

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



***ELLAS, NOSOTRAS***

**Estrategias de la autoficción y su interacción con el archivo familiar en  
escena para la reconstrucción de memorias familiares sobre experiencias  
de migración andina a la ciudad de Lima**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN  
CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA**

**AUTORA**

Analucia Rodriguez Valdivia

**ASESORA**

Lucero Caroll Medina Hu

Lima, 2020

Para mi mamama Elisa,  
A quien recuerdo todos los días por su amor infinito e incondicional.



## Resumen

Esta investigación desde la práctica artística, propone explorar las posibilidades de las artes escénicas para la reconstrucción de memorias familiares sobre experiencias de migración andina a la ciudad de Lima, desde la mirada de las descendientes de migrantes. Dicha exploración se llevó a cabo por medio de un laboratorio de investigación, que contó con una sistematización escénica en la que se pusieron a prueba las estrategias de la autoficción en interacción con el archivo familiar en escena. El lenguaje escénico, a través del cuerpo, la palabra y el archivo, permitió recuperar las memorias familiares de las actrices, para generar un diálogo intergeneracional entre el pasado y el presente. Asimismo, la experiencia escénica posibilitó revelar los mecanismos del ejercicio de la memoria, así como del proceso de laboratorio; y de esta manera, se planteó un viaje escénico para el espectador, que evidenciaba la subjetividad de quienes construían para la escena. Finalmente, toda la experiencia se convirtió en una invitación al público para repensar sus propias memorias a partir de lo compartido.

Conceptos clave: artes escénicas, autoficción, archivo, memoria intergeneracional, migración andina.

## Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de todas las personas que acompañaron el proceso.

Quiero agradecer al equipo de *Ellas, Nosotras* por poner su corazón en el proyecto desde el primer día que se sumaron al viaje. A Ingrid, Renzo y Gianella, por estar ahí en los inicios, cuando todo aún era incierto. A Mauricio y Daniela, por la compañía y la contención emocional que se necesita para este tipo de procesos. A Raely y Beatriz, por su generosidad, entrega y confianza hasta el último día. Y a todas aquellas personas que nos apoyaron en algún momento con las necesidades infinitas que este proyecto requería.

A la Especialidad de Creación y Producción Escénica, por su amable disposición para colaborar con los requerimientos e imprevistos del proyecto.

A mi asesora, Lucero, que estuvo ahí desde que esta investigación era solo una idea, cuestionando y aconsejando con mucho cuidado, afecto y sinceridad. A mis profesoras y profesores de la carrera, quienes han colaborado con mi crecimiento tanto a nivel profesional como personal.

A mis amigos, amigas y familiares, por ser los primeros en recibir y compartir mis experiencias iniciales como creadora escénica. A Domingo, por leerme y escucharme con cariño a lo largo del proceso.

A mi mamá y mi papá, por ser el soporte que necesito para sentirme libre y perseguir lo que quiero. A mis abuelas y abuelos, cuyas experiencias de vida hicieron posible que yo esté donde estoy ahora.

A ellas, a todas las mujeres que nos precedieron, que le dieron luz y vida a este proyecto.

Y en especial, a mi mamama Elisa, por creer en mí y alentarme a luchar por mis sueños.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>1. Estado del Arte y Marco Conceptual: Genealogía de la Investigación</b> .....	10
1.1. Estudios de Memoria .....	11
1.1.1. Memoria Colectiva, memoria cultural e identidad .....	11
1.1.2. Migración e identidad .....	15
1.2. Teatro, memoria e identidad: La presencia de lo real en escena .....	21
1.2.1. Estrategias de inserción de lo real: cuerpo, palabra y archivo .....	21
1.2.2. La autobiografía y el testimonio: Memoria intergeneracional en escena .....	26
1.2.3. La autoficción: sujeto y memoria resignificados .....	30
<b>2. Metodología</b> .....	36
2.1. Tipo de investigación .....	37
2.2. Diseño metodológico .....	42
2.3. Herramientas .....	43
2.3.1. Laboratorio de creación e investigación .....	43
2.3.2. Bitácora y registro de audio, fotos y video .....	54
2.3.3. La autoficción: sujeto y memoria resignificados .....	56
<b>3. La materialidad de la palabra en la escenificación de memorias</b> .....	58
3.1. La palabra a través de la voz escénica .....	60
3.1.1. Beatriz representa a Ana María: La representación-ficción de la palabra .....	61
3.1.2. Raely presenta a Elisa: La ficción del archivo a través de la palabra .....	67
3.2. La palabra a través de un soporte grabado .....	73
3.2.1. El testimonio de Beatriz: Palabra y cuerpo disociados .....	73
3.2.2. La canción de Eliana-Elisa: La ficción escénica de la voz .....	75
3.3. La visualidad de la palabra en escena: archivo y ficción .....	78
3.3.1. Textos de Ana María: La ficción de la palabra .....	78
3.3.2. Mi bitácora de trabajo: La construcción de mi “yo investigadora” en escena .....	83
<b>4. La evocación de memorias intergeneracionales a través del cuerpo y el archivo en escena</b> .....	89
4.1. La interacción entre el cuerpo en escena y la proyección de archivos familiares .....	90
4.1.1. Reencuentro de Beatriz con su madre: Corporización del archivo familiar .....	92
4.1.2. Viaje de Raely a Canta: Cuerpo y archivo resignifican la memoria familiar .....	96
4.1.3. Raely en la procesión de Canta: Cuerpo y archivo actualizan la memoria cultural .....	99
4.2. Cuerpo en acción, archivo en acción .....	103
4.2.1. Reencuentro de Beatriz con Mito: Cuerpo-archivo en movimiento .....	104
4.2.2. Reencuentro de Raely con su abuela: Cuerpos que bailan .....	109
<b>CONCLUSIONES</b> .....	115
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	127

## INTRODUCCIÓN

*Todavía no sé muy bien cómo comenzar.*

*Reviso mis bitácoras del proyecto y me encuentro con mis primeras preguntas.*

*¿Es posible definirnos sin conocer/volver a/recordar nuestro pasado?*

*¿Qué pasa cuando aquellos que nos precedieron ya no están?*

*¿Cómo accedemos a esa memoria sin su presencia?*

*Así, comienzo a recordar lo que (re)construimos con las actrices,  
mis compañeras de este viaje.<sup>1</sup>*

Desde los años cuarenta del siglo pasado, se vivió un importante proceso de migración andina a la ciudad de Lima. En este periodo, muchos grupos humanos (*entre ellos mis antepasados*) se trasladaron a la capital en busca de una mejor calidad de vida, entendida en términos económicos y sociales. Este proceso tuvo consecuencias en la estructura social y la vida cultural de quienes habitaban la ciudad, lo que generó que las identidades se comenzaran a transformar y reestructurar.

Asimismo, los cambios en la sociedad tuvieron un impacto que se percibió de manera negativa al generarse experiencias de discriminación y rechazo a los nuevos grupos sociales y a sus prácticas culturales. Esto provocó que dichas prácticas y costumbres, al ser trasladadas a la ciudad, se transformaran y, en algunos casos, se silenciaran u olvidaran; y con ello, dejaron de ser transmitidas a las siguientes generaciones. Por ejemplo, disminuyó significativamente el uso de la lengua originaria dentro de las familias, ya que los padres, que habían vivido experiencias de discriminación por su manera de pronunciar las palabras, decidieron dejar de transmitir el quechua a sus hijos para que no vivieran las mismas experiencias.

---

<sup>1</sup>La redacción de este documento contiene mis reflexiones personales en cursivas, y aparecen al inicio de esta sección, como en esta nota, o dentro de los mismos párrafos. Algunas de estas notas provienen de mi bitácora de trabajo, otras surgieron durante la escritura. Esta es la manera que encuentro de incluir mi subjetividad y entretenerla con la discusión académica que presento.

*En el caso de mi familia, mi abuela y mi bisabuela sabían quechua, pero como no les pareció útil enseñarlo, ni mis padres, ni yo lo aprendimos. Ahora me pregunto, ¿qué más se habrá perdido entre generaciones aparte de la lengua?*

Hoy, mi generación, que ha nacido en los años noventa y ha crecido en un contexto limeño ya transformado, cuenta con nuevas variables que nos permiten pensar en nuestra identidad. El contexto globalizado en el que vivimos, caracterizado por el acceso a una cantidad y diversidad infinita de información, debido a los avances de la tecnología, y particularmente el internet, nos ofrece diversas formas y contenidos a partir de los cuales podemos construir nuestra identidad. Sin embargo, es este mismo discurso el que nos orienta a una vida que homogeniza y establece rutinas, con expresiones culturales diversas que podemos conocer pero que no siempre experimentamos, ya que contamos con poco tiempo para disfrutar de ellas.

Es así como, en la búsqueda por identificarme como parte de mi generación, volví a pensar en mis orígenes, y sentí que la experiencia de migración andina de mi familia a la ciudad de Lima podría tener un impacto en mi identidad. Elegí acceder a aquella memoria por medio de archivos familiares pues me di cuenta de que en este material documental se instala una carga informativa y emocional inaccesible por otros medios. Por otra parte, en esta misma búsqueda, realizada por medio de archivos y relatos orales, reconocí que existe otra información que se ha perdido debido al paso del tiempo y a la ausencia de quienes la poseían. Por ese motivo, encontré importante confrontar y dar sentido a esa ausencia de información a partir de las estrategias de la autoficción en escena.

En ese sentido, esta investigación propone explorar las posibilidades de las estrategias de la autoficción, en interacción con el archivo familiar en escena, para diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos reconstruyen su memoria sobre las experiencias de migración andina de sus familiares.

Considero relevante traer al presente dichas memorias a través de las descendientes de aquellos que migraron porque representan (*representamos*) a una generación que, tras ser heredera de un proceso histórico y social importante, tiene una mirada particular que puede aportar a la reflexión actual sobre cómo reconstruir la historia. Este ejercicio de reconstrucción de memorias por medio de las artes escénicas, permite problematizar y evidenciar el rol de las descendientes sobre sus relatos familiares, ya que cuando hablamos de reconstrucción, nos referimos también al proceso de tejer relatos y completar los vacíos de la memoria de manera consciente e inconsciente.

Es a través de la particularidad de sus relatos individuales que se posibilita una discusión sobre las implicancias de dicho proceso histórico en las generaciones actuales. A su vez, la mirada de las descendientes permite actualizar la memoria de la experiencia de migración familiar. De esta manera, considero que la presente investigación es un aporte a la problematización y reflexión sobre los estudios de memoria y migración andina en el Perú.

Por otro lado, el aporte de esta investigación al campo de las artes escénicas radica en la ampliación de la mirada sobre las posibilidades que tiene la escena para la reconstrucción de memorias colectivas y culturales. Este lenguaje permite no solo reconstruir relatos en términos de contenido, sino también los hace visibles desde su particularidad por medio de la sensorialidad propia de la escena, y de esta manera, posibilita un acercamiento más íntimo a las memorias escenificadas. Asimismo, las estrategias de la autoficción y la inserción del archivo en escena posibilitan un diálogo entre el pasado y el presente, por medio de la interacción de los cuerpos de los actores, actrices y público con los archivos familiares.

En ese camino, la experiencia de rememoración de las actrices, al ser compartida con los espectadores, puede despertar en ellos sus memorias personales y posibilitar el encuentro entre una mayor diversidad de discursos sobre la migración



andina a la ciudad de Lima. Dicho encuentro es un diálogo que tiene como consecuencia la reconstrucción de la memoria sobre un hecho o proceso histórico a través de la escena.

Por ello, mi objetivo fue diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos reconstruyeran sus memorias sobre las experiencias de migración de sus familiares, a partir de las estrategias de la autoficción y su interacción con el archivo familiar en escena. Con ese fin, propuse abordar la presente investigación desde la práctica artística, y diseñé una metodología que tenía como herramienta principal un laboratorio de investigación y creación escénica con tres módulos.

En el primer módulo exploramos escénicamente las posibilidades del archivo familiar en escena, en relación con el cuerpo y la palabra, para la reconstrucción de las memorias familiares del proceso de migración andina a la ciudad de Lima. En el segundo módulo, exploramos con las estrategias de la autoficción, incorporando el archivo familiar, para reconstruir los relatos de migración familiar y dar cuenta del impacto actual de estos relatos en las jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos. Por último, en el tercer módulo profundizamos en la exploración con las estrategias identificadas en los módulos anteriores, y realizamos una creación escénica que sistematizó el proceso del laboratorio.

La sistematización escénica consistió en dos relatos de autoficción, en los que las actrices-protagonistas escenificaron, haciendo uso de sus archivos familiares, los viajes de retorno a los pueblos de origen de sus familias. Una de ellas, Beatriz, propuso abordar su regreso a Mito, en Cerro de Pasco, para enterrar a su madre junto con su abuela. Por su parte, Raely recreó su regreso a Canta para averiguar sobre su abuela materna, quien falleció cuando la actriz tenía solo tres años de edad. A lo largo de la experiencia, articulé ambos relatos con mis preguntas y reflexiones provocadas por la

misma investigación, y de esta manera, incorporé también mi proceso como investigadora.

Luego, en mi intento por traducir (*o volver a sistematizar, todavía no encuentro la palabra exacta, pues creo que no hay una palabra exacta, y por eso digo intento*) mi investigación escénica en un formato escrito, llego a este documento que está estructurado de la siguiente manera. En el primer capítulo, el cual he llamado genealogía, profundizo en los referentes teóricos y artísticos que preceden el planteamiento y análisis de este estudio. En el segundo, desarrollo la metodología y hago énfasis en cada una de las herramientas empleadas: el laboratorio de creación e investigación, las bitácoras, videos, fotos y audios de registro, y las entrevistas.

Por cuestiones metodológicas, decidí dividir la reflexión de la experiencia escénica en dos capítulos, uno en el que ahondara en la relación de las estrategias escénicas con la palabra, y otro, con el cuerpo. Esto me permitió profundizar en los momentos escénicos a partir de variables de análisis más concretas. No obstante, siempre se hizo complejo dividirlos, pues soy consciente de que el lenguaje escénico se percibe en conjunto y no de manera separada. En el tercer capítulo reflexiono sobre la materialidad de la palabra en la escena, en relación con el archivo y las estrategias de la autoficción para la reconstrucción de memorias. Y en el cuarto capítulo profundizo en la relación del cuerpo con los archivos en escena, para la elaboración relatos de autoficción que reconstruyeran las memorias de migración familiar y evidenciaran la mirada de las actrices en escena. Finalmente, presento las conclusiones generales de la investigación en las cuales hago una recapitulación de todo lo investigado.

*Algunos aprendizajes han sido sumamente académicos, otros más personales. Pero al final todos se cruzan, se entretajan, porque esta investigación no existe sin mis inquietudes personales, y mis inquietudes personales no se materializan, no se discuten, ni se profundizan sin esta investigación.*

## **CAPÍTULO 1**

### **ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL: GENEALOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

*Todas somos hijas, nietas y bisnietas.*

Encuentro pertinente plantear el presente capítulo a manera de genealogía, por la intención que esto implica: “comprender las motivaciones, repercusiones y revelaciones, que pueden darse en las prácticas afines [del pasado] que operan en el presente” (Museo Reina Sofía, par. 1). Bajo esta perspectiva desarrollo el estado del arte y marco conceptual de mi investigación, pues se conecta con el objetivo principal. Este consistió en mirar el pasado familiar para comprender las repercusiones de su historia en las nuevas generaciones. Lo mismo sucede en cuanto a los antecedentes del proyecto, por ello, en este capítulo presentaré qué investigaciones y proyectos escénicos han precedido este trabajo y me han permitido señalar el camino del presente estudio.

En primer lugar, abordaré los estudios de memoria, y tres formas en las que se presenta: memoria personal, memoria colectiva y memoria cultural. Luego, identificaré cómo estas se relacionan con la construcción de la identidad de individuos y grupos sociales. Y al final, estas nociones se ejemplificarán en un caso relevante para esta investigación, el proceso de migración andina a la ciudad de Lima en los años cuarenta en el Perú.

En segundo lugar, presentaré cómo la memoria y la identidad han sido abordadas desde las artes escénicas. Desarrollaré algunos mecanismos de inserción de elementos de la realidad a la escena, para luego, profundizar con ejemplos de proyectos escénicos donde se explora a través de las estrategias de la biografía, el testimonio y la autoficción.

## **1.1. Estudios de Memoria**

A lo largo del tiempo, la reconstrucción de los hechos de la historia de una sociedad ha estado a cargo de los grupos de poder. Son ellos quienes han decidido cuál es la versión oficial de dicha historia y bajo qué canales presentarla. Así, esta se convierte en un discurso que puede ser impuesto por un gobierno de manera autoritaria, o también que puede ser inserto en una sociedad democrática pero que legitima sutilmente las desigualdades sociales. En ese sentido, cuando se presenta una única versión de dicha historia, el trabajo de la memoria posibilita una discusión que pone a otros grupos sociales como protagonistas, y es por medio de la diversificación de discursos que se puede hacer frente a la legitimación de poderes que se imponen.

En América Latina, una región con una historia de recurrentes gobiernos dictatoriales y violencia política, surge la necesidad de legitimar otras versiones de la historia a través de un ejercicio de revisión de memorias de diversos grupos sociales, alejados del poder político. Este tratamiento de la memoria ha dialogado a lo largo del tiempo con distintas disciplinas, entre ellas las de orden artístico, como el cine, la literatura, las artes visuales y el teatro. Dichas disciplinas, a través de su lenguaje, han permitido visibilizar la diversidad de discursos que pueden estar contenidos en el ejercicio de memoria de un colectivo de personas. En ese sentido, en la presente investigación abordaré la memoria desde la estrategia del lenguaje escénico.

### **1.1.1 Memoria colectiva, memoria cultural e identidad**

En primer lugar, será importante definir qué entendemos por memoria. José A. Sánchez (2016) la define como: “El pasado que está presente en nuestro actuar y que por tanto se prolonga hacia el futuro” (p. 267). Esto quiere decir que es a través de la memoria que nuestra historia se hace presente en la actualidad. La memoria posibilita que nuestras experiencias del pasado repercutan en nuestras decisiones y acciones del cotidiano, y de esta manera, define nuestra forma de ser. En ese sentido, recordar

da continuidad a lo discontinuo de la experiencia (Mendoza, 2014), y al hacerlo, nos permite pensarnos como personas que somos resultado y continuidad de una historia. Por ello, puedo decir que nadie en la actualidad refleja un comportamiento ajeno a sus experiencias de vida.

Asimismo, cuando uno rememora, el pasado nunca se conserva tal cual dentro de la memoria personal, ya que es un ejercicio que se hace desde el presente. Esto hace que su interpretación cambie según los marcos sociales del nuevo contexto. Si los marcos sociales cambian, esto podría implicar el olvido de algunos sucesos (Seydel, 2014). Es así que Halbwachs afirma que la memoria se construye dentro de un marco social y por ese motivo está interrelacionada con la memoria colectiva (En Seydel, 2014).

Mendoza (2014) define la memoria colectiva como aquella que es compartida por un grupo de individuos para afirmar su identidad. Por su parte, Seydel (2014) sostiene que para la constitución de la memoria colectiva es necesario un entorno o espacio compartido por miembros de una comunidad de rememoración. Estas comunidades pueden ser amigos, familiares o vecinos, o incluso grupos asociados por identidades compartidas, como migrantes de un mismo pueblo que no tienen mayor vínculo que su lugar de origen.

Por otra parte, Halbwachs reconoce que la importancia del proceso de rememoración de un colectivo es: “En primer lugar, para conferir sentido a los acontecimientos pretéritos, en segundo lugar, para constituir su identidad y, en tercer lugar, para crear continuidad entre el pasado y el presente.” (En Seydel, 2014, p.197). Esta memoria se puede componer por prácticas sociales como, por ejemplo, aniversarios y tradiciones, y así se pone al servicio de las necesidades del presente y no como un fin en sí mismo (Halbwachs en Seydel, 2014). Con ello puedo decir que la memoria colectiva es aquella que es compartida por una comunidad que habita un mismo entorno o espacio, y a partir de ella es que pueden construir su identidad.

Para la constitución de la identidad también es importante desarrollar el término memoria cultural. Heller (2001) afirma que “La memoria cultural es construcción y afirmación de la identidad. En tanto que un grupo de personas conserva y cultiva una memoria cultural común, este grupo de personas existe” (p. 6). Es la memoria cultural compartida la que les permite diferenciarse de los otros y así, reafirmarse.

Sin embargo, a diferencia de la memoria colectiva, este tipo de memoria no implica necesariamente a una comunidad reunida en un mismo espacio-tiempo, sino que a pesar de la distancia, puede reunir e identificar a un colectivo de personas. Por ejemplo, si hablamos de un repertorio de tradiciones culturales, que es practicado por un grupo de migrantes de un pueblo de la sierra, en Lima, son estas las que podrían permitirles acercarse a su propia historia y construir su identidad. Lo mismo ocurre con las generaciones posteriores que se apropian de este tipo de memorias.

Por ello, para que un colectivo genere identidad es más relevante identificar cómo este rememora su pasado, que cómo dicho pasado es reconstruido por historiadores (Seydel, 2014). En ese sentido, el ejercicio de la memoria es fundamental para pensar en cómo se construyen las identidades, sean individuales, colectivas o culturales. Y es a través del mismo que se evidencia el vínculo que tiene cada uno de estos grupos con su pasado, dependiendo de qué se olvida y qué se mantiene a lo largo del tiempo.

Para particularizar la definición de memoria cultural, Jan Assmann plantea una diferencia entre esta última y la memoria comunicativa. La memoria comunicativa refiere a las experiencias cotidianas, que se transmiten principalmente de manera oral entre grupos cercanos (Seydel, 2014). Responde al pasado reciente y puede abarcar entre tres y cuatro generaciones, entre ochenta y cien años (Assmann en Seydel, 2014). Actualmente se podría encontrar esta memoria almacenada en archivos personales como fotos, cartas, videos, redes sociales, que no requieran una elaboración simbólica consciente, contrariamente a las obras de arte.

Por otra parte, para Assmann, la memoria cultural no se basa únicamente en vivencias personales, sino que requiere de una elaboración del lenguaje (En Seydel, 2014). Con ello, el autor se refiere a prácticas culturales o artísticas. Esta se almacena en formas simbólicas estables, artefactos y soportes de diversa índole, tiende a estar formalizada y estabilizada por instituciones como bibliotecas, museos, archivos la academia y el sistema educativo (Seydel, 2014). Por ejemplo: una pintura, una escultura, una pieza musical o una obra de teatro. Esta memoria se constituye dentro de marcos culturales, que a su vez están inscritos dentro de marcos sociales.

Finalmente, Astrid Erll, a diferencia de Assmann, que inscribe únicamente dentro de la memoria cultural a las prácticas que podríamos llamar de 'alta cultura', abre la posibilidad de incorporar al término las prácticas y productos culturales populares (Seydel, 2014). Plantea que las prácticas de rememoración podrían ser un híbrido entre lo que para Assmann es la memoria comunicativa y la memoria cultural. Por ejemplo, en el presente proyecto planteamos la revisión de un archivo familiar que contiene memorias que podrían ser consideradas tanto de la memoria comunicativa como de la memoria cultural, como cartas, fotos, videgrabaciones caseras o canciones.

Como he mencionado en párrafos anteriores, la construcción de identidad está estrechamente relacionada con la memoria. La identidad es aquello que nos permite definirnos a partir de representaciones que permanecen en el tiempo, y estas representaciones son las que conducen a los individuos a tomar decisiones (Mendoza, 2014). En ese sentido, puedo decir que uno construye su identidad en base a su memoria, y al mismo tiempo, el criterio de selección sobre qué recordamos es definido por la identidad. Sin memoria no hay continuidad de representación y por lo tanto no hay identidad. Por otra parte, la identidad se constituye por medio de:

El conjunto de repertorios culturales, como las representaciones, los valores y símbolos compartidos, mediante los cuales los actores sociales, grupos, colectividades, definen sus contornos y se identifican a sí mismos al tiempo que

se distinguen de los otros grupos, de otros actores en situaciones determinadas (Mendoza, 2014, p. 59).

Esto quiere decir que la memoria cultural es fundamental en la construcción de la identidad de los grupos sociales, y son aquellos repertorios los que permiten la cohesión o división de los grupos. En el caso del proceso de migración andina a la ciudad de Lima, los grupos sociales modificaron su identidad personal y colectiva en función de las experiencias que tuvieron con respecto a sus prácticas sociales y culturales.

### **1.1.2. Migración e identidad**

A continuación, haré una revisión sobre los conceptos de migración e identidad, y lo ejemplificaré con el caso del Perú en los años 40. La migración es un proceso de movilidad social que implica que un grupo de personas se traslade a otro lugar para establecerse, usualmente por motivos políticos, sociales o económicos (Matos Mar, 2005). García Fernández (2008) afirma que la migración es parte de nuestra naturaleza humana, ya que los procesos de desplazamiento siempre han existido. Como seres humanos, tenemos motivaciones que están determinadas por nuestras necesidades, y si estas no pueden ser atendidas en nuestro lugar de origen, naturalmente la búsqueda por hacerlo va a implicar un proceso de movilidad social.

Hoy en día, las sociedades y sistemas de gobierno presentan deficiencias en su funcionamiento, lo cual no permite cubrir las necesidades de ciertos grupos sociales. Si se indaga a profundidad en las causas que continúan motivando los desplazamientos, podemos evidenciar las fallas y problemas del sistema que repercuten en la población, como la centralización, la pobreza y la represión política. En nuestro país, de 1940 a 1984 se dio un proceso de migración interna muy importante, y es en este periodo en que Lima aumentó su población casi diez veces: “Según el censo nacional de 1981, el 41% de su población. . . era migrante; de los cuales el 54% provenía de la sierra” (Matos



Mar, 2005, p. 71). Este proceso se dio principalmente porque las oportunidades de progreso, asociadas a la educación y al trabajo, estaban centralizadas en Lima, la capital del país. Matos Mar (2012) afirma que las grandes potencias extranjeras recomendaban que la gente viviera en ciudades porque era más barato para el Estado poder brindar acceso a la salud y a la educación; a diferencia de las zonas rurales donde la población estaba dispersa. Fue así cómo vivir en la ciudad se volvió la única manera de evitar la pobreza y se fomentó otro tipo de proyecto de vida.

Dichas movilizaciones tuvieron consecuencias en diversos aspectos de la vida de las personas, pero para fines de esta investigación me centraré en el aspecto identitario. Un migrante es aquel que decide salir de su lugar de origen para trasladarse a otro, sea una comunidad, ciudad o país; esto significa que, aquel que migra es al mismo tiempo emigrante de su lugar de origen e inmigrante en su nuevo destino (Guzmán Castelo, 2005). Es importante mencionar estos términos, pues la construcción de identidad se determina desde la experiencia de confrontación con el otro, el que es diferente a uno (García Fernández, 2008). Es por este motivo que, en un nuevo contexto social, la identidad se ve confrontada y, por lo tanto, transformada.

Berry (Citado en Bretones y González, 2011) expone las variables del comportamiento de la identidad de un migrante en su nuevo contexto social. Estos cambios pueden implicar la integración, asimilación, separación o marginalización de una persona con respecto al nuevo grupo social. Eso dependerá de si se le da mayor importancia a conservar su identidad y las características culturales de su lugar de origen, o a establecer un vínculo con el nuevo grupo social. Estas transformaciones se pueden hacer visibles en la corporalidad de los sujetos, por ejemplo, en las modificaciones de vestuario o peinado (Bretones y González, 2011).

En ese sentido, la transformación de la identidad puede ser motivada por sensaciones positivas o negativas que se generan por la propia interacción social con el nuevo colectivo en el que el migrante se inserta (Bretones y González, 2011). Las

sensaciones podrían ser negativas en el caso se sufra de discriminación por el nuevo colectivo, o incluso por una ruptura que se pueda generar con respecto al lugar de origen, ocasionado además por las nuevas costumbres o valores adquiridos por el migrante. Por otra parte, se podrían suscitar también sensaciones positivas, en el caso de que los nuevos valores culturales adoptados generen la sensación de libertad o comodidad. Esto significa, que el migrante se puede sentir diferente con respecto al nuevo lugar, pero también a su lugar de origen (Bretones y González, 2011).

Para ejemplificar lo expuesto, voy a profundizar en el caso de migración interna a la ciudad de Lima en el Perú, iniciado en los años cuarenta. Matos Mar (2005) afirma: “La inmensa gravitación adquirida en Lima por lo andino por causa de la migración, afecta y modifica no solamente al aspecto físico de la capital, sino también sus formas de cultura y sociabilidad” (p. 80). Esto quiere decir que el proceso implicó cambios en la constitución de la identidad y en el comportamiento de los limeños, tanto para los residentes antiguos como para los nuevos.

Para los que recién llegaron, este proceso incluyó modificaciones en su identidad, pues no solo dejaron el territorio que habitaban, sino también sus prácticas sociales y culturales que sin su comunidad serían difíciles de recuperar. Matos Mar (2005) sostiene que:

Si bien la vida de la capital presiona y disuelve muchos vínculos y acciones que dotaban de cohesión al grupo social en el pequeño pueblo, la asociación y la fiesta instituyen y encausan los lazos sociales en el nuevo medio, haciéndose centros de las nuevas formas de solidaridad (pp. 81-82).

La dificultad que significó el proceso de adaptación económica, política y sobretodo social, propició que las familias migrantes busquen reagruparse con sus paisanos, con quienes no solo compartían territorio, sino prácticas sociales y culturales como fiestas tradicionales para los santos patronos de sus respectivos pueblos. Esto sucedió principalmente con la primera generación que migró, con aquellos que se

trasladaron a Lima con sus familias en busca de un desarrollo económico, pero siempre con la esperanza de poder regresar algún día. Arellano (2010) afirma:

Seguramente por ello, estando en la ciudad, se caracterizaron por un especial anhelo en mantener sus tradiciones. A pesar de la modernidad que les imponía la capital, pocas veces buscaron 'limeñizarse'. . . , y, por el contrario, se aferraron a su pasado, no solo en términos costumbristas, sino también en su comportamiento como consumidores. Los platos comidos en sus casas eran entonces lo más cercano posible a los de su tierra natal, y cuando no era posible el restaurante del club departamental o el Rinconcito...suplían la falta. . . Artistas como El Jilguero del Huascarán, Pastorcita Huaracina, Flor Pucarina o Picaflor de los Andes fueron, entre otros, los ídolos artísticos de esta generación. . . (p. 66-67).

Por otro lado, el proceso de adaptación de una segunda generación fue distinto. Con esta generación me refiero a aquellos que migraron junto con sus padres, pero que experimentaron la mayor parte de su vida en la capital. Este grupo también sufrió de discriminación y, por lo tanto, tuvo una mayor influencia de las costumbres y formas de consumo limeñas, sin poder dejar su identidad provinciana de lado (Arellano, 2010). Por ejemplo: "El ciudadano promedio de esta generación se trató de vestir siguiendo la moda costeña, pero con el tiempo le fue añadiendo su componente provinciano en materia de colores, materiales, etc." (Arellano, 2010, p.68). Otro ejemplo es la fusión de las expresiones culturales con las limeñas, donde nació la música chicha, la cumbia peruana, la guaracha andina (Matos Mar, 2005).

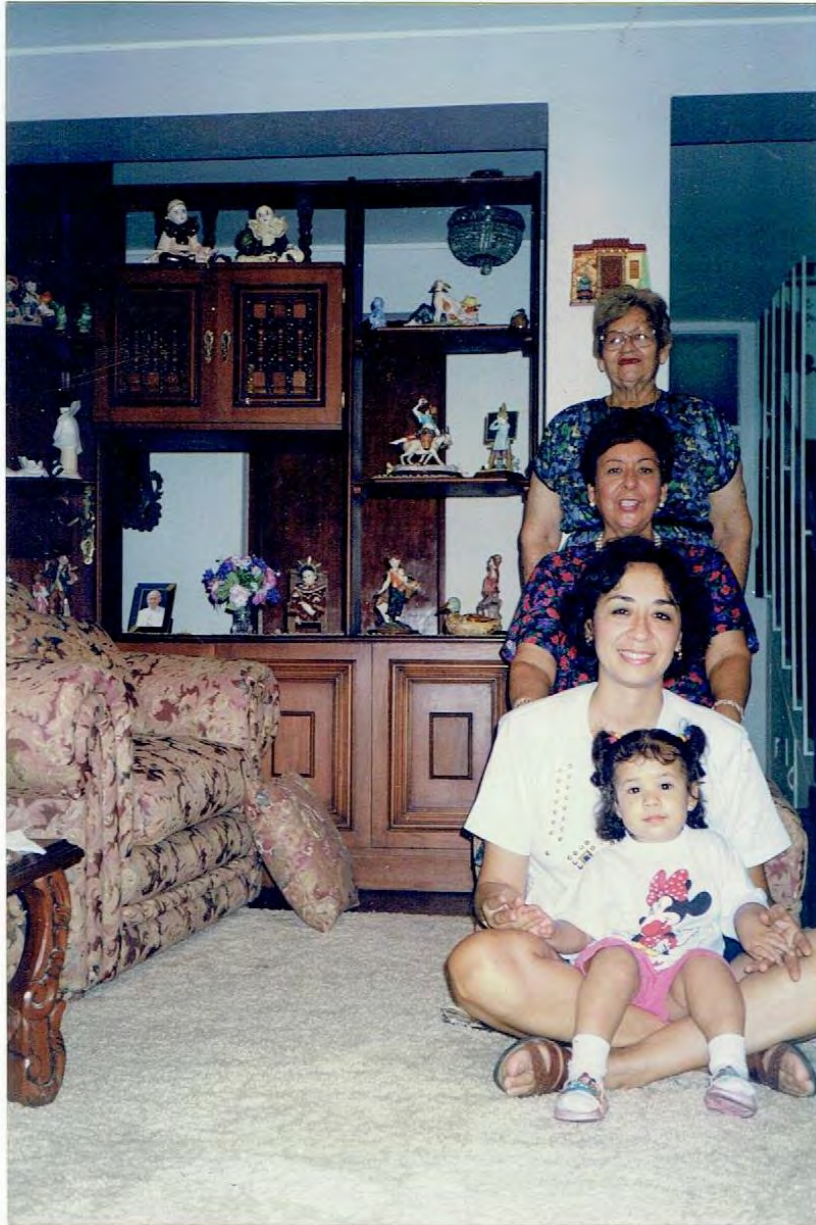
Finalmente, el comportamiento de una tercera generación de migrantes está estrechamente relacionado con la modernidad de la capital, y por lo tanto, sus hábitos de consumo están más desarraigados con respecto a su origen familiar.

Arellano (2010) afirma que:

Debido al transcurrir del tiempo, el carácter provinciano de sus orígenes se encuentra lejos de su pasado reciente y en ellos ya no se observa la negación de este antecedente. En tal sentido, ser descendientes de provincianos ya no los marca como antes (p. 69).

Sin embargo, me pregunto entonces, cómo es que nuestro origen provinciano tiene influencia en nuestras vidas y relaciones actuales, ya que es a través de nuestra experiencia de vida que se pueden reconocer las consecuencias vigentes del proceso de migración de aquella época. Lo cierto es que la distancia nos permite mirar el proceso histórico familiar de manera distinta, y ese es uno de los motivos por el cual las participantes de la presente investigación nos ubicamos en este grupo, ya que aportamos un enfoque a este proceso desde la mirada intergeneracional. A partir de lo expuesto acerca del proceso de migración interna en el Perú, sostengo que siguen existiendo consecuencias sociales y culturales en la formación de la identidad de las nuevas generaciones de limeños jóvenes descendientes de migrantes.

*Mi bisabuela Mery, nació en Tiabaya, Arequipa. Vivió en Huaraz, Ancash, en Talavera, Apurímac, en Jauja, Junín, y en Lima. Mi mamá Elisa, nació en Huaraz, Ancash. Vivió en Talavera, en Jauja y en Lima. Mi mamá Elisa, nació en Lima y ha vivido toda su vida aquí. Y yo, nací en Lima y todavía no sé cuánto tiempo más me quedaré aquí.*



2002

Lima, Perú.

## **1.2. Teatro, memoria e identidad: La presencia de lo real en la escena**

Como mencionamos inicialmente, la memoria ha sido abordada desde distintas disciplinas artísticas, una de ellas, el teatro. En ese sentido, uno de los caminos que ha tomado el trabajo sobre la memoria ha sido el teatro documental. Esta forma teatral se origina a inicios del siglo XX en Alemania con Erwin Piscator, teórico y director teatral. Él propuso un teatro que respondía a las problemáticas sociopolíticas de su contexto, priorizando el carácter explicativo sobre la ficción y la representación, y con elecciones estéticas en servicio de la tesis política propuesta (Pavis, 1998). Una estrategia de este tipo de teatro es la inserción del documento real en la escena, como objetos, ropa, fotos, noticias, cartas, videos y grabaciones de audio. Estos documentos, son archivos contenedores de memoria, que cuando ocupan un espacio en la ficción, adquieren una lectura distinta.

Para ejemplificar y profundizar lo mencionado, explicaré las estrategias de inserción de lo real en escena a través del cuerpo, la palabra y el archivo. Y luego, desarrollaré algunos proyectos que me han servido como referentes, pues han explorado con dichas estrategias, desde las formas de la autobiografía, el testimonio y la autoficción, en pos de entrar en contacto con el pasado para generar una narrativa sobre la propia historia.

### **1.2.1. Estrategias de inserción de lo real: cuerpo, palabra y archivo**

Para escenificar las memorias familiares de las experiencias de migración andina en el Perú, y abordarlas desde la inserción de lo real en el espacio escénico, entran en diálogo tres elementos: el cuerpo, la palabra y el archivo.

En esta investigación entendemos el cuerpo como un instrumento que nos permite acceder a memorias y comunicarlas, como un lugar de almacenamiento y de transmisión de conocimiento por medio de su performance (Taylor, 2015). Con performance nos referimos al comportamiento del cuerpo en relación con el mundo,

expresado en la elección de vestimenta, estilo, lenguaje, religión y escenificación.<sup>2</sup> Así podemos afirmar que es por medio del cuerpo y su performance que se expresa la identidad.

Además, al ser el cuerpo un “sitio de convergencia de lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social, lo diacrónico y lo sincrónico, la memoria y el conocimiento” (Taylor, 2015, p.134), este hace posible la corporización de la memoria cultural. El cuerpo se vuelve un contenedor de información, pero también un instrumento que puede expresarla por medio de sus acciones y elecciones. En el caso de la escena, la performance del cuerpo se hace deliberadamente y por ese motivo se puede elegir qué comunicar y qué no. En ese sentido, cuando proponemos un ejercicio de rememoración en la escena a través de los cuerpos, estos expresan su relación con el pasado a través de la interacción con otros elementos. Y para ello, puede ingresar el archivo.

Diana Taylor (2015) define el archivo como el medio material de almacenamiento de la memoria, que se separa de la fuente de conocimiento del conocedor en tiempo y espacio; y en el caso que el material perdure en el tiempo, puede exceder lo vivo. El archivo se materializa en documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos (Taylor, 2015), y en ese sentido, dependiendo del alcance y las memorias que contenga, el archivo puede ser personal o público. Esto quiere decir que aquellos que no han sido partícipes de ciertas memorias pueden acceder a ellas a través del archivo.

---

<sup>2</sup> El término performance es abordado por los estudios antropológicos para referirse al comportamiento del cuerpo. El cuerpo performa, es decir actúa de una determinada manera, y al hacerlo transmite cierta información. Diana Taylor sostiene que “las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada” (2015, p.34). Asimismo, las prácticas sociales como rituales, protestas políticas, e incluso espectáculos de danza o teatro, pueden ser leídas desde los estudios del comportamiento del cuerpo. Por otro lado, existe el término “el arte de la performance”, el cual es empleado para referirse a la elaboración deliberada de un discurso, por medio de una acción corporal, que puede complementarse con otras disciplinas artísticas como las artes plásticas, la danza, el teatro, la música, etc.

En la presente investigación propusimos un ejercicio de rememoración por parte de personas ajenas a la experiencia directa de la migración: las descendientes, quienes solo podían acceder a dicha información a través del archivo. En este caso, el archivo funcionó como el medio por el cual individuos del presente se vincularon con su pasado, y la investigación permitió evidenciarlo en la práctica escénica. El archivo, en sus diversas materialidades y formas, al relacionarse con los cuerpos de las actrices para insertarse en escena, adquirió una transformación en su significado. Este encuentro poético que posibilitaba la escena permitía una actualización de la memoria que era evocada por el mismo archivo.

Como se mencionó antes, el cuerpo también es un contenedor de memoria, y se podría decir que es otra forma de archivo. Para ello, Taylor (2015) define el repertorio, como otra forma de almacenamiento de memoria relacionada al cuerpo y la performance:

El repertorio. . .actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. . . . Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción del saber al 'estar allí' y ser parte de la transmisión. (p. 56).

Estas acciones que componen el repertorio son transformadas con el tiempo, sin embargo, los significados o propósitos podrían tanto alterarse como mantenerse intactos. Además, el repertorio, al constituirse por prácticas corporizadas, permite rastrear tradiciones e influencias contenidas en los cuerpos. Por este motivo, puedo afirmar que el repertorio tiene la capacidad de revelar información alternativa sobre los procesos históricos y sociales, especialmente en el caso de América Latina, un contexto en el que el registro de diversas prácticas culturales no es posible a través de la labor del archivo material. Al igual que este último, el repertorio está mediado en el proceso de selección que lleva a su registro, por medio de sistemas individuales o colectivos de



representación (Taylor, 2015). La importancia del repertorio, y la pertenencia en la presente investigación, radica en el tipo de información al que se puede acceder que no es comunicada a través del archivo material.

Ambas formas de registro de la memoria se complementan pues, como ya se mencionó anteriormente, las formas de recordar dependen del vínculo que se pueda tener con el pasado. En algunos casos será el archivo el que posea mayor información, y en otros, cuando el archivo ha desaparecido, solo queda remitirnos al repertorio. Inicialmente se mencionó que los cambios relacionados a los procesos de migración podrían ocasionar la supresión de prácticas, y dicha supresión detonaría en la ausencia de las memorias contenidas en ellas. Esta ausencia de información es la que tiene impacto en la identidad actual de las descendientes de migrantes de la presente investigación. En nuestro caso, la información de la memoria familiar que será revelada por medio del archivo tendrá un impacto importante en la reconstrucción de la identidad de la participante.

En ese camino, una forma para la reconstrucción de la identidad es la narración personal. Por ello, encuentro pertinente profundizar en la palabra, pues es el medio por el cual nosotros nos narramos y nos enunciamos. Al igual que el cuerpo, las elecciones de estilo del lenguaje que utilizamos revelan nuestra memoria cultural, aquella que nos constituye y nos identifica. Asimismo, Halbwachs afirma que el lenguaje es importante para poder recordar, ya que “lo que no se fija en el discurso oral o escrito, solo puede ser una imagen efímera del recuerdo” (Seydel, 2014, p.193). En ese sentido, la mayoría de veces que recordamos, tenemos acceso únicamente a imágenes efímeras, y es la creación de un lenguaje, en este caso el escénico, el que puede permitir reconstruir el recuerdo y comunicarlo con los otros.

Una estrategia de recordación es el tratamiento del testimonio como archivo, sea oral o escrito. Beverley (1987) define el testimonio como “una narración contada en primera persona, por un narrador que es a la vez protagonista o testigo de su propio

relato” (p. 9). Nuevamente, al insertar este archivo textual a la escena, y al encontrar un diálogo con el cuerpo, se puede decir que se está rememorando y actualizando el archivo al mismo tiempo.

Para insertar y dialogar elementos del terreno de la realidad a la escena, es decir el cuerpo, la palabra y el archivo, José Antonio Sánchez (2007) reconoce algunos mecanismos escénicos vinculados al uso de los recursos audiovisuales:

Desde hace tres décadas, el video y la transmisión de imágenes en tiempo real se han utilizado en acciones y presentaciones escénicas con muy diferentes finalidades. Dejando a un lado las investigaciones formales y las construcciones ficticias, el video ha servido básicamente para introducir en el escenario la realidad exterior o bien para sacar a escena la realidad privada o íntima de los protagonistas. En el primer caso se planteaba la relación de lo personal y lo social/histórico; en el segundo, la relación de lo privado y lo público (p. 306).

Como lo indica el autor, los recursos audiovisuales posibilitan un diálogo entre estos tres elementos, a través de introducir más de una presencia en una misma escena. Por ejemplo, la estrategia posibilita proyectar un archivo, sea un video o una foto, junto con un cuerpo en acción, y el diálogo entre ambos, podría generar la resignificación de una memoria.

En ese sentido, este uso de elementos audiovisuales en diálogo con el cuerpo permite escenificar los tiempos de la memoria. Sánchez (2007) afirma que “El tiempo de la memoria no es lineal. Admite regresiones, saltos de nivel, incluso anticipaciones (en forma de sueños, visiones, deseos)” (p. 314). Y es a través de las posibilidades de capturar el tiempo, a través de la fotografía y el video, que se puede suspender para dialogar con un tiempo presente.

En esa línea, Josefina Alcázar (2011) ha sistematizado cinco formas en las cuales las proyecciones dialogan en la escena:

La superposición. . . que implica la proyección de una escena, o de una historia mientras que otra escena diferente está siendo actuada en vivo. La contradicción, donde las imágenes proyectadas proporcionan información visual que discrepa con la acción en vivo. La interacción, donde el actor o los actores reaccionan ante las imágenes y la escena. El montaje, en el cual las imágenes y la actuación se entretajan para crear una acción total. Y el *close up*, en el cual se proyectan en circuito cerrado, fragmentos de la escena en vivo que se quieren destacar (p. 131-132).

Por lo mencionado anteriormente, considero que los mecanismos escénicos hacen posible traer al presente, de forma tangible, visual y particular, memorias personales y culturales, por medio de la inserción de elementos del terreno de lo real. Además, el lenguaje escénico permite el cruce y la actualización de las memorias evocadas, a partir de generar un diálogo entre los diversos elementos que componen la escena. Dicho diálogo entre cuerpos y archivos, se traduce en la creación de un nuevo repertorio, que actualiza su significado cada vez que se rehace la acción. Asimismo, podría decir que la convivencia escénica entre dichos elementos, es el encuentro entre discursos del pasado y el presente, que pueden resignificarse a partir del tipo de diálogo que generen.

### **1.2.2. La autobiografía y el testimonio: Memoria intergeneracional en escena**

En la misma línea del acápite anterior, existen dos caminos previamente explorados que ponen en escena elementos de la realidad, entre ellos, la figura del “yo” real como protagonista. Un camino es el biodrama, explorado en el ciclo de tres obras autobiográficas dirigidas por Vivi Tellas, autora y directora teatral argentina.

En el primer montaje del ciclo, llamado “Mi mamá y mi tía”, la madre y la tía de la directora toman la escena para hacer una revisión sobre la propia historia. Son mujeres reales hablando de sus experiencias personales con objetos reales en escena. Ellas incorporan como estrategia involucrar al público a través de una relación de cotidianeidad y sin cuarta pared. Lo mismo ocurre con las obras “Tres filósofos con bigotes” donde los intérpretes son profesores universitarios de filosofía, y con “Cozarinsky y su médico”, donde Edgardo Cozarinsky, el escritor y cineasta, junto con su médico de muchos años, toman la escena (Sagasetta, 2016).

Estas obras son ejemplos de una ruptura con la representación de personajes interpretados por actores, pues son los cuerpos de los protagonistas los que ocupan la escena, para referirse a ellos mismos. A través de esta autorreferencialidad, discuten qué significa ser mujer dentro y fuera del ámbito familiar, que significa la docencia de la filosofía, y, establecen un diálogo entre el cine y la medicina, desde sus memorias y experiencias personales. Dichas memorias posibilitan trazar puentes con las memorias colectivas de los espectadores desde la singularidad de los relatos. Todo esto con el fin de no generalizar las experiencias y dar paso a la pluralidad de nuevos discursos.

En esa misma línea, otra forma de abordar la presencia del “yo” real en escena es por medio del teatro testimonial, que ha sido tratado en América Latina por diversos grupos y directores teatrales. Esta forma se caracteriza por tener testimonios personales y de testigos como estrategia narrativa. En el año 2012, en Lima, se estrenó el proyecto escénico de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio, “Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé”, el cual presentaba a cinco actores y no actores de una misma generación, que narraban de manera escénica las biografías de sus padres. Sus padres habían pertenecido a diversos frentes de acción durante los veinte años de violencia política y Conflicto Armado Interno que vivió nuestro país, del año 1980 al 2000, como el nombre de la obra lo indica. El formato escénico permitió reflexionar sobre las diversas versiones que podía tener una misma historia, a través de la reconstrucción de la memoria de un

país, una sociedad, una familia. Esto se lograba por medio de la particularidad de los testimonios y los archivos reales en la escena.

“Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé” tuvo como referente las obras de Lola Arias, dramaturga y directora argentina. Arias estrenó “Mi vida después”, en el año 2009 en Argentina, y posteriormente, “El año en que nací” en Santiago de Chile. Los dos proyectos trataron los periodos de dictadura militar en sus países, a través de las memorias de los hijos y de las experiencias de cada uno de sus padres, con el objetivo de reconstruir memorias y discutir la reconciliación de un país dañado por la violencia y la represión.

Ambas obras permiten visibilizar los diversos puntos de vista de la historia a través de los relatos personales. Esto se lleva a cabo por medio de testimonios narrados, que se dialogan con archivos personales en escena, como ropa, fotografías y objetos significativos de sus padres, a través de proyecciones y un circuito cerrado. Por ejemplo, hacen uso de estos elementos para pasar de representar a sus padres a presentarse a sí mismos alternadamente. Así, puedo decir que la escena hace posible la construcción de un relato que evidencia la mirada de los hijos sobre las experiencias de sus padres.

En ese camino, otro referente importante es la obra “El rumor del incendio” estrenada en México, en el año 2010, como parte del proyecto “La Rebeldía” del grupo teatral mexicano Lagartijas Tiradas al Sol. Esta obra expone la vida de la ex guerrillera Margarita Urías Hermosillo, una mujer que participó en los movimientos armados de México de los años sesenta y setenta. Con ello, la obra da cuenta del contexto de la época y de la agencia política que tenía este personaje en su sociedad (Ward, 2012). La historia se presenta a través de las narraciones de Luisa Pardo, la actriz protagonista, quien además es la hija de Margarita.

Aquí el archivo personal y público se presenta a través de proyecciones y de un circuito cerrado; y junto con la voz y el cuerpo de los actores, se narran los relatos. Esta obra surge a partir de la necesidad de Luisa Pardo por encontrar su agencia política en

la sociedad, desde su profesión como artista escénica, y frente a las acciones que tomó su madre cincuenta años atrás (Ward, 2012).

De esta manera, podemos visibilizar cómo en dichos proyectos se plantean estrategias de reconstrucción de la memoria a partir del archivo, y del diálogo que se genera en la escena cuando se entrelaza con los diversos testimonios. Es importante resaltar que no todos los eventos de los testimonios narrados han sido experimentados por los hijos-actores, sino, en más de una ocasión, son de experiencias compartidas por algún otro familiar. Esto implica que al ser compartidas hay una relectura de la experiencia que es manifestada en el discurso personal de quien enuncia.

Julie Ann Ward (2012) sostiene que este tipo de obras “son excelentes ejemplos del intento de construir sentido sobre uno mismo mediante la reflexión sobre la vida de los propios padres” (p.4). Para lograr dicha reflexión recurren a tres elementos fundamentales: el archivo-documento, el cuerpo y la palabra. En ese sentido, considero que ambas obras se acercan a la investigación propuesta porque hay una búsqueda en común: construir identidad y futuro a partir de memorias de vida personales y de sus antepasados, por medio de la escena.

Llegado a este punto es relevante reflexionar sobre el tratamiento de los elementos reales en la escena, es decir, los testimonios, archivos personales y públicos. Julia Sagaseta (2006), a partir de un análisis en el que aborda la presencia de los elementos de la realidad en una diversidad de obras argentinas, de biodrama o autobiográficas, sostiene que:

Su propia entidad de arte vivo hace del teatro una forma artística que puede tender a reproducir la realidad y a intentar convencer de esa verosimilitud (toda la cuestión de la cuarta pared entra en juego aquí). Pero al mismo tiempo la teatralidad no puede dejar de aparecer y la ficción surge en su entidad de tal. Y los juegos y experimentaciones con todo esto no hacen más que enriquecer sus posibilidades (pg. 12).

Esto me lleva a pensar que cuando se presenta información del terreno de lo real en el espacio escénico, un espacio de ficción por naturaleza, las estrategias escénicas que ponen en escena dicha información, la resignifican y así, aparece la ficción. Por ello, en la presente investigación se plantea explorar una tercera forma de presentar los elementos de la realidad en la escena: la autoficción.

### **1.2.3. La autoficción: sujeto y memoria resignificados**

En la autoficción volvemos a la autorreferencialidad pero con una mirada distinta. Esta forma narrativa es definida por Serge Doubrovsky, quien acuña el término por primera vez en los años setenta y la define:

The meaning of one's life in certain ways escapes us, so we have to reinvent it in our writing, and that is what I personally call autofiction. It doesn't mean that you write any old thing that comes to your mind about yourself. You try to recapture phases of yourself, but you know, you're aware that, to a large extent, it's only the way you tell the story to yourself (Célestin, 1997, p.400).

Él plantea que dicha forma narrativa surge en respuesta a cómo entendemos la reconstrucción de la memoria, en este caso individual; pues cuando intentamos capturar todos los hechos de nuestras experiencias personales, siempre es posible que se nos escapen algunos de ellos, y para volver a narrarnos, será necesario ficcionarlos. Asimismo, Julia Musitano (2016) desarrolla la definición del término:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe

como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica. (p. 104).

En la cita, la autora establece las diferencias que hay entre los géneros de la autobiografía y la novela para ubicar la autoficción. La autobiografía parte de la premisa de reconstruir el relato de vida de una persona a partir de hechos reales para ser leído como verdad, mientras que en la novela la lectura del relato se asume como ficción. En el caso de la autoficción se asocian elementos autobiográficos con elementos ficticios para elaborar un nuevo relato, y así el pacto de lectura se vuelve ambiguo.

En el campo de las artes escénicas funciona de la misma manera. Podría decir que la autoficción comparte características entre la forma teatral autobiográfica y forma dramática ficcional, y así la experiencia del espectador implica un pacto ambiguo, en el que se interpretan dos posibles lecturas sobre un mismo hecho teatral, entendido como ficción y como realidad, al mismo tiempo.

Sergio Blanco, dramaturgo uruguayo contemporáneo, explora con esta forma narrativa desde la creación teatral. En sus autoficciones el autor se posiciona como protagonista de sus relatos y propone una ficción que parte de una experiencia de la vida real. Asimismo, el autor postula que en la autoficción hay un pacto de mentira, a diferencia de la autobiografía, en la que hay un pacto de verdad. En este tipo de relatos existiría un acuerdo entre el autor y el lector, o espectador, de que lo que va a recibir es una 'deslealtad' a la verdad, permitiendo así demostrar el lado oculto de la autobiografía (Blanco, 2018). Este lado oculto de la biografía podría interpretarse como aquello que no se suele decir, lo políticamente incorrecto, lo incómodo, lo que pocas veces una persona proyecta sobre sí mismo.

Para Blanco este formato de escritura se origina por la necesidad de relacionarse con los otros a través de una experiencia personal que ha sido ficcionada creando una



nueva versión de sí mismo. Al abrir a diferentes posibilidades de “yoes”, de voces, se acerca más a lo colectivo, y así puede vincularse con los otros (Fernández, 2018).

Asimismo, Manuel Alberca agrega a la definición que:

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido (En Prada, 2015, p. 2-3).

En esta cita el autor hace referencia a la creación de una ficción sobre un pasado que no sucedió, pero que pudo haber sucedido. En ese sentido, planteo que, a través de la ficción, el autor tiene la posibilidad de volver y hacer que suceda una experiencia anhelada. Eso nos lleva a pensar que cuando uno rememora también puede hacer el ejercicio de pensar no solo en lo que fue, sino en lo que pudo haber sido.

En esa línea, Doubrovsky (En Célestin, 1997) afirma que la memoria es ficticia y solo alberga algunos recuerdos que luego son reconstruidos. Por su parte, Blanco complementa que “en todo recuerdo del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc.” (2018, p. 70). Y en el caso de la autoficción, las lagunas son completadas intencionalmente, e incluso pueden ser inventadas para reemplazar recuerdos que sí se tienen por aquellos que nunca sucedieron. Aquí los mecanismos de la autoficción evidencian los mecanismos del ejercicio de la memoria, y en ese sentido, al trabajar la rememoración en escena se está empleando intencionalmente una estrategia de la autoficción. Esta rememoración puede ser de manera textual, es decir, narrada o representada a través de la palabra, sin embargo, qué pasa si nos preguntamos por cómo exploramos escénicamente fuera del texto.

En ese sentido, Leonor Arfuch (2012) describe formas que puede adquirir la enunciación del “yo” en la escena, algunas ya exploradas por el teatro autobiográfico y testimonial:

Pequeños relatos que podemos escuchar, aún en el silencio de la escritura, tanto en trazos biográficos, familiares, como en el testimonio que da cuenta de una memoria traumática, compartida; en la historia de vida que se ofrece al investigador como rasgo emblemático de lo social; en las artes visuales y sus instalaciones de objetos íntimos, cotidianos o en las imágenes del sufrimiento que los medios han convertido en registro paradigmático de la época (p. 46).

En los estudios de autoficción mencionados, la exploración del “yo” se ha tratado principalmente por medio del texto. Sin embargo, si se ficcionan los relatos de las presencias del pasado, los insumos para presentarlas en escena podrían ser los archivos de aquellos a quienes se rememora; y de esta manera, al vincularlos con los cuerpos del presente, podrían generar un diálogo entre ambos tiempos. Y es así como se puede decir que se busca traer al presente memorias por medio del lenguaje escénico.

A continuación, mencionaré algunos referentes que me han permitido imaginar el presente proyecto. Por un lado, está “Tebas Land”, de Sergio Blanco, donde se escenifica el proceso creativo de escritura de una obra sobre el parricidio, en la que como parte de su investigación, decide entrevistar a un parricida real. La obra escenifica los encuentros del autor con el parricida y con el actor que luego lo interpretará.

Como estrategia de autoficción, el autor propone que el protagonista de la obra lleve su mismo nombre y que así, narre toda la historia desde su experiencia. Para ello elige a un actor que lo interprete, quien se sabe que no es Sergio Blanco, pero el hecho de que enuncie desde su nombre provoca que el espectador ponga en duda si el relato es real o ficticio. Otra estrategia que emplea Blanco, es la inserción de documentos

reales o ficcionados a la escena, para poder generar un relato verosímil. Estos elementos son presentados a través de proyecciones y dialogan con la narración del protagonista.

Por otro lado, en Perú, en el año 2018, Lucero Medina Hú estrena su obra “Carguyoq”, donde explora las posibilidades de la autoficción para desdibujar los límites de la realidad y la ficción. La obra escenifica el proceso creativo de una dramaturga, una actriz y un actor, en el que indagan sobre cómo abordar el tema de los desplazamientos forzados durante el periodo de 1980-2000. Estas preguntas son abordadas a través de la representación del viaje de retorno de un personaje ficticio.

La obra propone el uso de las estrategias de la autoficción, y es a través de estas que permite evidenciar el proceso creativo. Los personajes pasan constantemente de ser la dramaturga, la actriz y el actor, a representar otros personajes de la ficción que están creando dentro de la historia. Asimismo, con este mismo recurso, evidencian las distintas posibilidades de resolver la ficción que están creando colectivamente, y por ejemplo, se presentan dos versiones de una misma escena. Dejando así la posibilidad de que ambas versiones sean y no sean al mismo tiempo. Además, la obra incorpora elementos como archivo real y archivo ficcionado, que posibilitan acceder a una memoria personal y cultural. El archivo es presentado a través de videos, un circuito cerrado y proyecciones, al igual que los proyectos previamente mencionados. Las estrategias mencionadas anteriormente me sirven como referentes para reconocer las posibilidades de presentación y representación de un relato que ubica al espectador en la interpretación de más de una mirada sobre los relatos.

Antes de cerrar, es importante mencionar que una mirada crítica sobre los relatos que parten del “yo”, sostiene que el abuso de la estrategia podría significar que el autor carezca de creatividad y de construcción de sentido sobre el mismo (Caballé, 2017). En ese caso, sería necesario establecer las diferencias entre la autobiografía y la autoficción para dejar clara la lectura sobre los relatos. Por un lado, el pacto de lectura

autobiográfica implica “una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente, no a una exactitud histórica imposible, sino al esfuerzo sincero de vérselas con su vida y por entenderla” (Lejeune, 1986, p.12). Mientras que en la autoficción también hay autorreferencialidad con el autor, pero con ambigüedades y fracturas deliberadas sobre la reconstrucción de su vida. En este caso, encuentro necesario hacer evidentes las fracturas para reafirmar la estrategia como camino para abrir más de una lectura posible sobre un mismo evento.

Para concluir, puedo decir que el trabajo de la memoria, a través de la inserción de lo real en escena, sea archivo, cuerpo y palabra, es un recurso que ha sido abordado en el último siglo de diversas formas. Sin embargo, el trabajo con las estrategias de la autoficción en el teatro, responden a un contexto más reciente, en el que los límites de la representación son más difíciles de establecer. Hoy en día, resulta necesario para los creadores escénicos comenzar a abordar proyectos que propongan límites ambiguos, donde su experiencia personal sea un nexo para poder vincularse desde lo real con los espectadores.

## CAPÍTULO 2

### METODOLOGÍA

*¿Cómo nos acercarnos a nuestro pasado? (a nuestras memorias familiares)*

*¿Tenemos testimonios? ¿Fotos? ¿Videos?*

*¿O no tenemos nada?*

*Y si no tenemos nada,*

*¿podemos inventarnos?*

*Podemos inventarnos*

*¿De qué nos sirve inventarnos?*

*Estas fueron algunas de las preguntas que me hice antes y durante el laboratorio.*

*Preguntas que aparecieron poco a poco para ser compartidas con las actrices.*

*Me pregunté también cómo es que esto tan personal sería abordado desde la escena.*

*Y esa creo que fue la pregunta clave, la que abrió paso a la elaboración de mi metodología de investigación:*

*¿Cómo reconstruimos nuestra memoria familiar escénicamente?*

Entiendo la metodología como “las herramientas que se ponen en práctica para conocer nuestro objeto/experiencia de estudio” (PUCP, 2019). En ese sentido, encuentro relevante abrir un espacio de profundización y discusión sobre las estrategias escénicas empleadas en el presente proyecto, pues el tipo de investigación planteada se construye desde mi subjetividad como artista e investigadora, la cual está en permanente movimiento creativo. Por ello, este estudio no busca encontrar una respuesta única y cerrada a la pregunta de investigación sino que, en la búsqueda por responderla, propone que se abran nuevos caminos de reflexión y profundización.

Así, en el presente capítulo desarrollaré la metodología empleada en esta investigación. Siendo el objetivo de la misma, diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas, descendientes de migrantes andinos, reconstruyen sus memorias

sobre las experiencias de migración de sus familiares, a partir de las estrategias de la autoficción y de su interacción con el archivo familiar en escena; consideré el uso de tres herramientas: un laboratorio de creación e investigación, materiales de registro como bitácoras, videos y fotos; y entrevistas en profundidad.

A continuación, explicaré el tipo de metodología elegida y argumentaré su pertinencia en la investigación. En segundo lugar, detallaré las herramientas empleadas para el levantamiento y recojo de información, y profundizaré en los hallazgos encontrados a lo largo del desarrollo del proyecto a nivel de metodología.

## **2.1. Tipo de investigación**

*El objetivo era reconstruir las memorias de migración familiar de las actrices, pero parte de mi intuición me decía que el cómo reconstruyera dichas memorias, me iba permitir acceder a una información sensible sobre los sujetos en rememoración. Yo sentía que esa información me iba a permitir abrir mi mirada a la complejidad que implica la reconstrucción de memorias ausentes.*

Decidí optar por una investigación desde la práctica de las artes escénicas y de corte exploratorio porque encontré que mi pregunta de investigación se debía abordar desde el pensamiento que el cuerpo en escena pone en acción. María José Contreras (2013) afirma que el cuerpo puede ser un objeto de estudio, pues es también generador de conocimiento. En ese sentido, lo que se investigó en este estudio no podía reducirse únicamente al discurso de la palabra y la teoría (Contreras, 2013), por ello, la experiencia de laboratorio de creación e investigación generó los alcances requeridos para abordar la pregunta planteada.

Este tipo de metodología presentó incertidumbre desde el inicio de su formulación, pues el proceso comenzó con un diseño que cambió constantemente según cómo se fue desarrollando la experiencia creativa. Estos cambios se dieron porque se trabajó con la subjetividad de individuos en escena, la cual era expresada a

través de la palabra y el cuerpo. Fue el proceso creativo el que me permitió ajustar la pregunta de investigación, ya que su desarrollo fue revelando información que solo podía ser visible con la práctica escénica.

Es así como, la investigación desde las artes contempla el vínculo dialógico entre la práctica y la teoría, y posiciona al proceso creativo y al creador como ejes de la investigación (Borgdorff, 2010 en PUCP, 2019). En este estudio, mi lugar como investigadora se ubica en la observación para la creación, y viceversa. A diferencia de otros tipos de investigación, yo no he observado un fenómeno ya existente en la realidad, sino que lo he provocado a partir de la práctica escénica. Esto implica que soy una pieza clave dentro de la investigación, que provoca, guía, ordena y crea en conjunto con las otras participantes del proceso, y al mismo tiempo, observa de manera subjetiva lo que se pueda estar generando en relación con el tema propuesto.

*Dirigir la investigación fue un gran reto para mí, pues era la primera vez que lo hacía y no tenía muy claro cómo hacerlo. En el camino me fui dando cuenta de que esa incertidumbre que me acompañaba desde el inicio era parte de todo proceso creativo. Con el tiempo, las preguntas iniciales fueron cobrando sentido, y por eso darnos el tiempo para procesar fue importante.*

En el caso de esta investigación, el proceso metodológico concluyó con un hecho escénico, el cual llamamos la sistematización escénica de la investigación. En ese sentido, José A. Sánchez (2010) indica que el hecho escénico es:

Un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación. Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tienen incidencia en la construcción del saber. Además, puede reaparecer en otros lugares tanto de la práctica artística como de la práctica social. Por ello, una obra de arte o una conferencia nunca pueden contener y dar cuenta de todos los aspectos del proceso, no pueden ofrecer todo el conocimiento y mucho menos todo el saber en su mera formalización o

realización. Pero no por ello son diferentes del proceso; son parte del proceso e, incluso, el propio ejercicio de la presentación puede ser considerado como investigación (p.38).

Esta definición me permite ubicar la experiencia escénica dentro de mi investigación. Si bien no se pueden recoger y articular todos los hallazgos del proceso, es cierto que la elaboración de la misma experiencia, al ser pensada para un público es un ejercicio de investigación también. Decidí diseñar dicha experiencia escénica para compartir y dialogar las memorias escenificadas con un público, pues la confrontación con los espectadores terminó de dar sentido a los momentos escénicos elaborados.

Asimismo, fue fundamental documentar el proceso a través de registro audiovisual, pues eso me permitió volver a exploraciones iniciales y “reconstruir la genética del proceso” (Contreras, 2013). Si bien la investigación cuenta con un resultado escénico, cada elemento del montaje tuvo un origen que fue desarrollado a lo largo del proceso. Me pareció importante reconocer el camino para llegar a los momentos contruidos, pues muchas de las exploraciones iniciales partieron de memorias compartidas y ahí radica parte importante del proceso de aprendizaje.

A continuación, haré un breve desarrollo de tres proyectos de investigación desde la práctica que fueron referentes importantes para mi planteamiento metodológico. En primer lugar, está la investigación “Estrategias de re-presentación y elaboración escénica de la memoria traumática infantil” de María José Contreras Lorezini (2017), que tuvo como objetivo:

Explorar estrategias de escenificación de testimonios de personas que fueron niños y niñas durante la dictadura en Chile. El proyecto se realizó en dos etapas: durante 2008 se recolectaron los testimonios y se desarrolló un primer laboratorio teatral; en una segunda etapa, realizada entre 2011-2012, se creó la obra



testimonial 'Pajarito nuevo la lleva', que fue presentada en diversos espacios teatrales y de memoria en Santiago de Chile (p. 2).

A través del artículo “se identifican las distintas estrategias de puesta en escena y puesta en cuerpo de los testimonios recolectados, y se da cuenta de algunas posibilidades de re-elaboración escénica de memorias del posconflicto” (Contreras, 2017, p. 2). En la investigación se indaga sobre las distintas posibilidades de resignificación que tiene la memoria a partir de las estrategias que abordan el tratamiento del archivo en la escena. De la propuesta de Contreras, encuentro que la experiencia que pueda tener el espectador con el archivo, en cuanto a la materialidad o visualidad, genera un cambio en cómo se acerca el mismo a las memorias contenidas.

En segundo lugar, está la investigación titulada “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en Chile de la Dictadura” de Francisco Albornoz en el 2012. La investigación consistió en indagar en la creación de un texto dramático basado en los testimonios del Archivo de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC) (Grass, 2014, p.107). Estos testimonios contienen experiencias de la represión ocurrida durante el periodo de la dictadura militar, pero son narrados desde el contexto en el que se vivieron, con las inquietudes y preocupaciones de la época. El objetivo del proyecto fue volver a las experiencias de la dictadura a través de la escena, pero para visitar dicha experiencia desde la mirada del hoy, con una aproximación al archivo como un elemento que no es estático en el tiempo (Grass, 2014). Algunas de las preguntas que guiaron dicha investigación fueron:

¿Es posible restaurar, a partir del testimonio y a través del teatro, tanto el espacio/tiempo de la situación testimoniada como la escena misma en que se dio el testimonio? y ¿Qué aporte a la circulación de la memoria entre las generaciones produce este tipo de experiencias? (Grass, 2014, p.107-108).

Estas preguntas, similares a las inquietudes de mi proyecto, resultaron en una investigación que problematizó las formas de poner en escena el testimonio, es decir, el archivo revisitado. Milena Grass (2014) sostiene que “El trabajo de dramatización de los testimonios buscaba reintegrar a la presencia aquello que, al ser fijado en el papel y depositado en el archivo había quedado fuera del cuerpo, del tiempo y del espacio” (p.113).

En tercer lugar, encuentro como referente el proyecto realizado en el Penal Modelo Ancón II, por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y dirigido por Lorena Pastor. Este proyecto, consiste en la realización de un taller de artes escénicas, para un grupo de internos e internas, en el que a partir de ejercicios y estrategias escénicas construyen narraciones sobre sus vivencias personales. Este proyecto inició en el 2014 y cuenta con cinco montajes teatrales.

Lorena Pastor comparte que el objetivo del taller es que cada uno de los alumnos construya la presentación de su “yo” en escena, a partir de narraciones verbales, documentos, cartas; y a través del cuerpo, el movimiento y sus gestos (comunicación personal, 4 de noviembre, 2019). La investigación profundiza en cómo construyen su “yo” para que el otro los vea, en qué deciden contar y qué no contar. En ese sentido, encuentro que el proyecto busca, al igual que el mío, la construcción de un “yo” en escena, que se basa en una biografía real, pero que a través de las estrategias escénicas colinda con la ficción.

Los tres proyectos fueron referentes metodológicos en la formulación de sus preguntas y objetivos, y en los mecanismos de recojo de información y hallazgos. Asimismo, la lógica de investigación de este tipo de proyectos me permitió comprender mis propios procesos como investigadora desde las artes escénicas, pues al estar abordando memorias personales, la creación, el recojo de información y el análisis, requirieron de tiempo y distancia para ser procesados.

## 2.2. Diseño metodológico

El diseño metodológico de la investigación implementó tres herramientas: un laboratorio de investigación y creación escénica, bitácoras y registro de audio y video; y entrevistas a las participantes del laboratorio. A continuación, comparto la matriz metodológica que sistematizó mi proceso.

Matriz					
Herramienta	Objetivo	Sesiones	Requerimientos	Instrumentos de recojo de información	
Laboratorio	Módulo 1	Explorar escénicamente las posibilidades del archivo familiar en escena, en relación con el cuerpo y la palabra, para la reconstrucción de las memorias familiares del proceso de migración andina a la ciudad de Lima.	8 sesiones	Cámara de fotos Cámara de video Bitácoras Plumones, masking tape, lapiceros	Bitácoras Fotos Videos Grabaciones de audio Guías
	Módulo 2	Explorar escénicamente las estrategias de la autoficción, incorporando el archivo familiar, para reconstruir los relatos de migración familiar y dar cuenta del impacto actual de estos relatos en las jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos.	10 sesiones grupales  3 sesiones individuales por actriz  1 primera muestra del proyecto	Proyector Laptop Cámara de video Cámara de fotos Bitácoras Plumones, masking tape, lapiceros Archivo del módulo anterior HDMI 8 metros	Bitácoras Fotos Videos Grabaciones de audio Guías
	Módulo 3	Sistematizar escénicamente el proceso de exploración con las estrategias de autoficción y de inserción del archivo en escena, para reconstruir los relatos de migración familiar y dar cuenta del impacto actual de estos relatos en las jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos.	Primera etapa: 6 sesiones individuales por actriz 3 sesiones colectivas  Segunda etapa: 6 sesiones individuales por actriz 6 sesiones colectivas 2 funciones	Proyector Laptop Cámara de video Cámara de fotos Bitácoras Plumones, masking tape, lapiceros Archivo de los módulos anteriores HDMI 8 metros Mobiliario Utilería Grabadora de audio	Fotos Videos Grabaciones de audio Redacción de texto

Bitácoras, registro de audio y sonido	Registrar los hallazgos y memorias de los módulos de laboratorio, a partir de la mirada de las actrices y la investigadora.	-	4 bitácoras 1 cámara de fotos 1 grabadora de sonido 1 cámara de video	-
Entrevistas	Identificar los hitos en los relatos familiares de las actrices, para trabajar a partir de ellos y encontrar las implicancias en el presente.	1 sesión de entrevista por actriz	Grabadora de audio	Grabaciones de audio Guía

### 2.3. Herramientas

La investigación contó con tres herramientas de levantamiento y recojo de información. Estas fueron el laboratorio de investigación y creación escénica, las bitácoras de las participantes, incluyendo la mía, el registro de audio y video; y las entrevistas a profundidad. A continuación, haré un desarrollo de la implementación de cada una de las herramientas mencionadas.

#### 2.3.1. Laboratorio de creación e investigación

Este laboratorio tuvo como objetivo diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas, descendientes de migrantes andinos, reconstruyeran sus memorias sobre las experiencias de migración de sus familiares, a partir de las estrategias de la autoficción y de su interacción con el archivo familiar en escena. Para ello elegí a tres mujeres con formación escénica previa y con antepasados andinos de primera o segunda generación. Encontré necesario que contaran con experiencia escénica, pues era importante que pudieran resolver con pericia los ejercicios planteados en el laboratorio y luego, en la muestra final.

Las intérpretes fueron Beatriz Ureta Hurtado, actriz de último año de la carrera de la especialidad de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), nacida en Lima y descendiente de migrantes de Mito, un pueblo ubicado en la provincia

Daniel Alcides Carrión, en Cerro de Pasco. Anita Raely Lizbeth Ricardo Soto, bailarina en formación de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, nacida en Lima y descendiente de migrantes de Huaros y Canta, pueblo y provincia de Lima; y de migrantes de Orcotuna, pueblo de Huancayo, Junín. Y finalmente, Gladys Gianella Cruzatte Huamán, estudiante de la carrera de la especialidad de Teatro de la PUCP, nacida en Lima y descendiente de migrantes de Acoria y Acobamba, pueblos en Huancavelica.<sup>3</sup>

La propuesta fue trabajar con la memoria desde una mirada intergeneracional, pues fueron las actrices, hijas y nietas, las que recuperaron las memorias de sus familiares a través de sus propias preguntas y búsquedas. Asimismo, elegir a mujeres fue una decisión más intuitiva que requerida, y la relaciono con mi motivación personal cómo investigadora. Busqué a personas que fueran semejantes a mí en género, edad y ocupación, porque intuía que nuestra experiencia de vida nos iba a permitir entendernos en nuestras búsquedas y preguntas con respecto a nuestro futuro. A lo largo del proceso fue interesante contrastar nuestras experiencias con respecto a nuestros orígenes diversos, ya que en algunos casos había más identificación que en otros.

Finalmente, para el laboratorio fue necesario contar con una persona que acompañara el proceso, más allá de las actrices. Esta persona se encargaba de llevar el registro audiovisual y escrito de las sesiones. Asimismo, su mirada externa me permitió contrastar puntos de vista de lo que iba sucediendo en el proceso. En los dos primeros módulos la persona que acompañó el proceso fue Renzo Abrill, alumno de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP; y en el último módulo fue Daniela Acha, también alumna de la misma especialidad, que además de asistente de registro fue la productora del tercer módulo. Asimismo, conté con una productora de

---

<sup>3</sup>Gianella participó de los dos primeros módulos completos.

laboratorio para el primer y segundo módulo que fue Ingrid García, alumna de la misma especialidad.

**a) Primer módulo**

El diseño del laboratorio contó con tres módulos que guiaron el proceso. El objetivo del primer módulo fue: Explorar escénicamente las posibilidades del archivo familiar en escena, en relación con el cuerpo y la palabra, para la reconstrucción de las memorias familiares del proceso de migración andina a la ciudad de Lima. Los archivos considerados fueron principalmente: testimonios, objetos, ropa, fotografías y música. En este primer módulo busqué que las participantes compartieran sus archivos familiares en el espacio del laboratorio y que, a través de ejercicios, los pusieran en diálogo con sus cuerpos y textos en escena. Para ello propuse objetivos y actividades específicas por sesión que permitieron compartir diferentes tipos de archivo a través de distintas formas de relacionarse con ellos. Adjunto el cronograma de sesiones con los ejercicios específicos en los anexos (ver anexo 1).

Asimismo, contamos con un instrumento de recojo de información que permitió identificar, a partir de preguntas puntuales, en qué elementos de las exploraciones nos debíamos enfocar y registrar. A continuación, comparto el cuadro empleado para las sesiones de trabajo.

**Instrumento de recojo de información**

	A1	A2	A3
<p><b>Cuerpo</b>            ¿Qué acciones realiza la participante para comunicarse a través de su cuerpo?            ¿Qué imágenes construyen con el cuerpo? ¿A qué remiten las imágenes?            ¿Hay imágenes que se repiten? ¿Cuáles?            ¿Cómo se modifica la corporalidad cuando interpretan a un familiar?            ¿La caminata? ¿La mirada? ¿La pisada? ¿La dirección del cuerpo? ¿Los niveles? ¿El peso? ¿La dirección? ¿Los ritmos de la escena?            ¿Las participantes comparten alguna forma de comportamiento?            ¿Las participantes comparten alguna forma o estilo de vestimenta?</p>			

<p><b>Archivo</b></p> <p>¿Qué archivos insertan a la escena? (música, vestuario, fotos, objetos, etc.)</p> <p>¿Estos elementos son parte de su archivo personal?</p> <p>Si no son de su archivo personal, ¿Qué suple? ¿Para qué está ahí?</p> <p>¿Cómo se insertan estos archivos? ¿Se presentan, se representan?</p> <p>¿Cómo dialogan con el cuerpo?</p>			
<p><b>Palabra</b></p> <p>¿Qué temas y/o situaciones tienen en común los relatos/narraciones/creaciones? ¿En qué se diferencian?</p> <p>¿Cómo se relacionan las participantes en los relatos/narraciones/creaciones?</p> <p>¿Qué no sabían? ¿Qué quieren saber?</p>			
<p>Conclusiones generales de la sesión</p>			

En el módulo inicial primaron los hallazgos relacionados a la ejecución de una metodología de este tipo, donde constantemente debía poner a prueba mis estrategias para darme cuenta si funcionaban o no. Al inicio no tenía muy claro cómo recoger la información, y recién en la cuarta sesión ajusté las preguntas del instrumento para que me pudieran servir. De todas formas, recién hacia el final del módulo encontré qué tipo de ejercicios me permitían crear en relación a las memorias, considerando que las participantes pudieran completar los vacíos que se generaran. Creo que este hallazgo estuvo relacionado a que conocí un poco más a las actrices, y me comencé a dar cuenta de por dónde iban los cuestionamientos y lenguajes de cada una.

Entendí también que las sesiones del laboratorio debían ser organizadas previamente, pero la flexibilidad en la ejecución era una condición indispensable, porque siempre se iban a modificar en relación al resultado de la sesión anterior. Si un ejercicio no funcionaba, debía replantear lo que había programado según lo que iba escuchando del material escénico que surgía. El mismo material evocaba memorias que resonaban en todas las participantes y así, abría caminos de reflexión. Asimismo, a veces

necesitaba pedir material escénico para las siguientes sesiones, para avanzar de una manera más eficiente.

En relación a lo expuesto previamente, una limitación fue haber programado las sesiones dos días seguidos, pues para mí era necesario más tiempo para procesar el trabajo entre sesión y sesión. Las participantes, por su parte, también lo requirieron, para procesar y completar los requerimientos que les solicitaba. Necesité adaptarme a este tipo de procesos, ya que era la primera vez que investigaba desde la práctica artística

El tiempo fue importante, no solo para organizarme, sino para procesar lo que el mismo material iba revelando con respecto a las actrices. Lo que permitía que el laboratorio avanzara eran las memorias recuperadas en relación a los relatos de migración, las cuales eran visibilizadas por la práctica escénica. Si no podía identificarlas, era más difícil proponer estrategias que permitieran seguir construyendo en la escena.

Finalmente, puedo decir que en este módulo tuvimos un primer acercamiento a las memorias de las actrices. Era necesario contar con un tiempo razonable para que se construyera la confianza entre ellas y así, pudieran compartir y dialogar sus historias con las de las otras. Recién después de esta etapa, las actrices pudieron escoger de qué hablar y, por lo tanto, qué archivo necesitaban buscar. Este módulo contó únicamente con ocho sesiones para profundizar en la estrategia de la inserción del archivo en escena, motivo por el cual en el siguiente módulo debimos seguir explorando con ella.

## **b) Segundo módulo**

El segundo módulo tuvo como objetivo: Explorar escénicamente las estrategias de la autoficción, incorporando el archivo familiar, para reconstruir los relatos de migración familiar y dar cuenta del impacto actual de estos relatos en las jóvenes



limeñas descendientes de migrantes andinos. Aquí incorporamos los hallazgos del módulo uno, motivo por el cual la forma de abordar los relatos fue distinta para cada participante. Se hizo una selección de archivo con el cual trabajar y buscamos profundizar por temáticas. Este módulo finalizó con una primera muestra que permitió integrar los hallazgos del módulo anterior.

En este caso, la exploración se realizó principalmente con dos estrategias de la autoficción. La primera, la enunciación de relatos biográficos, desde el “yo” de las actrices en escena, quienes decidían qué contar y qué ficcionar, con el objetivo de evidenciar el proceso del recuerdo. Y la segunda, fue la creación de una experiencia escénica que posibilitara el pacto de lectura ambiguo con el espectador que propone la autoficción.

La ruta planteada involucraba inicialmente la creación de relatos a partir de la palabra. Luego, busqué ampliar la aplicación de la estrategia fuera de la creación de relatos textuales, donde el “yo” se enuncia únicamente con la palabra. En ese sentido, comencé a probar con otros elementos que escenificaban un “yo” desde el archivo familiar como, por ejemplo, objetos, vestimenta y fotos. Considero que el uso de esta estrategia en escena, permitió que pudieran dialogar los elementos del archivo con el cuerpo, la voz y el movimiento para crear nuevas narrativas, no necesariamente textuales.

Por ese motivo, propuse también trabajar con la proyección de fotografías y textos para explorar cómo los cuerpos y las voces en escena dialogan para crear nuevos relatos. Asimismo, se incorporaron los objetos y vestimenta personales para que dialogaran con los cuerpos en escena a través del movimiento, la danza y la voz. Y finalmente, se combinaron formas narrativas, incluyendo la posibilidad de generar diversas materialidades para los mismos elementos. A continuación, expongo un cuadro que fue resultado del segundo módulo, donde identifiqué diversas posibilidades de diálogo entre el presente y el pasado, a través del archivo y sus materialidades. Esto

me permitió ir sistematizando el proceso, mientras continuaba planteando las exploraciones para el siguiente módulo.

### **Variables para la inserción del archivo y la presencia del “yo” en escena**

<b>Palabra (Texto)</b>	<b>Cuerpo</b>	<b>Archivo: foto</b>	<b>Archivo: objeto</b>	<b>Archivo: vestimenta</b>	<b>Música</b>
Palabra en escena en representación	Cuerpo que representa	Foto en escena (tamaño real)	Objeto en escena (tamaño real)	Vestimenta sobre cuerpo en escena	En vivo
Palabra en escena sin representación	Cuerpo que presenta	Proyección de fotografías (ampliación de la imagen)	Proyección de objetos (ampliación de la imagen)	Vestimenta sola en escena	Grabación
Palabra a través de un soporte grabado	Proyección de imagen en circuito cerrado	Circuito cerrado (fragmentación y ampliación de la imagen)	Circuito cerrado (fragmentación y ampliación del objeto)	Proyección de vestimenta	
Palabra como registro visual de la escritura	Sombra sobre imagen/ intervención del archivo			Circuito cerrado (fragmentación y ampliación de la vestimenta)	
Palabra con circuito cerrado					

Este cuadro fue un hallazgo importante porque me permitió identificar y clasificar los archivos que iban apareciendo en la escena de diversas formas. Las variables me permitieron organizar la información y por lo tanto, sistematizar las estrategias para las propuestas en la escena. Por ejemplo, si ya había explorado con la presencia del archivo por medio de los objetos, buscaba componer otro momento explorando con la presencia del archivo a través de la ampliación de las fotografías. Así, me di cuenta de que las posibilidades de inserción del archivo en escena y de creación a partir de las estrategias de autoficción se podían diversificar. El cuadro me permitió identificar y nombrar dichas posibilidades.

Otro hallazgo importante de este módulo estuvo relacionado con cómo organizar la información no solo para el documento escrito, sino también para la escena. Al

finalizar este módulo debía presentar una sistematización escénica que comprendiera algunos de los primeros hallazgos, y me di cuenta de que para avanzar y profundizar en las memorias de migración familiar de cada participante, debía proponer sesiones personales, aparte de las grupales. Estas sesiones me permitieron concentrarme en los relatos y en las estrategias escénicas que iba manejando cada una.

Finalmente, la muestra de este módulo me permitió ver cómo la experiencia que estábamos creando se expandía en relación con lo que los espectadores recibían. Esta muestra me hizo dar cuenta de qué material debía quedar y qué otro debía seguir trabajando. Por ejemplo, los momentos creados con Beatriz se mantuvieron porque la estrategia explorada con ella quedaba clara para los espectadores. En cambio, el momento elaborado con Raely no quedó tan claro, y por ello, continuamos trabajando sobre la forma de presentación del archivo.

Por otro lado, para el recojo de información necesité del registro de fotos, videos y audios; y de la bitácora de trabajo, que tomó mayor protagonismo porque las actrices comenzaron a escribir textos y a crear a partir de la palabra. El registro audiovisual fue fundamental para luego revisar el origen de los fragmentos construidos en el último módulo. A pesar de que no necesariamente quedó todo el material, en este módulo están los orígenes del resultado escénico.

Asimismo, un alcance importante fue que las actrices pudieron profundizar en las memorias contenidas en los archivos con los que contaban, y así, una vez que tuvieron la ruta más clara, comenzaron a contactar a familiares con preguntas más específicas, según sus intereses.

Una limitación fueron las condiciones en las que estaba inmersa la producción de un laboratorio escénico de una estudiante universitaria de pregrado. Me di cuenta de que los tiempos que una investigación de este tipo requiere son más extensos que los plazos que la Universidad nos ofrece. Eso me llevó a apurar procesos como la muestra

de este módulo, y por ello, no fue realmente un cierre para el laboratorio. Por ese motivo, requerí de un tercer módulo para la sistematización escénica del proceso.

### **c) Tercer módulo**

El tercer módulo consistió en sistematizar escénicamente el proceso de exploración con las estrategias de autoficción y de inserción del archivo en escena, para reconstruir los relatos de migración familiar y dar cuenta del impacto actual de dichos relatos en las jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos. Para este módulo solo conté con dos actrices. Trabajé en sesiones personales, donde cada una iba creando los relatos de autoficción que contaría; y durante las últimas semanas, trabajamos en sesiones grupales, donde articulamos los relatos y comenzamos a cruzar las memorias.

Este módulo contó con dos etapas, una en agosto, que debía resultar en una muestra, pero como el material no estaba listo tuvimos que posponer la presentación del resultado escénico. Una vez más, era necesario más tiempo para seguir procesando lo que el material decía, y así, seguir construyendo. La segunda etapa continuó en la tercera semana de setiembre, donde retomamos los ensayos con propuestas más definidas. Esta segunda etapa duró siete semanas, incluyendo la muestra. En esta oportunidad conté con una productora y asistente de registro que fue Daniela Acha, alumna de la especialidad de Creación y Producción Escénica. Así como un apoyo para la edición de video y sonido, que fue Mauricio Linares, alumno de la misma especialidad.

Para diseñar este módulo, también utilicé el cuadro del módulo dos, solo que esta vez la información se iba organizando de acuerdo a los relatos que queríamos narrar. Al cuadro, le añadimos los videos como una nueva forma de archivo que no había estado presente en los módulos anteriores. La decisión de qué relatos contar estaba guiada por las motivaciones de las actrices, pero también pensando en lo que sería más potente para abordar la reconstrucción de memorias sobre la migración.

Por otro lado, la metodología de trabajo para esta etapa consistió en sesiones de creación en las que, a partir de mis pautas, las actrices proponían secuencias de movimiento y/o textos hablados o escritos. A partir de improvisaciones de textos y exploraciones con elementos se fueron creando las escenas. Los textos debían responder a la estrategia de la autoficción y los elementos hacían referencia a los diferentes tipos de archivo.

Para este módulo también fue fundamental el registro de audio, pues a través de improvisaciones se iban creando las escenas. Así, yo grababa a las actrices, y luego en casa transcribía y trabajaba los textos a mayor profundidad.

Las bitácoras también fueron importantes para el registro de la creación desde los distintos roles que cada una ocupaba. Yo iba registrando los descubrimientos en relación a cómo escenificábamos la memoria a partir de las estrategias exploradas, mientras que las actrices iban registrando sus procesos de rememoración de historias familiares. Asimismo, los videos y fotos nos servían para recordar y recuperar lo que se iba creando en sesiones anteriores.

Un hallazgo importante para este módulo fue que pudimos explorar más con los recursos audiovisuales. Los audios tenían presencia en la escena a través de tres soportes diferentes, y los videos aparecían en diferentes dimensiones para ser intervenidos por los cuerpos y otros elementos.

También entendí que el término sistematización, en este caso en particular, no significaba necesariamente resumir el material trabajado previamente, sino que, a partir de los hallazgos escénicos de los módulos anteriores, podíamos aplicar las estrategias para contar los relatos que nos interesaban. Por ello, entiendo la sistematización como la forma de condensar los hallazgos a través de la creación, tomando en cuenta que lo que resulta tiene origen en los procesos previos. Por otro lado, ocurrió también que cuando volvimos al material trabajado en módulos anteriores, la memoria comenzó a operar nuevamente, y el material adquiriría nuevos significados y nuevas preguntas.

Asimismo, el hecho de que trabajara con las actrices por separado tuvo pros y contras. Por un lado, se avanzaba más eficientemente, y tanto las actrices como yo nos podíamos concentrar mejor en la creación. Sin embargo, el trabajo por separado no permitía fortalecer el vínculo entre las actrices que solo se vieron las últimas semanas para sistematizar.

Finalmente, la experiencia de confrontar el trabajo con el público nos reveló muchísima información. Por ejemplo, nos permitió poner a prueba la escena final de la muestra, que en una primera función no funcionó porque no parecía ser una acción conclusiva, mientras que en la segunda lo pudimos corregir para que se entendiera que era el final. Por otra parte, algo que logramos que ocurriera fue que el público se acercara a ver en detalle los altares que resultaban de los relatos de las actrices.

Las funciones me permitieron dar cuenta de la capacidad que tiene la escena para profundizar en la vulnerabilidad de las actrices en relación a los espectadores. Pude identificar qué escenas requerían de más tiempo para que los espectadores pudieran procesar, y qué escenas eran más complejas para las actrices, que necesitaban de la presencia de la otra para acompañarla.

Para este módulo conté con dos funciones de la muestra. A dichas funciones asistieron un total de 50 personas, entre alumnos, profesores, amigos, familiares y personas externas. La confrontación con el público diverso fue importante y se percibió la diferencia en ambas funciones.

Además, conté con un equipo de producción de tres personas, dos en cabina para operar las luces y el sonido, y una en sala para cualquier eventualidad con el público. Por último, convoqué a una fotógrafa para que registrara los dos últimos ensayos y las dos funciones.

Nuevamente las limitaciones de este módulo estuvieron vinculadas a los marcos de la producción. El espacio de la Caja Negra que ocupamos para las funciones estaba sujeto a disponibilidad, y por ello nos faltó por lo menos un ensayo para resolver algunos

temas técnicos. Eso significó que tuviéramos que eliminar una escena de la muestra con un circuito cerrado, pues nos faltó tiempo de prueba en el espacio.

### **2.3.2. Bitácora y registro de audio, fotos y video**

Las bitácoras y el registro de audio y video fueron transversales a todo el proceso de laboratorio, ya que tuvieron como objetivo registrar los hallazgos y memorias de las sesiones, a partir de la mirada de las actrices y la mía. Las bitácoras me permitieron recoger los procesos de las actrices tanto a nivel creativo como afectivo. Por otro lado, los videos, grabaciones de audio y fotos, me permitieron encontrar el origen de las escenas de la experiencia escénica final, para el proceso de escritura.

Las premisas para el trabajo con la bitácora fueron: escribir, dibujar o expresar las impresiones, descubrimientos o memorias reveladas, a partir de las sesiones del laboratorio. Además, debían escribir los textos que yo les pedía que elaboraran: cartas, testimonios, relatos y monólogos. Ese documento sirvió como registro de los procesos creativos de las mismas actrices. Por mi lado, yo registraba en la bitácora los descubrimientos que iba recogiendo a lo largo de las improvisaciones, las nuevas ideas para poner a prueba, las nuevas preguntas que surgían, e incluso las memorias personales que evocaban en mí los ejercicios escénicos de las actrices.

Por otro lado, para el registro audiovisual, decidimos grabar la parte final de las sesiones, cuando las actrices presentaban lo que habían trabajado. Además, durante la etapa de sistematización, este medio de registro sirvió como material de memoria para iniciar las sesiones siguientes. Por otra parte, el registro de audio se empleó inicialmente para registrar las conversaciones y reflexiones que teníamos al final de las sesiones. Sin embargo, cuando comenzamos con la creación, sirvió también para registrar las improvisaciones de las actrices, sobre las cuales yo luego trabajaba los textos.

Cada vez que debía sistematizar la información del laboratorio, me daba cuenta de lo fundamental que era el registro de audio y video. Por más de que registrara todo

lo que podía en mi bitácora, a veces las palabras no me alcanzaban para recordar los hallazgos de los momentos logrados escénicamente; pues la complejidad de la escena, por su simultaneidad de acciones y gestos, solo era registrable a través del video. Asimismo, estos videos no solo sirvieron como archivo personal, sino también les permitió a las actrices recordar y evocar los momentos generados a lo largo del laboratorio. Sobre todo, en la etapa de creación del tercer módulo fue fundamental revisar los hallazgos de los dos primeros módulos, pues ahí encontramos el material para establecer las rutas de los relatos.

Por otra parte, la bitácora sirvió, como ya mencioné antes, para apuntar los avances creativos de cada una de las participantes. No obstante, también fue un medio en el que las actrices pudieron registrar su experiencia, después de haber pasado por el ejercicio de rememorar en escena. El recordar sus memorias personales y familiares durante las funciones, y compartirlas con un público desconocido, confrontó a las actrices a nuevas sensaciones. La experiencia les generó incertidumbre, nuevas preguntas y muchos nervios; y todo esto pudo ser registrado en su bitácora personal. Encontré importante el registro de este aspecto de la experiencia, porque creo que una mirada ética sobre el trabajo con seres humanos, sus cuerpos vivos y sus memorias, requiere cuidar y considerar cómo esto afecta a un nivel personal y social.

Una limitación con respecto al uso de la bitácora fue que a veces las actrices se la olvidaban y, por lo tanto, olvidaban registrar sus hallazgos personales. Por otra parte, no podía quedármelas y luego dárselas cada sesión, porque ahí también escribían los textos que debían ir creando. Esto me permitió ver que el alcance de la bitácora como registro dependía mucho de la necesidad que encontraran ellas por usarla. Considero que recién en la etapa final es que se hizo necesaria para ellas, por los descubrimientos asociados a compartir el trabajo escénico con otros.

Por mi parte, encuentro que las pautas para completar la bitácora no estuvieron claras desde el inicio porque yo tampoco las tenía claras. Conforme fue avanzando el



proceso fui entendiendo qué tipo de información era la que yo necesitaba que registraran, y por ello, es que recién en la etapa final estuvo más claro para ellas qué registrar.

### **2.3.3. Entrevistas**

Realicé entrevistas a las participantes, con el objetivo de profundizar en los relatos familiares descubiertos en el primer módulo, para encontrar las implicancias en el presente de las participantes. Se recogieron impresiones sobre la historia de sus familiares y sobre cómo estas historias podían tener relación con su presente. Luego, confrontamos esa información en el espacio del laboratorio a través de la creación de momentos escénicos. Ambas estrategias me sirvieron para complementar la información, pero también para confrontarla y dialogarla. La guía de entrevistas está al final del documento (ver anexo 2).

Las participantes respondieron las preguntas de manera fluida, pero eso no significó que quedara claro lo que cada una quería hacer o decir escénicamente en relación a sus historias del pasado. Las entrevistas sirvieron principalmente para descartar algunas posibilidades de creación, dado que yo llegaba con propuestas y ellas comentaban si les parecía relevante o no tomar esos caminos. Asimismo, sirvieron para abrir nuevos temas, temas con los que conectaron más. Estas entrevistas me permitieron conocer más a cada una, pues creo que el espacio íntimo, de uno a uno, me permitió profundizar más con respecto a las sesiones grupales de las actrices. Cabe resaltar que cuando hice las entrevistas todavía no había tenido sesiones individuales, y fueron ellas las que me permitieron darme cuenta de que para avanzar en el trabajo escénico era necesario contar con un espacio individual. Este espacio personal nos permitió enfocarnos por actriz y por relato.

Considero que el momento para realizar las entrevistas fue oportuno, pues haber contado con la experiencia de un mes de sesiones de laboratorio permitió que pudieran

compartir sus memorias con confianza. Era importante que el espacio de confianza se generara pues estaban trabajando con sus propias historias y su vulnerabilidad, y si luego, serían confrontadas con un público, debían prepararse para generar ese espacio. Finalmente, esta herramienta sirvió para complementar la búsqueda realizada a través del espacio del laboratorio.

*A lo largo del proceso metodológico, la escena se convirtió en un espacio para el diálogo, la reflexión y la contención. Un espacio que fue tomado por nuestros archivos, nuestras memorias y nuestros relatos personales, que transformó contenido de la vida cotidiana en narrativas poéticas para ser compartidas con los otros.*

A lo largo del capítulo hemos visto cómo la experiencia metodológica desde las artes escénicas ha significado un gran aprendizaje. Por un lado, confrontarme con una metodología que se iba ajustando en el tiempo me exigió ser consciente de mi subjetividad y reconocer constantemente mi rol en el proceso. Por otra parte, la implementación de las estrategias escénicas me llevó a descubrir diversas formas para evocar la memoria y comunicar los relatos creativamente. Y finalmente, entendí a profundidad la importancia del tiempo que requieren este tipo de procesos para explorar, descubrir, aplicar, crear, procesar, y en paralelo, reflexionar constantemente sobre lo que se va creando.

### CAPÍTULO 3

#### LA MATERIALIDAD DE LA PALABRA EN LA ESCENIFICACIÓN DE MEMORIAS

*¿Cómo nos narramos en escena?*

*¿Qué queremos contar? ¿Qué decidimos contar?*

*¿Qué dicen nuestras palabras sobre nosotras?*

Así como el proceso de laboratorio me permitió identificar estrategias escénicas para la reconstrucción de la memoria, este también abrió camino para la reflexión sobre dicha reconstrucción. Con esto quiero decir que las estrategias identificadas posibilitaron una discusión sobre qué significaba reconstruir la memoria personal desde una experiencia escénica, y por ello, dedico los siguientes capítulos a dicha discusión. Soy consciente de que para la lectura de una escena es imposible desvincular los elementos que confluyen simultáneamente; es decir el cuerpo, el texto, el movimiento, los objetos; ya que es la composición de todos estos lo que significa y comunica. Sin embargo, por una cuestión metodológica, he dividido la reflexión en dos capítulos, uno dedicado a las estrategias escenificadas por medio de la palabra y otro, por medio del cuerpo.

En ese sentido, este capítulo tiene como objetivo reflexionar sobre la presencia escénica de la palabra en la reconstrucción de memorias sobre experiencias de migración andina a la ciudad de Lima, a través de las estrategias de la autoficción y la inserción del archivo familiar en escena. Como vimos en la genealogía de la investigación, con el término palabra me refiero a aquel medio por el cual nos enunciamos, nos narramos y nos comunicamos, que puede adquirir la forma oral o escrita y percibirse de manera sonora o visual. Asimismo, con estrategias de la autoficción me refiero a la elaboración de relatos de ficción de un “yo” de la realidad, que tiene como punto de partida una biografía; y a la construcción de un pacto ambiguo

con el espectador, entendida como la convención que asumen, tanto los actores como el público, de que lo percibido en escena puede ser real y puede no serlo al mismo tiempo. Finalmente, definimos el archivo como el medio material de almacenamiento de la memoria (Taylor, 2015), y en este caso, trabajamos con fotos, videograbaciones, ropa, objetos y testimonios.

Para llegar a la experiencia escénica, tuvimos un proceso de laboratorio que contó con una primera etapa. Esta consistió en recoger información sobre las memorias familiares de las experiencias de migración andina de los ancestros de las participantes. El recojo de información se llevó a cabo por medio de conversaciones con parientes, pero también a través de reconstruir lo que las fotografías, como archivos familiares, narraban sobre sus antepasados. Luego de ello, les pedí a las actrices que eligieran a un pariente sobre el cual quisieran trabajar, y en ambos casos decidieron profundizar en las memorias de familiares fallecidos. En ese sentido, la autoficción ocupó un rol fundamental como mecanismo para la reconstrucción escénica de la memoria, pues ante la ausencia de dichos familiares, se hizo evidente la necesidad de ficcionar los vacíos en la información recogida, pero siempre evidenciando su mirada en la reconstrucción. Por tanto, si bien en un primer momento estuvo presente recopilar un registro testimonial, fue la estrategia de la autoficción la que me permitió crear material escénico a partir de las memorias de las participantes.

Para el presente análisis he identificado momentos específicos de la experiencia escénica. Esta se trabajó sobre la base de dos relatos de autoficción, donde las actrices-protagonistas escenificaron viajes de retorno a los pueblos originarios de sus ancestros. Decidimos estructurar los relatos como viajes de retorno porque presentíamos que, en los lugares de origen de cada una, podíamos encontrar memorias familiares y/o prácticas culturales que respondieran a la reconstrucción de la identidad de cada una.

Beatriz volvió a Mito, en Cerro de Pasco, para enterrar a su madre en su pueblo de origen. Raely, por su parte, volvió a Canta para averiguar más sobre la vida de su

abuela materna, a quien solo conoció hasta los tres años de edad. Ambos relatos se articularon a través de acciones y narraciones, que dialogaban con la presencia de archivos familiares en escena desde las estrategias de la autoficción.

A continuación, profundizaré en la materialidad de la palabra en la escenificación de la memoria. Primero, revisaré cómo aparece la palabra a partir de la voz escénica, como representación de la memoria de un familiar, o como presentación de un archivo ficcionado. Luego, analizaremos la inserción de la palabra por medio de un soporte grabado y su relación con las imágenes que se componen en la escena. Finalmente, observaremos la presencia de la palabra por medio de las proyecciones, las cuales posibilitaron evocar presencias del pasado así como visualizar las memorias del proceso escénico.

### **3.1. La palabra a través de la voz escénica**

El primer camino que tomó la palabra para la escenificación de memorias fue a través de la voz escénica, y con ello me refiero a la voz que proviene de un cuerpo vivo en escena. Según las exploraciones que desarrollamos con las actrices, abordamos la voz escénica de dos formas distintas. Una de ellas fue a través de la representación de la oralidad de la madre de Beatriz, la cual nos permitió recoger no solo su relato de migración sino evocar su presencia por medio del recuerdo de la hija. Y otra, fue por medio de la presentación de un archivo ficcionado en escena, una carta que le hubiese escrito la abuela de Raely a ella, en la que relataba su historia de migración. Dicha carta era compartida con el público a través de una lectura en voz alta.

En ambos casos se reconstruyó tanto la memoria del relato de migración, desde lo que investigaron las actrices, como la memoria de los familiares ausentes. Para ello fue necesario recurrir a archivos como fotos y explorar con las estrategias de la autoficción, pues ante la ausencia de información, era imposible ser fiel a la realidad. Esto llevó a las actrices a elegir qué contar y cómo contarlo. A continuación, presento

cómo abordamos la reconstrucción escénica de la memoria de la madre de Beatriz y de la abuela de Raely por medio de la voz y la mirada de las descendientes.

### 3.1.1. Beatriz representa a Ana María: La representación-ficción de la palabra

El relato de Beatriz inicia con ella en el centro de la escena y la proyección de una fotografía de su madre sobre su cuerpo.<sup>4</sup> Una vez que la fotografía desaparece, la actriz se quita los zapatos, se pone la falda de su madre y se peina como ella para iniciar con la representación. En ese momento comienza a asumir una corporalidad diferente, la cual la acompañará el resto del relato. Luego, se ubica al centro de la escena e interactúa con el público, le pide a uno de los espectadores que le tome una foto y comienza a adquirir diversas poses hasta llegar a la imagen a continuación.



Imagen 1: Beatriz representando a Ana María, su madre

---

<sup>4</sup> Se profundiza en esta estrategia escénica en el siguiente capítulo.

En la imagen vemos a una mujer posando para una foto, y en ese accionar dice su primer texto:

Ana María: Por si acaso yo no fumo, ah. Es que me gusta ponerme así, como se ponen las chicas de las revistas, siempre a la moda.

Aparece por primera vez el “yo” en la escena, un “yo” que se presenta ante el público como Ana María, la madre de Beatriz, pero que es escenificado por su hija. Luego de este primer texto, se proyecta en la parte superior de la pared la foto original, de donde partimos para la creación del juego de la representación. El público puede ver que hay una relación entre la acción de la actriz y la foto proyectada, pues Beatriz intenta reproducir la misma pose que tienen las mujeres de la foto para traer ese recuerdo a escena.



Imagen 2: Foto original de Ana María con sus amigas

Esta fotografía es parte del archivo familiar de Beatriz, y en ella aparecen su madre con sus amigas a los veintitantos años. Pedro Vicente (2013) menciona que las

fotos solo capturan los momentos que deseamos recordar. En ese sentido, quien registra y guarda las fotos, busca conservar el recuerdo capturado en ellas, de manera fija. Sin embargo, la información que revelan estos archivos a veces no es suficiente para quien desea reconstruir una memoria a partir de ellos.

Por ello, a partir de la imagen y las preguntas que se desprendían de ella, es que se originó el relato que el personaje de la madre narra en escena. Esta escena partió de una exploración de la actriz, en la cual le pedí que nos contara lo que había ocurrido previamente al momento capturado. La foto fue tomada mucho antes de su nacimiento, motivo por el cual no podíamos acceder a esa historia. Esto llevó a la actriz a ficcionar gran parte del relato, desde lo que ella si conocía o había escuchado sobre la biografía de su madre. A través del texto a continuación, el personaje construido se presenta ante el público, y cuenta acerca de su relación con su familia y su lugar de origen:

Ana María: Mi nombre es Ana María Hurtado Chombo, yo soy del pueblo de Mito.<sup>5</sup> Mito queda en la provincia de Daniel Alcides Carrión, allá en Cerro de Pasco. Y toda mi familia es de Mito, mi mamá, Isidora Chombo Coronel, mi papá, Aniceto Hurtado Yalico, y mis tíos, mis primos, todos han nacido ahí. ¿Ustedes sabían que Mito es un pueblo milenario? Es importante ah, aunque los de Chacayán no digan lo mismo.

En este punto, encuentro importante profundizar en cómo se materializa escénicamente la reconstrucción de Ana María a través de la oralidad del personaje. Cuando pensamos en ficcionar, no lo hacemos únicamente a partir de la biografía de la madre de Beatriz, sino también con su presencia, y por ello, se hizo pertinente reconstruir la forma del habla. La voz está conectada al cuerpo, y por ello, la forma del habla modifica también la percepción que tenemos sobre el cuerpo.

---

<sup>5</sup> Mito es una aldea ubicada en el valle de Chaupihuaranga, en el distrito de Chacayán, localizado en la provincia de Daniel Alcides Carrión. Perteneció al departamento de Cerro de Pasco. Está ubicado a más de 3000 m.s.n.m. y sus actividades principales son la ganadería y la agricultura.



Para crear este momento, Beatriz improvisó el texto a partir del recuerdo que tenía de su madre, y mientras accionaba recordaba cómo articulaba y entonaba las palabras. Extendía algunas vocales, otras las comprimía, en algunos momentos corría y otras veces la voz aparecía con una entonación cantada. Usaba muchos diminutivos y ordenaba los sustantivos después de los verbos. Todo esto de manera diferente a como habla Beatriz.

Así, a partir de la foto y la improvisación, la actriz continuó con el relato. En la escena, señalaba la foto proyectada y la tomaba como recurso para comenzar a recordar.

Ana María: Ahí (hace referencia a la foto) yo tenía 23 años, había ido con mis amigas del colegio al Parque de las Leyendas. Estudiábamos en las noches, nuestro sueño era poder acabar la primaria. . . . El parque era bien grande, y ahí había animales de toodos lados del Perú, y también de otras partes del mundo. Habían animales de la costa, de la sierra y de la selva. La primera vez que fui, bien triste me puse, me acordé de mis animalitos allá en Mito. Habían carneritos, ovejitas, alpaquitas, y había una vaquita que me hacía acordar a mi Macha, bien gordita era, rica era su leche.

El parque de las leyendas se convirtió en una metáfora para hablar de Mito, y de la relación que podía tener la madre con su lugar de origen, una vez que estuvo en Lima. Presentamos Mito como el lugar donde el personaje recobraba el contacto con la naturaleza, y por contraste, presentábamos el lugar donde vivió en Lima, el cual la acercaba más a un espacio urbano y contaminado. Ahí se hacen evidentes las diferencias entre las expectativas que tenía antes de viajar y la realidad a la que se tuvo que enfrentar de muy joven.

Ana María: Cuando me vine a Lima, hubo un tiempo que yo vivía en Santa Anita, y era tan distinto a como me habían dicho. Uno veía en la foto y veía la plaza de

armas, bonito era. Pero por mi casa no era así, todo era sucio, feo, tierra, basura, desmonte, era todo desorden. Pero lo que más extrañaba de Mito, era a mi mamita. Quería traérmela para Lima. Una vez ella me contó que se había ido a la casa de mi hermana Paola, allá en Independencia, Tahuantinsuyo. Se había instalado ahí, miró todo y dijo: “¿esto es Lima?, ¿así viven? ¿Con estera, calamina, así? Mejor esta mi casa en Mito.”

Y ahí, en contraposición a la idea de progreso de Ana María, aparece la mirada de una generación anterior, la de la abuela. Encuentro importante resaltar que decidimos poner la perspectiva de tres generaciones en un mismo monólogo para generar un diálogo entre ellas, y así, discutir qué significaba la experiencia del proceso migratorio según cada generación. Las miradas que aparecieron fueron, la de la madre, quien relata su viaje en busca de un progreso económico, relacionado a la educación. La de la abuela, quien cuestiona el sacrificio que implica la promesa del progreso. Y la de Beatriz, quien reconstruye el relato y encuentra que el proceso migratorio de su familia fue tan complejo que no se imaginó contar el relato sin ambas perspectivas.

Casi al final del monólogo se revela que la promesa del progreso no fue cumplida como Ana María esperaba. Ella se convirtió en madre de familia y por ello tuvo que dejar sus estudios para trabajar y ayudar en casa. Esta situación me lleva a cuestionarme qué es lo que entendemos por progreso, pues se suele asociar a un desarrollo educativo y económico que se convierte en el medidor de éxito de una persona. Sin embargo, si miramos más allá de lo que se impone socialmente, podríamos decir que Ana María tomó sus decisiones a partir de sus propios intereses y por ello, eligió el sueño de ser madre sobre los otros.

Retomando la idea anterior, las tres miradas sobre el progreso, de Beatriz, su madre y su abuela, entran en diálogo a través de la representación y desde el relato del “yo”. La actriz reconstruyó la oralidad de su abuela materna, a quien nunca conoció, a

partir de su experiencia con su abuela paterna, quien también era de Mito. La autoficción plantea esta posibilidad, pues hay un “yo” real pero que es ficcionado en función de lo que queremos representar. Nosotras no queríamos hablar únicamente de la abuela de Beatriz, sino de quienes ella representa: una mujer mayor, originaria de un pueblo de la sierra, madre de hijos que migraron a Lima, y que podría tener aquella mirada compartida. Para finalizar el relato, la actriz contó que lo que más extrañaba su madre de no volver a Mito, era a su abuela. Por eso al final del monólogo el personaje concluye:

Ana María: Tuve cinco hijos, cuatro hombres, una mujer. Y mi única hija mujer, mi Betty, me está llevando a Mito a cumplir mi sueño de reencontrarme con mi mamita.

Cuando termina el texto, se escucha la canción “Indolencia” de Los Ecos, parte del archivo familiar de la actriz, que la conecta con su infancia, pues era parte de la música que se escuchaba en su casa. Con esta canción, la actriz se quita la falda de la madre y la deja en el suelo, y a partir de este momento, abandona el recuerdo de la corporalidad de Ana María para evocar la propia. De esta manera, retoma su presencia en escena para ser ella quien narre la continuación de su historia familiar.<sup>6</sup>

Finalmente, es importante resaltar que no solo se reconstruyó la oralidad del personaje, sino también la relación y comunicación que este personaje establecía con el público, que fue más parecida a la relación de la actriz con el mismo. En ese sentido, dicha reconstrucción en algún momento fue cuestionada por la misma actriz, al sentir que no estaba siendo fiel a la versión de su madre en vida, ya que ella no se relacionaría de una manera tan fluida y extrovertida con en público. En ese momento saltaron las premisas de la investigación, pues se decidió desde un inicio que la reconstrucción sería por medio de la autoficción, y que si bien queríamos hacer referencia a un personaje de

---

<sup>6</sup> El análisis de la transición corporal entre el personaje de Ana María y Beatriz se abordará en el siguiente capítulo.

la vida real, queríamos también que, a través de su experiencia, se pudiera dialogar con la de otras personas migrantes. Por ello, la decisión de representar a la madre como una mujer capaz de hablar en público con frescura, funcionaba para que el relato pudiera llegar a los espectadores, sin dejar que la representación tuviese un origen en el terreno de la realidad.

Para concluir, puedo decir que en escena vemos a la madre de Beatriz, representada por su propia hija. Esta imagen y esta información hacen evidente que el relato de la madre ha sido una construcción desde la mirada de la hija, y así se constituye un pacto ambiguo con el espectador, pues se percibe aquella representación de la madre como real y ficticia al mismo tiempo. Asimismo, esta consciencia posibilita que el espectador pueda reflexionar sobre quién está representando a quién, y así, permite ver que en la representación están presentes varias miradas sobre un mismo hecho. De esta manera, puedo decir que Beatriz, como parte de la construcción de su identidad para la escena, hace una reconstrucción de su historia personal, a partir de recuperar su historia de migración familiar. Es decir, ella se construye sobre la base de memorias familiares de un hecho que no experimentó, pero que todavía repercute en la constitución de su identidad.

A continuación, desarrollaré otra forma por la cual la voz de las actrices escenifica la oralidad y presencia de sus ancestros. En el siguiente apartado desarrollaré la estrategia abordada para el relato de Raely.

### **3.1.2. Raely presenta a Elisa: La ficción del archivo a través de la palabra**

Si en el relato anterior trabajamos con la evocación de un familiar ausente por medio de la representación; aquí lo hicimos por medio de la presentación de un archivo ficcionado, el cual recogía la oralidad y experiencia de vida de la abuela de Raely, a través de la palabra. La actriz ingresa al centro de la escena con una silla y así, inicia su relato. Se posiciona frente al público, se sienta y se presenta.

Raely: A mí siempre me han dicho que me parezco mucho a mi abuelita, que he sacado su cabello negro y sus ojos oscuros. Eres igualiiiita me decían. Cuando entré a la carrera de danza, en la escuela nacional de folklore, casi todos mis amigos venían de provincia, y si no era así, eran hijos o nietos de migrantes, como yo. Incluso era más chévere decir que eras de provincia que ser limeño. Ahí era importante saber de dónde venías para identificarte.

Raely se presenta en relación a su abuela, a su vida profesional y a su lugar de origen; tres aspectos a partir de los cuales ella decide construir su identidad para la escena, pues tienen una presencia importante en su vida cotidiana. Ella, a diferencia de Beatriz, creció en un ambiente en el que se promovió mantener cercanía con el lugar de origen de sus ancestros. La actriz recuerda haber viajado con regularidad a Canta y haber celebrado con su familia carnavales y fiestas patronales. Sin embargo, el conocer a su abuela por medio de relatos relacionados a estas celebraciones, significó una ausencia importante que ella quiso reconstruir.<sup>7</sup> Por lo tanto, ella continuó con su relato de esta manera:

Raely: Así que comencé a preguntar más sobre mi abuela, de la que tanto me han hablado. Quería saber qué más me relacionaba con ella, aparte de mis ojos y mi cabello. Y así, después de tanto preguntar, llegué a esta carta:

---

<sup>7</sup> Canta es la capital de la provincia que lleva el mismo nombre, ubicada dentro del departamento de Lima, al noreste de Lima Metropolitana. Tiene una altitud de 2819 m.s.n.m.

Para: Anita

De: Mamita Elisa

Hola Anita, como has estado. Me he enterado por ahí que has estado preguntando por mí.

Como que quieres saber como llegué a Lima. Bueno, en realidad yo soy de Huaros, pero cuando me casé con tu abuelo Antonio nos mudamos a Canta para hacer nuestra vida juntos. Ahí empezamos con nuestra carretilla, vendiendo emoliente y anisado. Poco a poco fuimos juntando platita y nos compramos nuestro terroncito en Canta, donde pusimos nuestra tienda juntos. Ahí no fue bien, y por eso no más los canteros nos comenzaron a tratar mejor, antes nos trataban diferente por ser huarocinos.

Ya cuando tuvimos a todos nuestros hijos, nos dimos cuenta que la mejor educación para ellos estaba en Lima. Así que nos mudamos, a empezar de cero nuevamente. Compramos nuestra casita en Habich, ahí donde vives ahora con tu mami, y fuimos muy felices.

Recuerdo hasta ahora el día que bailaste huayno por los cincuenta años de tu mamita. Me emocioné bastante saber que ahora eres feliz bailando la música que a mí tanto me gusta. Como que somos bien parecidas. Ojalá ~~podamos~~ ~~podamos~~ bailar y cantar juntas.

Podamos

Te cuento algo más, sabías que a papa Antonio lo conocí bailando en la playa de Huaros. ¿No sería bonito que tú también encuentres a tu amor bailando?

Cuidate mucho hijita

Te quiere mucho.

Tu abuelita Elisa

PD:

Imagen 3: La carta



Imagen 4: Raely lee la carta de su abuela materna

Después de leer la carta (la lee hasta la posdata), la guarda y anuncia que viajará a Canta para averiguar más sobre su abuela. La carta revela parte de la biografía de su ancestro, pues a través de ella podemos saber dónde nació, dónde vivió y los motivos por los cuales se movilizó. Además, las palabras de cariño de la abuela y las reacciones de la actriz mientras lee el documento, revelan el vínculo que se presenta entre ambas.

Frente a la pregunta ¿Cómo reconstruimos escénicamente la presencia de alguien que no conocimos? (o que conocimos muy poco), surgió un ejercicio en el laboratorio que estuvo presente en la primera muestra. En esa oportunidad, la actriz escribió la carta que le hubiese gustado que su abuela paterna le escribiera, con la cual nunca había tenido mucha relación a pesar de que siguiera viva. Bajo esa misma premisa, volvimos a escribir una carta, pero esta vez, de parte de su abuela materna, quien había fallecido. Así la actriz reconstruyó la presencia de Elisa a partir de su memoria, de los relatos escuchados y de su imaginación. Se sirvió de la referencia de

su otra abuela, a quien si había conocido; y de su memoria cultural, que le ofrecía marcos sociales y culturales, para reconstruirla.

En esta oportunidad, ficcionamos tanto los vacíos del relato como el medio por el cual se presenta la información: una carta. En esta investigación, la carta es un archivo ficcionado, ya que tiene el tratamiento de un archivo en la escena, que se inserta para percibirse como un elemento de la realidad, a pesar de que no lo sea. En ese sentido, la escritura de una carta para la construcción escénica de la presencia de la abuela, se propuso para Raely, porque a diferencia de Beatriz, ella conoció muy poco a su ancestro. Asimismo, la forma de la carta, cuya estructura consiste en una forma de comunicación íntima entre dos personas que se encuentran lejos, que tienen la necesidad y la urgencia de decirse algo; permitió visibilizar no solo el relato, sino también el deseo de reconstruir un vínculo entre ambas.

La actriz, inicialmente, cuenta que “llegó” a este documento después de haber hecho muchas preguntas sobre su abuela. Este juego con el lenguaje permite que a simple vista, llegar a la carta pueda significar encontrar la carta. Sin embargo, escenas después, al transcurrir la historia, la actriz lee una última posdata y revela su escritura de la carta:

Raely:

Posdata: Te cuento algo más, sabías que a papá Antonio lo conocí bailando en la plaza de Huaros. ¿No sería bonito que tú también encuentres a tu amor bailando?

Esta es la carta que me hubiera gustado que mi abuelita Elisa me escribiera, por eso la hice. Ella falleció cuando yo tenía 3 años y así es como yo me la imagino.

El momento de la confesión permite que los espectadores reafirmen que toda la presentación de la abuela es una reconstrucción hecha por la actriz. Si bien la



convención teatral hace que el espectador asuma que lo que se percibe en escena puede ser ficción, al insertar elementos reales, se pone al límite dicha convención. Blanco (2018) afirma que:

Lo importante de la confesión que expone una autoficción no es si es algo que es verdadero o no, sino el funcionamiento de dicha confesión en el relato, es decir, la forma como opera y se articula en la historia que se cuenta (p. 76).

En ese sentido, es pertinente hacer énfasis en que esta revelación se presenta casi hacia el final del relato la actriz, lo que implica que la mirada de la descendiente cobra aún más protagonismo, pues el espectador da cuenta de que todo lo que se ha narrado ha sido desde su perspectiva y experiencia. Aquí es fundamental cómo se reafirma el “yo” de la descendiente, pues pone en escena su rol y agencia en la reconstrucción de su memoria. En ese camino, podemos decir que por medio de la confesión, el “yo” ficcionado revela la búsqueda y el encuentro de memorias intergeneracionales contenidas en la carta. Con esta acción, la actriz hace público su deseo de generar un vínculo cercano con su abuela a quien nunca conoció, un aspecto de su intimidad que se colectiviza y conecta con el público.

Llegado este punto, es importante resaltar que el propósito de esta investigación está orientado a buscar la mirada de las descendientes sobre un hecho del pasado. Y dicha reconstrucción de la memoria, tendrá sus propias características. En este caso, encuentro que la nostalgia está presente en ambos relatos. Seguramente porque los parientes ya no están, pero también porque hay información en las historias de dichos familiares que sigue representando una ausencia para la reconstrucción de la identidad de las actrices.

### **3.2. La palabra a través de un soporte grabado**

En el segundo módulo del laboratorio, nos dimos cuenta de la diversidad de posibilidades que existían para insertar la palabra en escena, y uno de los caminos encontrados fue por medio de un soporte grabado. Esta otra materialidad nos permitió componer con los cuerpos en escena, para dialogar y contraponer los discursos que se presentaban visualmente con los que se oían. A diferencia de las estrategias previamente expuestas, en este caso, la información por medio del sonido estuvo disociada de la que era presentada por medio de los cuerpos.

En los siguientes ejemplos a desarrollar, la forma narrativa que cobra mayor protagonismo es la palabra. A continuación, expondré los dos casos en los que se hace uso de esta forma escénica. El primero presenta la palabra y el cuerpo de Beatriz de manera disociada; y en el segundo, se inserta la palabra por medio de una canción para evocar una presencia del pasado, la cual es reinterpretada por Raely.

#### **3.2.1. El testimonio de Beatriz: Palabra y cuerpo disociados**

A lo largo del laboratorio, en las exploraciones de Beatriz surgieron testimonios que visibilizaban una crisis personal con respecto a su lugar de pertenencia. Sumado a ello, nos costaba decidir cómo continuaría el relato de la actriz, después de la promesa de viaje que haría con su madre. La actriz se preguntaba cómo sería realmente ese regreso, qué memorias volverían a ella al reencontrarse con un lugar al que no había visitado quince años atrás. Frente a ello, nos preguntamos por sus expectativas del viaje a Mito, y en el relato encontramos una posible respuesta:

Beatriz: Salí a pasear por las chacras y vi a la gente salir a pastar a sus animales. Por el camino vi las casas, algunas seguían intactas, otras ya eran de concreto. Pasé por la plaza y las personas que estaban ahí me saludaron. Yo me presentaba como parte de la familia Hurtado y me sonreían, me hacían sentir como si yo perteneciera ahí.

Luego de esta narración, Beatriz ingresó al espacio una tela con tierra. A través de una secuencia de acciones se incorporó en ella y quedó echada boca abajo.<sup>8</sup>



Imagen 5: Beatriz echada sobre la tierra

Ante la imposibilidad de hablar, apareció la forma sonora de presentar la palabra para insertar un testimonio de Beatriz:

Pero yo no soy de ahí. Yo nací en Lima. Una Lima a la que no sé si pertenezco. Yo nací en Breña y me crie en mi casa en Huáscar, Santa Anita. Pero cuando era niña mi mamá me mandó a estudiar a un colegio lejos, en Jesús María. Yo fui la única de mis hermanos que estudió en un colegio particular, eso siempre me lo repitieron. Yo te quiero distinta a la gente de acá, me decía. Tú tienes que ser la mejor. Ella creía que si me criaba en el entorno de mi barrio me iba a

---

<sup>8</sup> El análisis de la acción corporal con la tierra está presente en el siguiente capítulo.

embarazar a los 15 años...y yo la entiendo. Lo que hasta ahora no entiendo es qué pasa conmigo, que me cuesta tanto reconocer dónde queda mi hogar.

En esta escena, tanto el texto como la imagen de Beatriz, echada boca abajo sobre la tierra, se complementan para darle un sentido personal al momento rememorado. Cabe resaltar, que el cuerpo que vemos y la voz que oímos le pertenecen a una misma persona y la elección escénica visibiliza la disociación entre ambos. Dicha disociación evidencia la construcción de la ficción, pues podemos percibir cómo quien enuncia revela su relación con la tierra a través de la imagen estática, y discute el origen de la misma, a través del texto que se oye, de manera simultánea.

Asimismo, el recurso del audio permitió fundir en escena dos momentos que no ocurrieron al mismo tiempo. Por un lado, el testimonio, en el que se pregunta por su relación con su entorno en Lima; y que es compartido con el público en tiempo real. Y por otro, el encuentro ficticio de la actriz con Mito, escenificado a través de enfrentarse a la tierra; acción que revela más una sensación de incertidumbre que la constatación de una certeza sobre cómo sería dicho encuentro. La acción, al ser evocativa y no literal, pudo despertar en el espectador diversas lecturas con respecto a dicho encuentro.<sup>9</sup>

Considero que la escena, al escenificar dichas experiencias en simultáneo, hace posible visualizar la complejidad de la búsqueda de la identidad de la actriz. Y es la composición de ambos elementos lo que posibilita la construcción escénica de la búsqueda de dicha identidad.

### **3.2.2. La canción de Eliana-Elisa: La ficción escénica de la voz**

Dentro del formato del soporte grabado, exploramos con diferentes tipos de textos, el testimonio de Beatriz recientemente discutido y la canción Mi Huaros Querido

---

<sup>9</sup> Esta acción se va a discutir en profundidad en el siguiente capítulo.

que apareció en varias escenas de Raely. Hacia el final de su relato, la actriz baila con una silla que viste con las prendas de su abuela. Luego de bailar la canción Mi Huaros Querido en una versión instrumental, se sienta al lado de la silla y escucha el audio de una mujer mayor cantando la misma canción.



Imagen 6: Raely escucha audio de Mi Huaros Querido

Letra de Mi Huaros Querido:

Recordando de tus cielos y de tus paisajes

Un pedacito de cielo es mi querido Huaros

Ay barrio de Carmen Alto, mijayan querido

Solamente tú lo sabes de mi sufrimiento

Vaya por donde yo vaya siempre te recuerdo

Porque es tu imagen que llevo dentro de mi pecho

Porque en su suelo han nacido mujeres hermosas

También hombres progresistas de mucha experiencia

Cuando tú quieras llegar a mi Huaros

Puedes hacerlo en transporte, el canteño

Pasando por el puente colorado, llegando a tarcor se divisa mi pueblo...

Se eligió dicha canción porque era un archivo cultural que estaba vinculado a la historia familiar de la actriz. Cada vez que la familia de Raely escuchaba la canción, todos recordaban a su abuela. Mi Huaros Querido, que hace alusión al lugar de origen de su ancestro, nos acerca a la memoria cultural de los huarocinos. En la letra podemos encontrar una mirada colectiva que recoge las experiencias de vida del lugar, desde la nostalgia y el cariño. Esta canción acerca a Raely a la memoria cultural de Huaros, y al estar vinculada con su historia familiar, la vuelve propia, a pesar de no haber vivido ni nacido ahí. En ese sentido, cuando la actriz elige incorporar dicha canción en su relato, está decidiendo construir su “yo” en la escena a partir de este archivo cultural; y así, revela también cómo está construyendo su identidad.

Asimismo, el insertar dicha canción en el formato elegido para la escena, le agrega una particularidad a la memoria. En dos momentos previos aparece la misma canción: la primera vez en un video casero de la procesión del velorio de la abuela y la segunda, en la danza que la actriz ejecuta con la silla; en ambos casos es interpretada por una banda.<sup>10</sup> Sin embargo, esta es la primera vez que oímos la letra y la escuchamos en la voz de una mujer mayor. Esta particularidad nos acerca a la evocación de un recuerdo familiar, donde una posible lectura del espectador es que es la abuela quien canta. Esta forma nos permite construir la presencia de la abuela en la escena a través de evocar una memoria cultural. Y así, lo cultural se hace particular e íntimo a través de la voz.

---

<sup>10</sup> Los momentos previos mencionados serán desarrollados en el siguiente capítulo.

Como se ha discutido previamente, esta forma de presentar la palabra por medio de un soporte grabado permite poner en simultáneo dos momentos que no sucedieron al mismo tiempo. En este caso, la grabación del audio y la escucha de Raely en la escena. Esta construcción escénica permite ver cómo Raely al escuchar la canción recuerda a su abuela y en ese recordar, la evoca para compartirla con los espectadores. En el relato nunca se confirma a quien le pertenece la voz, y por ello quien construye y completa el significado de la escena es el público.

### **3.3. La visualidad de la palabra en escena: archivo y ficción**

En la búsqueda por reconstruir escénicamente la memoria, desde la particularidad de las experiencias, surgió una tercera forma de insertar la palabra en escena, a través de la visualidad. Esta forma nos permitió evocar otras presencias, además de las de las actrices, para que pudieran dialogar con ellas en escena.

En primer lugar, veremos como a través de la proyección de textos se hace posible la evocación de la memoria de la madre de Beatriz. Y en segundo lugar, desarrollaré la exploración realizada al compartir fragmentos de mi bitácora de trabajo, la cual me permitió insertar en escena mi presencia y evidenciar cómo mi mirada acompañaba el proceso de investigación. A continuación, profundizaré en ambos casos.

#### **3.3.1. Textos de Ana María: La ficción de la palabra**

La primera vez que exploramos con la visualidad de la palabra, fue al finalizar el módulo dos del laboratorio. Estábamos en la búsqueda por dialogar las presencias de Beatriz y su madre en escena, de manera simultánea. Queríamos que la madre narrara el relato, pero que Beatriz estuviera presente como hija. Ya habíamos explorado por el camino de la representación, pero esa forma solo nos permitía traer a la madre a escena a partir de ciertas características. Probamos con la grabación de un texto, pero seguía siendo la voz de Beatriz y no la de la madre. Nos preguntamos por cómo hacer su presencia de forma particular, y así recordamos un ejercicio del laboratorio.

Cuando investigábamos cómo encarnar a los familiares de las actrices, probamos trayendo a escena sus actividades cotidianas. Beatriz tomó su bitácora y se puso a repasar su caligrafía como lo hacían su mamá y su abuela. Repetía y repetía la misma acción. Tomamos la actividad como punto de partida y probamos que, a través de ese tipo de escritura, apareciera la presencia de la madre. Esta actividad no solo revelaba particularidad, sino nos acercaba a la imagen del colegio y por lo tanto a la idea de progreso por medio de la educación.

En la puesta en escena hay dos momentos en los que aparecen los textos de Ana María a través de la proyección. El primero es al finalizar el monólogo inicial, cuando Ana María anuncia que Betty (Beatriz), su hija, la va a llevar de vuelta a Mito, junto con su madre. En ese momento, Beatriz deja de representar a Ana María, y vuelve a ser ella misma a través del cambio en su corporalidad y su voz. En ese cambio, aparecen proyecciones con textos narrados por Ana María, que le dan continuidad al relato enunciado previamente.



Imagen 7: Beatriz se prepara y Ana María narra sus expectativas de viaje



En las proyecciones se revelan los deseos y anhelos de la madre relacionados a la promesa del viaje, y mientras que esa información se revela, vemos a Beatriz transformándose y preparándose para la travesía. De esta manera podemos evidenciar cómo ambas se hacen presente por medio de la construcción escénica.

Una vez que la actriz termina de prepararse, desaparecen las proyecciones y a través de su voz escénica revela que va a llevar a su mamá a Mito para que se reencuentre con su abuela. En ese momento, el público confirma que ya no se está representando más a la madre, y por lo tanto, se puede sugerir que Beatriz, una generación posterior, va a continuar con el relato de vida de la familia.

La segunda vez que aparecen los textos de Ana María proyectados es en la escena final. Beatriz se ubica frente al altar que ha armado sobre la tierra, saca arena de una caja y comienza a echarla. Mientras ejecuta esta acción, vuelven a aparecer los textos de la madre. En esta oportunidad, se narra el viaje que hicieron juntas, lugar por lugar, hasta el momento que vemos en escena. Aquí el orden es importante, porque la acción que se percibe es posterior a la narración de los hechos que se proyectan.

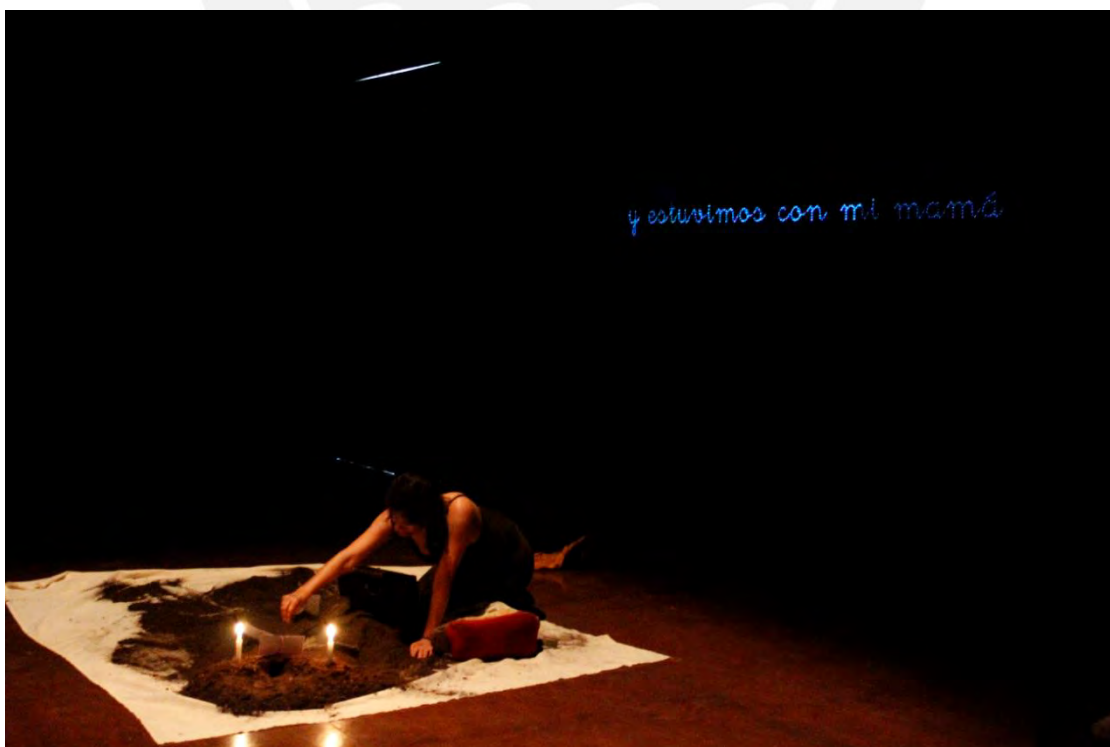


Imagen 8: Beatriz se despide de su madre



Imagen 9: Beatriz se despide de su madre

Textos de Ana María proyectados:

Después de 15 años

Betty y yo, recorrimos Mito juntas

Visitamos el cementerio

y estuvimos con mi mamá

Visitamos mis chacras

Y nos fuimos al río

Betty decidió dejarme ahí

Y ahora viajo...

Y me voy en paz.

Aquí nuevamente hay una confesión acerca del relato, pues en ningún momento se había mencionado que la madre había fallecido hasta que se reveló por medio de la proyección. Cuando se revela esta información, al igual que con Raely, se hace evidente que el relato es una construcción realizada por la hija, quien está volviendo a narrar la historia de vida de su madre, desde su propia mirada. Tanto los textos iniciales como los textos finales, son parte de cómo nos imaginamos a la madre de Beatriz hoy. Nos basamos en las memorias de Beatriz, pero también nos apoyamos en nuestra memoria cultural para la reconstrucción de una mujer migrante.

Una posible lectura del momento final podría ser que la madre habla cuando Beatriz ya no puede hablar, y la escena hace este encuentro posible al permitir la convivencia entre ambas presencias, la hija y la madre. La actriz narra al público su experiencia visitando Mito hasta que se confronta con la tierra, pues a partir de ese momento la palabra deja de aparecer. La tierra, al ser un elemento simbólico que evoca el pueblo de Mito, y además, el lugar donde está la madre de la actriz; nos invitó a comunicar el relato a través de la acción. Luego, en la exploración con el elemento, nos dimos cuenta de que recuperar el habla de la actriz tras dos momentos de acciones que la comprometían emocionalmente, era difícil. Sobre todo al final, ya que se representaba el entierro de la madre. Y si bien la acción era una construcción para la escena, no dejaba de evocar memorias personales a la actriz.

Al necesitar darle continuidad y cierre al relato, se hizo necesario volver a traer a la presencia de la madre desde el formato presentado inicialmente. Esto posibilitó crear un momento en el que ambas, la madre, por medio de la proyección de la escritura, y la hija; pudieran acompañarse y convivir en escena. En términos de Alcázar, “las proyecciones permiten ampliar los parámetros de una producción teatral al proporcionar imágenes visuales, acciones y sucesos que, de otra manera solo podrían ser sugeridas, descritas, narradas o indicadas por medio del subtexto” (2011, p. 133). Por ello, se hace un montaje entre el cuerpo presente de la actriz y los textos ficticios de la madre para

crear una acción total que cobra sentido escénico por su composición. Y así, el relato del viaje a Mito solo se completa por la construcción escénica del cuerpo y la proyección.

Finalmente, la ficción que se construyó partió de un deseo personal de la actriz, el poder cumplir el sueño de su madre. Una vez más, la mirada de la descendiente organizó dicha ficción, pues lo que se escenifica tiene que ver con lo que Beatriz desea hacer con respecto a la historia de su madre, y, por lo tanto, con su propia historia.

### **3.3.2. Mi bitácora de trabajo: La construcción de mi “yo investigadora” en escena**

En la búsqueda por evidenciar mi subjetividad como investigadora en escena, surgió la idea de proyectar fragmentos de mi bitácora como parte del archivo de la misma investigación. Dichos fragmentos contenían preguntas y reflexiones personales que aparecieron a lo largo del laboratorio, y por ello, revelaban mi proceso como investigadora. En ese sentido, al ser material que había surgido en paralelo a las exploraciones con las actrices, decidimos insertarlo entre escenas, de tal manera que pudiera acercarse a la experiencia del laboratorio.

En el camino por articular dichas notas para la escena, tuve que comenzar a reorganizar mi pensamiento registrado en la bitácora. Esto dio pie a explorar con la reconstrucción de mi misma para la escena, a través de la visualidad de la palabra escrita. Esta reconstrucción se dio por medio de la autoficción, y la particularidad de mi presencia estaba en emplear mi archivo personal, con mi escritura y mis materiales.

Elegí esta materialidad para reconstruirme en la escena porque el ejercicio de la escritura en la bitácora fue mi manera particular de registrar y reflexionar sobre la experiencia de laboratorio. Encontré que este ejercicio me permitía volver, tachar, y reescribir sobre el papel, sin eliminar el registro de fechas anteriores. Por ello, cuando comencé a ficcionar las notas para la escena, visibilicé también ese proceso de reflexión por medio de las particularidades de la escritura. Esto se puede ejemplificar mejor en la Imagen 11 que tiene la segunda nota compartida.

Asimismo, esta autoficción significó volver a mirarme para decidir qué compartir de mi intimidad con el público. Si bien yo no compartí directamente mis memorias familiares sobre la migración andina, sí partí de mis inquietudes personales que desembocaron en la investigación. Por ejemplo, la primera nota que compartí, contiene una de las primeras preguntas que me hice al iniciar este estudio, que además fue de las primeras inquietudes compartidas con las actrices al iniciar el laboratorio.

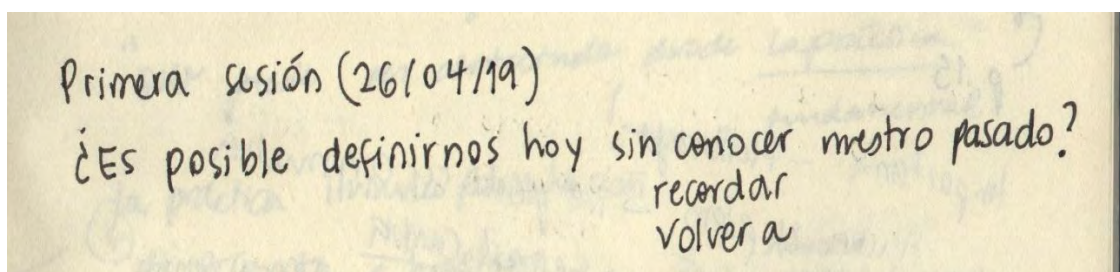


Imagen 10: Primera nota

Esta primera nota aparecía antes de presentar las narraciones de las actrices, como si a partir de ese momento se buscara responder por medio de los relatos contruidos. No obstante, la puesta en escena no resultaba en una respuesta concreta, sino que presentaba a dos mujeres jóvenes, descendientes de migrantes, en su búsqueda por reencontrarse y reconectarse con sus orígenes, a través de la escenificación de sus memorias familiares. En ese sentido, podría decir que la puesta en escena es la respuesta escénica a las preguntas; una respuesta que posibilita la conexión con otras memorias personales y que genera nuevas preguntas y reflexiones en torno al tema rememorado.

A lo largo de la experiencia escénica, las actrices rememoran sus historias familiares a través de una reinención de sus propias memorias. Ellas reconstruyen a partir de lo que conocen, pero también a partir de lo que se imaginan. Lo que hacen las notas es evidenciar dicho proceso de reconstrucción, con las características mencionadas. Por ello, a continuación, comparto una segunda nota que encuentro importante mencionar.

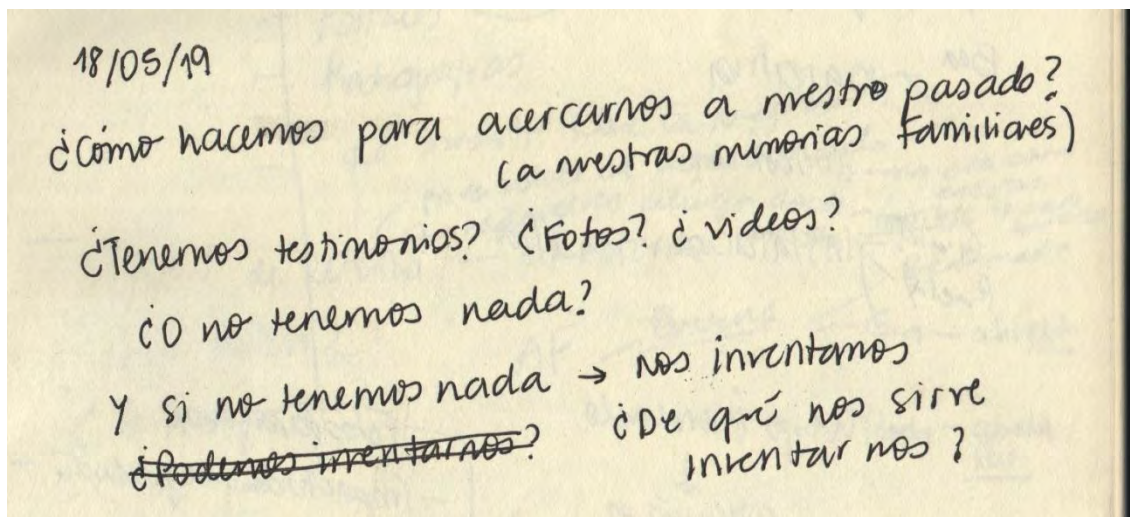


Imagen 11: Segunda nota

En esta nota se evidencia el ejercicio de la reconstrucción de la memoria a partir de las estrategias de la autoficción. Una vez que el público reconoce la estrategia se posibilita el pacto ambiguo, lo que conlleva a dos posibles lecturas sobre un mismo relato, entendido como ficción y como realidad, al mismo tiempo. Es ahí donde se evidencia el poder de decisión del espectador, sobre su interpretación de la escena, la cual probablemente este cargada de preguntas y guiada por sus memorias personales. Asimismo, a diferencia del juego con el lenguaje en la escena de la carta de Raely, con esta nota no busqué guiar una lectura específica por parte del público, sino que quise evidenciar la posibilidad de la ficción en la construcción escénica.

Por otro lado, la elección de proyectar los textos, al igual que con los audios, nos dio la posibilidad de componer con los cuerpos en escena. Dichos cuerpos comenzaron a acompañar y a completar el sentido de las notas. Por ejemplo, para la escena final se armó una mesa con tazas, un termo y sanguchitos, con la finalidad de evocar la primera reunión del proyecto, en la cual yo invité al equipo a mi casa y les invité lonche.

Como veremos en la imagen a continuación, sobre la pared se insertaba una nota que hacía referencia a ese mismo día, información con la cual el público podía atar cabos sobre lo que se estaba buscando evocar.



Imagen 12: Escena final, nota final

No obstante, la configuración del espacio situaba la mesa y el lonche en un momento post investigación, que se hacía visible por el resto del espacio intervenido, pues tenía los altares de las actrices y los pétalos regados por el suelo. Esto hacía, una vez más, que dos experiencias separadas pudieran ser evocadas al mismo tiempo a través de la escena.

El viaje escénico propuesto implicaba que los espectadores pudieran hacerse las mismas preguntas compartidas con las actrices, por ello, a lo largo de la puesta se evidenciaban los orígenes de las exploraciones y relatos, por medio de las notas. Sin embargo, decidí cerrar la puesta con la evocación del momento inicial de la investigación, pues una vez presentadas todas las preguntas, el lonche inicial funcionaría como una invitación a que los espectadores iniciaran sus búsquedas personales también, a partir de que yo compartiera mi motivación personal.

Después de esta última proyección, para cerrar, yo subía a escena y compartía con el público la canción que compartí con el equipo de investigación, en la primera

sesión de trabajo. Dicha canción era una de las favoritas de mi abuela y a través de ella podía evocarla.



Imagen 13: Analucía comparte con el público “Nosotros” de Soledad Bravo

Como se ve en la imagen, la mesa del centro tenía una casetera, la cual yo introducía a escena junto con un cassette para compartir la música. Ambos objetos eran archivos que yo había recuperado. La acción era muy concreta: nos sentábamos las tres a escuchar y compartir con el público. El momento iniciaba con la luz iluminando todo el espacio, y poco a poco, se iba apagando hasta que quedaba como se ve en la foto. Esto permitió ponerle foco únicamente a la música que sonaba y a mi presencia que estaba dedicada a compartir.

Si bien en un primer momento, mi presencia estuvo construida a través de las notas de mi bitácora, encontramos que la misma puesta en escena demandaba una ruptura con la convención. Durante toda la función, yo estaba ubicada en la primera fila de las butacas, frente al escenario y junto con el público; lo que implicaba que, a pesar de que mi cuerpo y mi voz escénica no participaban de la experiencia, yo era visible



para los espectadores. Por ello, considero que los textos de la bitácora eran parte del viaje que guiaba mi encuentro personal con el público, encuentro que se daba en el momento final, cuando yo compartía parte de mi memoria personal, desde mi oralidad, y por lo tanto, mi vulnerabilidad. El viaje escénico hasta este momento, la composición escénica con la música, los objetos y las luces, y la memoria compartida, generaban un momento de intimidad y conexión con el público que proponía una vez más, la invitación a compartir memorias, que estuvo presente a lo largo de la obra.

Finalmente, puedo decir que las notas sirvieron para organizar y guiar la puesta en escena, de manera que los espectadores pudieran reconstruir el camino que tomamos nosotras a lo largo de la investigación. La acción de la sistematización escénica estaba presente en dicha dramaturgia, y la acción avanzaba conforme las preguntas se iban abordando y modificando.

Como hemos visto a lo largo del presente capítulo, encontramos que la palabra es un medio para comunicar los relatos desde la particularidad de las memorias familiares. Primero, se presentó la palabra por medio de la voz escénica, lo cual permitió corporizar las presencias de los familiares ausentes desde la representación, la mamá de Beatriz, y la presentación, la abuela de Raely. Segundo, la palabra por medio del soporte grabado posibilitó el acceso a la memoria personal y cultural de las participantes, para dialogarla con sus cuerpos en escena y resignificarla. Y tercero, la proyección de la palabra nos ofreció otro camino para evocar presencias desde su particularidad, por medio de un tipo de fuente o de la escritura personal.

Para concluir, puedo decir que dichas particularidades que aparecían a través de la oralidad en la voz escénica, el tipo de archivo en el soporte grabado y las formas de escritura de la proyección de la palabra, eran formas de recordar la presencia de los familiares, las actrices y la mía, desde la escena. Y estas formas nos permitieron evidenciar nuestra construcción y mirada actual sobre los hechos.

## CAPÍTULO 4

### LA EVOCACIÓN DE MEMORIAS INTERGENERACIONALES A TRAVÉS DEL CUERPO Y EL ARCHIVO EN ESCENA

*Nos inventamos porque necesitamos completar vacíos*

*~~¿o no?~~ ¿o no?*

*Vacíos de la memoria,  
pero también emocionales,*

*identitarios.*

*¿Cómo completar esos vacíos con nuestro cuerpo?*

En el capítulo anterior discutimos la presencia de la palabra en la escena para la reconstrucción de memorias familiares desde sus particularidades, incorporando el archivo como medio material para el acceso a dichas memorias. En esa línea, otro elemento de la escena que también se hizo pertinente discutir es el cuerpo. Como vimos en la genealogía de la investigación, entendemos el cuerpo como un contenedor de memorias que tiene la capacidad de expresarlas y actualizarlas por medio de su movimiento, gestos y acciones. A lo largo de la experiencia escénica, los cuerpos de las actrices entraron en relación con los archivos en escena para elaborar relatos que permitieran la reconstrucción de sus memorias de migración familiar. En ese sentido, en este capítulo identificaremos de qué manera la interacción entre ambos elementos hizo posible dicha reconstrucción.

Para ello, encuentro dos aproximaciones a la relación de los cuerpos con los archivos en escena. La primera, cuando el archivo se hace presente en la escena a través de otros medios, por ejemplo, con la proyección de fotos y videos. Dichas proyecciones hacen posible que el cuerpo intervenga el archivo, de tal manera que a partir de la interacción entre ambos, se construye un relato. Y la segunda, cuando el cuerpo acciona sobre el archivo, y con ello, evoca una presencia a partir del mismo. En

ambos casos, el diálogo generado en la relación entre ambos elementos posibilita una nueva mirada sobre los hechos del pasado familiar, que son evocados en el presente a través de la inserción del archivo en la escena. Esta mirada está mediada por lo que cada una de las actrices decide construir y compartir.

Asimismo, las construcciones escénicas que se elaboran a partir de la relación entre dichos elementos, se enmarcan en las estrategias de la autoficción. En el capítulo anterior, dichas estrategias fueron abordadas desde las posibilidades de comunicación de la palabra, por ello, en este caso, nos centraremos en los mecanismos del cuerpo que hacen posible la comunicación. Esta vez exploramos con las posibilidades del cuerpo para volver tangibles las presencias y las memorias familiares.

A continuación, en el primer subcapítulo, desarrollaremos la relación de los cuerpos con las proyecciones de los archivos, de tal manera que a través de su interacción se reconstruya la relación de las actrices con sus antepasados evocados por la escena. Y esto, a través de las estrategias de la autoficción que evidencian su mirada en la construcción de la escena. En el segundo subcapítulo abordaremos cómo las actrices reorganizan su archivo material en altares, para accionar con él y así, nuevamente reconstruir sus memorias familiares.

#### **4.1. La interacción entre el cuerpo en escena y la proyección de archivos familiares**

Cuando apareció la pregunta sobre cómo poner en escena las estrategias de la autoficción a través del cuerpo, comenzamos a investigar en la relación entre los archivos familiares y los cuerpos de las actrices en escena. Así, nos dimos cuenta de que la mayor parte del archivo con el que contábamos eran fotografías familiares. Algunas eran de celebraciones, otras de viajes; algunas eran solo paisajes y otras también contenían personas.

A partir de ello, decidimos explorar con la ampliación de dichas imágenes a través de proyecciones en la pared. Intuimos que dicha ampliación iba a brindar más

posibilidades de exploración a las actrices con sus cuerpos. Por ejemplo, las construcciones escénicas de los paisajes con las sombras, podían despertar en los espectadores otro tipo de sensaciones asociadas a los lugares a los que nos referíamos por medio del texto. En el caso de la proyección de los familiares, esta implicaba hacerlos visibles para acerar al público a las memorias particulares. De esta manera, las actrices crearon narrativas por medio del movimiento y sombras que los cuerpos generaban.

Esta exploración se dio inicialmente con fotos, sin embargo, cuando ya habíamos identificado la estrategia, probamos con videos también. La imagen en movimiento posibilitaba el acceso a sonidos, voces, movimientos corporales y relaciones entre sus protagonistas, y así, revelaba otro tipo de información que las fotografías no podían ofrecernos. En ese sentido, los videos ofrecían a las actrices otro tipo de interacción con sus cuerpos.

Para esta primera reflexión, nos referiremos con cuerpo presente a los cuerpos de las actrices que podemos percibir en escena; y nombraremos cuerpo mediado, a la imagen de los cuerpos que aparecen a través de las fotos y videos. Como vimos en el capítulo anterior, partimos de la búsqueda por hacer dialogar presencias del pasado con las del presente, y un camino fue hacerlo a través de la exploración del encuentro entre los cuerpos presentes y los cuerpos mediados, por medio de los cuerpos de las actrices en escena y su interacción con las proyecciones de los archivos familiares.

A continuación, desarrollaremos tres construcciones escénicas en las que se hizo posible dialogar dos memorias de tiempos diferentes, a través de la simultaneidad de imágenes. En los dos primeros momentos a desarrollar, las actrices relacionaron sus cuerpos con sus fotos familiares proyectadas sobre la pared. Por otra parte, la tercera construcción se dio por medio de la proyección de un archivo que, al estar en movimiento, se sincronizó con la acción de la actriz y generó una acción total.

#### 4.1.1. Reencuentro de Beatriz con su madre: Corporización del archivo familiar

En la primera escena de Beatriz, ella se presenta ante el público a través de una acción concreta: ingresa a escena con la falda de su madre entre sus manos y se ubica en el centro. Luego, se proyecta una fotografía sobre su cuerpo y la pared.



Imagen 14: Beatriz hace sombra sobre la foto proyectada

En la proyección se puede observar una sombra que es generada por la presencia de la actriz, y que al mismo tiempo es ocupada por ella misma, como si ella completara el sentido actual de la foto. La construcción escénica visibiliza el intento de la actriz por entrar en el recuerdo evocado por la foto, pues lo que vemos es un cuerpo intentando hacerse un lugar en su archivo familiar. Hasta este momento, la superposición del cuerpo de la actriz narra una relación con respecto a la proyección, y al hacerlo, construye una imagen en tránsito, pues hay una presencia oculta detrás de la sombra que está por ser descubierta.

Beatriz voltea a mirar la proyección. En ese momento, se revela que en la sombra se ocultaba la imagen de una mujer joven muy parecida a la actriz, su madre. De esta

manera, el público percibe dos presencias, una a través del cuerpo presente de Beatriz, y otra a través del cuerpo mediado y ampliado de Ana María.



Imagen 15 (izquierda): Beatriz revela la presencia de la foto proyectada  
Imagen 16 (derecha): Foto de Ana María que se proyectó sobre la pared

Como podemos ver en la imagen, la relación entre ambas se construye a partir de traer al presente la presencia de la madre, por medio de la proyección. La actriz voltea a ver la fotografía, y mientras eso sucede le permite al público visualizar a su madre y reconocer cierta relación. Pues si bien, hasta ese momento no sabemos que la mujer en la imagen es su madre, se puede intuir por el parecido físico. En esta acción, la actriz nos comparte su archivo y memoria familiar, y así, crea un espacio de intimidad.

Segundos después de que la actriz visualiza la fotografía, esta desaparece. Con esa sensación de ausencia de dicha presencia, termina de girar hacia el público y se pone la falda que llevaba entre sus brazos. Se arregla el cabello buscando imitar el peinado que usaba su madre y se quita los zapatos. Asimismo, adopta una postura, una mirada y una relación distinta con el público, y comienza a interactuar con este para

pedir que le tomen una foto. En esa interacción, la actriz corporiza a su madre, la representa, y así la vuelve a evocar para la escena.



Imagen 17: Beatriz representando a Ana María

Como vimos en el capítulo anterior, a partir de este momento, la actriz desarrolla un testimonio en el personaje de la madre y en primera persona, donde relata su proceso de movilización del ande a la ciudad. Es en este texto que se revela que el personaje evocado es la madre de la actriz.

Asimismo, durante el testimonio, la actriz corporiza la memoria de su madre, y a pesar de ello, no dejamos de percibir que es la hija quien la evoca a través de la representación. Esta percepción simultánea, que es propia de la escena, nos permite evidenciar que es una construcción desde la mirada de la hija. Posteriormente, cuando termina el relato, podemos ver cómo la actriz al quitarse la falda, suelta el personaje y

retoma su propia corporalidad. Esta última acción nos recuerda una vez más, que quien enuncia todo el relato es la hija, y que lo que hemos percibido es una reconstrucción personal del personaje de su madre. Asimismo, nos hace dar cuenta de que quien continuará con la narración, será ella, la hija del personaje que se acaba de representar.



Imagen 18: Beatriz vuelve a su corporalidad

Como vemos en la imagen, la falda que representa a la madre, queda a un lado mientras la actriz se viste nuevamente. Se vuelve a peinar, se pone sus zapatos y guarda sus cosas para emprender el viaje anunciado previamente.

Para llegar a este momento, comenzamos a explorar con las proyecciones de las fotos. Primero, probamos la interacción de los cuerpos con las sombras y proyecciones sobre el cuerpo; y luego, intentamos reconstruir las memorias que las imágenes evocaban. Si bien la foto no podía dar cuenta de la biografía completa de la madre, las memorias de la actriz y su imaginación nos permitieron acercarnos a dicha presencia por medio del recuerdo.



En ese sentido, traer la memoria de la madre a escena significó la reconstrucción tanto del habla como de la corporalidad, y del relato de migración. El testimonio que se construyó para la escena contenía información concreta que le permitía al público acercarse a aquella memoria desde un lugar más narrativo. Asimismo, la representación construida por la actriz, desde la oralidad y la corporalidad, permitió aterrizar a un recuerdo desde lo particular. El camino para la reconstrucción corporal de la madre fue a partir de lo que las fotos evocaban, pero también desde las memorias personales de la actriz. Encontramos relevante que su presencia se hiciera visible por medio de la representación, pues no contamos con otro medio más allá de las fotos para acercarnos a su recuerdo. Por ello, la memoria corporal de la actriz jugó un rol importante para su reconstrucción.

Finalmente, podemos decir que la fotografía y la falda como archivos, provocaron y colaboraron con la reconstrucción de la memoria de la madre de Beatriz desde la corporalidad. Y a su vez, la proyección de dicha fotografía posibilitó la interacción entre la actriz y el recuerdo que ella reconstruía sobre su madre. Todo esto con el objetivo de acercar al público a recuerdos familiares, pero desde la intimidad de la relación entre la actriz y su madre. Una intimidad que permitió que el público fuera testigo de dicha relación y reconstrucción.

#### **4.1.2. Viaje de Raely a Canta: Cuerpo y archivo resignifican la memoria familiar**

En el relato de Raely, encontramos otra forma de establecer una relación entre un cuerpo presente y un cuerpo mediado. Como vimos en el capítulo anterior, la escena inicia con la actriz sentada en una silla presentándose frente al público por medio de la palabra. La actriz lee la carta de su abuela y termina la narración anunciando que viajará a Canta, el pueblo de origen de su familia, para visitar a su tía Maurilia, y así, averiguar más sobre su abuela Elisa.

Al final de dicha escena, Raely se posiciona mirando hacia la pared y dando la espalda al público. Sobre ella se proyecta una fotografía de su abuela en la puerta exterior de su casa en Canta.



Imagen 19: Raely frente a la casa de su abuela en Canta



Imagen 20: Fotografía de la proyección (extraída de un video en VHS)

Como vemos en la Imagen 19, sobre la pared se ve la casa y sobre la espalda de la actriz, la abuela. La construcción escénica hace que Raely vea la casa pero nunca a su abuela, porque su cuerpo genera una sombra sobre la foto proyectada. Mientras tanto, el público puede ver que en la sombra que ella percibe está la presencia de la abuela.

Una posible lectura sobre la imagen construida es que la actriz, al mirar en su pasado, simbolizado por la foto proyectada, encuentra una ausencia y un vacío que requiere ser completado. Dicho vacío es el que la invita a imaginar y a reconstruir su historia familiar, para completar el sentido de su propia identidad. En el caso de Raely, ella no es ajena a sus orígenes andinos, a pesar de la distancia generacional, pues su familia y su profesión como bailarina de danzas folclóricas, la han acercado a las manifestaciones culturales de los lugares de origen de sus ancestros. Sin embargo, debido a que la abuela se ausentó cuando la actriz era una niña, todavía existe la necesidad en ella por volver a aquel vínculo, desde donde reconstruye constantemente su identidad. Dicha reconstrucción del vínculo se escenifica por medio de la intervención del cuerpo, que simboliza el presente, sobre el archivo, que simboliza el pasado. Como si al ocupar la imagen, la actriz entrara en la memoria evocada.

Esta construcción escénica se originó en las exploraciones con otra actriz, quien también se ubicaba frente a la proyección, y su sombra no le permitía ver los cuerpos mediados por la foto. Luego de ello, encontramos que esta forma funcionaba mejor para el relato de Raely, pues queríamos evidenciar su búsqueda por una presencia ausente en su vida. Para esta escena fue difícil encontrar una foto de la abuela en la puerta de su casa en Canta, pues ella falleció 21 años atrás, y el registro se había perdido. No contamos con la foto original, pero pudimos extraerla de un video donde aparecía.

Para finalizar, encontramos que en este caso, la construcción escénica del cuerpo de la actriz junto con la proyección de la casa de la abuela, evidencia de manera poética una ausencia familiar, la cual propició la búsqueda de la actriz por conocer más

sobre sus orígenes. De esta manera, el diálogo del cuerpo sobre el archivo anuncia el encuentro entre ambas y así, se comienza a ficcionar el relato de la actriz.

#### **4.1.3. Raely en la procesión de Canta: Cuerpo y archivo actualizan la memoria cultural**

En el tercer módulo, incorporamos el video como otro archivo para acercarnos a las memorias familiares de Raely. La actriz compartió el registro familiar del día del velorio y entierro de su abuela, evento del cual ella no contaba con ningún recuerdo porque no había participado. De esta manera, la imagen en movimiento nos invitó a probar en escena la simultaneidad de las acciones proyectadas con las ejecutadas por la actriz.

En la segunda unidad del relato de Raely, ella cuenta que acompañó a su tía Maurilia a su balcón para echar pétalos de rosa a la procesión del Niño Chaperito.<sup>11</sup>



Imagen 21: Raely echa los pétalos de rosa en la procesión

---

<sup>11</sup> El niño Mariscal Chaperito es una representación del niño Jesús católico, con la vestimenta de un soldado de la época de la guerra de la independencia del Perú. Este niño es el patrón del pueblo de Canta, un símbolo religioso para toda la población.

Como se ve en la imagen, la actriz acomoda el espacio, posiciona una mesa al centro del escenario y detrás de ella coloca una silla. Se sube y desde ahí echa los pétalos. Mientras la actriz realiza la acción, suena el audio de la música de la procesión, un archivo que evoca una memoria cultural, pues remite a los espectadores a un tipo de celebración religiosa y popular. Para este momento, trabajamos con una mesa y una silla, pues el uso de estos objetos permitía evidenciar constantemente que lo que estaba sucediendo era una construcción escénica para evocar la memoria de la actriz. En medio de la acción, la proyección de un video sobre la mesa irrumpe el tiempo en el que está sucediendo la acción.



Imagen 22: El video del velorio familiar se proyecta sobre la mesa

El video consiste en la procesión del funeral de la abuela de la actriz. Se percibe a una gran cantidad de gente caminando detrás del cajón por toda la avenida Habich<sup>12</sup>, incluyendo a una banda musical que acompaña al grupo tocando huaynos, entre ellos,

---

<sup>12</sup> La avenida Eduardo de Habich está ubicada en el distrito San Martín de Porres. Toda la zona es ocupada principalmente por migrantes canteños, por su cercanía con el pueblo de Canta. En esa misma avenida está ubicada la casa de Raely.

Mi Huaros Querido.<sup>13</sup> Esta costumbre es una tradición andina que se traslada a la ciudad con el proceso de la migración. La tradición es parte de la memoria cultural de los migrantes andinos, y la capacidad que tiene para congregar a las personas visibiliza la cohesión social que existe todavía en los barrios de migrantes. De esta manera, la escena permite visibilizar cómo la memoria de la familia de Raely se inserta en un contexto cultural que permite trazar un puente entre lo personal y lo colectivo.

En el video se ve también como los familiares le echan pétalos al ataúd, y ahí, se funde la acción de Raely con lo que sucede en el video.



Imagen 23: Raely echa los pétalos y caen delante de la proyección del video

Lo que termina ocurriendo es que los pétalos que la actriz echa en la acción del momento presente, caen para la abuela, quien sabemos que está siendo evocada por lo que se visualiza en la proyección. De esta manera, la construcción escénica permite

---

<sup>13</sup> En el capítulo anterior encontramos una reflexión sobre esta canción.

sincronizar dos recuerdos de tiempos diferentes, y al hacerlo, hace visible una característica del ejercicio de la memoria, la simultaneidad.

Asimismo, el cuerpo es un medio por el cual recogemos memorias, y cuando recordamos lo hacemos a través de elementos visuales, pero también auditivos. Por ello, en esta escena se puede ver como se funden tanto las imágenes como los audios. Por un lado, la acción de la actriz está acompañada del audio de la procesión del niño Chaperito, mientras que el video que se proyecta tiene su propio audio de la banda que acompaña en la procesión. Así, se funden la acción del cuerpo junto con el archivo proyectado para escenificar como una memoria puede despertar otra. Y de esta manera, se evidencia otro mecanismo de la memoria.

Este montaje de dos recuerdos en escena, del archivo proyectado y lo accionado por el cuerpo, del pasado y el presente, visibiliza la reconstrucción de la memoria familiar de Raely desde una mirada actual. Cabe resaltar que cuando ingresa el video, la actriz no lo evidencia de ninguna manera, ella continúa con la acción hasta que se va la música de la procesión del Niño Chaperito. Una posible interpretación, es que la acción de echar pétalos de rosa para acompañar la procesión, que es además una tradición, un repertorio cultural que ella recupera y actualiza en escena, evoca una memoria familiar asociada a otra procesión. Como si en la búsqueda de la actriz por reencontrarse con su abuela en Canta, por medio de una práctica familiar y cultural, descubriera dicho reencuentro. En este caso, la proyección del video proporciona una mirada distinta sobre la imagen, en vez de ampliarla, la reduce al espacio de la mesa, un espacio limitado que es donde sucede la acción y evoca la procesión.

De esta manera, la actriz también comparte su intimidad, pues está compartiendo con el público la evocación de un momento familiar. Este compartir posibilita que los espectadores encuentren en sus memorias personales puntos de identificación como, por ejemplo, el ritual que cada uno realiza después de la pérdida de

un ser querido. Y de esta manera, la escena invita que una memoria personal dialogue con las memorias de otras personas.

Finalmente, considero que el cuerpo en esta escena tiene un rol importante, porque es únicamente a través de la simultaneidad de acciones que se hace posible la escenificación del encuentro entre las memorias evocadas. Por el contrario, el lenguaje de la palabra implica un orden cronológico para presentar la información, y en este caso, se presentan dos momentos de manera paralela para resignificar la memoria de la actriz. Este es un punto relevante, pues los mecanismos de la memoria para recordar no son necesariamente lineales, sino que suelen ser caóticos y simultáneos.

#### **4.2. Cuerpo en acción, archivo en acción**

En este subcapítulo abordaremos el diálogo que se generó entre los cuerpos de las actrices y sus archivos familiares, a partir de accionar, componer y reorganizar escénicamente los archivos, para evocar presencias del pasado. Esta estrategia surgió de las exploraciones iniciales que tuvimos en el primer módulo. Uno de los ejercicios propuestos fue armar un altar con una selección de objetos, ropa, fotos y/o elementos que habían traído como archivo para compartir sus memorias. La elaboración del altar funcionaba como un ritual para evocar las memorias familiares contenidas en los archivos. Luego de dicha elaboración, las actrices debían accionar sobre los altares para encontrar su relación con aquel archivo.

Por ello, en los siguientes momentos escénicos a desarrollar discutiremos la relación de las actrices con sus archivos organizados a manera de altares. El primer momento a revisar es el reencuentro de Beatriz con su lugar de origen a través de una acción simbólica con la tierra. A partir de la acción, se propone una reorganización de sus fotos familiares para la elaboración de un altar improvisado sobre dicho material. Por otro lado, el segundo momento consistió en la reorganización del archivo familiar de Raely a través de la danza y la construcción de un altar, con el objetivo de evocar la



memoria de su abuela. A continuación, veremos cómo ambos altares, desde su particularidad, evocaron las ausencias familiares.

#### **4.2.1. Reencuentro de Beatriz con Mito: Cuerpo-archivo en movimiento**

Beatriz relata su encuentro con Mito, y en la narración presenta sus cuestionamientos sobre el sentido de pertenencia a un lugar. Ella nació en Lima, pero en Mito encuentra cierta familiaridad a pesar de no visitarlo por más de 15 años. La actriz acompaña su narración con una secuencia de acciones: ingresa al centro de la escena una tela con un montículo de tierra, echa más tierra de un balde y se incorpora en ella.

A partir de esta acción, ficcionamos el encuentro de la actriz con Mito, siendo la tierra la representación simbólica del lugar. Elegí evocar Mito a través de la tierra por lo que se fue revelando en los módulos previos. Aparecía la imagen del trabajo con la tierra en fotos, en secuencias y en relatos de la madre y las abuelas.



Imagen 24: Archivo familiar de Beatriz - Ana María en sus chacras de Mito

Asimismo, esta materialidad simbolizó un elemento muy concreto que podía ser parte de la memoria cultural de los espectadores. La tierra como materia base y fuente de alimento para muchas familias andinas que viven de su trabajo con ella. Todos hemos tenido contacto con la tierra de alguna u otra forma, y la relación que establece la actriz con la misma, puede conectar a nivel sensorial con las memorias de todos los espectadores.

Como vemos en la imagen a continuación, la actriz mezcla la tierra con su cuerpo, la tira, la junta, se hace una con ella. Y es a partir de la acción que se ficciona su encuentro con Mito, el pueblo de origen de toda su familia.



Imagen 25: Beatriz entra en la tierra

Como mencionamos anteriormente, el cuerpo es un contenedor de memorias; y al accionar las activa y crea nuevas experiencias. En ese sentido, el cuerpo es archivo, y por lo tanto el cuerpo en movimiento, es archivo en movimiento. Por ello, cada vez que la actriz realiza la acción, actualiza su relación con la tierra, que además, en este caso está simbolizando Mito, el lugar de origen de su madre y toda su familia. Como si en el

movimiento la actriz actualizara su relación con su lugar de origen. Puedo decir entonces, que la acción es la búsqueda de la actriz por encontrar un lugar de donde arraigarse y sentirse parte.

Luego de conectar con la tierra, Beatriz sale, se posiciona frente a ella, la mira y su cuerpo cae sobre ella. Entra el audio de un testimonio suyo, y cuando termina se levanta lentamente.<sup>14</sup> Así, poco a poco se revela la huella que dejó su cuerpo en la tierra. Ella se confronta con esta huella que revela una ausencia, un vacío, de alguien que estuvo ahí y ahora ya no está.



Imagen 26: Beatriz frente a su huella sobre la tierra

Frente a la ausencia provocada por la huella en la tierra, Beatriz inicia la elaboración de un altar para su madre. Como se ve en la imagen a continuación, Beatriz recoge su mochila, la abre y del interior saca velas y fotos que va organizando en un altar de despedida para su madre.

---

<sup>14</sup> Se profundiza en el testimonio en el capítulo anterior.



Imagen 27: Beatriz elabora un altar para su madre

Esta elaboración del altar se inspiró en una foto familiar que la acompañó durante todo el proceso.



Imagen 28: Foto del entierro de la abuela de Beatriz

Una vez más, el archivo provocó en la actriz un tipo de relación con la tierra, la cual le sirvió como pista para darle sentido al viaje construido. La acción de la actriz consistía en armar un altar con las fotos de los lugares que recorrieron ella y su madre en el viaje, mientras que se revelaba a través de la palabra proyectada, el recorrido que tomaron. Luego de armar el altar, como se ve en la foto a continuación, la actriz comienza a echar arena para ficcionar las cenizas de la madre.



Imagen 29: Beatriz se despide de su madre

Toda la construcción escénica es una ficción provocada por la actriz, para comunicar, a través de compartir su intimidad, el deseo de su madre por volver, y las implicancias que este deseo tienen en su vida. La actriz comparte un momento íntimo con los espectadores, y los hace partícipes del viaje que ella realizó en la ficción. Al final, Raely se acerca con una rosa blanca y la comparte para el altar de Beatriz, y con esta acción la acompaña. Juntas retiran la tela con el altar a un lado de la escena, y Beatriz se queda despidiéndose hasta que apaga las velas. La escena ha terminado. El viaje ha terminado.

#### 4.2.2. Reencuentro de Raely con su abuela: Cuerpos que bailan

El último momento discutir es la escena final del relato de Raely. Esta escena consiste en una secuencia de acciones que la actriz realiza con su archivo familiar, para revelar información sobre su relación con su antepasado. La escena comienza con Raely frente a un baúl de madera, lo abre, y mientras esto ocurre ingresa la música del huayno Mi Huaros Querido, archivo que contiene memoria cultural sobre la migración, y en el caso de la actriz, personal también. Con dicha música de fondo, extrae del baúl dos VHS, dos cuadros con fotos, una blusa, una chompa, una pollera con un delantal, un sombrero y un par de zapatos negros. Mientras retira la ropa, cae picapica y descubre restos de hoja de coca. Todos estos elementos son rastros que reconstruyen la memoria de una ausencia familiar. La música y la picapica nos trasladan a una festividad o celebración, mientras que la hoja de coca a una práctica social andina, como chacchar.<sup>15</sup>



Imagen 30: Raely descubre el archivo del baúl de su abuela

---

<sup>15</sup> Chacchar o mascar la hoja de coca es una actividad realizada para obtener energía. Esta suele ser realizada por las personas que trabajan la tierra en las zonas andinas del Perú.

Luego, la actriz elabora con los objetos un pequeño altar delante del baúl. Esta escena se origina en las exploraciones del laboratorio, donde les pedía a las actrices que trajeran archivo personal para organizarlo escénicamente y compartir sus memorias. La elección de que sea un altar fue por la carga simbólica que tenía la acción, de organizar objetos que le pertenecían a su abuela para evocar su memoria.



Imagen 31: Raely arma un altar para su abuela

Este primer momento representa el descubrimiento del archivo familiar de la actriz a partir de tomar elementos del baúl. Como ya mencioné, dicho baúl le pertenecía a su abuela, y por ello, es parte de su archivo familiar también; así como los VHS y las fotos<sup>16</sup>. Sin embargo, la ropa de la escena le pertenece a la actriz y nunca le perteneció a su abuela. Es importante mencionar esto porque lo que se descubrió a lo largo del laboratorio es que la pollera, el mandil, la blusa y la chompa estaban cargadas de una

---

<sup>16</sup> Esta información se menciona verbalmente en la experiencia escénica.

memoria cultural, pues cuando las actrices buscaban representar a sus abuelas, las tres las recordaban con aquella vestimenta. Algunas habían convivido con ellas y otras las conocían por medio de fotos y videos.

Por ese motivo, decidimos que la ropa que aparece en escena, sería un archivo ficcionado, pues si bien le pertenecía a la actriz, al presentarse como si le hubiese pertenecido a la abuela, nos permitía evocar su presencia. Es así como, después de acomodar el baúl con las fotos y VHS, la actriz se lleva la ropa para vestir la silla ubicada detrás de ella, y así continuar con el armado del altar. Tanto la instalación de objetos junto al baúl, como el vestir de la silla, son un ritual que realiza la actriz para evocar el recuerdo que tiene de su abuela. Por ello, el altar es la construcción escénica realizada con los archivos en escena, sobre el baúl y la silla.



Imagen 32: Raely viste la silla

Raely, al vestir la silla, reconstruye la imagen simbólica de su abuela, y al hacerlo, evidencia que dicha reconstrucción está siendo realizada por ella misma. De esta manera, reafirma su rol en la escena como reconstructora de su memoria. Una vez



que la actriz termina de vestir la silla, se cambia los zapatos y comienza a bailar. Primero baila para la silla, hasta que en un impulso la levanta y también la hace bailar.



Imagen 33: Raely hace bailar a su abuela

Como mencionamos antes, la silla con la ropa hace visible la ficción del cuerpo de la abuela, y eso permite escenificar el reencuentro entre ambas. Dicho reencuentro se da por medio de la danza, que es también parte de un repertorio de memoria cultural andina, pues lo que se baila es un huayno. Aquí el archivo también baila, y por lo tanto, acciona, y en el movimiento se crea la narración. Considero que esta danza es tanto el reencuentro con su abuela por la figura que evoca la silla, pero también con sus memorias familiares y culturales que son traídas al presente a través del movimiento.

Cuando termina la música, la actriz se ubica con la silla al lado del baúl para terminar de escuchar el audio de una mujer cantando Mi Huaros Querido a capella. Luego, como vimos en el capítulo anterior, hace una confesión a través de la palabra y

cuando termina, se proyecta sobre la pared un video de ella con su abuela, donde ambas cantan Happy Birthday.<sup>17</sup>



Imagen 34: El video de Raely y su abuela se proyecta sobre la pared

Como vemos en la imagen, la acción de la actriz es muy concreta, ella decide evocar el video y compartirlo con todos. Convierte su archivo personal en una memoria común a través de compartir su intimidad. Finalmente, el video nos presenta la relación de la actriz con su abuela en su infancia, el cual da origen a la actualización de dicha relación por medio de la danza previamente ejecutada.

Es importante resaltar que durante toda la acción, el espacio está lleno de tierra y pétalos que provienen de las escenas anteriores, es decir, está cargado de una memoria compartida. La composición escénica nos permite visualizar que todo el espacio ha albergado memorias, como funcionó también en el espacio del laboratorio.

---

<sup>17</sup> El análisis del audio y la confesión a través de la palabra se realizó en el capítulo anterior.

Una vez más vemos como las actrices reconstruyen su memoria a partir de la reorganización de su archivo, y por lo tanto, de la reorganización de su memoria. Las participantes actualizan dicha memoria para responderse preguntas del presente, para completar vacíos sobre su historia familiar, y en relación a ella, las memorias de migración andina de sus familias. Estas representaciones y acciones visibilizan los quiebres que existieron en sus historias familiares y que repercutieron en sus vidas actuales.

Finalmente, a lo largo de este capítulo hemos identificado cómo el archivo ha sido un detonante para la evocación de memorias a partir de su interacción con el cuerpo. Las construcciones escénicas se han dado por medio de composiciones, constituidas por proyecciones de imágenes fijas y en movimiento. Asimismo, hemos visto como el cuerpo es también una forma de archivo, y por ello, ha permitido evocar desde su movimiento y repertorio memorias personales y culturales. Por otro lado, los archivos materiales que han aparecido esta vez, han sido reales y ficticios, pero en ambos casos nos han acercado a memorias que han trazado vínculos con el espectador. Para terminar, quiero hacer hincapié en las posibilidades del cuerpo para comunicar a través de la acción, pues al dialogar con los archivos en el espacio escénico, abre a más de una lectura sobre una misma experiencia, y así permite visualizar la complejidad de la memoria en escena.

## CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo como objetivo hacer una reconstrucción de memorias sobre las experiencias de migración andina a la ciudad de Lima, desde la mirada de los descendientes de dichos migrantes, y por medio de las estrategias de la autoficción y su interacción con el archivo familiar en escena. Elegí ese camino porque encontré que a través del lenguaje escénico, que involucraba el cuerpo y la palabra, podía hacer visible dicho proceso de reconstrucción de la memoria, evidenciando siempre la mirada de quien reconstruía.

Por ello, diseñé una metodología desde la práctica artística, en la que pudiera poner a prueba las estrategias escénicas anteriormente mencionadas. Propuse un laboratorio de creación e investigación escénica, en el que conté con tres participantes mujeres descendientes de migrantes andinos, dos de ellas actrices y una bailarina. Trabajé con ellas durante cinco meses y concluimos el proceso con una sistematización escénica del trabajo realizado.<sup>18</sup>

En dicha sistematización, un hallazgo importante fue reconocer que al elaborar una experiencia escénica que presentara nuestro proceso de laboratorio, era necesario tener en cuenta la mirada del espectador. Esto significó que, lo que se pusiera en escena no sería una selección de ejercicios desarrollados, sino que a partir de las estrategias escénicas exploradas y del material que se fue recogiendo, debimos construir una ficción para el otro, que evidenciaba los mismos procesos del laboratorio.

El proceso de laboratorio tuvo su propio tiempo, y este se fue encontrando conforme íbamos descubriendo los hallazgos de la investigación. En este tiempo, fue necesario que cada una escuchara, profundizara y procesara la información que iba surgiendo, para así continuar proponiendo formas de resolver las preguntas de manera escénica. En este camino, entendí que el proceso sería muy incierto, sobretodo en la

---

<sup>18</sup> Una de las actrices tuvo que dejar el proceso del laboratorio por motivos personales.

etapa inicial, porque debía ir conociendo a las participantes y así, escuchar el material que se iba trabajando, desde el reconocimiento de su mirada.

En ese sentido, este proceso me hizo dar cuenta de que no iba a encontrar una respuesta concreta a la pregunta de investigación, sino que en la búsqueda por responderla, iba a encontrar diversas formas de abordar la problemática que había encontrado, con nuevas preguntas y reflexiones. Y ahí es donde se hacía presente mi mirada subjetiva y mi lugar en la investigación, pues a lo largo del laboratorio debía proponer, ordenar, crear a partir de mis reflexiones que eran provocadas por el trabajo con las participantes.

La sistematización escénica que resultó de esta investigación consistió en la narración de dos viajes de retorno de las actrices a sus pueblos de origen, en los que cada una volvía en busca de memorias familiares que les permitieran reconstruir su identidad. El lenguaje escénico posibilitó que, por medio de los cuerpos, la palabra y el archivo, se pudieran evocar memorias que revelaran experiencias de migración andina y dialogaran con el presente de las actrices, y de esta manera, se hacían evidentes las repercusiones de las experiencias migratorias en el presente de las descendientes.

Asimismo, me parece pertinente hacer hincapié en las posibilidades que ofreció la escena para escenificar las memorias familiares, evidenciando los mecanismos del recordar. Con esto quiero decir que, no solo se recogieron los relatos de migración en términos de información, sino que al hacerlo, los mecanismos escénicos empleados revelaban el ejercicio de recordar de cada actriz. De esta manera, se evidenciaba la subjetividad de cada una para la construcción escénica.

Evidenciar la subjetividad fue relevante para la investigación porque al trabajar con la memoria, que también es subjetiva, no podíamos dejar de lado esta particularidad. Asimismo, considero que esta decisión estética también se convirtió en una decisión ética, ya que estábamos reconstruyendo las experiencias de vida de personas ausentes, y nos era imposible ser fieles y objetivas con la realidad.

En ese sentido, el presente documento recoge la reflexión sobre la experiencia escénica, enmarcada en las estrategias de la autoficción, y a partir de tres elementos previamente mencionados, el cuerpo, la palabra y el archivo. Por ello, dividimos la discusión en dos capítulos; uno centrado en las diversas materialidades que adquirió la palabra para la reconstrucción de memorias familiares; y otro, enfocado en la interacción de los cuerpos de las actrices con sus archivos familiares, para generar un diálogo entre el pasado y el presente.

En el tercer capítulo, dedicado a la reflexión sobre las posibilidades escénicas de la palabra, encontré que las materialidades que esta podía adquirir al escenificarse permitían particularizar las presencias evocadas por medio de la memoria. Dichas materialidades fueron, la voz escénica, la voz por medio de un soporte grabado y la proyección de la escritura de la palabra. Cada una de sus formas permitió evocar una presencia, a veces ausente, para que dialogara en escena con las actrices.

En primer lugar, la voz escénica hizo posible la evocación de la memoria de la madre de Beatriz y la abuela de Raely. Por un lado, Beatriz representó la oralidad de su madre, y así posibilitó su corporización. Esta representación se basó en las memorias personales de la actriz. Por otro lado, en el caso de Raely, la evocación de su abuela se hizo posible por medio de la lectura de una carta ficcionada, que evidenciaba la relación de la actriz con su antepasado. En ambos casos, los cuerpos presentes siempre evidenciaban que quien enunciaba era la descendiente, y así, se recordaba que lo que sucedía en la escena era una construcción desde la subjetividad de las actrices.

En segundo lugar, la voz por medio del soporte grabado permitió vincular memorias personales y culturales con acciones del presente. En el caso de Beatriz, la grabación de la palabra evocó una experiencia personal del pasado, para entretejerla con una acción personal del presente, y así, la disociación de su voz y su cuerpo, presentaban dos tiempos diferentes que dialogaban entre sí. Como si la experiencia del pasado, se actualizara con la acción del presente. Por otra parte, en el caso de Raely,

se ficcionó un audio de una mujer cantando un huayno, que ingresaba a escena para evocar la voz de la abuela. De esta manera, reconstruyó a partir de su imaginación el encuentro con ella por medio de la música.

En tercer lugar, la palabra escrita que se proyectó en escena posibilitó la inserción de presencias que dialoguen con los cuerpos y acciones de las actrices. Por un lado, se evocó a la madre de Beatriz desde la ficción, por medio de la proyección de textos en una letra de práctica de caligrafía, haciendo referencia a la educación como signo de progreso. Y por otro, apareció la escritura de mi bitácora proyectada para insertar mi presencia de manera escénica. Las particularidades de esta materialidad, me permitieron evidenciar mi rol como detonadora de la búsqueda de memorias y de investigadora que acompañaba el proceso a partir de la reflexión. De esta manera, pude escenificar cómo mi mirada dialogaba con los relatos de las actrices.

Sobre la palabra puedo decir que, si bien en un inicio era consciente de que era un medio por el cual podíamos reconstruir las memorias desde el contenido, encontré que al explorarla de forma escénica podíamos hacer visibles las particularidades de dichas memorias. Y dichas particularidades acercaban al espectador a las memorias personales desde un lugar poético, que podía trazar vínculos con sus propias memorias.

En el cuarto capítulo, mi reflexión estuvo centrada en la relación que estableció el cuerpo con los archivos en escena para resignificar las memorias contenidas en ambos. Por un lado, nos dimos cuenta de que la mayor cantidad de archivo con el que contábamos eran fotos. Por ello, un primer camino de exploración fue la proyección de dichas fotografías para explorar su interacción con el cuerpo y las acciones de las actrices. El movimiento de los cuerpos y las sombras que generaban sobre las proyecciones podían escenificar cómo las actrices intervenían el pasado desde el presente.

Así también, exploré con la simultaneidad de imágenes, al poner en escena una acción corporal en conjunto con la proyección de video. Tanto la acción como el video

evocaban memorias familiares que recogían tradiciones culturales, de tal manera que lo particular trazaba un vínculo con lo cultural y colectivo. Asimismo, esta construcción escénica, al presentar la información de manera simultánea, evidenciaba esta misma característica que es parte del ejercicio de la memoria.

Por otro lado, los cuerpos de las actrices generaron una composición escénica con sus archivos materiales, más allá de las fotos y videos, que posibilitaron también la resignificación de sus memorias. A través de estas composiciones, las actrices evocaron presencias con las cuales dialogaron escénicamente. Por ello, a través de la ficción, Beatriz elaboró un altar para su madre sobre la tierra que evocaba a Mito, y así, traía al presente la relación con su madre y con el lugar de origen de toda su familia. Por su parte, Raely reconstruyó la imagen de su abuela sobre una silla, la cual vistió con una pollera, un mandil, una blusa y una chompa, archivo personal que evocaba al mismo tiempo una memoria cultural. Bailó con la silla, y así, pudo bailar con la presencia de su abuela traída al presente por dicha construcción. De esta manera, ambas actrices, en la interacción y la acción con su archivo en escena, dialogaron escénicamente con memorias y presencias del pasado para darle una mirada desde el presente.

Dentro de las estrategias escénicas, el aspecto de la ficción también fue fundamental para la reconstrucción escénica de los relatos. Las posibilidades de creación y de construcción que ofrecían dichas estrategias, respondían a la necesidad de las actrices por completar vacíos de su memoria que eran necesarios para reconstruirse a ellas mismas, a su propia identidad. Ser fiel a la realidad probablemente hubiera significado responder a un objetivo más cercano a las ciencias sociales, sin embargo, en esta investigación, la voz de quienes enunciaban eran justamente un punto a problematizar.

Considero que esa problematización fue posible por medio de las estrategias de la autoficción. Si bien las narraciones construidas desde el yo, contaban con elementos del terreno de lo real, como los archivos, los testimonios, los cuerpos y los nombres



propios; estos estaban contruidos de tal manera que se pudiera poner en cuestión la veracidad, primando la ficción en algunos casos.

Como investigadora desde las artes, sabía que el aporte de este estudio no estaría en dar a conocer relatos de migración andina de manera histórica, con datos específicos y reales; sino que en la búsqueda por conocer dichos relatos, se podría ampliar y profundizar en la mirada que tenemos sobre las implicancias actuales de este proceso, desde la particularidad de las historias personales y la capacidad que tienen las artes para visibilizarla. De esta manera, con el laboratorio y la experiencia escénica diseñada, abrimos a un diálogo con el público, basado en preguntas y reflexiones personales.

Como ya mencioné antes, mi mirada también ocupó un rol importante en la investigación, pues yo soy parte de aquella generación descendiente de migrantes que ha perdido a lo largo de los años su vínculo con sus orígenes. Cada vez que las actrices reconstruían las historias de su madre y abuela, podía imaginarme también las historias de mis familiares, podía empatizar con ellas y me provocaba saber por qué existieron dichos quiebres en mi familia que no me permiten hoy conocer más. Y si me preguntan en qué medida los relatos familiares tienen implicancias en la construcción de mi identidad hoy, creo que su no presencia definitivamente configura una necesidad que busca ser atendida para conocerme más.

Llegado a este punto, me parece pertinente preguntar, en qué medida una investigación desde los relatos personales podrían generar conocimiento. Considero que en esta experiencia, lo personal ha permitido transmitir aspectos colectivos desde la intimidad. Y esta intimidad ha implicado generar una cercanía y encuentro con el otro, un aspecto relevante para las artes escénicas. Sin embargo, sé que esta investigación deja de lado muchísimas otras experiencias personales igual de valiosas e importantes para reconstruir lo que conocemos sobre las historias de migración. Es muy probable que ellas posibilitarían una mayor problematización sobre la reconstrucción de la

memoria sobre experiencias de migración andina a la ciudad de Lima, desde la mirada de descendientes de migrantes. Por ello, considero importante reconocer los límites de esta investigación, sobre la problematización de este proceso histórico.

Por otra parte, las posibilidades escénicas para la reconstrucción de la memoria, exploradas en la presente investigación, están enmarcadas dentro de la etapa en la que me encuentro como artista investigadora. No obstante, estoy segura de que existen otras formas de escenificar los procesos de reconstrucción de la memoria, más allá de los explorados aquí. En ese sentido, esta investigación puede servir como base para abrir camino a nuevas investigaciones que profundicen en dichas posibilidades escénicas desde la mirada de mi generación.

Para cerrar, quiero decir que esta investigación me ha permitido reafirmar que artes escénicas son un canal de diálogo para compartir preguntas y reflexiones. Y por ello, quiero compartirles una última experiencia personal:

*Hace poco, mi abuelo me preguntó en qué medida este estudio tenía un efecto en la sociedad, es decir, cuál era su utilidad. Me costó mucho buscar una respuesta que lo satisficiera, porque desde su mirada de ingeniero civil, el impacto que podía tener mi investigación era muy limitado. Sin embargo, su pregunta me exigió repensar todo esto que he construido, me hizo cuestionarme, más allá de mis intereses personales, por qué debía dedicarme a esta profesión.*

*Ese día no pude responderle la pregunta. Pero hoy, me hubiera gustado decirle lo siguiente: Si medimos el alcance de mi investigación, comparándolo con un estudio en medicina o en ingeniería, probablemente si sea muy limitado, porque este tipo de estudios no son formulas exactas para ser replicadas. Sin embargo, si dejamos de hablar de producción de conocimiento en términos cuantitativos, podemos reconocer que el potencial de este tipo de investigaciones está en generar cuestionamientos sobre*

*cómo percibimos el mundo, en compartir preguntas personales, que luego nos vamos dando cuenta de que no son tan personales, y así, vamos generando un encuentro con el otro. Este encuentro que se genera a través del compartir, evoca recuerdos y sensaciones, que emocionan y sensibilizan, pero que también invitan a reflexionar desde la empatía, y que a la larga, pueden generar un cambio o un impacto en la sociedad. Eso fue, en cierta medida, lo que he intentado hacer con esta investigación.*

*Seguramente mi abuelo pensaría que es una mirada muy romántica. Y probablemente lo sea. Pero esta es la forma que yo encuentro para reaccionar frente a la sociedad en la que vivo. Y pensando en la búsqueda de mi identidad, quizás este es el camino que voy encontrando para mi identidad como artista.*

*Dudo que él lea este documento. Pero a todos aquellos que han llegado hasta este punto, y que tal vez, se han hecho la misma pregunta que él me hizo a mí, espero que estas reflexiones puedan responderla.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J. (2011). *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México DF, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Arellano, R y Burgos, D. (2010). *Ciudad de los reyes, de los Chávez, de los Quispe...* Lima, Perú: Planeta.
- Arfuch, L. (2012). Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Tempo e Argumento. Volumen 4*, 45-60. Recuperado de:  
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012045/2032>
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Volumen 25*, 7-16.
- Blanco, S. (2018). *Una ingeniería del yo*. Madrid, España: Punto de vista.
- Bretones, F. D. y González-González, J. M. (2011). Identidad y migración: la formación de nuevas identidades transculturales. En H. M. Cappello y M. Recio (eds). *La Identidad Nacional. Sus Fuentes Plurales de Construcción*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Caballé, A. (2017). *¿Cansados del yo?*  
[https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html)
- Célestin, R. (1997). Interview with Serge Doubrowsky autofiction and beyond. *Contemporary French and Francophone Studies*. p. 397-405.
- Contreras, M. (2013). *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*. Revista Poiesis, 71-86.

- Contreras, M. (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, volumen 12 (1)*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Fernández, A. (2018). *Las prosopopeyas de María Velasco*. España: Academia de las Artes Escénicas de España. Recuperado de: <https://academiadelasartesescenicas.es/revista/18/las-prosopopeyas-de-maria-velasco-autoficcion-y-teatro/>
- García Fernández, R. (2008). Inmigración e identidad. *Eikasía. Volumen 18*, 275-288. Recuperado de: <http://revistadefilosofia.com/17-09.pdf>
- Grass, M. (2014). Performance de la memoria / teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC. *Contracorriente. Volumen 12*, 107-124.
- Guzmán Castelo, E. (2005). *Logros y retos del Frente Indígena Oaxaqueño Binacional: una organización para el futuro de los migrantes indígenas* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas Puebla, Puebla México.
- Heller, A. (2001). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. Traducido por: Reyes, I. Alemania: *Internationale Politik und Gesellschaft*, 5-17. Recuperado de: [http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Agnes\\_Heller\\_Memoria%20cultural\\_identidad\\_y\\_sociedad\\_civil.pdf](http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Agnes_Heller_Memoria%20cultural_identidad_y_sociedad_civil.pdf)
- Lagartijas tiradas al sol. (2012). *El rumor del incendio*. Recuperado de <https://vimeo.com/49789764>, <https://vimeo.com/53047966>.
- Lejeune, P. (1980) *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion. Recuperado de: <https://archive.org/details/PhilippeLejeune.ElPactoAutobiograficoYOtrosTextos/page/n8/mode/1up>
- Matos Mar, J. (2005). *Desborde popular y crisis de Estado, veinte años después*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Matos Mar, J. [Presencia cultural] (2012). 30.03.2012. José Matos Mar [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xyqkRzKH1cY>.
- Mendoza, J. (2014). *El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad*. Recuperado de:  
[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17\\_iv\\_mar\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num17\\_59\\_68.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_59_68.pdf)
- Museo Reina Sofía. *Genealogía. Abecedario Anagramático*.  
<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/genealogias>
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta literaria, volumen 52*, 103-123.
- Prada, L. (2015). *La autoficción y el ensayo en El País del Miedo*. Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- PUCP (2019). *Guía de investigación en artes escénicas*.  
<http://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Rubio, S y Tangoa, C. *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé*. Enlace privado.
- Sagaseta, J. (2006). La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro. *Telón de fondo. Nro 3*.
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor Libros.
- Sánchez, J. (2009). *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en las artes escénicas*. *Estudis Escénics*. 335-327.
- Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. México DF: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- Sánchez, J. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*. 36-50.

Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta poética*, 187-211.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.

Vicente, P. (2013). *Álbum de familia. (re) presentación (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: Oficina, arte y ediciones.

Ward A. J. (2012). *Los límites del yo: representar la familia*. Premio Ensayo 2012.

Recuperado de:

[http://lagartijastiradasalsol.com/wpcontent/uploads/2014/08/ward\\_presentacio%CC%81\\_premio\\_ensayo.pdf](http://lagartijastiradasalsol.com/wpcontent/uploads/2014/08/ward_presentacio%CC%81_premio_ensayo.pdf)

### **Registro fotográfico de la sistematización escénica**

Imágenes 1, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 33.

Fotografías de Adrián Alcócer. (Centro Cultural de la PUCP, 2020). Festival Saliendo de la Caja: Obra *Ellas, Nosotras*.

Imágenes 7, 8, 9, 15, 18, 26, 31, 34.

Fotografías de Gierina Córdova. (Caja Negra de la PUCP, 2019). Muestra de Sistematización Escénica de la Investigación *Ellas, Nosotras*.

## ANEXO 1: CRONOGRAMA DE TRABAJO PARA EL PRIMER MÓDULO DEL LABORATORIO

### Cronograma por sesiones

#	Objetivos	Actividades	Archivo
1	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocer la expresión corporal y verbal de las participantes en escena.</li> <li>2. Identificar cómo se configuran las narraciones personales en las secuencias de movimiento personales y colectivas.</li> </ol>	Realización de secuencias corporales sin texto en la que debían presentarse escénicamente, con un objeto que las identifique.	Objetos y ropa
2	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar cómo se hacen visibles las memorias a través de generar diálogo entre archivos personales.</li> </ol>	Elaboración de un altar en el que se identifiquen con elementos de su archivo personal.	Objetos y ropa
3	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar qué información manejan las actrices sobre su historia de migración familiar.</li> <li>2. Identificar primeras preguntas para la investigación personal.</li> </ol>	<p>Trazo de rutas de migración familiar en un mapa del Perú.</p> <p>Compartir oralmente de relatos de migración que se conocen.</p>	Fotos
4	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar cómo se escenifica el reencuentro imaginario de las participantes con el lugar de origen familiar a través de una secuencia corporal.</li> </ol>	Diseño de una presentación performática de la experiencia de estar en el lugar de origen de cada una de las participantes.	Fotos, música, ropa, objetos
5	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar cómo se estructura el recuerdo sobre sus historias personales a través de sus narraciones orales.</li> <li>2. Identificar de qué modo los relatos textuales pasan a un lenguaje del cuerpo y se relacionan con el archivo.</li> <li>3. Identificar de qué manera se reestructura el relato cuando pasa por el cuerpo de las participantes.</li> </ol>	Se les pide a las participantes que compartan el testimonio de migración de un familiar elegido. De ese testimonio se identificarán los momentos de mayor impacto y se escenificarán a partir de imágenes ficcionadas. Para ello podrán utilizar otro tipo de archivo más allá del testimonio.	Testimonio, objetos, música, ropa
6	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar cómo se escenifica el reencuentro de las participantes con el lugar de origen a través de una secuencia corporal.</li> </ol>	Diseño de una presentación performática de la experiencia de estar en otro lugar de origen familiar. En el caso que toda la familia sea de un mismo lugar, profundizar sobre el mismo.	Fotos, música, ropa, objetos



7	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar cómo se estructura el recuerdo sobre sus historias personales a través de sus narraciones orales.</li> <li>2. Identificar de qué modo los relatos textuales pasan a un lenguaje del cuerpo y se relacionan con el archivo.</li> <li>3. Identificar de qué manera se reestructura el relato cuando pasa por el cuerpo y la voz de las otras participantes.</li> </ol>	<p>Se les pide a las participantes que compartan el testimonio de migración de otro familiar elegido. De ese testimonio se eligieron fragmentos para el trabajo de la sesión.</p> <p>Primero se construyeron imágenes, provocadas por lo que el texto decía o por la búsqueda de replicar las fotografías familiares, y a partir de las imágenes, se dijeron los textos seleccionados. Tanto la imagen como los textos, sirvieron como disparador para la creación de ficciones a partir de los relatos de la realidad.</p> <p>En esta ocasión también se podía utilizar otro tipo de archivo más allá del testimonio.</p>	<p>Testimonio, objetos, música, ropa, fotos</p>
8	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Diseñar un altar con el archivo familiar y personal que recoja los relatos de migración familiar.</li> <li>2. Identificar qué elementos del archivo familiar y personal son seleccionados e incorporados.</li> <li>3. Identificar temáticas e historias que han seleccionado para la creación del altar.</li> </ol>	<p>Elaboración de un altar que incorpore los nuevos relatos de migración familiar. Sean descubiertos o ficcionados.</p> <p>Incorporación de una acción duracional que interviniera el altar elaborado.</p>	<p>Testimonio, objetos, música, ropa, fotos</p>

## ANEXO 2: GUÍA DE ENTREVISTA POR ACTRIZ

<p><b>Beatriz</b></p>	<p>¿Por qué no has vuelto a Mito hace tanto tiempo? ¿Tu familia ha vuelto?          ¿Crees que puede haber resistencias por volver? ¿Volverías? ¿Por qué lo harías?          ¿Qué crees que puedes encontrar si regresaras sola?          ¿Cómo te imaginas llegar sola después de 15 años?</p> <p>¿Qué hay? ¿Qué crees que es eso que atraía de vuelta a tu madre y a tu abuela?          ¿Crees que la vida en Lima podría haber sido un factor?          ¿Qué es eso que hizo que tu mamá te alejara de ser como “ellos”?          ¿Qué crees que puede significar hacer un viaje por ellas? ¿Qué crees que estaban buscando? ¿Qué podrías buscar tú ahí?</p>
<p><b>Raely</b></p>	<p>¿Crees que tienes un vínculo significativo con lo andino en tu identidad? ¿En qué sentido?          De todos los lugares donde has vivido, ¿Cuál fue el lugar que más te gustó?          ¿Por qué?          ¿Te gusta vivir en Lima? ¿Qué disfrutas hacer aquí? ¿Qué no disfrutas de tu experiencia en la ciudad?</p> <p>¿Has estado en fiestas patronales aquí en Lima? ¿Cómo son? ¿Qué disfrutas de la experiencia? ¿Qué cambiarías?          Fuera de este tipo de celebraciones, cuando celebras, ¿a dónde vas? ¿Qué haces?          ¿Qué disfrutas de ir a Canta? ¿Cómo son las fiestas? ¿La pasas bien? ¿Qué cambiarías?          ¿Qué disfrutas de ir a Huancayo? ¿Qué cambiarías? ¿Cómo son las fiestas en Orcotuna? ¿Qué cambiarías? ¿Por qué no has ido a Orcotuna?          ¿Por qué bailas? ¿Por qué has elegido bailar como profesión? ¿Qué pasa cuando bailas?          ¿Tradición familiar?</p> <p>¿Tu mamá bailaba? ¿Tus abuelas?          ¿Cómo es tu mamá? ¿Hay alguien en tu familia que tenga una actitud distinta a la tuya, con respecto a sus orígenes?</p>
<p><b>Gianella</b></p>	<p>¿Por qué crees que tus abuelos se volvieron testigos de Jehová? ¿Qué piensas tú sobre la religión?          ¿Qué valor encuentras en la religión?          ¿Hay algo más, de todo lo que me has contado, que te gustaría saber de tus abuelos? ¿Qué crees que puede ser eso?</p> <p>¿Cuál es la relación de tu mamá con lo andino? ¿Qué continuó ella? ¿O qué rupturas reconoces?</p> <p>¿Crees que tienes un vínculo significativo con lo andino cuando piensas en tu identidad? ¿En qué sentido? ¿Hay un acercamiento desde la nostalgia?          ¿Te gustaría tener más cercanía? ¿Por qué?          ¿Crees que algo te hace falta? ¿Qué cosa?          ¿Qué recuerdas de tus viajes? ¿Te gustaría volver? ¿Por qué no vuelves?</p>

## ANEXO 3: CONSENTIMIENTOS

### CONSENTIMIENTO INFORMADO

#### Proyecto de Investigación

Las posibilidades de la autoficción y el archivo familiar en escena para reconstruir memorias familiares: La relación de tres jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos con su herencia andina

Yo, Analucía Rodríguez Valdivia, identificada con DNI 74146243, convoco a Rady Anita Leibel Ricardo Soto, identificada con DNI 73094813, a participar en mi proyecto de investigación para obtener el grado de Licenciada, en las siguientes condiciones:

El objetivo principal de la investigación es *Diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos reconstruyen sus memorias familiares a través de las estrategias de autoficción y la relación con el archivo familiar.*

Los instrumentos de recojo de información serán: videos, fotos, audios, bitácoras y material artístico generado a través de la sesiones de laboratorio. Asimismo, en esta primera etapa de la investigación, estará únicamente disponible para el equipo creativo y para la asesora de la investigación.

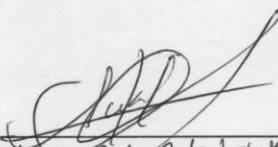
La información generada se usará exclusivamente para los fines de la presente investigación. Se respetará la participación voluntaria en el momento de compartir las memorias personales y familiares. Se garantizará el reconocimiento de identidad de la persona en la muestra escénica presentada y en el documento generado.

Al finalizar el proceso, se hará una devolución del material de registro sistematizado y se les brindará acceso al documento final. Este documento final será compartido a través de las plataformas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En el caso la participante desee retirarse por motivos de fuerza mayor, se respetará su voluntad, sin embargo, la información compartida y la creación escénica generada hasta el momento seguirá perteneciendo al proyecto de investigación. De igual manera, se respetará su propiedad intelectual en el documento de investigación.

Doy consentimiento de la información mencionada en los párrafos previos y estoy de acuerdo.

Sábado 4 de mayo de 2019

  
Nombre: Rady Anita Leibel Ricardo Soto  
DNI: 73094813

## CONSENTIMIENTO INFORMADO

### Proyecto de Investigación

Las posibilidades de la autoficción y el archivo familiar en escena para reconstruir memorias familiares: La relación de tres jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos con su herencia andina

Yo, Analucía Rodríguez Valdivia, identificada con DNI 74146243, convoco a Beatriz Victoria Ureta Hurtado, identificada con DNI 46833631, a participar en mi proyecto de investigación para obtener el grado de Licenciada, en las siguientes condiciones:

El objetivo principal de la investigación es *Diseñar una experiencia escénica en la que jóvenes limeñas descendientes de migrantes andinos reconstruyen sus memorias familiares a través de las estrategias de autoficción y la relación con el archivo familiar.*

Los instrumentos de recojo de información serán: videos, fotos, audios, bitácoras y material artístico generado a través de las sesiones de laboratorio. Asimismo, en esta primera etapa de la investigación, estará únicamente disponible para el equipo creativo y para la asesora de la investigación.

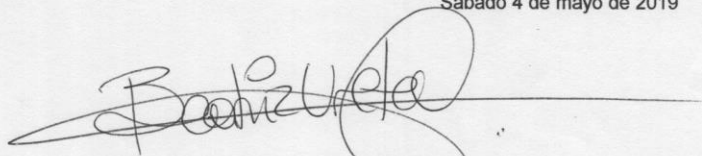
La información generada se usará exclusivamente para los fines de la presente investigación. Se respetará la participación voluntaria en el momento de compartir las memorias personales y familiares. Se garantizará el reconocimiento de identidad de la persona en la muestra escénica presentada y en el documento generado.

Al finalizar el proceso, se hará una devolución del material de registro sistematizado y se les brindará acceso al documento final. Este documento final será compartido a través de las plataformas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En el caso la participante desee retirarse por motivos de fuerza mayor, se respetará su voluntad, sin embargo, la información compartida y la creación escénica generada hasta el momento seguirá perteneciendo al proyecto de investigación. De igual manera, se respetará su propiedad intelectual en el documento de investigación.

Doy consentimiento de la información mencionada en los párrafos previos y estoy de acuerdo.

Sábado 4 de mayo de 2019



Nombre: Beatriz Victoria Ureta Hurtado

DNI: 46833631