

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**El objeto como vehículo de memoria: Recurso creativo para la escenificación de testimonios a través de entrevistas en profundidad.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN TEATRO**

**AUTORA**

Gianella Sairitupac Lopez

**ASESORA:**

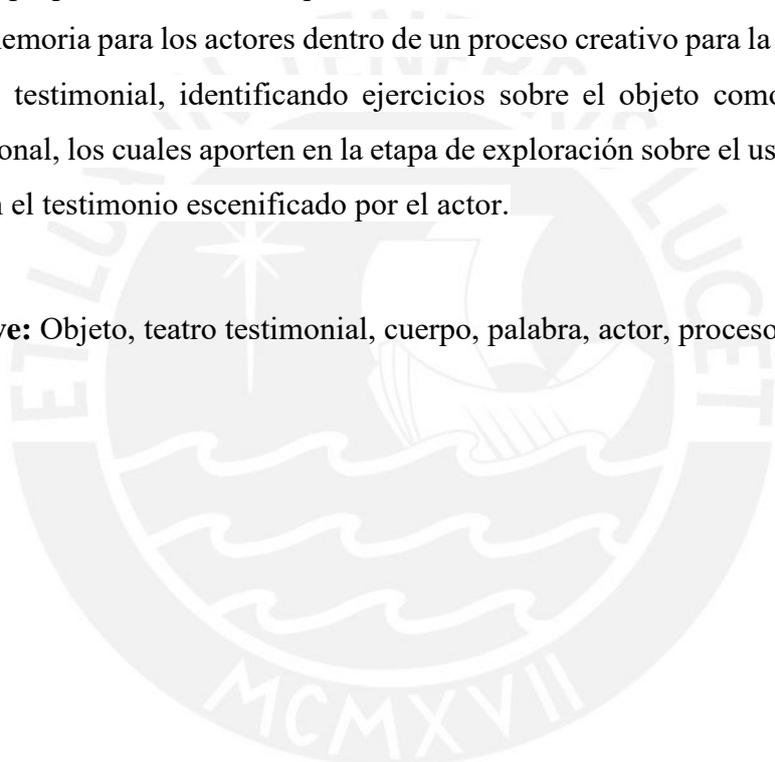
Natalia del Carmen Jose Torres Vilar

Lima, 2020

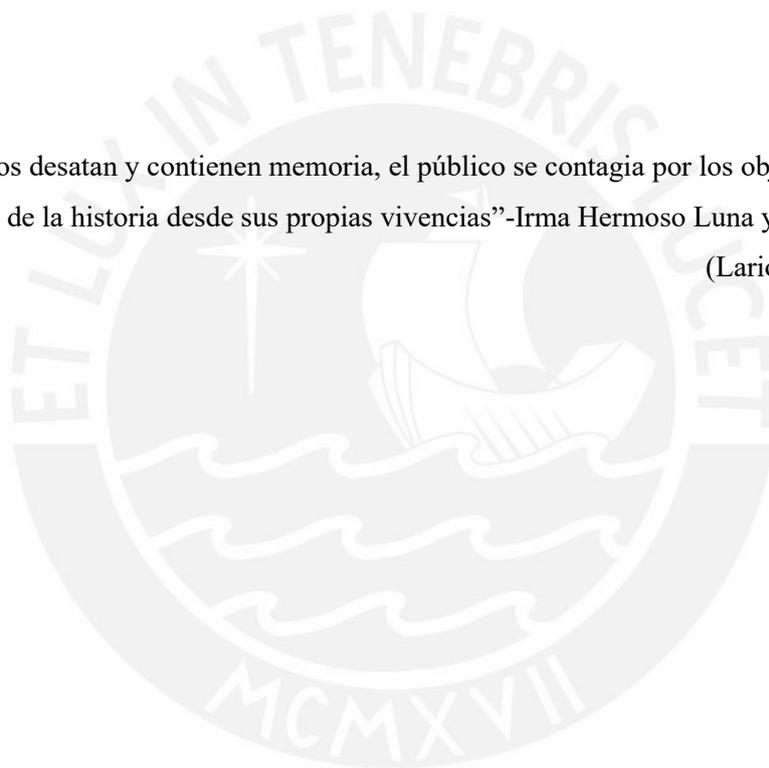
## RESUMEN

Esta tesis estudia la relación entre el actor y sus objetos como vehículo de memoria en procesos de creación de teatro testimonial. Los objetos pueden ser utilizados no solo como mobiliario o con el uso específico para el que fueron creados, sino que también sirven como un recurso creativo que ayuda a la rememoración de una vivencia personal. Se han encontrado pocas investigaciones en las artes escénicas que ofrezcan un estudio sobre el proceso creativo testimonial y el uso del objeto como vehículo de memoria en los actores. Por ello, con una metodología basada en entrevistas en profundidad a actores, esta investigación propone analizar de qué modo actúa la herramienta del objeto como vehículo de memoria para los actores dentro de un proceso creativo para la escenificación de un trabajo testimonial, identificando ejercicios sobre el objeto como activador de memoria personal, los cuales aporten en la etapa de exploración sobre el uso de la palabra y el cuerpo en el testimonio escenificado por el actor.

**Palabras clave:** Objeto, teatro testimonial, cuerpo, palabra, actor, proceso creativo



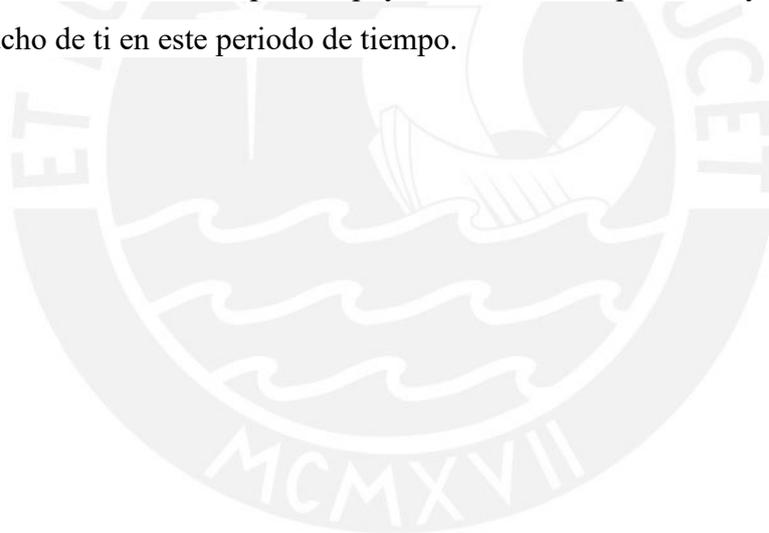
“Los objetos desatan y contienen memoria, el público se contagia por los objetos y ofrece su versión de la historia desde sus propias vivencias”-Irma Hermoso Luna y Caín Coronado (Larios, 2018, p.349).



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Dios, a mi familia, Alicia López y Verónica López, quienes siempre confiaron en mí. Gracias a mi complemento perfecto, Samgard Lizano. Asimismo, quiero agradecer especialmente a los actores entrevistados por su tiempo y disposición: Lita Baluarte, Alejandra Guerra, Bernadette Brouyax, Fernando Verano, Lizet Chávez, Gabriel Iglesias, Mayra Najar, Susana Ilizarbe y Nani Pease.

Ustedes también formaron parte de esta investigación: Daniela Salas, Olga Acosta, Cindy Quispe, David Vilcapoma, Ana Correa, Yolanda Rojas y Lucero Medina porque cada uno de ustedes contribuyó de forma especial. Gracias a mis profesores de la Facultad de Artes Escénicas y de la especialidad de Teatro de la Universidad Católica: Marissa Béjar, Piero Foralisso, Nae Hanashiro, Tadeo Valverde, Jessica Romero y Erika Flores. A los artistas entrevistados, Mariana de Althaus, Carol Hernández y Marisol Palacios. Por último, gracias infinitas a Natalia Torres por su apoyo incondicional, paciencia y dedicación. He aprendido mucho de ti en este periodo de tiempo.



## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>5</b>
1.1 Estado de la Cuestión .....	5
1.1.1 Investigaciones sobre el Proceso Creativo Testimonial .....	6
1.1.2 Teatro Testimonial en el Perú.....	10
1.2 Marco Teórico .....	12
1.2.1 El testimonio.....	12
1.2.2 El Testimonio y Teatro .....	13
1.2.3 Los Instrumentos del Actor en el Proceso Creativo: el Cuerpo y la Palabra.....	15
1.2.4 El Objeto como Vehículo de Memoria .....	19
<b>CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA</b> .....	<b>23</b>
2.1 Preguntas y objetivos de la investigación.....	23
2.2 Nivel de la Investigación .....	24
2.3 Participantes .....	25
2.4 El Instrumento .....	27
2.5 Procedimiento.....	30
2.6 Análisis de Datos .....	30
<b>CAPÍTULO 3: RESULTADOS Y DISCUSIÓN</b> .....	<b>31</b>
3.1 El Objeto como Vehículo de Memoria en un Proceso Testimonial .....	32
3.1.1 El Objeto de pertenencia del actor en un proceso testimonial .....	39
3.1.2 El objeto representación.....	41
3.1.3 El Objeto símbolo .....	44
3.1.4 El Objeto fotografía.....	45
3.1.5 El Objeto música.....	47
3.2 El Objeto en Vínculo con el Cuerpo en un Proceso Testimonial .....	48
3.3 El Objeto en Vínculo con la Voz en un Proceso Testimonial .....	52
3.4 Una Mirada a los Procesos Creativos Testimoniales .....	54
3.4.1 El inicio y la motivación .....	54
3.4.2 El proceso creativo testimonial y el texto final.....	59
3.4.3 El teatro testimonial como una herramienta terapéutica .....	59
3.4.4 El secreto de las historias testimoniales .....	62
3.4.5 La ritualidad en el teatro testimonial.....	62
3.4.6 La dimensión social en el teatro testimonial .....	63

3.4.7 Lo efímero del teatro testimonial .....	66
3.4.8 El rol del director .....	67
3.4.9 Las técnicas usadas por los directores.....	69
3.4.10 El cuidado de los compañeros .....	73
3.4.11 El miedo del estreno .....	75
3.4.12 Lo aprendido del testimonial para la actuación .....	76
<b>CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES.....</b>	<b>79</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>86</b>



## INTRODUCCIÓN

La motivación para realizar esta investigación se desprende de un trabajo previo, para el cual elegí partir desde mi propia experiencia como creadora en relación con el cuerpo y voz en escena junto a otras dos actrices. Indagamos nuestro proceso creativo a través de sesiones de laboratorio en donde nos enfrentamos a distintos ejercicios que pusieron a prueba la relación de nuestros objetos personales ligados a nuestra experiencia de fe, la palabra y el cuerpo del actor. En el proceso creativo encontramos reflexiones, propuestas, fallas y aciertos que comprueban la complejidad de adentrarse en esos procesos que pueden ser de larga duración, con un trabajo creativo emocional demandante y más cuando se refiere a uno mismo.

Ese trabajo previo me permitió descubrir elementos importantes en un proceso creativo testimonial donde me percaté del valor del objeto como un vehículo de memoria para el actor. Además, al visualizar distintas obras testimoniales percibí la presencia del objeto y cómo éste generaba una conexión con el actor, en este caso no para construir un personaje, sino como un vínculo personal porque en este tipo de teatro se presenta la experiencia de vida real. Por este motivo, en esta investigación decidí escarbar en otros procesos creativos para comparar, analizar y descubrir nuevos caminos sobre el objeto, el acto de rememoración, escenificación y vinculación a través de entrevistas a actores de distintos procesos testimoniales.

El teatro testimonial se encarga de presentar historias reales en escena a través de la enunciación de testimoniantes directos o actores. Los testimonios se encuentran acompañados de un cuerpo real que manifiesta la historia usando la palabra, por ello el término “*performer*” es muy usado en este tipo de teatro para referirse a actores y no actores. Así, el público puede visualizar el cuerpo, la persona y el testimonio que generan la convención del espectáculo. Asimismo, el testimonio en el teatro tiene como objetivo la identificación, el espejo, las preguntas y los cuestionamientos que se muestran a través de las vivencias utilizando a su favor lenguajes escénicos para ser comunicados bajo una convención teatral entre los *performers* o actores y el público.

Considero que al investigar el teatro testimonial se puede indagar los procesos creativos en los que se ponen en juego distintas herramientas escénicas: fotos intervenidas, cartas, objetos, música en vivo, videos, documentos reales y bailes coreográficos. Dentro del proceso creativo testimonial, el objeto como vehículo de

memoria sirve como una huella de vivencias e historias que permiten a un actor o *performer* recordar o imaginar. Gabriela González (2016) nos indica: “Los objetos no son neutrales, sino que están siempre atados y enmarcados a una línea de tiempo de experiencia personal” (p.63). Los distintos objetos son marcas del pasado traídos al presente en el acto escénico testimonial, de esta manera, al narrar un testimonio, el objeto ofrece un recurso escénico para activar la memoria en los procesos creativos testimoniales, pero también para ser un testigo en la propia escena.

El objeto en la escena teatral deja de ser mobiliario y asume un protagonismo para cumplir la función de acompañar al *performer* o actor en la historia. En algunos casos, el actor se encarga de darle una narrativa o simbología al objeto mostrado. Estos objetos pueden ser parte de distintas etapas de vida como la niñez, adolescencia, juventud o relaciones con otros, por esto ayuda a contar la historia relatada en la escenificación.

En la mayoría de obras testimoniales, el objeto resulta ser una fotografía, la cual es puesta tanto en escena como en los procesos creativos. La fotografía es un objeto tangible donde se visualiza experiencias, momentos, anécdotas marcadas en papel recobra sentimientos o emociones que se encuentran en el inconsciente. Edgar Gómez nos indica: “La fotografía cumple una función de perduración de la memoria, de celebración de los valores culturales, personales y familiares, de estrechamiento de los lazos afectivos” (citado por Vicente, 2013, p.77). En suma, conceptualizamos el término objeto como un impulsador de memorias usado recurrentemente en procesos testimoniales porque se encuentran entrelazados a experiencias de vida. Ahondar en el uso del objeto es importante porque es un recurso escénico que permite al actor utilizar un elemento físico para activar la rememoración de vivencias y sus diferentes caminos. Lo que consideramos relevante para esta investigación es encontrar conceptos vinculados con el objeto en el contexto de creación teatral testimonial.

Se han encontrado pocas investigaciones en las artes escénicas que ofrezcan un estudio sobre el proceso creativo testimonial y el uso del objeto como vehículo de memoria en los actores. Entre las pocas que pueden encontrarse podemos mencionar a Karen Macher Nesta (2008) con su tesis de maestría *Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos*; a Emanuela Saladari (2012) con su tesis doctoral *El Objeto Encontrado y La Memoria Individual: Christian Boltanski, Carmen Clavo, Jorge Barbi*; a Marta Isabel Arroyave (2013) con su tesis de maestría *Objetos de la Memoria en el Destierro* y a

Javiera Bustamante (2014) con su tesis de doctorado *Las Voces de los Objetos: Vestigios, Memorias y Patrimonios en la Gestión y Conmemoración del Pasado*.

En esta línea, la presente investigación busca indagar sobre el teatro testimonial dada su relevancia al permitir visibilizar historias de personas reales. Es necesario detenernos a visualizar el trabajo creativo, emocional y demandante para los actores que se enfrenten a este tipo de formato, no hay mucha información en cómo el objeto se involucra en el proceso interno y movilización del actor desde la psicología. En nuestro medio en particular, en los distintos procesos testimoniales se le ha dado importancia a este tema; cabe resaltar, que no hay trabajos académicos al respecto. Para ello, es relevante averiguar qué elementos escénicos (fotos, objetos, canciones propias, videos, etc.) han estado en constante exploración durante el proceso de creación para finalmente presentar el acto escénico, y es por esto que la presente investigación servirá para futuros actores o *performers* que desean conocer a profundidad procesos testimoniales.

Así, la investigación está dividida en cuatro capítulos. En el primer capítulo, presento el estado del arte y marco teórico, se muestran fuentes académicas significativas sobre el tema que involucran el trabajo sobre y desde las artes escénicas con el objetivo de mostrar un análisis respecto a la propia experiencia escénica en la línea testimonial, asimismo, se expone un marco teórico mencionando a exponentes relevantes sobre el testimonio, testimonio y teatro, los instrumentos del actor en el proceso creativo y el objeto como vehículo de memoria.

Posteriormente, en el segundo capítulo se detalla la metodología de esta investigación, donde explicamos nuestra elección de un trabajo cualitativo y el uso de entrevistas a profundidad porque se consideró más pertinente para los objetivos de esta investigación. El tercer capítulo detalla los resultados y discusión obtenidos a partir de las entrevistas, mediante citas textuales iremos graficando nuestro análisis con el propósito de revelar los hallazgos. Finalmente, el capítulo de conclusiones se desarrolla con el objetivo de sintetizar lo descubierto en el trabajo centrándonos en los ejes temáticos y variables emergentes de la investigación.

Por último, considero que esta investigación busca indagar sobre ejercicios en distintos procesos testimoniales que sean de aporte en la creación actoral, utilizando el camino del objeto no solo como elemento físico que aparece en escena, sino adentrándonos a través de preguntas a los actores basados en ejes temáticos de la

investigación para descubrir cómo el objeto actúa como detonador del acto de rememoración del actor, y como su presencia en escena también activa la escenificación.



## CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

### 1.1 Estado de la Cuestión

En el ámbito de las artes escénicas el teatro testimonial se desprende del teatro documental. A continuación, se muestran fuentes académicas relevantes sobre el tema que involucran la investigación sobre y desde las artes escénicas. Asimismo, estas se vinculan con investigaciones en las artes que comparten sus distintos procesos creativos testimoniales. Por último, se mencionan fuentes que hacen una aproximación al objeto de memoria personal dentro de la reflexión escénica.

Marta Fernández (2012) resume la historia del teatro documental y el cambio que surgió desde el siglo XX hacia el XXI a través del trabajo de Emily Man y Eve Ensler, quienes ponen en escena al testigo real de los documentos y denominan a este proceso como teatro testimonial. Dentro de esta investigación, se señala que “el objetivo del teatro documental o de testimonio es plantear preguntas complejas sobre la vida en nuestro tiempo” (p.149), en este sentido, buscan un tipo de teatro que muestre lo personal y su relación con lo político y social.

Del mismo modo, Catalina Osorio (2014) investiga al biodrama en la experiencia del Teatro Kimen y el límite entre lo real y lo ficcional con los cuerpos reales en escena, buscando dejar atrás la crítica que, en el ámbito social, el teatro documental venía realizando, por ello nos explica que: “(...) nos interesa preguntarnos por elementos que, en las teatralidades que pretendemos revisar, también provienen de la realidad y son puestos en escena; pero que no se conducen con el objetivo del teatro documental de informar y hacer una crítica directa a la realidad, sino que pertenecen al espacio más íntimo de una persona.” (p.46).

Osorio manifiesta cómo se le proporciona relevancia a la historia del ciudadano común, cuyo testimonio cobra valor. Este espacio personal, que es llamado íntimo, se encuentra sustentado por la biografía y el cuerpo del *performer*. En su investigación presenta al biodrama, el primer proyecto de Vivi Tellas, quien pone en escena a personas cuya relación con el testimonio es directa porque exponen su propia vida, a partir de la exploración de distintos dispositivos escénicos donde la historia de vida cobra fuerza.

Desde la relación del documental y lo testimonial, Yánira Dávila (2018) presenta un recorrido del teatro documental por sus distintas manifestaciones en Perú. Esta investigación nos muestra la manera en que este se ha realizado, incluyendo tanto a

actores que representan testimonios, como a las personas que testimonian sobre su propia experiencia de vida. Con ello, busca indagar mediante exploraciones nuevas formas de representación en una obra testimonial en la escena nacional puesto que: “El teatro documental es un género que posee mucha fuerza y brinda amplias posibilidades de exploración y diversificación dentro de la profesión. Asimismo, involucra recursos de otras disciplinas de la comunicación como elementos audiovisuales y técnicas de investigación periodística.” (Dávila, 2018, p.5).

La investigadora concluye que los recursos que se establecen en cada obra teatral testimonial son variables según la condición de la obra. Es por ello que analizó la obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, de la cual dedujo que había un uso mayor de documentos para mostrar el conflicto armado que se vivió en Perú, y a su vez logró vincular a los *performers* contando sus historias.

En conclusión, estas investigaciones aportan mucho porque indagan el recorrido del teatro testimonial en experiencias en Latinoamérica y en el Perú. Además, son investigaciones relevantes porque muestran un análisis sobre la propia experiencia escénica en la línea de lo testimonial. Por último, brindan una importancia a la relación entre la biografía y el cuerpo que pone en escena esa historia personal, donde aparece una mirada a la memoria social, a partir de las historias de personas comunes.

### **1.1.1 Investigaciones sobre el Proceso Creativo Testimonial**

Desde las investigaciones que abordan lo testimonial en escena, el trabajo de María José Contreras (2017) indaga en las estrategias de representación de los testimonios de aquellos que de niños vivieron durante la dictadura en Chile. La autora nos indica: “La investigación que estoy analizando es a través de las artes, que se distingue de las anteriores en que genera conocimiento nuevo y de frontera a partir de la creación artística.” (p.3), buscando sistematizar distintos ejercicios que implican la presencia del cuerpo con el objetivo de descifrar una memoria, y después de ello encontrar las formas de escenificación que surgieron durante el proceso que abordó, para mostrar los testimonios de los niños en la dictadura.

Así como Contreras indaga desde su propia experiencia de creación, recientemente se publicó el libro *Todos los Hijos* escrito por Mariana de Althaus, donde nos narra su proceso creativo como directora de las obras testimoniales *Criadero* y *Padre Nuestro*. En

un primer momento, ella asumió la dirección de una obra testimonial tomando como punto de interés “(...) hacer un documental testimonial sobre un tema más doméstico, más oculto, menos prestigioso: la maternidad” (2018, p.2). Este tema le generaba ciertas incertidumbres, así que De Althaus comenta que el proceso para la obra *Criadero* (2011) necesitó para su montaje de propuestas escénicas elaboradas por las actrices: “Improvisando juegos escénicos y probando soluciones escénicas que ellas inventaban o que yo les proponía por correo. Eso ayudó mucho, porque cuando empezamos a ensayar teníamos por lo menos cuatro momentos escénicos interesantes que podían acompañar los testimonios.” (p. 4).

La exploración que hicieron las actrices para encontrar distintas maneras de escenificar los testimonios nos da evidencia de la importancia que tienen los recursos escénicos para organizar una narrativa que acompañe a los testimonios sin perder la potencia de la veracidad. Estas narrativas escénicas, usando el lenguaje verbal o no verbal, son experimentadas para no limitarse en las formas de contar la vivencia personal y generar un vínculo con el espectador.

En el proceso de *Padre Nuestro* (2013), Althaus señala que se sentía con mucha más seguridad, pero se encontró con una tarea difícil. Ella lo narra así: “El desafío era que tenía un guion de muchísimas páginas repleto de palabras y ninguna acción. Párrafos gigantes, narrativos, muy dramáticos. El reto era buscar distintas maneras de narrar, hacerlo dinámico, llenarlo de vida” (Althaus, 2018, p.8). Por ello, los actores de *Padre Nuestro* propusieron a la directora una serie de soluciones escénicas donde se utilizaron canciones y se exploró en el registro cómico. Tanto como *Criadero* y *Padre Nuestro* fueron escenificados con variedad de recursos narrativos, como proyecciones de entrevistas, fotos, vídeos, música en escena y secuencias actorales. Asimismo, la palabra en el testimonio fue organizada a través de narrativas en tercera persona, cartas y grabaciones de audio. Los actores mostraban una buena relación y comunicación en escena, siendo esto un punto clave, ya que la escenificación necesitaba de un vínculo entre ellos. De Althaus a través de la experiencia de ambas obras testimoniales sintetiza:

Ese es el poder que tiene el teatro, la identificación, el espejo. Pero el teatro testimonial lo logra sin escalas, de manera brutal y directa. Rompe la distancia que hay entre el escenario y las butacas, establece con el público una relación de complicidad, un acuerdo de horizontalidad, un paréntesis en esta vida de apariencias y mentiras. La generosidad del actor que comparte una historia privada desarma hasta al espectador más cínico, lo conduce a su propio mundo interior, lo invita a abrir la caja de sus propios recuerdos. (2018, p.15)

De la misma forma, Lucero Medina (2018) selecciona en su investigación dos obras: *El rumor del incendio* y *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Ella indaga las diferentes estéticas propuestas en las obras que presentan una forma testimonial que representan hechos de la memoria colectiva, guiado por estrategias de ficción y de no ficción. Se busca analizar cómo se apropian del material documental, archivo y cómo se le da una importancia debida al cuerpo del *performer* o actor en la exploración y puesta en escena. “Entiendo la forma testimonial como un punto para plantear la teatralidad de la palabra en escena y su correspondencia con la presencia del cuerpo del artista. Es la influencia de ambas dimensiones lo que permite que este teatro aborde la memoria íntima y colectiva.” (p.6).

En ese sentido, estas investigaciones muestran que el teatro testimonial trasciende más allá del testimonio como narración. Nos dan a conocer la necesidad de buscar recursos escénicos en un proceso exploratorio para la creación de una obra testimonial, y que de esta manera el testimonio no se quede en un solo formato, sino que busque lenguajes teatrales y explore en la inserción de lo real en escena, para generar una experiencia que le permita al espectador adentrarse en su mundo interno e identificarse con un contexto mucho más amplio.

También es relevante señalar cómo el teatro testimonial propone una invitación al espectador hacia conectarse con su propia memoria, ya que esto implica un trabajo de interiorización por parte del actor si se adentra en su memoria personal. Por ello, Junnior Condori considera importante ofrecer un espacio a la reflexión respecto a los procesos creativos de los actores y *performers* que se enfrentan a este tipo de obras (2018). Su metodología está basada en una investigación en la práctica donde reúne las sensaciones, frustraciones e implicancias de los actores durante el camino hacia la creación. Esta investigación es relevante pues nos aporta el nivel metodológico trabajado y los hallazgos que tuvo su proceso creativo a través de la exploración y recojo de información que permitió profundizar en la percepción de los *performers* de su propio proceso.

Ante lo expuesto, parece importante investigar cómo se desarrolla ese proceso en el actor y qué particularidades se encuentran. Por ello, para efectos de esta investigación, es relevante también resaltar la tesis de Wendy Vásquez (2016) donde la actriz indaga a través de su propio proceso en la obra *Las neurosis sexuales de nuestros padres*. En este caso, ella sistematiza su estrategia creativa al encarnar el personaje de Dora, enfocándose

en dos puntos de interés como la escucha y la confianza, y reflexiona sobre su propia experiencia como actriz. Esta investigación es relevante pues usa la inserción de la voz testimonial de la actriz para contar un proceso creativo. Además, podemos conocer a mayor profundidad cada etapa sistematizada, y cómo Vásquez genera conocimiento desde su propia experiencia escénica.

Con respecto al objeto de memoria, Pedro Agudelo (2015) presenta los resultados de un proyecto de investigación-creación basado en cómo los juguetes detonan como retratos hablados y cartografía de los recuerdos. El investigador revisa la reflexión artística sobre la incertidumbre de los recuerdos. Sobre ello nos dice: “Podemos afirmar que los juguetes como dispositivos mnémicos, son detonadores de recuerdos, y en esta medida los podemos comprender como objetos que dejan huellas, sensaciones, o recuerdos profundamente implantados en la memoria de un sujeto” (p.152). Las formas y estructuras del objeto permitirán a la persona viajar en el tiempo y rememorar. Esta investigación basada en la práctica artística aporta en la indagación de los objetos de la infancia y permite descubrir su relevancia para una etapa de creación teatral, ya que el actor trabaja sobre sus experiencias personales, siendo su memoria un gran repertorio que estimula su imaginación en escena.

Del mismo modo, partiendo del objeto y la memoria, Gonzáles (2016) indaga en esta relación a partir del diseño escenográfico. Ella afirma que “los objetos han acompañado siempre de una u otra manera al ser humano en su memoria e historia, y en su condición de eternos testigos y portadores” (p.10). Esta cita nos permite contextualizar acerca de la importancia del objeto físico desde sus inicios y el vínculo del objeto con la historia de la humanidad, al ser lo que permanece como huella del mismo ser humano.

Gonzáles (2016) hace un recorrido entre la memoria y el objeto, donde el concepto de memoria y olvido que se recupera ante la presencia de un objeto logra recobrar experiencias pasadas en el presente. Es decir, “somos en definitiva la sumatoria de nuestros recuerdos” (p.29). Los objetos también pueden definir lo que nosotros somos porque se impregnan y guardan nuestras historias personales, y permiten que éstas puedan ser comunicadas ante otros. En este sentido, la tensión entre el recuerdo y el olvido es relevante en la medida en que el objeto permite hacer visible la naturaleza de esa relación y el impulso que detona dentro de una escenificación para la vida en escena del actor.

En conclusión, existen investigaciones que nos informan acerca de cómo se desprende el teatro testimonial del documental y cómo pone en escena a personas

contando su propio testimonio. Asimismo, se sigue discutiendo sobre los elementos escénicos adecuados en el proceso creativo testimonial, puesto que los distintos recursos escénicos pueden ser los documentos, canciones, fotos, secuencias físicas que acompañan al teatro testimonial en las puestas en escena. Por último, el objeto de memoria puede funcionar como detonador de los recuerdos que acompañen al *performer*, los olvidos que constata, y el punto de apoyo para la narración de su historia personal en un proceso de creación testimonial.

### 1.1.2 Teatro Testimonial en el Perú

En nuestro país se han realizado distintas obras testimoniales a lo largo de la última década, desde *Proyecto de Empleadas* (2009) de Rodrigo Benza; *Criadero* (2011), *Padre Nuestro* (2013), *Pájaros en Llamas* (2017) y *Que locura enamorarme yo de ti* (2019) de Mariana de Althaus; *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* (2012) de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa; *El día en que cargué a mi madre* (2016) y *Cóncava* (2019) de Paloma Carpio; *Desde Afuera* (2014) de Sebastián Rubio y Gabriel de la Cruz; *Cómo criar dinosaurios rojos* (2019) de Fernando Castro y Sammy Zamalloa y *Negra* (2018) de Gabriel de la Cruz, entre otras.

En estas propuestas testimoniales como *Proyecto de Empleadas* (2009), *Criadero* (2011) y *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* (2012) se hace uso de los testimonios, documentos y del cuerpo del *performer* en escena. Según Rodrigo Benza (2013): “En ellas se combinan distintos lenguajes artísticos, y se utilizan el documento y el testimonio de los propios actores y actrices para expresar distintos aspectos de la sociedad peruana.” (p.1). Como podemos observar, estas obras evidencian distintas maneras de abordar el testimonio con soluciones escénicas.

Por un lado, en *Criadero* se encuentran en escena tres actrices que narran sus vidas a través de un tema que las involucra a todas: la maternidad. En la obra, De Althaus entrelaza el vínculo de los *performers* y sus testimonios reales usando herramientas de tipo documental tales como videos, entrevistas y registro sonoro. Por otro lado, en *Proyecto Empleadas* de Rodrigo Benza se presentan a dos actrices, las cuales interpretan distintos personajes y sus testimonios, así como también los propios. Esta obra se encuentra dentro de la rama del teatro documental y testimonial debido a que está basada y compuesta por la transcripción literal de diez entrevistas. Lo interesante de este proyecto

es que juega con ambas formas de escenificación de lo testimonial, ya que las intérpretes representan tanto a otros personajes como también se presentan a ellas mismas como testimoniadas. Por último, se encuentra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* dirigido por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa. Esta obra presenta a cinco jóvenes que crecieron durante el periodo de violencia interna en el Perú. Los *performers* son testigos de aquella época, ya que son hijos de actores que tuvieron algún rol en ese periodo. Desde su perspectiva, quieren transmitir lo que se vivió durante esos años en el Perú.

Cabe mencionar que se decidió tomar estos tres casos de obras porque hacen uso del testimonio como punto de partida para contar conflictos o temas cotidianos que permiten ver la realidad desde diferentes contextos, además de presentar cómo los temas a tratar pueden partir desde una misma identidad, como en el caso de *Criadero* de Mariana de Althaus.

El trabajo del cuerpo del actor en la obra *Criadero* fue realizado por tres actrices con una formación previa. Asimismo, en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* los *performers* involucrados lograron compartir sus testimonios con una presencia escénica, es decir, un cuerpo en alerta en todo momento. Del mismo modo, en *Proyecto Empleadas* las actrices construyeron una corporalidad, que permitió visibilizar a las empleadas a quienes pertenecen aquellos testimonios. En ese sentido, el uso del cuerpo en escena es necesario para presentar historias contundentes y mostrarlas con energía, de manera que puedan impactar al espectador y generar atención.

Finalmente, el uso del objeto en la obra *Criadero* acompañó a los distintos testimonios expuestos. En algunas escenas, el objeto sirvió como mobiliario; mientras que, en otras, objetos de memoria como fotografías fueron utilizados para mostrar huellas, vivencias, lugares y emociones. Por consiguiente, el testimonio cobró vida en las diversas fotografías mostradas durante el transcurso de la obra.

En conclusión, en las tres obras los testimonios involucraron el cuerpo, la palabra y el objeto. Así podemos observar que se pueden crear secuencias físicas con el cuerpo del propio actor, contar anécdotas utilizando la palabra o presentar a personas que no se encuentran vivas mediante fotografías. Todo ello con el fin de lograr, de una u otra manera, encontrar lenguajes escénicos para presentar los testimonios al público y entrar en una convención que permita el diálogo con el espectador, al presentar la realidad de las historias.

## 1.2 Marco Teórico

### 1.2.1 El testimonio

El testimonio es una declaración que hace una persona natural como testigo de un hecho real. En el ámbito literario, el testimonio ha tenido un desarrollo significativo en países llamados del Tercer Mundo, posteriormente cobró relevancia en América Latina en los años 60, donde sucedieron acontecimientos políticos, sociales y económicos como los golpes de Estado militares y la revolución cubana. A partir de ese entonces el testimonio empezó a utilizarse para dar voz a sujetos que comparten una urgencia social por contar su historia personal. De este modo, “(...) más que una interpretación de la realidad esta imagen es, ella misma, una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable” (Jara y Vidal, 1986, p.2). El testimonio, al presentarnos lo real, visibiliza una lucha por querer obtener alguna reivindicación social o de carácter simbólico, utilizando las historias de personas cuya memoria personal puede ampliar horizontes en la comprensión de ciertas situaciones donde la vulnerabilidad del ser humano se ve expuesta.

Asimismo, John Beverley plantea que el testimonio es una forma narrativa organizada por una persona que desarrolla un grado de prontitud para darnos a conocer una vivencia que lo involucra sobre un tema en específico: “(...) representa una historia verdadera, que su narrador es una persona que realmente existe” (Beverley, 1987, p.11). Este concepto se puede enlazar con lo que nos comenta George Yúdice (citado por Jara y Vidal, 1986) al señalar que “(...) el testimonio, a su vez, debe producir en el público lector un reflejo” (p.211). Es decir, la persona que cuenta su historia empatiza con otra que recoge el testimonio, para que ésta pueda mirarse a sí mismo y generar una identificación con lo narrado. En consecuencia, tanto Beverley como Yúdice nos brindan un panorama acerca del testimonio y nos ayudan a entender la forma en que este ha servido como medio de concientización para otros que se acercan a escucharlo o leerlo.

Entre los distintos campos de exploración del testimonio se encuentran el uso de estrategias de ficción, representación, códigos políticos, narrativa y novelas. Cuando el testimonio es leído o enfrentado ante otra persona, se inicia un vínculo que trasciende el presente para evaluar lo que sucede alrededor y generarse preguntas sobre temas específicos. Es así que, Margaret Randall (citado por Jara y Vidal, 1986) nos indica que el testimonio debe involucrar “(...) el conocimiento del tema a tratar, la sensibilidad

humana, el respeto hacia el informante y su vida, la persistencia, la disciplina y la organización en el trabajo y el oficio de escribir” (p. 26). Es decir, la persona que presenta su testimonio debe ser consciente de todo lo que involucra exponer hechos reales ante otras personas y qué sensibilidades atraviesa su historia una vez que es compartida hacia otro.

### **1.2.2 El Testimonio y Teatro**

A principios del siglo XX, autores teatrales como Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Peter Weiss mostraron un gran interés por crear una consciencia en el público frente a situaciones políticas y sociales; es así que nace el teatro político-documental. Sabugal (2014) recoge información acerca de cómo el testimonio dentro de lo documental rompe la línea del teatro tradicional (basado en lo aristotélico), para presentarnos historias de personas reales y cuya credibilidad se basa en documentos. El teatro documental y el teatro político se centran en observar la realidad de otros para infundir preguntas o cuestionamientos en los espectadores. Piscator, uno de estos creadores, usaba textos y escenografías para así crear una dramaturgia política, recurriendo a distintos soportes de carácter real como escritos, propagandas, recortes de periódicos, fotografías y distintos documentos visibles. En 1968, Weiss retoma el concepto de Piscator y publica un texto sobre una teoría llamada *Notas sobre el Teatro documento*. El teatro documental, como su nombre lo dice, se basa sobre todo en el documento. “Lo que aporta el documento es una información objetivada y articulada (y no solo un dato), es decir, un modo de conocer el mundo; y es por ello que lo que se juega en el teatro documental es una forma de contrapoder, de resistencia, de denuncia, vinculadas con la realidad y la verdad, como señala en su artículo de Peter Weiss.” (Vicente, 2016, p.39).

El documento sostiene la presencia de lo real a través de recortes periodísticos, partidas de nacimiento y registros. El teatro documental marca una diferencia del drama teatral, ya que utiliza personas, lugares, acciones y acontecimientos que se evidencian en un documento que pertenece a un contexto específico. Es así como el documento no solo es mostrado como una evidencia de lo real sobre las personas implicadas en la escena, sino que tiene como objetivo mostrar una dosis de realidad sobre temas controversiales que son difíciles de manifestar en la sociedad.

Roland Brus (2016) explica que el documento no solo forma parte indispensable del montaje, sino que hay distintas maneras de abordar los documentos, pues los

*performers* pueden ser los protagonistas reales de la historia o ser actores que interpretan los testimonios.

Hay muchas ramas y formas estéticas: proyectos que se enfocan en cuestiones históricas, política, biografía, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, y servicios en un mundo globalizado. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos, y otros mezclan lo testimonial y ficcional. Existen obras con actores profesionales que dan voz a los documentos o testimonios y otras en las que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad. (p.2)

Sumando a la explicación de Brus, el trabajo de Rimini Protokoll, junto a tres artistas-directores en Alemania desde el año 2000, está basado en la utilización de espacios públicos para mostrar prácticas artísticas a partir de los *performers* y su vida cotidiana “(...) el objetivo de su trabajo es el desarrollo de los recursos del teatro para facilitar formas inusuales de ver nuestra realidad” (Osorio, 2014, p.50). De esta forma, el uso de los recursos escénicos permite mostrar de una forma rotunda y creativa que es posible generar un impacto en el espacio público, a través de la presentación de las vivencias de los *performers*.

Aproximarse a las temáticas testimoniales puede tomar dos caminos: trabajar en el proceso con los *performers* reales o requerir actores. La elección dependerá del director y de la forma que desee que el mensaje de los testimonios llegue al público. “(...) el teatro documental, como el biodrama, tiene la posibilidad de elegir hacer la representación con actores o con personajes reales; el texto es una creación que parte de testimonios de primera mano y no se trata simplemente de una ficción basada en hechos reales.” (Sabugal, 2014, p.12).

De esta forma, el trabajo del actor profesional asume el papel de interpretar a las personas que han vivido esos testimonios y tiene como acción general que el espectador crea que está viendo a las mismas personas reales o en otros casos, mostrar el mecanismo de representación.

En cuanto al mencionado biodrama, este surge en América Latina y fue acuñado por Vivi Tellas entre los años 2002 y 2008. Este se refiere a una rama del género dramático que se caracteriza por utilizar elementos biográficos de individuos vivos. Este género explora cómo los hechos de la vida de cada persona, singulares y privados, construyen una historia donde hay momentos dramáticos y donde se juega con el límite de lo real y la ficción; no se trata de gente que habla de su vida, sino de encontrar una teatralidad en lo real. Lo novedoso es trabajar con personas reales para así reunir sus testimonios y no

necesariamente usar el documento como principal eje. Ella lleva la teatralidad fuera del teatro, interrumpiendo distintas zonas públicas donde existe la intimidad y genera inestabilidad al público que se encuentra con la puesta en escena (Margulis, 2007); es decir, el biodrama le permite dar importancia a la teatralidad utilizando el momento de confrontación entre los testimonios de los *performers* y los espectadores.

En el 2009, Lola Arias tomó el biodrama como punto de partida al estrenar su obra *Mi vida después* que transita entre lo real y la ficción. La dramaturga presentó la historia que se vivió en su país, Argentina, y la historia privada de los actores en escena. Ella utilizó la ayuda del término “*remake*”, que se entiende como una selección de fragmentos de la vida cotidiana, anécdotas de las familias o recuerdos, estos elementos se evidencian en documentos como cartas, objetos y figuras. Asimismo, en esta obra los objetos testimoniales cobran una particular relevancia ya que se presentan como huellas de un pasado y nos brindan información en el presente.

Lola Arias propone escenificar teniendo como principio “la identidad narrativa”; es decir, los actores, que podrían ser considerados *performers*, toman la identificación de otros y actúan como estos para recrear escenas de una vivencia personal (Pinta, 2013). En el trabajo de esta creadora podemos ver los distintos caminos escénicos utilizados para tocar un tema controversial de la sociedad mostrando a los *performers* reales y recogiendo información detallada acerca de sus vidas. Esto con el objetivo de visibilizar los problemas sociales que sucedían en su país.

En esta investigación, el teatro testimonial se define como una forma teatral que se basa en la presentación de la historia de vida sobre un escenario, a través de actores o *performers*. Esta narración le pueda interesar al público porque tiene alcances universales que no se quedan en la narración de una serie de experiencias personales, sino que usan los recursos escénicos para presentar las vivencias de los *performers*, y así generarles preguntas o cuestionamientos en su espacio social que permitan una compenetración entre el espectador y la historia desplegada ante ellos.

### **1.2.3 Los Instrumentos del Actor en el Proceso Creativo: el Cuerpo y la Palabra**

Una de las herramientas más importantes en el trabajo del actor recae sobre su cuerpo en escena. Durante el proceso creativo el instrumento del actor, que cuenta con una formación previa, permitirá desarrollar su creatividad empleando su cuerpo como un

facilitador y no como un obstáculo. El estudio acerca del entrenamiento corporal del actor ha sido fuente de investigación para diversos autores, pero tomaremos los estudios de Lecoq y Stanislavski para el propósito de la presente investigación. Jacques Lecoq explica cómo el cuerpo del actor sirve como una herramienta sensible en el juego teatral. Él aborda la improvisación como parte del proceso creativo donde los actores recrean distintas situaciones con sus cuerpos, sin ninguna restricción. Ellos se permiten jugar sin reglas pautadas, con cambios de situaciones y espacios.

Abordamos la improvisación por medio de la recreación psicológica silenciosa. La recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro. (...) La actuación aparece más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da -para un público- un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación. (Lecoq, 2003, p.51)

Lecoq también propone la música como una buena compañera al cuerpo actoral, donde aporta dentro de la exploración como parte del juego y descubrimiento que el actor realiza a través de su cuerpo, dinámicas y sentido.

El acercamiento a los sonidos y la música forman parte del proceso creativo. Los actores se acercan a la música de diferentes maneras: en el espacio, juegan o luchan en contra de ella. Al escuchar la música empiezan a hacer movimientos con su cuerpo para reconocerla. En ese momento, los actores entran poco a poco en adherencia con los sonidos de la música. “(...) Solo a partir de esa conexión es posible adoptar un punto de vista, estar *por*, *contra* o *con*. Estos diversos acercamientos *mimodinámicos* son esenciales para el enriquecimiento del juego del actor. (2003, p.83)

Los actores se vinculan con la música y a través de su cuerpo juegan con ella. Este es un punto importante en los procesos creativos porque los actores establecen una conexión con ella y proponen distintos movimientos a partir de cada sonido. Asimismo, Lecoq en su estudio nos presenta el mundo de los movimientos y los caminos de la creación. Dentro de éste último, está el clown, el cuerpo del actor muestra su lado más vulnerable ante un público como un camino escénico. “Todos somos clowns, todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque, en realidad, cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que, cuando se manifiestan, hacen reír. (...) El descubrimiento de que una debilidad personal podía transformarse en una fuerza teatral.” (2003, p. 212).

El clown tiene la mirada de los demás de una manera directa y se debe manifestar un cuerpo vivo en escena para cautivar al público. Además, otro camino de creación es el bufón. En primer lugar, Lecoq piensa en el cuerpo, luego el actor inventa la corporalidad de su bufón, elabora su vestuario con materiales que permitan ver una exageración y por último recalca que un bufón es como un niño.

El trabajo de los bufones da muestra de un sentido lúdico adaptable a diferentes situaciones. Aquí todo consiste en la manera de hacerlo, en la escritura propuesta, en el nivel del juego actoral. Si abordan una situación, los bufones lo deformarán, la retorcerán, la representación de una forma insólita. (...) Nadie es más niño que un bufón, ni más bufón que los niños. Por ello, paralelamente al trabajo sobre el cuerpo de cada uno, abordamos por medio de la improvisación una fase preparatoria a la dimensión bufonesca sobre el tema de la infancia. (p. 183)

De este modo, el estudio de Lecoq nos recalca que cada movimiento que realice el cuerpo actoral debe tener un objetivo en escena. El utiliza ciertos ejercicios que le permiten jugar con partes del cuerpo elementales para así obtener un cuerpo preparado que sirva como herramienta creativa para el actor.

En el teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado. (...) La preparación corporal no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga <<más de la cuenta>>, sin que contamine aquello que debe transmitir. (p.104)

En este sentido, el entrenamiento corporal es importante por ser un instrumento creativo en la etapa de exploración y en la escena. En este mismo camino, Stanislavski nos presenta su Método de las Acciones Físicas, donde implica el entrenamiento físico y la sensibilización psicofisiológica. Los eventos en el teatro no son reales, pero el actor al controlar su cuerpo, él puede conectarse con una emoción y así transmitirla. En el escenario se deben identificar los músculos conectados a las experiencias interiores con el fin de movilizar y generar el torbellino emocional dentro de uno, logrando un compromiso psicofísico. Si se logra esto, todo el organismo estará involucrado. Los sentidos, la memoria, la voluntad, las emociones, el cuerpo, y el actor se desenvolverá en el escenario como un ser humano real (Torres, 2004). De esta manera, Lecoq (2003) también añade que es importante: “Encontrar un ritmo y no una medida. La medida es geométrica, el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras que el ritmo es

muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta de un elemento vivo” (p. 56). Este ritmo se encuentra cuando el actor realiza cada acción física con una especificidad.

En suma, es relevante definir cómo el entrenamiento estimula las emociones propias del actor. Mercedes Ridocci (2005) señala que “el actor saca de lo más profundo de su ser las emociones y los sentimientos ocultos o adormecidos, sabiendo matizarlos a través del movimiento que dan como resultado los recursos creativos y expresivos” (p.2). Entonces, los elementos o factores del movimiento se vuelven instrumentos de creación. El actor descubre una emoción y puede manifestarla en su propio movimiento físico.

Por otro lado, el uso de la palabra del actor se vincula con el texto teatral que comprende las categorías de personajes, acción y trama, y está tradicionalmente escrito por un dramaturgo que se encarga de unir todos los puntos para que se convierta en una obra teatral. De esta manera, el texto busca apoyarse sobre el trabajo físico del cuerpo y de la voz del actor para mostrar un trabajo completo en la escena representada. Asimismo, María Ósipovna (1996) nos afirma que:

Konstantín Stanislavski, en su actividad pedagógica, exigía permanentemente a los actores un gran trabajo sobre su aparato corporal, diciendo que es preciso desarrollarlo, corregirlo y ajustarlo para que todas sus partes respondan a las complejas tareas a él encargadas por la encarnación de sentimientos invisibles. Esto tiene que ver con la dicción, el desarrollo de la voz, la plástica, etc. (p.135)

El actor tiene la tarea de utilizar la palabra como resultado de un trabajo previo con su instrumento que es el cuerpo, donde el texto debe tener fundamento y no ser expresado de manera automática o dicho de modo repetitivo. Pavis (2016) consolida esta definición al decir que “(...) la enunciación escénica (y por ende el cuerpo del actor) es lo primero, y da al texto su sabor y su sentido” (p.346). Es así que cada palabra en el escenario debe estar fundamentada en un motivo e intención y todo ello se debe al tiempo y dedicación que se le brinda al trabajo de preparación del actor para la ejecución de textos teatrales o palabras que serán expuestas en un escenario. En esta perspectiva, Lecoq (2003) nos señala que:

Sería absurdo pretender separar la voz del cuerpo. La emisión de la voz en el espacio es de la misma naturaleza que la realización de un gesto: igual que lanzo un disco en un estadio, lanzo mi voz en el espacio, intento alcanzar un objetivo, hablo a alguien a una cierta distancia. Con el movimiento puede ser lanzado un sonido, una palabra, una frase, una secuencia poética o un texto dramático. (p. 106)

El diálogo entre los personajes debe permitir ver esa realidad escénica y conectar al público a descubrir imágenes, es decir, la palabra “(...) no solo sirve para dar sentido, también es útil para conducirnos a otros lugares” (Berry, 2014, p.239). El texto teatral no solo se encuentra hablado, permite visualizar imágenes en la mente de los espectadores más allá de lo escuchado en las palabras del actor. Finalmente, la palabra escrita por el autor teatral no se encuentra muerta, sino que es vivida por el actor y así interpretada. Es por ello que, en el momento del proceso creativo, el actor se encarga de darle un subtexto y sentido para que el espectador vea la encarnación real del actor en personaje.

Por lo anteriormente expuesto, en esta investigación el trabajo de la palabra se une al del cuerpo del actor para presentar un testimonio. En un proceso testimonial, un cuerpo entrenado del actor es un aporte para la creación, el actor tendrá la necesidad de no solo contar con una presencia escénica sino de generar nuevas formas con su instrumento y así comunicarlos a un público. Lecoq y Stanislavski nos recalcan la importancia de entrenar el cuerpo actoral y cómo este puede ofrecer distintos caminos de escenificación.

#### **1.2.4 El Objeto como Vehículo de Memoria**

Desde el siglo XX el uso del objeto en la escena teatral deja de ser mobiliario y asume un protagonismo para cumplir con la función de contar historias. “Se instala en la escena con toda la fuerza de su caudal expresivo: el de la metáfora. Es tan fuerte su poder, tan elocuente su presencia que no tarda demasiado en reclamar al fin su independencia, su territorio autónomo: aquí nace el teatro de objetos.” (Ferreyra, 2006, p.5).

El teatro de los objetos construye el discurso puesto en escena en función a los objetos. Los actores se convierten en manipuladores y los objetos son quienes narran la historia. Tadeusz Kantor, artista, director y actor de teatro, investigó la relación del objeto con la escena a partir de la noción de biobjetos que “podrían definirse como la construcción de un personaje mediante la unión del cuerpo de un actor con un objeto” (García, 2015, p.57). El objeto no puede cobrar vida solo, es por ello que necesita de la energía de un ser humano. Esto significa que tanto el objeto en su forma física nos evidencia una información detallada, pero el actor cumple la función de prestarle intencionalidad, acción, fuerza, y termina de brindarle una mayor construcción, tanto el actor como el objeto se complementan.

Por otro lado, Mauricio Kartun nos presenta en su taller de “Dramaturgia de objetos” en la Escuela de Titiriteros del Teatro de San Martín un lado distinto dentro de un proceso exploratorio que gira alrededor del objeto. Este se basa en: “(...) narrar o poetizar con objetos: generar en ellos una dramaturgia, lograr que el centro de la atención creadora descansa en el protagonismo de los objetos, en su organización narrativa” (Ferreyra, 2006, p.13). Es decir, Kartun le da una importancia a la narrativa propia del objeto y genera ejercicios que buscan traer los objetos de la infancia (juguetes personales) ya que actúan como “(...) una metonimia de su propietario, del mundo que ellos logran evocar.” (Ferreyra, 2006, p.20). Esta acción favorece a los recuerdos (al mundo de la infancia), es por eso que termina haciéndole escribir a los actores una carta a su niño de hace años. De este modo, Kartun promueve técnicas de escenificación para descubrir y mostrar cambios de estado del objeto.

Así, los objetos de memoria recobran un valor en la investigación creativa del actor al ofrecerle el estímulo para recobrar su memoria personal. Un objeto no significa lo mismo para todas las personas, cada anécdota o situación queda en la memoria del individuo “donde el yo del narrador se expresa: es la obra la que habla, no el autor” (Arfuch, 2013, p.40). El objeto es quien se manifiesta pues nos brinda una historia del narrador.

Desde la sociología, Jean Baudrillard (1969) sintetiza el sistema de los objetos planteando que los objetos cotidianos pierden el valor a través del tiempo, pero pueden responder a una vivencia que se convierte en testimonio.

Una categoría completa de objetos parece escapar al sistema que acabamos de analizar: son los objetos singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, antiguos. Parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico. (p.83)

El objeto antiguo no solo funciona como algo decorativo, sino que obtiene un significado especial en la esfera personal. La acción de rescatar o guardar el objeto compromete a una funcionalidad de seguir recuperando experiencias, momentos y contenido emocional. Los objetos llegan a convertirse en testigos de una memoria que sobrevive a través de los años. En la tesis de Gabriela González (2016), donde se refiere al objeto y la memoria, ella señala cómo el objeto personal es un “(...) activador de memoria, más allá de su funcionalidad y aspectos formales. Remite a su dueño, su época,

su uso, su cuidado e incluso relaciones afectivas y sentimentales” (p.60). Esto significa que siempre existe información detrás del objeto personal que nos invita a descubrirlo en tanto nos ayuda a activar los recuerdos que se han quedado en la memoria.

La memoria del individuo involucra recuerdos, olvidos, narrativas y actos, y la elección de cómo se recuerda es importante. El pasado que se rememora en el presente encuentra vehículos de memoria tales como libros, museos, monumentos, películas u objetos de la historia (Jelin,2002), el sujeto se acerca a sus acontecimientos, personas, experiencias y lugares en función al acto de rememorar.

De la misma forma, la memoria del sujeto puede ser activada mediante “índices, sistemas modulares, colección, acumulación, secuencia, repetición en serie, elementos encontrados, contruidos, públicos, privados, reales o virtuales, citas, extractos, restos y yuxtaposiciones” (Guasch, 2005, p.1), pero también puede verse reflejada en la fotografía, un objeto personal que documenta hechos concretos de vivencias. La fotografía permite perpetuar un recuerdo y brindarnos un lugar en específico; de esta manera, la experiencia de la imagen que nos muestra una fotografía permite recobrar sentimientos y emociones olvidadas.

Cuando observamos una fotografía que no veíamos desde hace muchos años los personajes nos devuelven los sentimientos que hacia ellos teníamos, los olores, los sonidos, la frase que siempre se repetía o lo que nos hizo sufrir esa persona. Son una forma de volver al pasado que el subconsciente no nos dejaba ver, es la huella que queda de nuestra vida. (Martínez, 2007, p. 12)

De acuerdo con ello, las experiencias están vivas en un papel, lo cual permite a la persona que se encuentra con el objeto personal activar su recuerdo sobre otra persona. Daniel Palmer (2013) indica: “La fotografía personal ha funcionado siempre como una tecnología de la memoria, dando forma a relatos personales y reivindicaciones de verdad (...), produciendo al mismo tiempo recuerdo” (citado por Vicente, p.187). Lo mismo sucede con los objetos físicos, la memoria queda insertada en cada objeto. “Los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio” (González, 2016, p.59). La persona se ve reflejada en el objeto, es así que éstos muestran una guía clara acerca de la historia vivida, son huellas acerca de nuestra identidad.

Shaday Larios (2018) investiga al objeto desde lo poético, plástico y lo escénico. En su libro propone una línea de investigación llamada el objeto documental, del cual

afirma que “un objeto se vuelve documento cuando alguien lo percibe, lo descubre y lo recupera como una fuente archivística en potencia. 'La documentalidad' que vuelve al objeto cotidiano 'documento' es creada por quien la identifica, la captura y la recoge” (p.250). En esta investigación, el objeto personal es el punto de partida para indagar sobre la memoria del actor y recobrar vivencias del pasado que después serán manifestadas en testimonios. Además, este recurso creativo ayuda a explorar sobre el cuerpo actoral y sus distintas formas de escenificación a partir de los testimonios.

En conclusión, el objeto se emplea como un detonador en la memoria, ayuda a recordar sentimientos, anécdotas y experiencias pasadas. La persona que se relaciona con los objetos de memoria personal abarca tiempos en específico de su propio pasado, por lo cual resulta un indicador de períodos, ya que los objetos se encuentran entrelazados a una experiencia y los mismos pueden narrar la línea de tiempo del ser humano.



## CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA

El presente es un estudio exploratorio con elementos descriptivos (Hernández, Fernández, y Baptista, 1998, p.8), puesto que se quiere explorar cómo se presenta en la práctica el uso del objeto como vehículo de memoria en un proceso testimonial en distintos actores. Ágreda, Mora, Ginocchio (2019) afirman: “Una investigación sobre artes escénicas toma al hecho escénico, el proceso creativo, al creador(a), entre otros, como objetos de investigación a los cuales nos aproximamos como agentes externos. No se trata de insertarnos como practicantes de arte, sino que analizamos, exploramos y conocemos estas experiencias desde afuera.” (p. 24).

En esta investigación se utilizará una metodología cualitativa a través de entrevistas a profundidad para discutir, descubrir y replantear el uso del objeto como vehículo de memoria dentro de un proceso testimonial, además de llevar una perspectiva participativa donde se estudiará el tema seleccionado desde la interacción directa del investigador con la comunidad, en este caso, los actores seleccionados.

En una investigación cualitativa se busca recoger datos subjetivos; es decir, el intento es profundizar en el mundo interno del participante, entendiendo la complejidad del entretrejo de sus pensamientos, emociones, opiniones, etc. Con el objetivo de validar los datos desde la particularidad de cada uno de los participantes en los distintos procesos testimoniales llevados a cabo.

### 2.1 Preguntas y objetivos de la investigación

**Preguntas de investigación:** ¿De qué manera el objeto actúa como un vehículo de memoria para convertirse en un recurso creativo en el proceso de exploración para la escenificación testimonial en los actores? Entre las preguntas específicas al respecto:

- ¿Cómo partir del objeto para transformarlo en un estímulo para los actores en la exploración del cuerpo en el testimonio?
- ¿Cómo partir del objeto para transformarlo en un estímulo para los actores en la exploración de la palabra en el testimonio?

#### **Objetivo General**

Analizar de qué modo actúa el objeto como vehículo de memoria para los actores dentro de un proceso creativo para la escenificación de un trabajo testimonial.

### **Objetivos Específicos**

- Identificar ejercicios sobre el objeto como activador de memoria personal, los cuales aporten en la etapa de exploración sobre el cuerpo en el testimonio escenificado por el actor
- Identificar ejercicios sobre el objeto como activador de memoria personal, los cuales aporten en la etapa de exploración sobre el uso de la palabra en el testimonio escenificado por el actor

### **2.2 Nivel de la Investigación**

El diseño flexible de la investigación cualitativa permite al investigador presentar una estructura con una articulación sujeta a cambios en el transcurso de la investigación. Hammerslet y Atkinson (1994) proponen que el diseño de la investigación debe ser un proceso reflexivo que opere a lo largo de cada fase de un proyecto; es decir, contaremos con un diseño flexible porque en cada entrevista habrá un análisis de datos distinto, algunos de los entrevistados podrán responder a todos los ejes temáticos o quizás aparecerán variables emergentes. Vasilachis (2006) define cómo este modelo es un diseño flexible y la soltura de los elementos o ejes temáticos que gobiernan el funcionamiento de un estudio; y plantea, además, la introducción de una idea que puede sufrir cambios y las preguntas son solo preliminares, del mismo modo en que lo son las técnicas de recolección, las unidades y el tipo final del análisis. De esta manera, los conceptos utilizados en el marco teórico solo sirven de guía. Finalmente, la flexibilidad del diseño en la propuesta y en el proceso está focalizada por la actitud abierta, expectante y creativa del investigador cualitativo.

Un rasgo central de todo diseño de investigación es el muestreo, puesto que permite la selección de casos o personas determinadas para el análisis de datos. En este estudio el muestreo fue por conveniencia, donde el entrevistador seleccionó casos/participantes a estudiar según su potencial para ayudar a refinar los conceptos y teorías ya desarrolladas (Rodríguez, Gil y García, 1999). Se eligen los participantes por ser “buenos informantes”; es decir, capaces de aportar información abundante y enriquecedora. Por otra parte, existe el término “coinvestigadores”, Denzín y Lincoln (2017) lo definen para aludir a participantes que, con su experiencia en el tema, proponen variables emergentes en su

discurso: temas nuevos, los cuales pueden ser usados para complementar la teoría del tema.

Por último, el número de participantes fue limitado dada la disponibilidad del universo de los actores con las características requeridas, ya que son pocos los actores profesionales que han realizado un proceso testimonial, además del corto tiempo que se contó para hacer un intercambio mutuo entre investigador y actores.

### 2.3 Participantes

La muestra estuvo compuesta de nueve actores. Todos los participantes cursaron un proceso testimonial cuyo resultado fue una obra testimonial con funciones ante un público.

- Obra testimonial: *Criadero*

Alejandra Guerra: Se formó como actriz de teatro, televisión y cine. Estudió en Carnegie Mellon University, École International de Théâtre Jacques Lecoq y danza en New World School of the Arts. En el teatro como actriz participó: *El Tartufo* (2006), *Efímero* (2008), *Un matrimonio de Boston* (2007), *Pequeñas Certezas* (2009), *Madre Coraje y sus hijos* (2010), *Aeropuerto* (2011), *Criadero* (2011), *La Falsa Criada* (2012), *Después de la lluvia* (2013), *Un cuento para el invierno* (2015), *El Dolor* (2017), *Electra* (2019), entre otras más.

Lita Baluarte: Es una actriz, diseñadora de vestuario, bailarina y guionista de televisión. Se formó como actriz en Teatro de la Universidad Católica (TUC). En la televisión como actriz ha participado en: *Girasoles para Lucía* (1999), *Misterio* (2005), *La gran sangre 3* (2006) y *Calle en Llamas* (2008). En el teatro como actriz participó: *Volar* (2004), *Efímero* (2008), *Mujeres que habitan en mí* (2009), *Don Juan regresa de la guerra* (2009), *Kafka y la muñeca viajera* (2011), *Criadero* (2011), *Drácula* (2012), *Una historia original* (2015), *La pera de Oro* (2019) y entre otras más. Y también participó como actriz en distintas películas en el cine y escribió distintos guiones.

- Obra testimonial: *Padre Nuestro*

Gabriel Iglesias: Actor, músico, guionista, improvisador y standupero. Estudió Comunicaciones y en el Taller de formación actoral de Roberto Ángeles. En televisión participó en las reconocidas series: *Así es La Vida* (2004), *Puro Corazón* (2014) y en *Solamente Milagros* (2013). Ha viajado a diversos festivales internacionales con el grupo

“La Impro” representando al Perú en Argentina, Ecuador y Venezuela. Ha participado en obras teatrales como: *A ver, un aplauso* (2012), *Horas Extras* (2014), *Karamazov* (2014), *Viaje de un largo día hacia la noche* (2013), *Padre Nuestro* (2013), *Todos los sueños del mundo* (2018) y entre otras.

- Obra testimonial: *Pájaros en Llamas*

Fernando Verano: Productor ejecutivo, guionista, actor y director de televisión nacional e internacional desde 1993, colaboró en productoras y canales de TV. Como actor se formó en Escuela Internacional de cine y tv en San Antonio de los Baños, Cuba y en la Asociación Cultural Diez Talentos de Bruno Odar. Ha participado en obras como: *Espacio vacío o volviendo a casa* (2015), *Pájaros en Llamas* (2017), *Yo soy el viento* (2019), entre otras más. Fue asistente de dirección de la obra *¿Sueldo Bajo? ¡No hay que pagar!* (2019). Fue director de *Las damas de la Caverna* (2015) y *Peña de los Piñas* (2019).

Lizeth Chávez: Comunicadora social y actriz formada en Club de teatro de Lima, Taller de formación actoral de Roberto Ángeles y en École International de Théâtre Jacques Lecoq. En teatro como actriz participó: *Falsarios* (2013), *Eclipse Total* (2014), *Kamarazov* (2014), *Pinocho* (2015), *Stop Kiss* (2015), *NewMarket* (2015), *Flora Tristán* (2016), *Casi Don Quijote* (2016), *Noche de Reyes* (2016), *Pájaros en Llamas* (2017), *Casa de Muñecas parte 2* (2018), *Tres versiones de la vida* (2018), *¿Sueldo Bajo? ¡No hay que pagar!* (2019), entre otras más.

- Obra testimonial: *El día en que cargué a mi madre*

Bernadette Brouyax: Actriz formada en el Conservatorio de Formación Actoral del Centro Cultural del Británico. Actuó en *Casa de Bernarda Alba* (2015), *El día en que cargué a mi madre* (2016) y *Rastros* (2017).

- Obra testimonial: *Cóncava*

Susana Ilizarbe: Antropóloga de profesión. Se formó como actriz en el taller de formación actoral del Grupo Ópalo. Actuó en: *Cóncava* (2019).

- Obra testimonial: *Cómo criar dinosaurios rojos*

Nani Pease: Actriz, antropóloga, psicóloga y directora teatral. Profesora del departamento de Psicología (PUCP). Se formó como actriz en el taller de formación actoral del Grupo Ópalo. En teatro como actriz participó: *Idomeneo* (2013), *La Niña Fría* (2013), *Las crías tienen hambre* (2014), *Nuestro Hermano* (2014), *Málaga* (2015) y

*Cómo criar dinosaurios rojos* (2019). Y como directora: *Y Dios creó el amor como castigo por mis pecados* (2016) y *Financiamiento Desaprobado* (2017).

- Obra testimonial: *Negra* (2018)

Mayra Najar: Comunicadora social (PUCP), actriz y educadora. Amplia trayectoria en cine y televisión. En teatro como actriz participó: *En la calle del Espíritu Santo* (2014), *El Color de la Libertad* (2016), *Una bala nuestro amor* (2017), *El Show de Lázaro* (2017), *Un país tan dulce* (2017), *Bicentenario* (2017), *El Camerino de las Vanidades* (2017), *P.V.T.A La diosa griega* (2018), *Negra* (2018), *Santiago, el pajarero* (2018), *La Celestina* (2019), entre otras.

Todos los participantes han tenido una experiencia en una obra testimonial. Tres actrices han sido formadas en técnicas distintas sobre el trabajo del cuerpo actoral (Lecoq y Stanislavski). Ellas son Alejandra Guerra, Lizet Chávez y Lita Baluarte. La mayoría de los actores, han estudiado actuación y se dedican principalmente a ella, aunque algunos de ellos han cursado estudios en otro campo.

## **2.4 El Instrumento**

Para el recojo de información se realizarán entrevistas en profundidad donde se recogerán las palabras y conductas de los actores sometidos a la investigación (Taylor y Bogdan, 1984), cuyo objetivo es contrastar y conocer nuevas herramientas acerca del objeto como vehículo de memoria personal en los distintos procesos testimoniales de actores que han trabajado este tipo de teatro.

La entrevista en profundidad permite que haya flexibilidad, espontaneidad y diferentes respuestas individuales sobre la base de los mismos ejes temáticos, asegurándose de agotar la complejidad del tema en cuestión. Patton (2002) plantea que las preguntas se pueden profundizar dependiendo de la comunicación con la persona entrevistada, en este caso los actores. Por consecuencia, el investigador accede a utilizar el entorno y las situaciones que se planteen en ese momento para aumentar preguntas con inmediatez y recoger más información de los actores entrevistados.

Las entrevistas se llevaron a cabo de forma individual, cuyo promedio de duración fue de una hora y media. Estas fueron grabadas y transcritas textualmente, además, la aplicación se dio posteriormente al consentimiento de los participantes. Las entrevistas se realizaron de manera intensiva y profunda, buscando información a detalle de los

procesos testimoniales de los actores, sus sentimientos, ideas, cuestionamientos y herramientas de utilidad que surgieron en el camino de construcción de sus respectivas obras testimoniales.

Este tipo de entrevista se considera semi-estructuradas, en tanto se establece una lista de temas que la teoría inicialmente propone como importantes para guiar la entrevista, pero el orden, extensión o repreguntas para cada uno de estos temas se va diseñando sobre la marcha. A continuación, el listado temático sobre el que se trabajó para responder la pregunta de investigación: ¿De qué manera el objeto actúa como un vehículo de memoria para convertirse en un recurso creativo en el proceso de exploración para la escenificación testimonial en los actores? En suma, para el propósito de la presente investigación, el concepto de objeto está basado como un activador de memoria personal que se entrelaza a la experiencia de vida. Asimismo, el concepto de cuerpo actoral está basado en un entrenamiento que permite caminos de creación. Y finalmente, el proceso creativo testimonial se apoya en el trabajo riguroso a través de caminos creativos y exploratorios previo al montaje final.

- En cuanto al actor y la decisión de participar en un proceso testimonial, se quiere indagar respecto al contexto de la situación/proyecto y cómo afecta en sus motivaciones y temores iniciales. Con las entrevistas deseamos investigar los primeros pensamientos de los actores al saber que compartirían una historia basada en hechos reales en un teatro. ¿De qué manera asumieron no crear un personaje y, más bien, basarse en ellos mismos?
- En cuanto al actor y su proceso testimonial: se buscó explorar algunos ejercicios de sus distintos procesos testimoniales acerca del cuerpo y voz actoral usados como caminos de creación. ¿En qué sentido se utilizó los archivos personales como recursos creativos y cómo se vincularon al cuerpo actoral y la voz?, ¿cómo se sintieron con las otras personas involucradas en sus procesos?, ¿cómo fue el proceso testimonial (tedioso, liberador o exigentes) en comparación de otros procesos teatrales?

Conceptos con el cuerpo actoral:

Lecoq (2003): Caminos de creación a través del cuerpo actoral

Stanislavski (citado por Torres, 2004): Acciones físicas

Conceptos con la voz actoral:

Berry (2014): El trabajo del texto con un sentido para el espectador.

Lecoq (2003): La importancia de la emisión de la voz en el espacio.

Stanislavski (citado por Ósipovna, 1996): Trabajo en el aparato vocal, dicción y desarrollo de la voz.

- En cuanto al actor y las herramientas escénicas empleadas para contar los testimonios, primó buscar respecto a cuáles fueron las herramientas utilizadas para este fin y de qué manera impactaron en los actores. Además, era necesaria la ejemplificación de acuerdos entre el director y los actores para el uso de ciertas herramientas para manifestar los testimonios. Por otro lado, se consideró importante conocer sus opiniones sobre las herramientas escénicas y su utilidad como elementos importantes para contar vivencias personales con asuntos delicados y frágiles.
- En cuanto al actor y el vínculo con un objeto personal, se exploró la utilidad del objeto personal durante los distintos procesos testimoniales. También se indagó las experiencias con sus propios objetos personales y la manera en que éstos activaron sus memorias o fueron testigo de vivencias personales.

Conceptos:

Gabriela Gonzáles (2016): El objeto como activador de recuerdos y vivencias de los actores.

Shaday Larios (2018): Los objetos como evidencia y testigos de las vivencias del actor.

- Sobre el actor y la escenificación de la obra testimonial, fue esencial averiguar los sentimientos o cuestionamientos respecto al presentarse ante un público y exponer sus propias vidas. Además, se indagó sobre las sensaciones involucradas respecto a la elección de los lenguajes escénicos en la obra testimonial y su respuesta en general a lo largo de las funciones y la exposición de su propia vida cada noche ante un público distinto.

Conceptos:

Martínez (2007): La fotografía como acompañante de los actores testimoniante.

Vicente (2013): La fotografía como activador de recuerdos.

## **2.5 Procedimiento**

La investigadora se comunicó vía mensaje privado de las redes sociales de cada actor seleccionado y se programaron las entrevistas en un espacio que permita una buena conversación personal y donde el actor se sienta a gusto. El investigador usó la grabadora de un celular para registrar las entrevistas, tras esto, todas las entrevistas se procedieron a transcribir rescatando, en primer lugar, el contexto de la obra en la cual participaron; en segundo lugar, las sensaciones durante su proceso creativo y el montaje final; en tercer lugar, los distintos caminos escénicos que se utilizaron y, por último, preguntas acerca de nuestros objetivos de la investigación.

## **2.6 Análisis de Datos**

Se pasó a una lectura cuidadosa de las entrevistas, trabajándose individualmente cada una de las ellas y aplicándoles una codificación; es decir, identificar los temas relevantes a los objetivos de la investigación y a la lista de ejes temáticos para brindarles un código. Estos fueron: en cuanto al actor y la decisión de participar en un proceso testimonial, en cuanto al actor y su proceso testimonial, en cuanto al actor y las herramientas escénicas empleadas para contar los testimonios, en cuanto al actor y el vínculo con un objeto personal y en cuanto al actor y la escenificación de la obra testimonial. Posteriormente, de este procedimiento con cada una de las entrevistas se procedió a integrarlas y encontrar las semejanzas y diferencias, además, se agregaron las variables nuevas que hayan aparecido durante las entrevistas.

### CAPÍTULO 3: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La presente investigación surgió de la necesidad de indagar sobre los distintos procesos testimoniales para analizar de qué modo actúa la herramienta del objeto como vehículo de memoria para la escenificación. Como se menciona anteriormente, hay pocas investigaciones en las artes escénicas que ofrezcan un estudio sobre el proceso creativo testimonial y el uso del objeto. Por este motivo, esta investigación ha abordado tales fenómenos con el interés de conocer a mayor detalle y profundidad las experiencias de los participantes, para discutir sobre sus explicaciones, vivencias y puntos de vista.

Los actores aportaron información personal y de sus procesos abiertamente y de forma generosa. Consideramos que esto es de suma importancia en tanto se trata de una investigación cualitativa, los actores que se convirtieron en co-investigadores puesto que complementaron la teoría y sumaron variables emergentes. De esta manera, según Vasilachis (2006) en esta investigación se cumplieron distintos criterios para juzgar y diferenciar la calidad de la indagación. Asimismo, la atmósfera de las entrevistas fue agradable y en ambientes adecuados, generándose confianza y una conversación fluida. Gracias a ello, los participantes brindaron en profundidad información en cuanto a sus procesos testimoniales.

Para los propósitos de la investigación, hemos clasificado los datos en tres ejes temáticos. El primero y más importante responde a nuestros objetivos de la investigación. Se explora en esta línea los distintos caminos del objeto para ser abordado como vehículo de memoria y otras posibilidades escénicas. El segundo eje nos presenta la relación entre el objeto y su vínculo con el cuerpo actoral en procesos testimoniales. Finalmente, el tercer eje es el objeto en su vínculo con la palabra actoral. Además, se sumaron variables emergentes, en la cual analizamos los procesos testimoniales: el inicio y motivación, el proceso creativo testimonial y el texto final y el fenómeno de los procesos creativos testimoniales.

Inmediatamente pasamos a presentar brevemente un resumen de las distintas obras testimoniales en las que participaron los actores entrevistados. En el caso de Alejandra Guerra y Lita Baluarte, ellas participaron en la obra testimonial *Criadero* (2011) junto con Sandra Requena, dirigida por Mariana de Althaus. La obra se basó en los testimonios reales de las actrices en relación a la maternidad y crianza. Más adelante, la directora estrenó *Padre Nuestro* (2013). La obra trató sobre la paternidad y fue la versión masculina

de la obra *Criadero*. Los actores fueron: Giovanni Ciccía, Omar García, Gabriel Iglesias y Diego López. Posteriormente, Mariana de Althaus dirigió su tercera obra testimonial *Pájaros en Llamas* (2017). La obra aborda la historia de dos accidentes aéreos ocurridos en el Perú que desencadenaron la muerte. En las obras *Padre Nuestro* y *Pájaros en Llamas* fue convocado el actor Gabriel Iglesias, en la primera para contar su propio testimonio relacionado al tema de paternidad y en la segunda obra para ser un interlocutor de testimonios de otros actores. Asimismo, el actor Fernando Verano participó en esta última obra mencionada, contando el accidente aéreo que sufrió la familia de su papá junto a la historia de Marisol Palacios. Por último, la actriz Lizet Chávez fue una interlocutora más que aportó a esta narración junto con Alberick García.

Por otro lado, tenemos la obra testimonial *El día en que cargué a mi madre* (2016) dirigida por Paloma Carpio, con la actriz Bernadette Brouyax (madre) y la participación de Soledad Ortiz de Zevallos (hija). La obra se basó en la relación de madre e hija y sus distintas generaciones. Asimismo, la directora dirigió *Cóncava* (2019), un unipersonal basado en la memoria personal de la actriz Susana Ilizarbe. Esta obra abordó la idea de maternidad, el deseo común y cuestionó lo biológico y social.

Del mismo modo, Gabriel de la Cruz dirigió la obra testimonial *Negra* (2018). Esta contaba con las apariciones de Mayra Najjar y Anahí Padilla, dos actrices afroperuanas a quienes acompañábamos en un viaje a través de su identidad. Y, por último, la reciente creación colectiva *Cómo criar dinosaurios rojos* (2019) dirigida por Fernando Castro y Sammy Zamalloa. En esta obra actúan Tirso Causillas y Nani Pease, involucrando distintos lenguajes escénicos como el clown y el testimonial para brindarnos preguntas acerca de las relaciones de madres, padre e hijos.

A continuación, para cada uno de los temas se presentarán viñetas de los diferentes entrevistados. Estas corresponden a las entrevistas que se tomaron entre 22 de octubre del 2019 al 16 de noviembre del 2019 (Se pueden visualizar en Anexos). En suma, los actores entrevistados fueron: Alejandra Guerra, Lita Baluarte, Gabriel Iglesias, Fernando Verano, Lizet Chavéz, Bernadette Brouyax, Susana Ilizarbe, Mayra Najjar y Nani Pease.

### **3.1 El Objeto como Vehículo de Memoria en un Proceso Testimonial**

El actor en el teatro dramático se vincula con los objetos que les pertenecen a los personajes que interpreta. En ese acontecimiento, encuentra estímulos que lo ayudan a

acercarse de una manera física y psicológica al papel que asumirá, esto lo puede descubrir en el proceso creativo o lo largo de las funciones. En el caso del teatro testimonial, al tratarse de un formato donde se basa en experiencias reales, el objeto juega muchos roles, siendo uno de ellos actuar de facilitador de memorias. El actor activa sus propios recuerdos, imágenes, anécdotas o historias olvidadas.

De esta manera, el objeto ofrece la historia de la experiencia; en ese momento, el actor concibe que del objeto resultará la rememoración de la vivencia. Bernadette Brouyax nos cuenta en su entrevista: “Llevé zapatitos de Soledad, sus primeros zapatitos. Los objetos me ayudaron a recordar recuerdos y anécdotas, puedes explorar cosas, a veces Soledad recordaba con el objeto y yo no, o al revés”.

En el caso de Bernadette, el vínculo con su hija se evidenció en el hecho de almacenar los objetos de ella que marcaban etapas importantes de su vida. Según Kartun (citado por Ferreyra, 2006) traer los objetos de la infancia es un acto de evocación, y lo demuestran los zapatitos de Soledad de niña. Este objeto en particular no solo detona una memoria en la mamá sino también en la hija porque los recuerdos pueden ser los mismos o pueden variar según la percepción de cada una de ellas.

Bernadette comentó también lo importante que fue para ella explorar otro objeto: el libro de su mamá. Aquel la acompañó durante todo el proceso, su mamá lo escribió en vida y fue editado por su familia. Cuando empezó el proceso testimonial, ella sintió la necesidad de volver a leerlo y también hizo que lo leyera Soledad, así ella recordaba también vivencias con su abuela.

Yo dije tengo que volver a leer ese libro, y volví a leer todo, entonces el libro de mi mamá también me ayudó a ver un poco las cosas que había vivido con ella con otros ojos. Entonces, dije si este objeto me va a alimentar, o me va a proponer en esta búsqueda o exploración, tengo que estar atenta en lo cuenta ella en este libro. Y Soledad también debe leerlo.

Otro ejemplo que nos comentó la actriz fue cómo el objeto, al ser observado, tiene la capacidad de activar recuerdos de un vínculo familiar. Esto lo exploró durante la creación de la obra testimonial. Guasch (2005) menciona cómo un resto o un extracto activa memorias. Al presentar un objeto ante otros este recobra su valor, así el objeto escogido refleja la importancia de la historia dejando de lado otros objetos que no tienen un significado para la persona. Bernadette Brouyax menciona que en su caso: “Tenía un oso súper malogrado, sucio, ya no tenía un ojo, ya no sonaba su barriga, no emite

sonido, está viejo y el relleno se sale. Entonces dije: ese objeto es el mejor para hacer un ejercicio de escritura y contar algo más personal: el lazo con mi papá.”

La actriz nos comentó que se percató de este vínculo a través de un ejercicio escrito que llevó en el taller de dramaturgia testimonial con Mariana de Althaus. El ejercicio se basó en elegir un objeto que tuviera un alto grado de importancia y escribir sobre el vínculo que entrelaza a la persona. Bernadette eligió un oso que traía automáticamente a su mente el vínculo con su papá: “Mi papá tenía un defecto físico grave, tenía minusvalidez, ahora lo puedo hablar, pero antes no. El oso es muy significativo para mí”. De esta manera, el objeto se vuelve un contenedor de una persona, posteriormente detona una historia y estrecha el vínculo.

Asimismo, al igual que en el caso anterior, en la obra testimonial *Pájaro en Llamas*, el objeto tomó mayor relevancia puesto que se trató de objetos que pertenecían a personas que ya no se encontraban vivas. Fernando Verano señala:

Había un casete de betamax que decía feliz cumpleaños, que es del año 86 o 87, ese casete estuvo en todas las funciones. También, la cámara de fotos de mi papá con la que yo hago la última acción de la obra. Mi papá adoraba su cámara, además, estaba la espada de la fuerza aérea de mi papá de la cual te gradúas, una foto del matrimonio de mis papás en un marco de plata, esa es la foto que toda la vida ha estado en la cómoda de mi mamá y también un avioncito de guerra. Esos objetos eran un tesoro. Los objetos agarraban vida.

Los objetos del actor en el proceso creativo fueron muy valiosos, sirvieron para contar sus vivencias acerca de su papá a sus compañeros y a la asistente de dirección. El venía haciendo una investigación propia durante siete años y tenía mucho material documental sobre la historia de su papá. Shaday Larios (2018) propone cómo un archivo se potencia cuando la persona lo captura, recoge y guarda. En efecto, el actor utilizó el objeto- documento para contar sus propios recuerdos y fue su primer punto de partida en el proceso creativo de la obra. De igual manera, nos comentó sobre la utilidad del objeto para distintas exploraciones y rescató en todo momento su valor significativo. “Ver mis objetos en ese caos, eran más que unos simples objetos, los estoy viendo tirados, era fuerte, pero entendía perfectamente que estábamos jugando.” Además, en la obra los propios objetos contribuyeron para la escenografía, puesto que la historia era real. En tal sentido, el actor se adaptó a ver sus objetos de esa manera, pero siempre con un debido cuidado. El objeto ayudó a recordar y contar vivencias del propio actor en el proceso, pero en las funciones frente al público sucedió algo distinto, puesto que tuvo un valor

particular porque ya no eran los elementos los que importaban en ese momento, sino las experiencias. El objeto tiene una enorme utilidad y valor en la fase exploratoria y en las funciones escénicas se ve el resultado de esa exploración: la historia.

En la misma obra, la historia de la actriz Marisol Palacios estuvo relacionada a la muerte de Lorenzo, quien fue su pareja. Los actores que fueron interlocutores de su historia afirman de un objeto en particular: su saco. Al respecto, su compañero actor Gabriel Iglesias dice: “El objeto es importante porque la persona de la que estamos hablando murió, entonces el objeto es lo único que puede quedar de una persona que ya no está, digamos la casaca de Lorenzo, su foto o lo que fuese. Su ex había fallecido más de 20 años y Marisol seguía guardando esa casaca. Para ella ese objeto era muypreciado.”

Lizet Chávez, otra de sus compañeras, comenta: “cada objeto tenía un valor, el saco de Lorenzo, tenerlo ahí, después de saber toda su historia, después de saber toda la relación con ella. Tú sientes que tienes toda la historia en la mano. El saco me impactó mucho.” Gabriel, uno de los interlocutores, confirmó la importancia de ese objeto. En mi apreciación, en ese montaje los objetos se convirtieron en la presencia de las personas que ya no estaban: Lorenzo y el padre de Fernando; en ese sentido, queremos recordar lo que Arfuch (2013) plantea acerca de cómo el objeto se manifiesta por sí solo sin la necesidad de ver hablar a la persona a quien le perteneció. Lizet lo reafirma “Era Lorenzo en escena. Ver el saco era como ver a Lorenzo”. A mi manera de ver, los actores mantuvieron un respeto; y eso no significaba no tocarlo, no tener sentido del humor con él, sino, por el contrario, valorar el saco era como tenerlo vivo. Para los actores, Lorenzo también jugaba con ellos.

En un principio, el saco no era el verdadero, se jugaba con uno similar. De esta forma, en los actores se desarrollaron factores de sensibilidades personales como: el apego a lo material y, por ende, la cantidad de objetos que resignifican a la persona recordada. La actriz no se desprendía de ese recuerdo tan fácilmente, quizás porque ella tuvo un luto directo y, por otro lado, el actor fue heredero de un luto porque se trataba de la muerte de su papá y su primera familia. Los actores conocieron el saco de Lorenzo cerca al estreno de la obra. La expectativa la relata Gabriel: “¿Cómo es? ¿Ya viene? ¿Cómo es su forma? Se hablaba mucho del objeto, generó ansias, era una casaca de cuero normal, pero era el objeto en sí.” En la obra, Marisol Palacios menciona haber guardado durante veinte años la casaca de su novio muerto y cuenta como se lo entregaría a una de sus hijas. Ella estaba esperando el momento oportuno y la obra testimonial se lo brindó.

En cuanto a los actores que acompañaban a Marisol eran muy conscientes del vínculo que unía el objeto a ella, como lo menciona Gonzáles (2016), el objeto más allá de su funcionalidad remite a relaciones afectivas o sentimentales. En ese sentido, el saco de Lorenzo reflejaba esa relación al punto de que si se dañaba también se perjudicaba el recuerdo.

Por otro lado, en la obra testimonial *Cómo Criar Dinosaurios Rojos*, creación colectiva que combina distintos caminos escénicos como el clown, la comedia de situaciones, el testimonial y el *performance*, la actriz Nani Pease le dio una particular importancia a cómo nació el impulso de crear esta obra desde sus propias experiencias, siendo los objetos activadores de memoria sobre las herencias de sus papás. Así, Nani y Tirso Causillas, quienes son pareja y actores de esta obra, participaron en un taller con Miguel Rubio en un laboratorio de Yuyachkani:

En un trabajo de exploración nos pidieron que escogiéramos objetos, entonces Tirso escogió una carpeta y yo escogí un perchero con un saco y los dos trabajamos con cosas que tenía que ver con la muerte de nuestros padres y atravesados por procesos políticos. Y dijeron parejas y nosotros nos miramos y nos pusimos juntos. Y Miguel lo trabajó y salió algo increíble a partir de mirarnos a ambos. Entonces, nosotros nos dijimos: “esta es la obra que tenemos que hacer, nos conectamos con mucha libertad”. Todo nació desde ahí.

En este ejemplo se evidencia lo que sintetiza Jean Baudrillard (1969) respecto a cómo el individuo encuentra en los objetos antiguos la supervivencia. Nani y Tirso tienen la necesidad de compartir sus contradicciones y preguntas acerca de criar y ser criado. A mi manera de ver, el objeto permitió la evocación para luego proceder con una exploración más profunda. Nani utilizó el perchero y el saco para activar el recuerdo de su papá, pero en el camino solo tenía que quedarse con uno porque decidió ceder uno de los objetos a otro compañero. Ella se quedó con el saco, pero sintió con más utilidad el perchero. De este modo, imaginó un perchero y colgaba su saco que si lo tenía de manera física:

Yo estaba trabajando, colgando el saco, al colgarlo se me cayó, entonces empecé a jugar con que se me caía, y yo quería colgarlo y se me caía una y otra vez. Y yo solo lo repetí muchas veces y me empezó a movilizar y empecé a sentir que el saco, era un saco muy parecido al de mi papá. Y me empezó a generar mucha angustia, que no pudiera estar parado, no pudiera estar vivo y que no pudiera estar presente. Entonces, empecé a trabajar con esa acción física y en ese momento salió el testimonio.

En este caso no solo se involucra al objeto sino también el cuerpo de la actriz. El objeto se convierte en un impulsador para la acción física. Mercedes Ridocci (2005) señala cómo el actor, desde lo más profundo, puede mostrar emociones como la angustia y comunicarlas a través del movimiento corporal. En este caso su acción física fue colgar el saco y su obstáculo que se cayera aportando infinitas posibilidades para la creación a través de lo físico y el objeto llegando a obtener testimonios.

En ese preciso momento del ejercicio, Nani Pease recordó: “Cuando murió, lo primero que me llevé de su casa fue un perchero porque tenía un saco que olía a él. Entonces me lo traje para olerlo.” Como lo plantea Jelin (2002), ambos objetos cumplieron la función sobre el acto de rememoración en relación al padre de Nani siendo esto lo que la movilizaba. Miguel Rubio fue muy técnico porque le propuso distintos movimientos para que trabajara con su instrumento. Stanislavski (citado por Torres, 2004) define cómo el actor, al controlar su cuerpo, puede conectarse con una emoción y así transmitirla. El cuerpo de la actriz, a través de la acción física, recuerda lo que evoca el objeto, siendo en este caso la emoción de la angustia. El cuerpo acciona y la concentración de la actriz sobre la acción permite que se distancie de la emoción que evoca el recuerdo. De este modo, el cuerpo debe encontrarse a disposición del actor en todo momento y esto solo se puede lograr si existe un entrenamiento corporal constante.

Otro ejemplo que se trabajó en el proceso fue el vínculo con un libro que le generó a Nani un recuerdo y además un sentimiento que no le permitía continuar con la exploración. Ella comenta: “Mi papá escribió un libro, yo trabajé con el hecho de que no podía leerlo, nunca lo he podido leer del todo. La dedicatoria del libro me la sé de memoria, traté de leerlo, pero su voz me resonaba tanto que no podía continuar.”

Este objeto sirvió como un activador de memorias; sin embargo, es pertinente mencionar que cuando el objeto personal es explorado con mayor profundidad puede convertirse en una emoción que puede hacer daño porque empiezas a recordar más, pudiendo conllevar a rememorar y tocar una herida. En este caso se trataba de la muerte de su padre, un tema muy personal, el actor debe saber hasta qué punto puede explorar el objeto porque podría hacerse daño en caso sea un episodio no superado. Cabe resaltar que esto no debería ocurrir en la puesta en escena ante el público, porque la actriz hace distinción entre el lenguaje del teatro y las emociones en la vida real; sin embargo, en el proceso creativo se puede indagar, pero no ahondar si la propia actriz no lo desea, como ocurrió con Nani. En una etapa exploratoria testimonial, se trabajan las historias reales de

los actores, es por ello que el trabajo con las emociones es inevitable, por lo mismo se convierte en un proceso más sensible y delicado.

Asimismo, en la obra testimonial *Cóncava*, el objeto fue explorado en distintas posibilidades por la actriz Susana Ilizarbe:

Al principio teníamos que decidir el nombre de la obra que fue *Cóncava*, le pusimos así, al principio probamos distintos objetos. Paloma trajo como un bowl, y empezamos a ver un poco sobre el objeto, nos trajo palabras, pero teníamos que ordenarlas, empezamos a hablar como las cosas que contienen, que sostienen, o la misma forma. Y también lo juntaron un poco con los movimientos que yo hacía. Yo creo que mencioné la palabra cóncavo por la forma. Fue el objeto que nos empezó a guiar. Decidimos por lo cóncavo, con lo que uno contiene, que es un poco lo que te quedas, lo que das y lo que recibes, lo que llenas y lo que te contiene. Ese fue el objeto central, no es el único, pero es el que siempre vas a ver durante toda la obra, es el hilo conductor en todo el unipersonal.

De esta manera se narra cómo el objeto fue el movilizador central dentro del proceso creativo de *Cóncava*, el título de la obra lleva el nombre de un objeto que fue el detonante para utilizar otros objetos y mostrar las vivencias. Asimismo, este objeto contenía en su forma y aspecto el mensaje o el camino que la actriz deseaba entregar al público y así mostrar su historia. “Los objetos le dieron vida a la obra porque si no sería una persona parada diciendo el texto.” Ella nos comentó que se jugó con infinitas posibilidades escénicas del objeto apelando a su inteligencia corporal y luego incorporaban el texto. En este caso, el objeto del cóncavo fue importante porque activo la memoria de la actriz junto con sus vivencias y reafirmó el mensaje que quería transmitir al público.

Por otra parte, hubo dos entrevistados que no le dieron mucha relevancia al objeto. En el caso de la obra *Padre Nuestro*, Gabriel Iglesias no sintió que su testimonio fuera trascendente, a comparación de sus otros compañeros que se involucraban más con sus objetos personales. Gabriel cuenta acerca de su compañero en escena Giovanni Ciccía: “tenía una secuencia con sus vinilos, porque ese objeto a él lo mueve, también había más objetos”. El actor no sintió que ningún objeto en esa obra activara una memoria de manera trascendental, solo de una manera más atractiva hacia el espectador, como lo es una secuencia de baile: “Tenía un casete de Michael Jackson porque era el primer casete que me habían regalado”. De ese objeto nació un baile coreográfico; sin embargo, no influyó de una manera especial en el actor porque él tenía una buena relación con su papá. Gabriel sentía que su historia no era tan trágica a comparación de los otros y, por ende, sus objetos tampoco.

Por el contrario, Gabriel Iglesias le atribuyó más relevancia a los objetos que estuvieron en la obra *Pájaros en Llamas* porque era un material de periódico, de reportajes que ayudaban a que el público se pueda contextualizar con lo que pasó y también los objetos contaban más acerca de las personas fallecidas.

Igualmente, la actriz Lita Baluarte no le otorgó mayor relevancia a un acercamiento a profundidad sobre el objeto como evocador de memorias. El motivo fue distanciarse de la emoción que generaban las historias personales en el proceso creativo de *Criadero*. “Apenas abríamos la boca, todos llorábamos, en el caso de un testimonial es tan personal, que más bien el trabajo era no llorar. Era lo opuesto que te pasa constantemente en una obra de teatro que tú necesitas traer algo para que te conectes con el vínculo y eso te hace sentir algo. Con nosotras era al revés.”

Por tanto, al presentar las actrices historias personales que involucraban vínculos cercanos, no era necesario para ellas explorar en más profundidad los recuerdos. Las vivencias estaban cargadas y añadirle un elemento tan personal como el objeto podía ser desbordante a nivel físico y emocional. En el caso de las actrices de *Criadero*, en todo tiempo buscaban enfriar sus sentimientos. El tiempo que tuvieron para el proceso de creación también las ayudó a no explorar en mayor profundidad, permitiéndoles llegar con un control debido a sus funciones.

Finalmente, el objeto sirvió como un detonador en la memoria de algunos actores en los procesos creativos que participaron; ayudó a recordar sentimientos, personas, anécdotas, experiencias pasadas y reforzar vínculos. Los actores que se relacionaron con sus objetos descubrieron tiempos en específico de su pasado, mostrando una guía clara acerca de su historia vivida y siendo elementos tangibles acerca de su identidad, además, algunos actores mostraron una mayor relevancia a los objetos siendo estas huellas de personas que no estaban presentes.

### **3.1.1 El Objeto de pertenencia del actor en un proceso testimonial**

El actor utiliza su objeto de pertenencia para ser un elemento narrativo junto al testimonio. De alguna manera, estos objetos no activaron la memoria durante el proceso, pero sí lograron acompañar al actor a contar o mostrar mejor la vivencia; es decir, el actor contó o mostró a través de un archivo o documento la veracidad de su historia y el público lo pudo apreciar, por lo general el objeto se convirtió en un testigo de los actores. Son

pocos los entrevistados que lograron trabajar con objetos que sean de su pertenencia. En el caso de la obra *Criadero*, Alejandra Guerra nos comenta:

Mi nariz de clown era de la escuela de Lecoq, era la verdadera y la usaba cuando tenía 22 años. Mi nariz la adoraba y me dio una pena y rabia cuando me la perdieron porque estaba como parte de la escenografía. También, un libro que me regalaron mis padres cuando fui a estudiar afuera (decía: Para una futura actriz por un futuro lleno de esperanzas). El libro es un objeto que me pertenece, entonces cuando mi mamá lo vio, se había olvidado del libro y de la dedicatoria.

La actriz leía en escena la dedicatoria del libro tras terminar de hacer una secuencia física, por lo que llegaba muy agitada a leerlo. Este objeto le permitió mostrar el afectivo vínculo que tenía con sus papás, que apoyaban que sea artista. A la directora le gustó el objeto y por eso decidió incluirlo en alguna parte de la obra y no solo en lo exploratorio.

Asimismo, también se encuentran los objetos que se materializan como un video VHS. La actriz nos ilustra: “Yo encontré un video VHS o betamax con mi hermano de bebito y yo era la hermana mayor, era abusiva. Y se ve los distintos que somos físicamente también. En la proyección, la imagen de mi hermano lindo me interrumpe, esto me sirve para mostrar como siempre me he sentido por su imagen: eclipsada.”

En este caso, la proyección ayuda a contar la relación con su hermano utilizando una anécdota, así como el archivo del video VHS, que finalmente también es un objeto. Además, la decisión de la directora en acuerdo con la actriz hace que la interrupción del video (objeto) se convierta en una lectura tangible (Alejandra Guerra evidencia esa interrupción constante por parte de su hermano).

De la misma manera, en el proceso creativo de la obra testimonial *Negra*, la actriz nos aclara que los objetos no activaron su memoria, por el contrario, fueron las conversaciones junto a su otra compañera en escena, el director y la asistente del director. La actriz disfrutó mucho de poder compartir y ser escuchada. En consecuencia, el objeto se convirtió en la evidencia de momentos específicos de la vida de Mayra, fueron objetos que acompañaron la vida de la actriz a través del tiempo:

Los directores me pidieron traer objetos. Yo traje ropa que si me llevaban al recuerdo de momentos específicos. De burlas, de insultos o de etapas que habían marcado. Llevé varios vestidos, éstos fueron una propuesta para ver las distintas facetas de mí. Me pongo este vestido y soy una, me pongo otro y esta es la Mayra tímida, loca, etc. Lleve mi polo del Wason, una correa con púas junto a ropa negra. Las conversaciones fueron lo que más activaron y digamos los objetos que vinieron después.

Por lo tanto, la ropa describía mucho cada etapa distinta que tuvo Mayra, cada prenda va mutando según cada fase de la vida. Los objetos de Mayra ayudaron como un acompañamiento a las experiencias específicas porque se tomaba el acto de rememoración. Así, en el proceso creativo, algunas prendas físicamente se exploraron y otras solo se comentaron. Se utilizó lo máspreciado y elemental para que el actor pueda cuidar y mantener en buenas condiciones un objeto que se ha vuelto significativo para él.

### **3.1.2 El objeto representación**

Anteriormente, el objeto de pertenencia se utilizó como testigo de la vivencia y no como un activador de memorias. En estos casos, los objetos fueron replicados porque no eran los que pertenecían a los actores. En mi perspectiva, dentro un proceso creativo testimonial, es necesario e importante para el actor que el objeto sea lo más parecido al real para evocar el vínculo que se conecta con la historia personal y ser capaces de descubrir emociones escondidas, lo que luego, a través de su memoria física, el actor generará la forma de traducir ese recuerdo y emoción en las escenas.

El actor toma la decisión de optar de qué manera el objeto acompañara su historia. En el caso de la obra testimonial *Cóncava*, los objetos fueron un reflejo de la vivencia en cada escena, sin los objetos no se hubiera podido contar la historia. Esto fue una propuesta de la directora, en la cual la actriz se sintió cómoda porque se podía explorar el objeto como un lenguaje escénico para la creación mediante su inteligencia corporal, como informa Susana:

Yo particularmente no conservo cosas propias porque he tenido muchas mudanzas. Digamos, en un momento hay un calzón porque en esa escena se habla de la regla. Mi experiencia ha sido dolorosa porque todo el tiempo me dolía. En esa parte de la obra, estoy lavando mis calzones, esa parte donde yo narro estoy todo el tiempo lavando mi calzón, es algo físico. Mi directora lo planteó, dijo: hay que mostrar el objeto principal que este asociado. Las dos lo planteamos. Al final termino colgando el calzón. Hay otros objetos ligados, un walkman, conseguimos uno porque yo escuchaba muchos casetes, para asociarlo en la época donde yo vivía. También, prender una vela por la época de los apagones que yo he vivido. Hemos tratado de recuperar objetos en la medida de lo posible asociados a la época. Además, utilizó un saco porque yo quise ser profesora de educación inicial y de hecho hice un semestre, pero querían que sea bien señorita, era un saco que me incomodaba porque no me sentía a gusto.

En este caso, cada objeto tenía una asociación directa a cada etapa de vida de la actriz. Así, el público también podía identificar la época en la cual se narraba la vivencia. En efecto, el objeto nos instala en un espacio de tiempo como nos indica Baudrillard

(1969), el objeto cotidiano no pierde su valor, al contrario, tiene un significado especial en la esfera social y personal.

Otro ejemplo es lo que ocurre en la obra testimonial *Criadero*, las actrices Lita Baluarte y Alejandra Guerra nos comentan ejemplos específicos de objetos que representan a personas cercanas a ellas: abuelos, madres y padres. Al respecto, Arfuch (2013) nos indica que el objeto es quien narra la historia del narrador, en este caso, acerca de los vínculos familiares de las actrices:

Mi abuela literalmente usaba su megáfono, ella hizo el parque que está frente de mi casa, ella lo mandó a hacer, entonces se ponía al frente en su silla de ruedas porque le dio un derrame, pero aún estaba en su silla de ruedas, tenía su megáfono y decía: salgan de ahí, no pisen las plantas. Le gritaba a la gente desde su balcón. El megáfono real no lo tengo, pero sí un megáfono que representa a mi abuela. (Alejandra)

Cuando estaba con mi abuela, ella me daba un plátano siempre. Entonces decidí usar un plátano cuando hablamos de las mujeres de mi familia, además, decidí usar un lápiz de labios y un gorro para recordar a mi abuela. Entonces yo empiezo la escena, solo había dos sillas que simulan que estoy en el carro y yo les cuento mientras estoy haciendo aviones de papel. Mi papá, mi abuelo y el papá de mi hermano, los tres eran aviadores, entonces yo estaba contando como murió primero mi abuelo dejando embarazada a mi abuela, y como murió el esposo de mi mamá dejando embarazada a mi mamá, y eso es un poco lo que cuento. El gorrito era para hablar de mi abuelo, el aviador, hago el avión de papel, lo voy haciendo, pero su avión se estrelló cuando mi abuela estaba embarazada, entonces llegaron unos hombres y le contaron que el avión de mi abuelo se había estrellado, y poom, tiró el avión, y eso es la historia, luego hago otro avioncito, me saco el gorro, y digo bueno mi abuela me llevaba al colegio. Luego cuento algo de mi mamá que es el otro avión, por eso hago tres acciones, pero uno sabe qué necesita y yo tenía clarísimo qué era ello. (Lita)

Llamó la atención que ambas actrices contaban con un entrenamiento corporal, lo cual permite que el objeto de representación no solo se presente como su propia función lo propone. De acuerdo con Stanislavski (citado por Torres, 2004), los sentidos, la memoria, la voluntad, las emociones, el cuerpo y el actor se desenvolverán en el escenario como un ser humano real. Por ese motivo, las actrices fueron capaces de proponer de una manera creativa que el objeto recorra un camino escénico a través de pequeñas acciones que al público le permitiera visualizar esos vínculos familiares, como el gorro de aviador o el megáfono de la abuela.

En ese mismo contexto, la actriz Bernadette nos comentó acerca de su experiencia en relación con el objeto representativo, quedando expresado nuevamente el gran factor de la escenografía para las obras de teatro tanto convencionales como testimoniales. Al ser un formato testimonial, el público se proyectó a ver en el escenario utilizaría propia del

actor, pero en el caso de la obra testimonial *El día en que cargué a mi madre* los objetos no fueron de pertenencia sino también representativos. En el público no genera incomodidad, pero en el actor sí porque se trata de su propia vivencia. “Para la escenografía se usaron colores neutros, incluso las cuerdas que significaban tres generaciones distintas, también se usó ropa propia, la escenógrafa fue a buscar ropa de su abuela o de personas mayores, pero mi mamá no tenía nada que ver con ese tipo de ropa, a mí me generaba algo raro, mi mamá no hubiera usado una ropa así.”

En este caso, el objeto representativo no fue la imitación exacta al objeto de pertenencia del actor y eso generó incomodidad porque influye en el momento de mostrar o contar ciertas experiencias en el proceso creativo. A la actriz la desencajó, pero ella lo pudo resolver al llevar al objeto por otro camino: Recordar el recuerdo o historia en el momento que se relacionó con el objeto en escena. Al tratarse de un formato testimonial, también permite al actor evocar recuerdos para involucrarse con más profundidad a un objeto extraño y así se vuelva suyo poco a poco. En este caso, es vital recalcar la importancia del objeto para el actor; sin embargo, no todos los objetos dejaron esa sensación en la actriz.

A continuación, muestro el objeto que si causó un gran impacto en la actriz por más que no fuera de pertenencia.

La escenógrafa hizo un árbol con retazos de madera. Esto fue una propuesta de ella, fue preciso porque los retazos de tronco que ella puso eran como puertas o pedazos de escaleras de madera de viejas casas, entonces para mí, cuando yo le hablaba a ese árbol, que era como hablarle a mi mamá, entonces era genial porque realmente me hacía recordar a mi mamá. Yo vengo de Europa, y pues recordaba mis muebles de mi casa, al igual que al ver esos retazos me remontaba a mi historia.

Se hace necesario resaltar la importancia del objeto de representación; en este caso, los retazos de tronco sí ayudaron a la actriz a realizar sus escenas en la obra testimonial gracias a su textura, el tamaño y el color que aportaron un acercamiento al objeto real, logrando que la actriz tenga una mayor conexión con el objeto representativo.

En el caso de la actriz Mayra Najjar, ella se vinculó con objetos en el proceso creativo acerca de un episodio de su niñez, pero no se mostró en la obra. Para la puesta en escena, usó una ropa representativa de su papá, un objeto de sus quince años y de ella misma en un futuro. Todos estos objetos acercaban al público a seguir conociendo un poco

más sobre Mayra en el pasado y en el futuro. Es decir, sus sueños, anhelos plasmados en un traje:

En la obra no lo mostramos, pero en la exploración sí, una de las cosas que hablábamos en específico era del peine; la escobilla para lavar ropa, que mi mamá usaba para peinarme, y la jarrita de agua que siempre acompañaban mis desayunos porque era la forma en la que mi mamá me peinaba. Para la puesta en escena, me consiguieron un uniforme de marino, porque mi papá ya no tenía el suyo por lo que no pude tener el real; y mi vestido de quince años, que lo regalé también, me consiguieron uno corto pero cerradito. Además, consiguieron un traje de la Mayra del futuro, era bien elegante, ellos consiguieron todo.

En este caso, para la actriz todos estos objetos cumplían el rol de ser representativos. En esta obra los objetos fueron importantes porque se cambiaban en escena y solo tenían un par de percheros donde las actrices colgaban toda la ropa que representaba sus vínculos familiares. La jarrita y el peine usados en la exploración son objetos que acompañaron parte de su niñez y detonaban una vivencia en específico en relación con su mamá. Los símiles al traje de marino de su papá y su vestido de quince años que se pudieron conseguir para la actriz, ninguno de los objetos la desencajó porque fueron replicados de la misma manera que los objetos originales.

### **3.1.3 El Objeto símbolo**

En toda obra teatral se presentan objetos como mobiliario o con un propósito específico. En una obra testimonial cada objeto en el escenario recobra un significado, el público visualiza el objeto y automáticamente en su mente generan ideas o símbolos desde la perspectiva de cada persona, por tanto, el objeto es asociado con algo personal. La actriz Lita Baluarte nos comenta una de las escenas de la obra testimonial *Criadero*:

“Yo usaba mi vestido de novia, ahorita que pienso si el vestido de novia me lo pusiera, lloraría a mares porque ya me divorcié, entonces ahora ya es otro símbolo, es otra cosa, en ese momento era divertido. El objeto se resignifica. Tiene otro significado.”

En efecto, el vestido de novia es un símbolo que se puede asociar con un matrimonio, pero ahora el símbolo del vestido se resignifica porque la vivencia es parte de un pasado, en el presente el objeto no tiene el mismo significado para la actriz. El objeto toma distintas etapas de vida sin perder el símbolo que se asocia a él.

Susana ejemplifica que cuando el público aprecia ciertos objetos, éste puede asociarlos rápidamente a sus significados: “Hay un reloj de arena que está en el escenario,

yo entro con él y empiezo con las escenas. Refleja como el tiempo ha pasado, en un momento me enamoré y luego me casé. Hay un gran tema con el reloj.” O Bernadette: “Había una mesa llena de objetos, pero eso digamos era un trabajo de la escenógrafa, ella buscó y también pidió algunos objetos y agregó cosas porque su propuesta fue poner objetos en referencia a la infancia, entonces busco juguetes, VHS, casetes que es más de mi época, también discos, *long play* y muchas cosas más.”

En estas distintas obras testimoniales *Cóncava* y *El día en que cargué a mi madre*, los objetos fueron el reloj de arena y una mesa llena de objetos de infancia. Estos elementos reflejan periodos de tiempo. El reloj ayuda a mostrar los cambios de etapas de la actriz. Y la mesa llena de juguetes, la etapa de infancia que ya no regresa pero que sigue viva en los juguetes y demás elementos. Los objetos guardan símbolos a nivel social como los factores de tiempo.

### **3.1.4 El Objeto fotografía**

El objeto se presenta como un elemento tangible. Martínez (2007) vincula la forma en cómo la fotografía permite mostrar al público una forma del volver al pasado mediante un documento que presenta hechos concretos y lugares específicos, convirtiéndose la fotografía en un elemento biográfico y otorgando veracidad a las historias. En la obra testimonial *Pájaros en Llamas*, el uso de la fotografía es usado en distintas ocasiones. Los actores Fernando Verano y Lizet Chávez nos comentan sobre el proceso creativo y el vínculo con la fotografía: “Tengo una fotografía que es la más significativa. La foto presentaba a la primera familia de mi papá y todos se murieron en un accidente. Mi mamá fue quién tomó esa foto antes de la muerte de todos. De hecho, esta foto resume mi historia.” (Fernando). “Me impactó también la foto de la familia de Fernando. El primer hijo del papá de Fernando se llamaba igual a él. A mí me llamó mucho la atención la foto del papá de Fernando con su primera familia. Con la familia que perdió en el accidente aéreo.” (Lizet).

La fotografía fue muy importante para el actor Fernando Verano porque resume la historia de la muerte de la primera familia de su papá. Esa es la historia que se narró durante toda la obra testimonial *Pájaros en Llamas*. En mi opinión, en este caso fue necesario mostrar una evidencia que recordaba la última imagen de una familia perfecta antes de una terrible desgracia; sin embargo, la fotografía también fue una

compañía en los distintos testimonios que se mostraron en las obras, fue un lenguaje escénico que permitió al público acercarse más a las historias de los actores. A continuación, mostramos distintos procesos creativos testimoniales como *Negra*: “Recuerdo que en un principio nos pidió fotos especiales para nosotras, traje unas cuatro. Una con mi abuelo, las otras no recuerdo. Nos sirvieron mucho para nuestras primeras conversaciones, pero luego nuestro director nos dijo que las fotos las usaríamos para acompañar ciertos momentos de la obra.” (Mayra). *Criadero y Padre Nuestro*:

Yo tenía un baúl de fotos, las fui buscando y nuestra directora las seleccionaba, uno llevaba ciertas fotos y ella iba seleccionando según la historia, a veces eran muchas, no se podían poner tantas y había que escoger cual podía ir y cual no. En el caso de las fotos, era como un trabajo final, eran como las pinceladas de lo que la directora ya tenía en la cabeza porque después de lo que nosotros hemos escrito, ella fue armando y encontrando esa columna vertebral. (Lita)

Nuestra directora en *Padre Nuestro* pidió un montón de fotos en general, de nuestra familia, de nuestra infancia, de todo y que escribiéramos sobre la foto. Ella hizo todo el proceso de ordenar, ella es buenísima escribiendo para mí, es muy acertada y lúcida para escribir. Ordenó todo. Nosotros hablamos todo, trajimos fotos, contamos y ella hizo una obra de eso. (Gabriel)

Igualmente, la fotografía se plasmó en escenas finales de dos procesos testimoniales *El día en que cargué a mi madre* y *Cómo criar dinosaurios rojos*. Este objeto fue un recurso utilizado de manera puntual para cerrar grandes unidades de tiempo.

En el caso de la foto, solo en la última reposición lo usamos, pero en la primera versión, en ese espacio que era alto, Soledad pudo realmente hacer el trapecio que era como un columpio. En los demás teatros no había espacio así que Soledad empezó a buscar en sus archivos, videos y fotos de su formación en Bélgica. La directora dijo lo vamos a resolver con fotos. (Bernadette)

El PPT que mostramos al final de la obra lo hicimos Tirso y yo. Yo tengo una obsesión por tomar fotos de espalda de gente caminando y tengo fotos de toda mi familia caminando de espaldas. Felizmente, tenía tantas fotos de espaldas de mi hijo y, si te das cuenta, su cara nunca sale en la obra y en la foto final tampoco. (Nani)

La fotografía se convirtió en un objeto que da veracidad a la historia en distintos momentos, como lo dice Gonzáles (2016), la fotografía trae al presente distintos intervalos de la vida del actor. En suma, Larios (2018) nos presenta la fotografía como un documento de uso archivista. Las fotografías en estos ejemplos se convirtieron en una

huella del pasado para acercar al público a las distintas historias en los procesos testimoniales.

### 3.1.5 El Objeto música

El objeto fue utilizado en distintos procesos testimoniales como acompañamiento de memorias, historia y como creador de atmósferas para el público. La música evoca lugares, vivencias, recuerdos y sentimientos, tiene la capacidad de trasladarte a otras esferas sin la necesidad de moverte solo dejarte retumbar para cada melodía. Por este motivo, la música cumple un rol importante en la creación de obras testimoniales puesto que aporta al acto de recordar, como resalta Gabriel Iglesias:

La música evoca, te pone, yo he llegado a sentir olores, sentir cosas que algo te hace acordar por el oído. Me he acordado, no sé, de una salsa vieja de cuando vivía en la casa de mi abuela y se cocinaba tal cosa, te pone en el lugar e incluso hasta puedes percibir olores pasados, la música es muy evocativa para mí, las canciones de los ochenta me hacen recordar un montón a mi infancia.

Igualmente, la música puede ser utilizada como una herramienta no solo para que el actor se involucre en su propia historia, también para que el público pueda sentir esa misma emoción. La música acompaña al testimonio, generando un mayor impacto hacia el espectador.

La música sí ayudaba a vestir las escenas, te cambia el estado, digamos si estás contando algo triste, te pueden poner una música alegre, o al revés, estás contando algo triste y te ponen una música conmovedora, lanzas a todo el mundo a la emoción. Inmediatamente también te puede llevar a otro lugar, la música es inmediata, entonces como todo, está muy bien ensamblado. No exploramos mucho con la música, pero sí fue como un buen ensamblaje en la obra. (Lita)

La música aporta una herramienta indispensable al abordar una obra testimonial para el director. Al respecto, en la obra testimonial *Pájaros en Llamas*, el objeto de la música se convirtió en un lenguaje escénico en la obra y como un recurso de exploración. La música conmovió, influyó y fue un acierto en distintos momentos para los actores.

Mariana de Althaus para la obra me dijo: yo quiero que busques qué música meterle a esto, porque no sé qué música le iría, porque es como que muy denso, tráeme propuestas, entonces yo vine con miles de propuestas de instrumentos, guitarra, venía con tambores y con la armónica. Todo lo rechazaba, no solo ella sino la obra, y yo también me daba cuenta, llegaba a tocar algo y es como esto no va. (Gabriel)

Un ejercicio importante en uno de los primeros ensayos fue que apareció el tema de la salsa. El ejercicio se basaba en que alguien tenía que traer algo que quisiera compartir con el resto basado en el tema de la muerte de alguien cercano. Y cada uno trajo algo, de hecho, Alberick trajo la salsa, era algo que te recuerde a la muerte o alguien que haya fallecido. Ese elemento en la obra es como un baile del más allá pero no es triste, es alegre. Y la canción funcionó. El significado trajo otras cosas. (Lizet)

Para la obra *Pájaros en Llamas*, se tuvo mucha delicadeza en la elección de la música. Se utilizó el género musical de la salsa porque fue un resultado de una exploración, así como nos plantea Lecoq (2003), la música es un acompañante para el cuerpo actoral. La música encajó de una manera perfecta para la magnitud del tema que se estaba hablando en la obra: la muerte. Además, no solo aparecía la salsa, sino una canción del papá de Fernando y una zamba argentina en la historia de Marisol, la música mostraba en escena a esas personas que ya no estaban.

Gabriel Iglesias aportó un montón, escuchar la canción del papá de Fernando, sabíamos el nombre de la canción, yo la había escuchado, pero escucharlo en vivo fue super emocionante. El lenguaje de la música ayuda bastante y lo puedes ver también en *Padre Nuestro* porque con la música tú puedes revivir algo sin decirlo, para mí la música te hace revivir por más que la letra sea sobre otra cosa. Te hace revivir un momento, una época. Era como ver al papá de Fernando tocando la guitarra, obviamente era Gabriel, pero la canción hacía que viéramos a la persona real. Ese poder especial es la música. (Lizet)

Yo tenía todo un tema con mi papá y la música, con estos sonidos que hacía mi padre. Marisol también tenía una zamba argentina que toca Gabriel. En la parte de la guitarra que se presentaba al principio, eso sí era de mi papá. Era algo que él hacía, pero luego las demás canciones eran parte de la historia de Marisol. Y la salsa sí la llevó Alberick. (Fernando)

### **3.2 El Objeto en Vínculo con el Cuerpo en un Proceso Testimonial**

En el trabajo del actor una de las herramientas más importantes es la capacidad de crear y utilizar su instrumento corporal para aportar dentro del proceso creativo de una obra teatral. Una de las propuestas que se acercan al proceso creativo testimonial es la de Jacques Lecoq (2003), quien recalca la necesidad de que el actor utilice su cuerpo como un instrumento en el juego teatral a través de caminos de creación como el clown, la música, el bufón y entre otros. De esta manera, el entrenamiento del actor permite crear nuevos lenguajes de escenificación y no solo mostrar el cuerpo del actor sin movilidad diciendo un texto, sino involucrarlo físicamente junto al objeto y el testimonio en escena. Dentro de ello, se elaborarán secuencias físicas que estén en su máximo potencial para mostrarlo en escena. En este caso, la actriz involucró una nariz de clown y una vivencia de su niñez:

Pensé, qué pasa si hago como el clown, como si fuera la niña, entonces ella lee un cuento en inglés y lo traduce en la pantalla de atrás. Mientras yo voy diciendo las líneas, voy escuchando los audios de los niños que se burlan de mí porque hablo mal el inglés y uso el juego del clown hasta el momento en que los niños se burlan mucho de ella, y a ella le duele y en ese momento me saca la nariz de clown. Lo que voy contando en el contenido del cuento es el cuento de una niña, pero en realidad soy yo. Se hace uso de lo físico, es todo un tratamiento de testimonio, entonces ahí juega el clown porque tenía el trabajo de la escuela Lecoq, pero más que nada era el clown para hacer la niña que está contenta y no tiene ningún problema con que se burlen de ella ya que es fácil también burlarse de sí misma, salió un juego cómico hasta que se volvió cruel y entonces ahí me quito la nariz (Alejandra)

En ese mismo contexto, la nariz de clown permitió el juego escénico y una nueva forma de acercarse al testimonio, el clown a través del cuerpo del actor muestra su lado más vulnerable ante un público como un camino escénico (Lecoq, 2003). En esta escena, la actriz se convierte en una niña y utiliza la máscara clown para burlarse de sí misma porque la niña es realmente ella. Ella recalca lo físico del lenguaje como un nuevo camino para presentar el testimonio; es decir, cómo el cuento se hace real desde el cuerpo actoral de Alejandra Guerra utilizando el camino del clown porque, al ponerte la nariz roja, te permite mostrar tus miedos, burlarte de ti mismo, ser auténtico y también muy torpe en escena.

Asimismo, en el caso de Lita Baluarte se involucró como conjunto de objetos unas teteras y una canción. Ella trabajó ejercicios de danza con distintos movimientos que ella igualaba a las acciones físicas en el teatro. Stanislavski (citado por Torres, 2004) plantea que toda acción en escena tiene un objetivo, mientras que Lecoq señalaba que cada movimiento a través del cuerpo actoral tiene una justificación (2003). Por ese motivo, ella encuentra en lo físico una herramienta de escenificación para encontrar más capas al testimonio.

Hicimos ejercicios de danza, teníamos a Marisol Otero, entonces muchas de las secuencias eran como movimientos, tres o cuatro movimientos. En el trabajo del cuerpo tienes una historia de lo que quieres contar como si fuera un texto, pero lo haces con movimiento y de ahí depende de la persona; y de la acción es igualito, el movimiento tiene una acción específica. En mi caso, yo construí la escena de las teteritas junto con Marisol, que era esta mujer agotada que tenía que levantarse y dar leche. La hicimos bailar salsa porque era como más divertido, le vas poniendo un toque a la historia para que no sea tan literal y se buscó mucho eso también. Hubo mucho trabajo con Alejandra de romper lo literal, de tratar de buscar cosas que nos sacaran del texto. Uno porque era muy fuerte lo que decíamos y nos movía y lo corporal nos ayudaba a apoyarnos. Si nos interesaba desde el inicio una propuesta muy sencilla, muy de juego, con cosas físicas que nos den herramientas para que el texto tenga más capas. (Lita)

Por otro lado, en el caso de Mayra Najjar fue la música afroperuana. Sánchez (2003) menciona cómo el pensamiento del cuerpo se desarrolla en la inteligencia del movimiento fusionada con la inteligencia espacial y rítmica que se presenta a través de la música. La actriz encontró en una coreografía una manera distinta de mostrar esa parte de su vida.

A mí no me gusta la música afroperuana y yo he sido muy criticada por eso. Y para mí ha sido muy doloroso. Yo no sé bailar y la gente tiene ese estereotipo de que debo hacerlo. Entonces para mí es una frustración el no saber bailar, de que mi familia sí lo sepa y yo sea dos pies izquierdos. En el deseo de poner a los ancestros y ancestras, hubo un momento de reconciliación con la música afro que partía de Anahí tocando el cajón, contando de cómo llegaban las naciones esclavizadas en el barco y lo que hacían. Y entro yo haciendo un trabajo corporal, como si fuera la mujer que llega esclavizada y de pronto se rompen las cadenas y las ves bailando. Para mí fue un trabajo corporal, pero, sobre todo, una secuencia que me costó muchísimo. Tuvimos una persona que nos apoyó específicamente para eso y que nos ayudó también con las coreografías. (Mayra)

Por otro parte, el cuerpo actoral también se encuentra presto a ponerse distintas identidades. Por ejemplo, utilizando la ropa: un poncho, un vestido de la madre y el uniforme del padre. De esta manera, asumimos que todas las personas con las que los actores se vinculan dejan algo en su identidad. Ellos le enseñan y contagian pensamiento, comportamientos o formas de actuar, sobre todo si las personas son de un vínculo cercano como los familiares. Los actores tienen distintas actitudes a esas partes de coincidencia entre los otros y ellos. El actor elige cubrirse o descubrirse del cuerpo del otro que también es parte de ellos porque quizás no les gusta.

Se puede ver cómo el actor asume metafóricamente el cuerpo del otro como parte de su propio cuerpo en los distintos procesos como *Criadero* y *Negra*:

Yo hago de mi mamá, me pongo el poncho y canto una canción de esas que cantaba mi mamá de protesta. La canta Sandra, la otra actriz, yo en ese momento me pongo el poncho en plan militante y ese poncho es un objeto. Luego, se convierte en una falda y de eso aparece el flamenco de mi mamá cuando bailaba, entonces ahí voy transformando el objeto. (Alejandra)

Usé una chompa de mi mamá que me ayudó a interpretarla. Era una chompa real de ella, le dije a mi mamá préstame una chompa que no estés usando. Necesitábamos complementar lo que ya habíamos hablado y la chompa encajaba muy bien. Al ponerla, me transformaba, me daba más lo técnico. En la escenografía, todas eran nuestras cosas, no teníamos en si escenografía solo teníamos dos percheros, cada una tenía su perchero porque cada una tenía sus vestuarios para sus personajes. Estaban ahí porque además nos cambiamos en escena. En mi caso, la chompa de mi mamá, mi ropa y el uniforme blanco de marino de mi papá. (Mayra)

En el caso de Alejandra Guerra, visualizamos cómo el objeto que es el poncho de su mamá se transformó en una falda, mientras la actriz asume un poco la identidad de su madre al expresar “en un plan militante” “cuando bailaba”. En solo estas dos oraciones se puede ya analizar cómo se muestra las distintas facetas y cómo esa identidad ha influido de alguna u otra manera en Alejandra. Ella misma ha acompañado estos cambios de su mamá y, de esta manera, pudo explorar una secuencia corporal con pequeñas acciones físicas. Lecoq (2003) propone que cada movimiento en escena debe ser justificado y Alejandra al transformar el objeto cumplía un objetivo: reconocer ese pedazo del otro; es decir, mostrar distintas etapas de su mamá.

De las evidencias anteriores, en el caso de Mayra, al colocarse ella la ropa, se estuvo disfrazando, asumiendo parte de la identidad de sus padres, pero también está el acto de sacarse el disfraz y estar desnuda de una manera metafórica, porque además ella se cambiaba en escena. En mi apreciación, ella necesitaba deshacerse de esos disfraces y mostrarse ella tal cual es. De este modo, todas las sensaciones iniciales de identidad parten de una conexión con el cuerpo. En el caso de *Negra*, ella toca el tema de su raza, su color y la discriminación. Ella necesita deshacerse de ese peso de cargar con la imagen de una madre blanca y un padre de color negro.

En mi caso, mi mamá es una mujer blanca que yo quería y admiraba muchísimo y quería ser como ella. Y en el caso de mi papá que era un hombre negro, que yo quería y adoraba, pero sí, no lograba conectar mucho con mi papá. Me hacían ver cómo ser negro era algo malo, el ser negro era un castigo, yo lo vi así por mucho tiempo. Entonces, la relación que se fue desarrollando con mamá fue muy dependiente, y además mi mamá también tenía sus temas personales. Entonces, en el momento de trabajar la obra, fue que a mí personalmente me hizo despertar a mi conciencia muchas cosas de la relación con mis padres. Explorar realmente lo que yo sentía por mi mamá, por mi papá a pesar de que los amaba muchísimo, había una afinidad más por mamá por ser blanca y menos con papá por ser negro. Gracias a la obra también, pude tener una conversación con mis papás que antes no lo había hecho, una reconciliación. (Mayra)

En una parte de la obra ella enseña la foto de su mamá para mostrar lo blanca que era. Existe una necesidad del actor de enseñar la imagen para entender la dimensión de ponerse y quitarse un disfraz que no le pertenece. Ella no necesitaba ser igual a nadie y la actriz quería mostrarse tal y como era. Debido a esto, la acción de ponerse y quitarse la ropa significaba sacarse el peso que también cargaba.

Por otro parte, el objeto se vincula con el cuerpo del actor de una manera física, esto puede llegar a incomodar o por el contrario sentirse cómodo. Cómo una identidad del

pasado puede llegar a estorbar y cómo la ropa ayuda a mostrar ello de una manera escénica. En el caso de la obra testimonial *Cóncava*:

Luego uso un saco porque yo quise ser profesora de educación inicial y de hecho hice un semestre, pero como querían que todo sea como bien señorita, y yo venía de un colegio mixto, me chocó, todas las normas eran como una mujer debería portarse. Yo iba al instituto a estudiar, no a que me enseñen a ser señorita. Y me terminé yendo porque no me gustaba. Ahí me pongo un saco que me incomoda que me queda súper apretado porque la idea era la incomodidad. El cuerpo reaccionaba ahí a esa incomodidad. (Susana)

La ropa en este caso incomoda porque de pronto son identidades puestas porque están vinculadas a secretos o situaciones. En este caso, para la actriz es un placer sacarse esta ropa y nuevamente se vincula con cierta desnudez. Ella se retira esas prendas que no le permiten ser. Es decir, es muy liberador mostrarse tal y como uno es y no cargar con una incomodidad toda la vida. El objeto ayudó a sentir esa sensación en el cuerpo de la actriz, se transformó en movimientos físicos que permitieron trabajar una secuencia determinada con el saco.

### **3.3 El Objeto en Vínculo con la Voz en un Proceso Testimonial**

El trabajo de la voz del actor recae en la manera en cómo se vincula con el texto teatral dentro de la categoría de personajes y acción dramática. En el caso de los procesos testimoniales es necesario evitar caer en enunciar la palabra sin ninguna intención y solo quedarse en la manera repetitiva, por el contrario, el objetivo es crear imágenes en el público mediante las palabras del testimonio narrado. Berry (2014) señala que el diálogo no solo sirve para dar sentido, sino para conducir a otros lugares mediante imágenes y al narrar la experiencia mediante una canción también puede suceder ello.

En el tema de la voz, hay partes donde canto, tengo dos temas que yo los escribí que están en la obra y bueno, también fue propuesta de Paloma de acomodarlo ahí. El tema de la dicción fue importante porque se me tenía que entender porque siempre hay que corregir, la voz no es todo el tiempo igual, tiene que expresar los diferentes momentos y, eso ligado al movimiento, hay que manejar ambas. El unipersonal abre con una canción, yo empiezo con un fragmento de la canción que compuse, haciendo cosas con los objetos que estaban presentes, a mitad de la obra canto una canción completa y ahí si lo acompaño con un objeto. El objeto me acompaño mientras yo cantó toda la canción y me desplazo. Y al final de la obra, canto la canción completa en el primer fragmento porque son dos temas. Los dos temas tienen contenido y letra y están relacionado. Uno de ellos es reflexivo. Una de ellas habla de la hija que siempre quise tener pero que no pude, habla de soltar y que cuenta un poco el proceso que viví de manera resumida. Y la otra canción apela a la esperanza a que cantar también te ayuda a sanar y también lo que ofrece a otros. Te ayuda a sanar, con

ese ida y vuelta y ofrecer al otro. El recurso de la voz es mi objeto. Yo cantó las canciones como antes lo mencioné, yo las he compuesto, no sé de música, no puedo escribir ni melodía ni nada, lo que hago es grabarme cuando compongo, si hice que las revisara un amigo que es músico y sabe de eso. Trabajé las canciones con Javier Lazo que es un compositor. El recurso de la voz es mi objeto. (Susana)

El caso de Susana Ilizarbe fue muy particular porque fue la única participante entrevistada que nos comentó acerca del vínculo que tuvo con un objeto y su voz testimonial al cantar canciones compuestas por ella. Eran canciones que narraban algo propio vinculando sus experiencias de ser madre. Por otro lado, los demás entrevistados le dieron más importancia a la herramienta del cuerpo actoral en sus procesos testimoniales que a la voz actoral. Bernadette menciona: “La canción podía ser importante, para mí es una herramienta poderosa, pero se vio como una herramienta pequeña, se podía desarrollar más y además me sentía segura con eso y además es parte de mi historia, pero sentí que ahí realmente no hubo ejercicios importantes.”. Por su lado Lita comenta:

No hubo mucho tiempo para hacer más exploración, fue un mes, había música en vivo, sí teníamos a alguien que narraba las situaciones también en vivo, entonces no específicamente pensábamos en voz en el proceso, iba apareciendo, según la necesidad que teníamos de contar algo. La presencia del cuerpo estaba más presente, además porque teníamos micrófonos, algo que decía Mariana es casi como no construir personajes diferentes, podíamos narrar algo y casi siempre éramos narradores. Narradores que hacían de papá o mamá, pero desde un tono muy natural y muy de narrar, no desde un tono de niña. No queríamos entrar en personajes o hacernos, yo era niña, pero era yo, y hablaba como yo.

En la mayoría de los casos se ha priorizado al cuerpo actoral, la voz está un poco dejada de lado. Por este motivo, los actores entrevistados se preocuparon por ver cómo encajaba su voz, si se escuchaba natural y no impuesta, la voz no tenía que sonar a interpretación. Estas intranquilidades surgían porque se había trabajado de una manera más inconsciente y a la vez consciente sobre el cuerpo en los procesos creativos testimoniales de los entrevistados. Así lo ejemplifica Gabriel: “En el testimonial más que todo tengo que pararme a contar mi historia, no muy pastel tampoco muy exagerada, sino muy medida, justa, en un tono justo que vaya acorde a la de mis compañeros, me mido, miro cómo hablan ellos y vamos por el mismo tono.” Por su lado, Lizet comparte:

Digamos lo difícil de lograr fue la manera en cómo dices el texto, tenía que ser una manera sencilla, sin mucho adorno, así como si le estuvieras contando a un amigo algo que te hubiere pasado, pero al mismo tiempo tenga una claridad. Tratar de sacar todo lo teatral del

texto, o la manera cómo decirlo sino no funciona. Fue un excelente proceso, porque trato de eliminar cualquier cosa teatral en mi formación como actriz. Y pasar por eso, fue de aprendizaje, por el mismo hecho de levantar el volumen hace que uno se sienta como poco natural. Entonces sentirte natural, por más de que levantes el volumen y hablar claro y no rápido como hablamos normalmente. Para mí, fue bastante valioso porque me hizo darme cuenta de que uno en cualquier obra puede hacer lo mismo, que es lo que yo valoro, lo que a mí me interesa hacer como actriz. No es fácil.

Lecoq (2003) plantea la necesidad de hablar puesto que surge de una motivación en el presente. En los procesos creativos de los entrevistados, los actores tienen la tarea de quitar todo mecanismo sobre el texto y optar por comunicar la experiencia desde un lado más natural uniendo el cuerpo y la voz. Además, Pavis (2016) afirma que primero es necesario consolidar el trabajo del cuerpo actoral y posteriormente viene la enunciación escénica, esto solo resultó en algunos actores entrevistados durante sus procesos creativos.

### **3.4 Una Mirada a los Procesos Creativos Testimoniales**

En estos últimos años, distintos directores han apostado por el teatro testimonial para cuestionar al público sobre distintos temas sociales, domésticos o de índole humana. Se puede recalcar el trabajo cuidadoso que se debe tener en estos procesos creativos por el hecho de estar explorando en vivencias reales de los actores. Tanto los directores y actores deben tener las herramientas para poder escenificar estas distintas historias con un objetivo en específico y así poder compartir con un público a través de distintos lenguajes escénicos para así empatizar con ellos. A continuación, mencionaremos variables emergentes que surgieron en las distintas entrevistas a los participantes, ahondaremos en las diferentes etapas donde el actor se ve envuelto en proceso tan personal.

#### **3.4.1 El inicio y la motivación**

En primer lugar, el teatro testimonial se trata de un formato más íntimo, por ende las posibilidades de una motivación personal son una primera opción, pero no siempre surge de esta manera. En los participantes entrevistados aparecieron dos caminos: la motivación de los actores y la motivación de los directores. En mi opinión, cuando el actor es quien tiene la motivación inicial es porque surge de un deseo de contar una historia personal para sanar algo. De este modo, el periodo del proceso creativo ayuda a curar esa herida de la historia personal. A continuación, muestro las motivaciones que

nacieron de las actrices. Los temas fueron: la maternidad y la discriminación e identidad. Particularmente, se repite el tema de la muerte en dos motivaciones de distintas actrices.

Lo que pasa es que yo tuve una serie de situaciones que ocurrieron en mi vida, yo tengo menopausia precoz hace 10 años, siempre quise tener hijos, lo postergué bastante por diferentes motivos, entonces cuando ya estaba animada a embarazarme, de pronto empecé a sentir unos malestares y me dijeron que estaba iniciando el proceso de menopausia precoz, que fue muy rápido en mi caso, a raíz de todo eso y algunas cosas más. Yo pasé por momentos complicados, y ya desde el año pasado un poco más, hace dos años, yo sentí el impulso de compartir esa experiencia que no estaba muy clara, de qué manera, hasta que fui identificando que quería llevarlo al teatro porque yo también canto, soy antropóloga también, pero sentía que no iba mucho por el hecho de escribir un ensayo o algo acerca de eso, tampoco sentía que la música podía en ese momento ayudarme, yo solo quería compartir porque a raíz de ese tema, yo empecé a reflexionar sobre otras cosas, y desarmándome ideas, hacer de lo que era la maternidad lógica si esa era la única forma, entonces estuve dándole vueltas buen tiempo, estuve conversando con algunas personas que pudieran ayudarme, o les interesara hacer algo, tenía claro que quería ir por el testimonial, hice seis meses de teatro en Ópalo. Para mí el testimonial ha sido algo nuevo, entonces llegué ahí por un tema de intuición que al hacer algo propio, sí sentí que ese formato podía ayudarme. Había visto *Antígona* con Teresa Ralli, para mí era algo realmente nuevo, debes tener mucha destreza en el escenario sobre todo para hablar en un escenario de ti, no solo de ti, claro el elemento principal fue a partir de mi experiencia. (Susana)

Cada una por su parte tenía la idea de hacer algo que tenga que ver con nuestra cultura, que tenga que ver con nuestra identidad, con nuestro color de piel. No teníamos muy claro cuál sería el tema. Yo había partido de querer hablar sobre mi pelo. Y a partir de ahí empezar a explorar y buscar, como Anahí está un poco más en el tema del activismo, ella si tenía más claro lo que quería hacer, pero tampoco tanto. Entonces surgió que un tiempo que estábamos haciendo una obra de micro teatro, le comenté la idea para juntarnos y hacer algo, de pronto conoce a Gabriel de la Cruz, que su fuerte son las obras testimoniales. Entonces, me presentó a Gabriel, ya sabíamos que con él llegaríamos a hacer un testimonial, pero no teníamos ni idea por dónde empezar ni por donde iba a terminar ese proceso. Después, se sumó Malena Romero, quien fue nuestra codirectora. Fue un proceso que duró un año y medio. Nos reuníamos cada cierto tiempo, primero dos o tres veces a la semana para explorar y buscar por dónde ir, y las cosas que nos iban planteando salían los temas, las experiencias que nosotras queríamos compartir con el público, pero no es tan fácil como lo cuento. (Mayra)

En mi caso pasó algo personal, que fue la muerte de mi mamá, que sucedió al final de mi formación. A nivel personal yo estaba en proceso de duelo. Mi hija vivía fuera del Perú y ella regresó en enero 2015, mi hija regresaba y mi mamá se había muerto al otro lado del mundo, entonces fue un momento de sensibilidad más aguda en relación a mis raíces y las raíces que da mi hija, entonces fue que se presentó rápidamente el tema, porque cuando terminas una formación de actor, yo creo que tú te estás diciendo y ahora qué, en mi caso fue distinto por la edad que tengo y porque tengo una profesión aparte, pero igual como estaba pasando ese proceso de duelo sentí la necesidad de hacer algo sobre el tema madre e hija, pero en ese momento no sabía que iba a hacer testimonial, pero sabía que quería hablar de raíces. En ese momento yo estaba en plena reflexión sobre todo eso: lo que me había dejado mi mamá, lo que yo iba a dejar a la generación siguiente, se presentó como una cosa que vino espontáneamente, pero que era como una lógica como una actriz, y con mi hija diciéndome qué voy a hacer, que regresé al Perú, nos miramos y nos dijimos: hay

que hacer algo juntas, yo le propuse que tratara acerca del fallecimiento de tu abuela. (Bernadette)

Hemos tenido un año de proceso. Nuestro primer impulso fue estar juntos en escena, pero al mismo tiempo pasó en paralelo en nuestras vidas, mi papá murió el 2014 y su papá murió en el 2015, en el mismo mes, pero con un año de diferencia. Las dos muertes fueron relativamente súbitas, pese que los dos habían tenido condiciones, su papá de Tirso tenía Alzheimer y mi papá había tenido cáncer y había tenido una serie de cosas. Los dos estaban muy bien cuando murieron, entonces fue una sorpresa. Lidiamos con los dos duelos de manera conjunta, porque yo estaba todavía en duelo cuando murió el papá de Tirso. Y nos vimos evocándolos mucho. Y además tenemos un hijo que era muy cercano a mi papá, adoraba mucho a mi papá. En medio de ambos duelos, nuestros papás compartían que eran dos hombres de izquierda muy comprometidos con la política partidaria. Mi papá militó en la izquierda unida desde muy joven y llegó a ser congresista. Fue presidente del congreso y mi vida ha estado muy atravesada por sus compromisos políticos y lo que eso nos hizo crecer como familia. El papá de Tirso también militó y tenía algunas cosas que nos contaba, a mí me sonaban más radicales que mi papá. (Nani)

Además, el actor Fernando se suma a estas filas, pero existe una diferencia. La directora Mariana de Althaus normalmente es quien convoca a los actores para participar en sus obras. En esta ocasión, el actor fue quien la convocó, después de haber llevado un taller de dramaturgia testimonial con ella. A Mariana le pareció muy atractiva su historia, y la asoció a la historia de Marisol Palacios, a quien convocó para ser la dupla de Fernando. Ambos contaron sus testimonios de sus vínculos cercanos alrededor del tema de la muerte. Nuevamente, podemos visualizar que el tema de la muerte es un tema recurrente como una motivación en los actores entrevistados para la creación de una obra testimonial.

Yo hice un taller de teatro testimonial con Mariana, empezando en mi historia, pero no pensaba en hacerlo con ella, se dio un poco por el interés que ella mostró en la historia y aparte del taller de dramaturgia testimonial, ya tenía un montón de cosas escritas, y hacer un tema tan personal y que había sido tan tabú en mi familia, que no tenía distancia. La recomendación que Mariana me dio antes de asumir el proyecto fue que yo busque a alguien con quien trabajar para que justamente yo pueda tener un distanciamiento de la historia y pueda aproximarme a ella como un material de trabajo y no como algo muy personal. Entonces yo le propuse a Mariana, si ella quería embarcarse en esa aventura y ella me dijo que encantada de la vida. Ese fue un poco el punto de partida. Tenía muchas ganas de hacer la obra, sentí un impulso grande y a la vez también sentía la tensión, el temor digamos de cómo estar desnudo ahí, de una historia que ni siquiera es auto ficción, es propia, entonces un poco, de hecho, había un poco de temor, pero también confianza en Mariana, entonces sabía que, en este país, si alguien tenía herramientas de sobra y experiencia digamos como “ponerme en las manos de” era ella. En un primer momento no existía la historia de Marisol, de pronto Mariana sí lo tenía en la cabeza, pero yo, cuando yo le propongo a ella, no me dijo vamos a hacer una historia a dúo, sino que ella posteriormente me dijo que habría otra historia similar, y me gustaría contarla así. (Fernando)

Por otro parte, otros actores entrevistados mencionan la convocatoria de la directora Mariana Althaus. Desde mi perspectiva, resulta interesante que la motivación inicial aparezca desde punto de vista de afuera. La directora es quien elige quiénes serán los actores; es decir, quienes son las personas indicadas para contar ese tema que es su principal motor de impulso. Esto es interesante, pues la directora no es quien se expone a contar las vivencias reales, pero es quien teje todas las historias para que se vean tal y como fue su primer impulso.

Partí de un tema, pero sobre todo de una necesidad. Las preguntas que me guiaban eran estas: ¿A qué nos estamos enfrentando hoy las mujeres a la hora de criar? ¿Criamos igual que nuestras madres? ¿La forma como nos criamos es una mochila pesada que aún tenemos que cargar? ¿Qué estamos haciendo con esa mochila para no cargársela a nuestros hijos? A veces me preguntaba cómo hubiera encontrado sentido a mi vida sin tener a alguien a quien cuidar. La maternidad había desplazado mi foco de atención de mí hacia otra persona, mi hija, y eso me había bajado el egocentrismo, me había entrenado en la humildad y había suavizado mi mirada (...). Si organizo los testimonios de terceros, en cambio, la distancia está dada: no estoy involucrada emocionalmente con los hechos narrados, y mientras no invente nada que no ocurrió, puedo tratarlos como si fueran personajes de ficción con cierta impunidad; puedo asomarme a esa noche larga y oscura que invitará la llega del inconsciente, la sabiduría, aquella verdad que compartimos todos, y que es tan difícil de decir (...). Yo quería hablar de lo que vivía yo como mamá, de mi relación con mis padres, de mi amor y mis reclamos, de mi esperanza y mi desesperación; pero no podía hacerlo contando mi historia: ya lo había hecho a través de la ficción en ocho obras. Tomé a tres mujeres contemporáneas (luego haría lo propio con cuatro hombres) y, como si fueran personajes inventados por mí, los hice hablar de mis urgencias. *Criadero y Padre Nuestro* hablan de mí tanto como *La mujer espada* o *El sistema solar*. Y tal vez por eso, porque pude asomarme a esa noche oscura al creer que no hablaba de mí, estas dos obras hablan de todos. (De Althaus, 2018, p.19)

Las actrices finalmente son la mejor máscara para contar la historia acerca de la maternidad y paternidad.

Mariana viene con esta idea de haber ido a Argentina y ver este teatro nuevo y nos dice tengo esta idea, quiero hacer algo así como lo que está haciendo Lola Arias. No necesitamos nada, pero si necesitamos construir un lenguaje escénico, entonces con Alejandra nos encantó la idea, Alejandra venía de Lecoq, yo tenía esas ganas de improvisar, de crear, y fue inmediato. Dijimos sí y no hubo duda, no me preocupaba, por el contrario, me sentía emocionada pensar en un proyecto con un fin diferente que te involucraba a todo nivel, más interesante para mí, me encanta el teatro clásico si se puede decir así, pero me gustaba esta propuesta que involucraba también a nivel de creación porque tenías que crear, escribir, hacer mucha investigación personal y eso me gustaba. (Lita)

Bueno, en realidad viene a partir de la convocatoria de Mariana de Althaus, lo que pasaba era que Mariana había estado viendo la posibilidad de hacer un testimonial hace tiempo había estado en Argentina había visto el trabajo de Lola Arias y ella ya estaba en la búsqueda de hacer un testimonial, le interesaba hacer un testimonial no vinculado a lo

político sino a lo doméstico, nosotras éramos amigas, había una relación amical con Mariana que de hecho va más allá del trabajo profesional. Entonces cuando ella necesitaba trabajar con gente que se sintiera cómoda, un nivel de confianza tal como para poder hacer este testimonial, viene de eso en realidad la iniciativa de Mariana donde nos convoca originalmente a Lita, Denise y a mí. Luego la figura cambió, pero digamos que esa fue la convocatoria porque además había una confianza entre todas y es así es que empezó el proyecto. Como el testimonial estaba basada de la vida doméstica, de la crianza teníamos mucho miedo de que nuestras historias no trasciendan por ser tan comunes, no estábamos avaladas por un contexto político no éramos hijas de desaparecidos no estábamos contando la historia de un país estábamos contando nuestras pequeñas historias. (Alejandra)

Pero no tengo idea como me convocó supongo porque era un actor joven y tenía hijos, y quizás le pareció atractivo eso, no sé antes que hacía rock y que tenía dos hijos en su casa, mi vida cambió radicalmente después de mis hijos entonces ella tomó esa historia pero yo creo que también Mariana me llama para *Pájaros en Llamas* porque ve que yo soy una actor que le puede dar mucho juego, a mí me gusta mucho ir hacia la comedia, ir hacia a la luz, en ese sentido también hago drama también pero tiendo hacia la comedia o hacer cosas tipo chisposas que tengan chispas. También ella tenía interés que haya algo de música y como soy músico al final yo estaba muy emocionado en *Padre Nuestro* de hacer una banda con los actores y eso fue al final lo que hicimos. (Gabriel)

Finalmente, en la última obra testimonial *Pájaros en Llamas* dirigida por Mariana de Althaus. Ella utilizó un formato distinto, se sumaron unos interlocutores de los testimoniados reales: Fernando Verano y Marisol Palacios. De alguna u otra manera, quien convocó a Mariana fue Fernando Verano en un primer momento, pero debió existir un motivo de aceptar tal propuesta, quizá la directora también tenía un interés por el tema de muerte tan igual o menor que la maternidad y paternidad.

A mí me encanta el teatro testimonial. Tenía ganas de hacerlo, pero no desde mi testimonio sino como actriz que era lo que había visto en *Melancolía*, que era actores contando la historia de la mamá de la directora, y dije ojalá se haga algo así porque siempre eran testimonios de las personas reales y creo que todavía no podría hacer un proceso así, pero sí quería participar en algo así porque me encanta el teatro testimonial, toca bastante. Mariana me llama y me dice para participar con otros tres actores y me encantó la idea. Me cuenta la historia de Marisol y Fernando y que ellos también iban a estar en ese proceso, me gustó esto de hacerte cargo de alguna manera de la historia del otro que normalmente lo hacemos como actores, pero en este caso es mucho más delicado porque son dos personas que están contigo en escena y que están contando una historia vulnerable, una historia triste al público también con picos de alegría, pero, sin duda muy vulnerable. Hacerte cargo de eso y de ellos me parecía un arduo trabajo. Y así lo tomé, para mí hacer la obra fue como cargar un poquito a Marisol y Fernando y ayudarlos a contar lo que les había pasado de perder a alguien en el caso de Fernando a su papá y en el caso de Marisol a su novio. (Chávez)

### **3.4.2 El proceso creativo testimonial y el texto final**

A lo largo de las entrevistas, los actores contaron cómo surgieron sus testimonios dentro de sus procesos de exploración, pero finalmente sus vivencias personales se convirtieron en un texto teatral. Entonces, la pregunta es de qué manera se obtiene esa organicidad que lo testimonial exige. La autenticidad del actor debe estar puesta a tal manera de conmover o dejarle preguntas al espectador que los está viendo.

Al principio fue un camino difícil, había mucho miedo. La primera parte fue como contar un montón de cosas, ella nos mandó una serie de preguntas cuestionarios y nosotros le contestamos. Luego, ella lo transcribe y decide. La primera lectura fue dura porque escuchábamos cosas que nos parecía un poco reservadas como para un espacio de terapia, no nos parecía relevantes para contar a nivel escénico, si el proceso estuvo cargado de mucho miedo de muchas dudas también. (Alejandra)

En el caso de los testimoniales con Mariana, ella es muy dramaturga, ella se basa mucho por el texto, el proceso de ella es una metodología que ella ha cogido, no sé si así sea los testimoniales en general, pero ella trabaja así porque ella así lo ha descubierto. Ella entrevista a todos y no te dice nada. Te sienta, te pregunta. Te hace que escribas cartas, te pide que escribas un texto como para alguien en especial, se entrevista contigo, te graba, te cuenta y después de todo ese proceso un día llega un guion escrito y dice Gabriel: y el texto. Son como cualquier obra de teatro solo que estas están basadas en nosotros mismos, y luego hacemos la lectura y luego empezamos a montarla como montarías cualquier cosa salvo que se trata de nuestras historias. (Gabriel)

A partir de la aparición del texto dramático, en el actor implementa un desligamiento emocional dado la implementación de sus técnicas actorales, por otro lado, su testimonio propiamente puro está en la parte del proceso: los ensayos, los juegos, la preparación y la exploración. En algún momento todo esto se convierte en texto teatral, y una vez convertido, ya no es totalmente un testimonio ya que el actor memoriza líneas de su texto, y aun siendo líneas acerca de su vida, ya tiene una carga dramaturgia que se debe respetar. La repetición del texto en las funciones puede llegar a perder esa emoción, fragilidad, organicidad y vulnerabilidad que se tenía en el proceso creativo.

### **3.4.3 El teatro testimonial como una herramienta terapéutica**

El teatro testimonial muestra las vivencias de personas reales a través de distintos lenguajes escénicos. Los actores se enfrentan a un público a contar sus propias experiencias y esto puede generar distintos procesos en cada uno de ellos. Tanto el proceso creativo como las funciones pueden llegar a ser una herramienta sanadora para

el actor, por lo que existe discusión sobre si el teatro testimonial sirve como un medio terapéutico o no. A continuación, la directora Mariana Althaus (2018) nos explica desde su experiencia como directora de distintas obras testimoniales.

Si la herida sigue abierta, el actor se desangrará en el escenario. El teatro testimonial puede ser terapéutico, pero no es terapia. Pero el componente terapéutico no puede guiar la creación de un testimonial. De lo contrario la obra caerá en la tentación de ofrecer explicaciones y soluciones. Ninguna obra debe ofrecer soluciones, sino preguntas. El teatro testimonial no puede ser un manual de autoayuda. Una obra testimonial no debería partir de la certeza, de una necesidad de explicar al público lo que uno ya sabe. Debería partir de una pregunta, de una necesidad de comprensión. (p.19)

En mi opinión, el teatro testimonial recae más en lo terapéutico en el proceso creativo y no en las funciones porque los actores tienen un texto establecido. Por este motivo, una vez que la obra está creada, el objetivo de la puesta en escena es generar las preguntas al público.

Botton y Armstrong (2014) señalan que el arte ayuda a llevar una vida mejor para acceder a una versión superior de nosotros mismos pues tiene el poder de compensar una serie de debilidades psicológicas. Un proceso testimonial ayuda a tratar con las heridas, recuerdos y emociones.

Ante la pregunta sobre si estaban de acuerdo con que su proceso testimonial fue sanador para ellos:

Fue sanador totalmente. Hay cosas que no veo, frutos a nivel de subconsciente que he sanado, totalmente, yo creo que me he ahorrado unos diez años de psicoanálisis, esto ha sido un acto de representar a tu niño interior de una forma tan fuerte, y sobre todo el tema con la muerte, a partir de entonces ha sido más natural, he ido a cuatro velorios hasta este año. En 2017 y 2018 de muertes naturales y no es que no sientas pena o algo así, pero me he sentido normal. Pero este año fui el director adjunto de ¿Sueldo bajo? ¡No hay que pagar! en la Pacifico donde estaba Sofía Rocha. Esa partida fue otra experiencia. Me hizo sentir algo. Es otro tipo de partida. Sentir la muerte igual. (Fernando)

Yo creo que cuando Mariana se refiere a que no es terapéutico quiere decir que no es solo pararte y contar tus miserias. Hay una elaboración más profunda, no es solo decir me pegaron ya está y voy a contarlo, voy a hacer un espectáculo teatral, ella se refiere a eso, en que en ese sentido no es solo terapia. Es decir, voy a hacer mi terapia como actor y se acabó, yo creo que, sí es sanador para todos, para todos absolutamente porque para empezar el arte es sanador, y hablar de ti y contar esas historias, tomar las decisiones de sanar, de enfrentar ya es un gran trabajo, yo sí creo que es sanador por todas partes. (Lita)

Si tú vieras que Marisol está todavía tocada con ese tema, no íbamos a poder contar la obra, el público lo iba a rechazar, tu para contar algo en un teatro testimonial si o si tiene que estar resuelto. Y si no lo está la persona ahora en el proceso lo va a terminar de resolver me imagino porque te hace ver, es como si vieras una película de tu vida de pronto lo ves más

distante entonces dices de repente me he estado haciendo problemas por algo que no me chocaba tanto, nosotros nos hacemos muchos dramas en la vida. (Gabriel)

En mi caso yo conté todo, yo sentí que sí sané, sané bastante porque había cosas que yo tenía guardadas y las había enterrado en lo más profundo de mi memoria y de mi ser porque ya no las quería recordar porque eran muy dolorosas. (Mayra)

Otra herramienta terapéutica es el reírse de ti mismo como lo hizo Alejandra Guerra:

Ha sido importante jugar con el status bajo que es poderse burlarse de uno mismo también de sus propias cosas en el buen sentido. Burlarse para también soltar el dolor porque hasta en los personajes más difíciles me ha servido mucho esta idea para encontrar el otro lado el lado del dolor que uno se ríe de sí mismo por momentos. También necesitas soltar cosas muy densas para poder continuar y la obra estaba cargada de mucho humor, a pesar de que tu decías estas cosas están fregadas, pero el reírse de nosotras mismas creo que fue un elemento importantísimo.

Al expresar el actor sus vivencias o sus recuerdos que más lo han marcado, lo sana, pero tiene que pasar por el proceso de expresarlo mediante el habla activa. Una vez que lo hace también beneficia a los otros. Esto ocurrió en la obra *Pájaros en Llamas*, donde la actriz Lizet Chávez no era la protagonista de la historia, pero cumplía un rol de médium. Ella era como un ángel más que ayudaba a contar estas historias tan trágicas.

Lo bonito de un testimonial, por más que sean cosas como muy tristes, por lo menos en esta experiencia, de repente también son bien sanadoras, ya empiezas a ver las cosas desde otra parte, con mucho sentido del humor, hablamos de la muerte con mucho sentido del humor, a pesar de que es un tema triste, pero el mismo testimonial vas sanando, lo vas viendo de otra manera y eso también pasa durante el proceso. Yo vi que en ellos fue sanador, para todos en realidad, yo también había pasado por una muerte. Y para mí también fue super importante hacer esa obra. Empecé entender la muerte de otros parientes. En el proceso era inevitable no acordarte cosas propias. Yo me acordé un montón de cosas propias y se las comentaba a Marisol, sobre todo porque coincidían. Y de repente coincide tu vida y la de los personajes. Como cuando uno actúa en una obra, esto me recuerda a algo. Igualito paso acá. Así como ellos tenían la valentía de abrirse y contar eso, yo también sentía la necesidad de decirle yo también paso por eso. Y eso también hace que se conecte contigo. (Lizet)

Como mencionó anteriormente Fernando Verano, el verbalizar es terapéutico y el psicoanálisis trata sobre ello, así como del develamiento de secretos y de hacer consciente lo inconsciente a través de la palabra. Además, al hacer que alguien más escuche, se genera una sensación de catarsis compartida, como le sucedió a la actriz Lizet Chávez. La historia ya no pertenece solo a una persona sino también a otros.

### 3.4.4 El secreto de las historias testimoniales

En el teatro testimonial no se trata de interpretar a personajes ficticios sino reales, las historias no son inventadas y esto involucra a otros. En el proceso testimonial, los actores empiezan a develar sus secretos, los cuales se vuelven públicos durante las funciones. El entorno de los actores también se moviliza, las personas cercanas pueden sentirse incómodas. Sobre esto Mariana de Althaus (2018) nos dice: “Contar una historia personal en teatro tiene efectos en la vida propia. Romper el código de privacidad familiar y ventilar los defectos de estirpe es algo que genera, como mínimo, temblores familiares. Teníamos claro que las obras no podían ser plataformas para la venganza, pero también sabíamos que serían incómodas para los aludidos.” (p.21).

De este modo, los primeros afectados son los del círculo familiar del actor, como dice Fernando Verano: “Mi mamá no fue a la primera función, mi mamá vive en Estados Unidos, llega a venir, pero ella no tenía ni idea de que era tan fuerte, y yo no quise que viniera en el estreno, iba a ser mucho.”

Me acuerdo que en algún momento salió en una de las dinámicas de exploración, salió algo que yo ya tenía muy guardado y era muy doloroso. Y ellos me preguntaron si era algo que mis padres no sabían, en realidad, no lo sabía mucha gente, solo lo sabían mis amigas más cercanas y me preguntaron: ¿Estás segura de que quieres contar esto en público porque van a ir tus padres? Bueno, yo sabía que mi papá no iba a ir, pero mamá sí y se iba a enterar de muchas cosas que yo sentía en ese momento y las cosas que habían pasado y lo pensé y dije que sí. (Mayra)

Dentro de este marco, lo sanador también aparece por el motivo que trasciende lo escénico. En el caso de Mayra Najjar, la actriz tuvo una conversación previa con sus padres, en la cual pudo comentarles cómo se sentía. Incluso, hubo un hermoso encuentro entre ellos. Por este motivo, este proceso fue muy importante para ella. “Nunca me había sentado a hablar con ellos de ciertos temas. Hubo una reconciliación”. De esta manera, en estos procesos testimoniales la fuerza de la palabra cobra mucha relevancia.

### 3.4.5 La ritualidad en el teatro testimonial

En el caso de la obra testimonial *Pájaros en Llamas*, el tema de la ritualidad se hizo presente. La obra se trató sobre la muerte, Fernando Verano y Marisol hacen un ritual para sus muertes: desde construir altares de objetos, reconstruir identidades y recordar muchas vivencias con esas personas que ya no están. En total fueron cincuenta funciones

en las que se repetía lo mismo una y otra vez, que fueron puestas en escena en conmemoración a esas personas que ya no estaban. El público que iba a ver la obra salía conmovido y recordando a sus propios muertos. La pérdida de alguien solo puede traer a memoria distintas vivencias, pero en este caso a los actores les permitió cerrar sus procesos.

También creo mucho en la ritualidad del teatro y creo que esa obra que no la hemos vuelto a reponer y no creo que se vuelva a reponer, yo sí creo que esa obra tuvo, lo sentí en ese momento y Marisol también, tuvo un peso de ritualidad, estábamos cerrando algo, porque a diferencia de *Padre Nuestro* y *Criadero* aquí estábamos hablando sobre los muertos. Había un tema de conexión con personas muertas, el otro día leía en un libro que San Agustín decía, algo así como que los muertos, no es que estén muertos realmente, sino que están en otro plano, porque mientras uno viva y los cargue en su memoria están vivos. Esta obra ha sido como un ritual de los muertos durante 50 funciones, ha sido una terapia de psicoanálisis para Marisol y para mí, y probablemente para los otros actores y también para Mariana. Ha sido un ritual, hay algo que ha sucedido, lo hemos conversado con Marisol después, cada vez que nos vemos, hay que hacerla de nuevo, quizás se reponga quizás no, no se ha dado la oportunidad, pero yo siento que esta obra ha tenido una función sobre natural, es muy *feeling*. (Fernando)

La información anterior es vinculada al concepto de Levine (2007), donde menciona que el proceso del ritual nos hace humanos al igual que el arte, ya que a través de ellos se puede representar distintas emociones como la alegría y la tristeza, en este caso por la muerte. Además, Schechner (2002) menciona que el ritual es una manera de encontrar alivio en la crisis debido a sus cualidades de repetición. La obra resultó ser una necesidad de sanar a través del ritual en el transcurso de la puesta escena hasta culminar.

#### **3.4.6 La dimensión social en el teatro testimonial**

Los inicios del teatro testimonial se basan en darle voz a sujetos que comparten una urgencia social a través de su historia personal. Se encuentra vinculado con lo que plantea Beverly (1987) respecto a la representación de una historia real del individuo y, vinculando ello con Yúdice (citado por Jara, 1986), se sostiene que el testimonio produce en el público lector un reflejo. De esta manera, la mayoría de los entrevistados aceptaron sus historias como un eco a una dimensión social. Los temas que se involucran son: la discriminación de raza y lo femenino, las muertes, los vínculos familiares con la madre y justicia social de izquierda:

Pero al final era el proceso, en el cual digo gracias porque empezar poco a poco y enfrentar a un público y enfrentarme a mí misma hizo que el día del estreno yo pudiera hablar y que era importante decir todo lo que tenía que decir en esos monólogos finales porque veías a las mujeres tal cual eran y las veías y decías bueno estas mujeres no son víctimas. Pasaron esto y aquello. Y están paradas ahí compartiendo su historia para que se resignifique y podamos despertar todos juntos. Pero al final, no fue ego ni nada. Pero terminar la obra, bajar y ver a la gente que nos esperaba y que nos abrazara y nos diera las gracias para mí eso fue tan reconfortante. Chicas y mujeres que me decían yo pase lo mismo que tú, mi madre es blanca y mi padre es negro. Mi madre es india, mi padre es negro. Y soy mitad y mitad. Y también sentí que no encajaba en ningún lado y también sentí lo mismo que tú, que no encajaba en ningún lado porque se burlaban así, entonces dije no solo sané y también pude transmitir. Muchas mujeres se dieron cuenta que, a pesar de muchas cosas negativas, y de las tragedias que hemos podido vivir, tenemos que continuar en la lucha y no en el plan de victimización. (Mayra)

Yo la tenía muy clara, la había trabajado en terapia el tema de mi papá, entonces eran cosas que yo podía manejar y quería contar, porque me parecía que un país como el nuestro, la ausencia de padre es muy común, mi historia era la historia de varias, en toda clase social y parecía que ahí había una necesidad de hablar, entonces con eso de fondo se me hacía más fácil compartir mis cosas así sean dolorosas o difíciles. (Lita)

Es como si hubiera un montón de espejos, alguien se ve acá, hay gente que se conmovió mucho con la historia de Lita y su papá porque era el espejo de muchas mujeres en relación con su padre, creo que hubo muy buen equilibrio en ese sentido Lita tenía una muestra muy difícil pero que había fuerza en sus testimonios muy bacanes. (Alejandra).

Entonces, empezamos a sentir los dos con la muerte de nuestros padres que esa herencia de la izquierda, de una tradición de justicia social muy cercana a la teología de la liberación, por el pobre desde la religión católica en la cual yo fui formada y el también. No sabíamos dónde ponerla y pesaba. Desde ahí nació la idea de hacer algún tipo de trabajo de exploración desde el testimonio que pudiera dar cuenta de ese duelo y esa herencia. (Nani)

Entonces, basarme en mi propia experiencia entonces el reto era otro, era como hacer que una experiencia individual se convirtiera en algo más colectivo que no hablara solamente de mí, a quien le va a interesar solamente lo mío, entonces el desafío era tratar de conectar a algún contexto quizás más histórico, hicimos como una especie de línea del tiempo. Colocamos no solamente elemento de la maternidad como el centro, sino también como nos construimos como mujeres, qué implica ser mujer, empezamos a cuestionar varias cosas, a complejizar, no simplemente narrar una historia de alguien que no puede tener hijos, y qué más hay ahí, empezamos a articular lo personal con lo político, con lo histórico; claro en el unipersonal es uno quien asume la carga, es una responsabilidad porque no dialogas con nadie, en realidad lo que haces es hacer el uso de objetos, el desafío es que no todo sea palabra, además, justamente con la directora no queríamos que todo sea narrado, el cuerpo tiene también una gran potencialidad de hablar, de decir cosas, también la música y los objetos. (Susana)

Cuando la gente me decía: me hizo pensar esto o el otro, o yo quiero regresar con mi mamá, o quiero regresar con mi hija, mi miedo también era en relación a los hombres o que dijeran es solo una historia de mujeres, obviamente sí porque somos madre e hija pero las ganas era que cualquier persona humana se preguntara los lazos con papá o mamá, con papá o mamá postizo, porque pueden haber personas que no han tenido papás, y hay adultos que se encargan o personas huérfanas que han adoptado, estamos hablando de una especie de tradiciones de tus raíces, personas que te meten al mundo, pero que también se ocupan de

ti, o te dan valores o educación. Les preguntaba a los hombres: cómo te sentiste, y ellos respondían: quería salir corriendo, ver a mi mamá; digamos, había un chico que me dijo que tenía a su mamá en el hospital y que solo tenía ganas de salir corriendo para verla. (Bernadette)

Nosotros hemos descubierto haciendo este tipo de teatro que cuando la gente va a ver el teatro testimonial, el ejercicio es si tú vas a ver a un grupo de actores que habla de sus papás o de sus hijos, tu espectador automáticamente haces el ejercicio de empezar a pensar en tus papás o en tus hijos si los tuvieras, es como *Pájaros en Llamas*, los dos están empezando a hablar de sus familiares que murieron, cómo lo tomaron, cómo pasó, cómo lo vivieron, ese proceso de la muerte de un familiar, todo el público empieza a pensar en sus familiares muertos, por eso es que la gente no quería ir a *Pájaros en Llamas*, porque te lleva a un lado donde la gente no quiere estar, porque tengo que ir a acordarme que mis papás o lo que fuesen hayan muerto. (Gabriel)

Dentro de este marco, la historia del actor ya no es propia ya que descubre que se da de forma similar la misma historia con otras personas. En el teatro convencional también hay una identificación con los personajes, pero en el testimonial el impacto también recae en el actor, ya no solo en el público. El público siempre se va a identificar con la historia sea real o ficción, pero el impacto que tiene para el actor es otro porque éste sabe que se ha atrevido a contar una historia generalmente dolorosa, lo cual empodera a algunos actores. De ser así, el actor toma fuerza porque se siente líder, porque es el valiente que se atrevió a decirlo y esto no lo podemos ver en el teatro de texto. Finalmente, el actor tiene el valor de confesar, tiene una sensación de comunidad, de historia compartida y existe la dimensión social del testimonio personal.

Las afirmaciones anteriores sugieren que lo experimentado por los precursores Piscator, Bertolt Brecht y Peter Weiss es enlazado en cómo el teatro es una forma de contrapoder, de resistencia, de denuncia, vinculadas con la realidad y la verdad (Vicente, 2016). En la mayoría de los entrevistados surgió esta necesidad de lo social, para futuras investigaciones surge la duda respecto a si se entrevistará a otros que hayan pasado por un proceso testimonial surgiría lo mismo o no. En suma, lo social también puede tocar una herida y presentando este tipo de obras testimoniales llegaría a hacer curativo tanto para el actor como para el público, la tendencia personal termina enraizándose con un problema social. El acto escénico se convierte en una protesta, el actor crea una necesidad de querer decir su problema y termina alcanzando la denuncia social y empatiza con el público.

### 3.4.7 Lo efímero del teatro testimonial

Lo que sucede en los procesos testimoniales al presentar la obra al público es que el actor va sanando y la motivación inicial se pierde porque logró su objetivo. De una manera inconsciente ya no se presenta las mismas necesidades y luego de un tiempo no tiene la misma relevancia para el actor. Ya no se vuelve en algo urgente o en algo revelador que un principio hubo. Entonces, existe un factor tiempo importante en estos procesos, podríamos afirmar que el teatro testimonial tiende a ser breve.

No hicimos muchas, esta obra no podía hacerse en temporada, fueron cuatro en la Pacifico, en el Festival de Sótano fueron dos, en el Centro Cultural Español también y una más creo. La primera sí fue fuerte, veníamos con los nervios, no sabíamos cómo iba a reaccionar el público. La primera función fue muy especial porque vinieron gente que nosotras queríamos mucho. En la segunda temporada, ya no estábamos en el mismo sitio. A mí me paso durante el proceso y he tenido problemas con mi identidad, digamos, no me dan ese papel porque soy negra, eso yo sentía durante la obra. Había cosas que yo tenía que sanar. Digamos en la segunda temporada, había cosas que estaban, pero ya no me afectaban tanto porque en mi caso fue sanador. Fue 4 meses de para. Ya en tu cabeza había cosas que te protegen, en la segunda temporada ya no era lo mismo, ya no estábamos en la misma situación, no tocaban de la misma manera que en la primera. Por eso es que fueron suficientes esas funciones, teníamos planes de volverla a hacer, pero sentimos que ya no hay cosas tan actuales, si digo esto ya no lo siento, yo le dije a Gabriel que ya no le quería hacer más. (Mayra)

Hay momentos donde yo he dicho 'ya no más' al grupo, a Paloma, y las demás personas. Somos 4, les digo: chicas hay que saber parar, y las demás me dicen, pero la están pidiendo más, pero esto tiene que ver más a razón a mí, yo pienso que hay un momento donde ya no hay que jalar demasiado el hilo. No lo tengo tan claro, obviamente me hace bien cuando me dicen que lo volveremos a presentar. Pero siempre hay que tener la llama, pero creo que con esta obra obviamente donde hay funciones mejores que otras. Creo que esta obra siempre tiene algo que nos permita estar presentes. Hubo funciones no muy buenas o donde nos hemos equivocado. Además, la bebé de Soledad nació así que hemos reajustado un poquito el texto. Hay como una cola. (Bernadette)

Lo anteriormente expuesto manifiesta que para las actrices las repeticiones no tienen el mismo valor. El propio espectáculo puede tener repercusiones, pero para el actor ya no se mueven los impulsos iniciales. De este modo, en un testimonial el aquí y ahora es algo que moviliza al actor, el procesar las historias solo tiene una duración, el pasado tiene sus propios recuerdos que en el presente no tienen el mismo significado:

Si volviera, puede ser, tendría que valorar cual es el aporte. Como te digo, hemos pensado en algún momento resucitar *Criadero*, pero ya han pasado 8 o 9 años, pasaría quienes somos nosotros aquí ahora y rebotarlo con el *Criadero* de hace 8 o 9 años. Hacer como un

testimonial basado también en nuestra distancia también con el antiguo testimonial como la vida sigue cambiando. (Alejandra)

La vivencia testimonial llega a ser breve, tiene un proceso y tiene un final. O de repente el actor al cumplir cierta cantidad de funciones ya siente que pasó su proceso de sanación y en su presente tienes nuevas preocupaciones, miedos, temores o historias que contar porque el individuo sigue pasando etapas. En el caso de una actriz, el objeto se resignificó “Mi vestido de novia, ahorita que pienso si en el vestido de novia y me lo pusiera, lloraría a mares porque ya me divorcié” (Lita). Finalmente, el testimonial es efímero porque en periodos de vida todo está en constante cambio.

### **3.4.8 El rol del director**

Para los actores entrevistados fue importante el rol del director en sus procesos testimoniales. Ellos fueron un soporte y un sostén en esa etapa de descubrimiento de distintas emociones y exploraciones. Los actores describen cómo ha sido en lo personal, el miedo que sintieron, pero el acompañamiento y el cuidado que siempre mostraron sus directores en todo momento. Es decir, los actores tenían que sentirse cómodos con ellos y exista una buena comunicación, si en el caso no se sentían preparados para contar alguna vivencia.

Hubo muy buena química, somos de la misma edad, no nos conocíamos de antes, pero si sentía que digamos era la persona correcta para asumir esto. Nadine y Mariana hicieron un gran trabajo, a nivel de manejo de intuición, contención, de acompañamiento, de dirigirte llevándote con todo el rigor del mundo, pero llevándote. Yo no conocía a los actores, pero no me chocó contarles mi historia, yo siempre lo he contado normal, para mí es una historia fascinante, no he tenido problemas en contar. (Fernando)

Hay un compromiso porque no solo estoy hablando de mí, sino porque realmente lo he querido hacer. Nació de mí la propuesta, alguien me parará bola, alguien lo querrá hacer conmigo, por eso le agradezco mucho a Paloma. Ella vio que tenía potencial la historia. Dejarse conducirse también es importante. Paloma es muy receptiva e intuitiva, mucho respeto e intercambio. Ella transcribía en el momento, yo hablaba y ella apuntaba. El director tiene un peso bien fuerte. Paloma me dijo que escribiera ciertas partes del guion y a mí me costó un montón, yo sentía que cuando escribía en abstracto para mí no funcionaba, pero al tener a los otros en interacción con ellos, ahí mis emociones se activaban, hablando con los otros con el estímulo de ellos. Ellos me hacían pregunta tras pregunta. Yo sentía que esa manera servía más para mí. Fue trabajo más oral que escrito. (Susana)

Además de la importancia de tener confianza con el director, un gran punto a favor es que exista una amistad de por medio, como sucede en la obra testimonial *Criadero*.

Cuando Mariana de Althaus se aventuró a hacer un formato testimonial por primera vez, decidió convocar a sus amigas porque se trataba de un proyecto tan personal y era consciente que la entrega de un material tan personal era un factor importante para el desarrollo de este.

Nosotras éramos amigas, habíamos venido de trabajar *Efímero*, yo creo que también ella nos llamó por eso, bueno no sé si le gustó tanto, porque es un proyecto tan personal que al final podía costar un poco tomar decisiones. Finalmente, Mariana tenía que aceptar decisiones que nosotras tomábamos en algún momento de mejor no cuento esto o si cuento esto puede pasar o creo que no estoy lista para contarle o esto sí, o esto lo puedo contar de esta manera, y para alguien que escribe algo, se da el texto y esto lo haces estas protegido por la ficción, pero cuando es real tienes que escuchar al actor si te dice que no está listo. Entonces encima de no ser cualquier actor, si no de ser tu amigo, que te puede molestar más o hablarte como amigo y director, entonces ahí las cosas se mezclan, pero sabiamente lo llevamos muy bien. Y creo que a pesar de que pudo ser una dificultad en algún momento, sino hubiéramos sido amigas quizá el trabajo no hubiera sido tan profundo y sincero porque también nos podíamos apoyar la una con la otra, entonces eso daba confianza. (Lita)

Además, el director ofrece contención a los actores para realizar un trabajo estable y asegurar sobre todo que el actor no se haga daño desde un aspecto más psicológico. En el caso del proceso testimonial de *Negra* dirigida por Gabriel de la Cruz, él convocó a un psicólogo para que estuviera presente en un ensayo general y pudiera evaluar a las actrices cuando se encontraban en el escenario contando sus vivencias.

Yo sí recuerdo que no podía hablar, los directores habían invitado a un psicólogo, a nuestra coreógrafa que nos ayudó con la parte corporal y había una persona y la productora. Yo recuerdo que no podía parar de llorar porque simplemente era muy fuerte, yo valoro mucho esas conversaciones porque ellos se preocupaban mucho y me preguntaban y de esto que quieres decir o como está tu situación. Me preguntaban también si realmente estaba preparada para contar algo porque en ese momento me encontraba llorando, y yo decía sí. Era un psicólogo que trabaja mucho con artistas. Había ciertas personas, el psicólogo solo habló con Gabriel porque se habían quedado tan pasmados que no tenían palabras para poder expresar el remolino que habían visto por primera vez. Me imagino que esa vez que ellos lo vieron, eso fue dos meses antes del estreno, sí hubo procesos y cambios. De hecho, el psicólogo solo habló con Gabriel. Pero sí recuerdo que una vez nos preguntaron si teníamos la necesidad de hablar con un psicólogo. En verdad, Gabriel y su asistente nos ayudaron muchísimo. Además, creo que ellos tenían miedo de que soltáramos la toalla. Por mi cabeza pasaron muchas veces, no voy a poder con esto es demasiado, por otro lado, ya estoy subida aquí. No era muy racional, las emociones que más tenía a la mano. Después de ensayar, a veces no podía dormir. Un día me quede dormida en la sala de ensayo y ellos se preocuparon porque no contestaba el teléfono que estaba en silencio pensaron que ya no iba a hacer la obra. Pero solo estaba dormida. (Mayra)

En mi opinión, en un proceso testimonial se corre el riesgo de que el actor no se encuentre preparado para contar su historia en escena, el actor podría llegar a desgarrarse

en escena y no poder continuar. Es importante la presencia de personas profesionales por precaución, aquí hay una gran ventaja porque el director tendrá una mayor seguridad que sus actrices se encuentren preparadas para enfrentar su historia ante un público

Además, tomar en cuenta ejercicios que puedan llegar a un trabajo consciente de las emociones del actor. La actriz, directora y psicóloga Nani Pease nos comenta un poco sobre su proceso de la obra *Cómo Criar Dinosaurios Rojos*:

Una vez Pilar Nuñez fue a Ópalo y a mí me impresionó un montón, me sorprendió lo que dijo: para entrar al personaje llegamos hora y medio antes, calentamos cuerpo y voz, entramos, nos cambiamos, nos concentramos, hacemos mierda y salimos a escena. Y para salir del personaje, nos cambiamos y nos vamos. Por eso cuando tú sales y te felicitan esperas que alguien te diga algo semejante al viaje que has tenido. Que te diga me cambiaste la vida, ahora voy a ir y revisar al A, B y C. Pero ellos han ido al teatro, no a ese viaje entonces empieza a generarse ese hueco, que nada te alcanza, por eso hay tanto problema de salud mental. Deberíamos utilizar al menos un tiempo también para cerrar. Me sorprendió mucho eso que dijo. No sé, salir a meditar. Y esa aproximación al autocuidado, viene con lo que yo he aprendido de la psicología, y trato de compartirlo en los procesos en los que estoy. Con Tirso nos cuidamos siempre el uno al otro, en este proceso salíamos y cerrábamos juntos, claro la obra termina y tu sientes calientito el corazón, no sientes nada terrible, pero es un viaje fuerte así que tratamos de cuidarnos igual. Eso es parte del producto propiamente. En términos del proceso, la psicología te da herramientas para mirar distinto creo, es lo que más te da. Y una curiosidad, los científicos, los psicólogos tenemos una fascinación por mirar a los seres humanos, a mí me encanta, creo que es lo más interesante de este planeta. Mirar conducta social me parece particularmente interesante. Creo que eso ayuda también a crear y que puedes traer cosas que has observado mirando. El actor también trabaja mucho observando por eso hay tanto actor psicólogo. (Nani)

### **3.4.9 Las técnicas usadas por los directores**

Los directores de las obras testimoniales emplean distintas tácticas para que el actor pueda exponer su creatividad a través del cuerpo, voz, objetos y recuerdos, por lo que los actores se vuelven investigadores de su propia vida. En consecuencia, el director se encarga de darle un orden, una guía y, sobre todo, una protección acerca de sus propias vivencias. Así, los directores toman un acuerdo con los actores sobre las historias que se puedan contar conforme al tema que se piensa mostrar.

Los directores de los distintos procesos testimoniales de los actores entrevistados son: Mariana de Althaus (*Criadero, Padre Nuestro y Pájaros en Llamas*), Paloma Carpio (*El día en que Cargué a mi Madre y Cóncava*) y Gabriel de la Cruz (*Negra*) y Fernando Castro y Sammy Zamalloa (*Cómo Criar Dinosaurios Rojos*). A continuación, detallaré acerca de las distintas técnicas en cada director. En el caso de la directora Mariana de Althaus:

En el caso de los testimoniales con Mariana, ella es muy dramaturga, ella se basa mucho por el texto, el proceso de ella, es una metodología que ella ha cogido, no sé si así sea los testimoniales en general, pero ella trabaja así porque ella así lo ha descubierto. Ella entrevista a todos y no te dice nada. Te sienta, te pregunta. Te hace que escribas cartas, te pide que escribas un texto como para alguien en especial, se entrevista contigo, te graba, te cuenta y después de todo ese proceso un día llega un guion escrito y dice Gabriel: y el texto. Son como cualquier obra de teatro solo que estas están basadas en nosotros mismos, y luego hacemos la lectura y luego empezamos a montarla como montarías cualquier cosa salvo que se trata de nuestras historias. (Gabriel)

Había que crear todas esas situaciones y también otras en conjunto como la parte del baile, cuando bailaba con Alberick, o la parte que Marisol caminaba hacia adelante con la caja y yo cantaba volteada, todas esas cosas eran creaciones en el momento, claro tienes el texto literalmente, pero no como lo desarrollas en una escena, para que también no se convierta en una cosa melodramática, sino finalmente es el público quien se va a llevar la emoción, la idea es como tratar de ser lo más cercano a la historia real, y eso es lo que finalmente se lleva el público, con elementos teatrales también, siempre hay juego, no hay historias tristes, en el teatro siempre va haber juego. Tratar de jugar por más triste que fuera. El lenguaje escénico, permitía que esté presente el juego, el juego escénico a eso me refiero. Aparecía lo teatral, de repente una historia, no es un programa periodístico, es teatro, entonces tiene que ver juego escénico. Y eso hacía que aparezcó el juego escénico entre nosotros. Teníamos varios ejercicios para poder entrar en la misma historia, y también hacía que se convierta en nuestra historia. (Lizet)

Los entrevistados afirman el valor que Mariana de Althaus le da al texto de la obra. En palabras de Lizet, ella es quien se encarga de escribirla como una obra de teatro, después empieza las exploraciones para montarla, uniendo esta afirmación a la definición de Lecoq (2003), el juego escénico a través del cuerpo actoral se vuelve parte del proceso testimonial. Otro punto importante para la directora es la forma en cómo se dice cada texto por más que se trate de uno mismo. Mariana toma un énfasis en que no se debería interpretar, sino tener organicidad y veracidad con una emoción contenida. Esto se vuelve difícil para los actores que se encuentran acostumbrados a asumir personajes donde tienen vestuario, voz y una corporalidad específica. ¿Entonces es mejor hacer teatro testimonial con personas no actores porque ellos no interpretarían? En suma, cuando se trata de uno mismo la representación no es válida porque se vuelve un obstáculo.

Digamos, lo difícil de lograr fue la manera en cómo dices el texto, tenía que ser una manera sencilla, sin mucho adorno, así como si le estuvieras contando a un amigo algo que te hubiese pasado, pero que al mismo tiempo tenga una claridad. Y tratar de sacar todo lo teatral del texto, o la manera como decirlo sino no funciona. Fue un excelente proceso, porque trato de eliminar cualquier cosa teatral en mí formación como actriz. Y pasar por eso, fue de aprendizaje, por el mismo hecho de levantar el volumen hace que uno se sienta como poco natural. Para mí, fue bastante valioso porque me hizo darme cuenta que uno en

cualquier obra puede hacer lo mismo, que es lo que yo valoro, lo que a mí me interesa hacer como actriz. No es fácil. (Lizet)

Para la actriz Alejandra Guerra fue importante utilizar su herramienta corporal, le ayudó a crear distintas imágenes y no solo usar el lenguaje verbal. De este modo, refuerza lo que Lecoq (2003) plantea: la importancia del cuerpo actoral y el juego escénico.

Otra cosa es trascender el testimonio literal con composiciones de momentos que son muy performativos, es decir hubo momentos que yo estoy hablando de algo muy verdadero mío, pero le estoy dándole un tratamiento particular a la escena. Es muy escénico usar el juego para contar algo doloroso, para trascender el dolor, eso es algo que sí me parece muy interesante en toda la parte de la creación. (Alejandra)

Para los actores usar herramientas corporales es una forma exigente de poder llegar al texto, tal es caso del uso de la voz a un nivel que pueda llegar a todo el público sin perder la intimidad y la magia real de un testimonial. Mariana jugó mucho con lo metafórico, planteando lo que Sánchez (2003) aborda sobre en cómo la metáfora hace visible la relación entre dos elementos mediante un acuerdo, una combinación de forma y figura, de técnicas e intervenciones diversas. A la directora no le gusta que sus actores usen lo literal, sino juega con distintos lenguajes como la música en vivo, lo corporal, fotografías, videos, objetos, el clown, etc. A continuación, mostraré una cita metafórica consciente:

La escena de las maletas es metafórica, hay mucha rabia con el tema de la muerte, con la muerte de alguien cercano, cuando te enteras hay mucha rabia. Queríamos repetir eso también, trabajamos con el director de arte de la obra y de él fue la idea de esta torre de maletas. Entonces cuando tuvimos la torre, Mariana me dijo sería bueno que esa torre se caiga, y yo la tiraba. Eso era físico. Por más que la obra pareciera que es súper contenida Sí lo había, hay algo que se va calentando adentro, también había que botar. (Lizet)

En la obra *Cómo Criar Dinosaurios*, los directores Fernando Castro (director formado con experiencia en la metodología de Jacques Lecoq) y Sammy Zamalloa, en acuerdo con los actores Nani Pease y Tirso Causillas, les propusieron trabajar desde lo físico y sobre el humor, creando personajes que hicieran burla de ellos mismos y sus historias. Lecoq (2003) presenta al bufón como un ser exagerado, de burla y con una forma de comportarse parecida a la de un niño.

Específicamente, desde Lecoq, ellos trabajan en la compañía de trabajo físico y nosotros teníamos el compromiso que, al delegar la dirección a alguien más, íbamos a soltar porque los dos como directores sabemos que nos gusta que los actores suelten. Íbamos a seguir el camino que ellos nos acompañaran a transitar e iba a estar bien. Para mí el primer ensayo, de acuerdo con lo que habían observado, nos pidieron que yo llevara a una adolescente rebelde y que Tirso lleve un superhéroe. La idea del casting nació ahí. Yo además investigo adolescentes, entonces el tema me invadía mucho. Yo llevé a esta adolescente que iba a casting para una película en ese momento, que era súper complaciente, tiene mucho de mí a los quince años, que ella quería ser *cool*, pero que le pareció una idiotez que le digan que fuera rebelde, con su polo de Nirvana y quería cantar. Era súper niña, y ese ha sido el personaje que más me ha gustado hacer en mi vida. Ahí nació la idea del casting y Tirso trajo este monstruo inmenso que luego se transformó en este Jedi quien se pelea con esta idea impuesta de justicia sobre él, que yo creo que es uno de los textos más hermosos de la obra. Trabajamos estos textos un montón de tiempo, luego vino la idea sitcom que lo propusieron los directores. A nosotros nos sorprendió, pero nos gustó. Exploramos, luego nos sentamos y lo escribimos. Entonces, lo que hicimos en la *sitcom* fue agarrarnos entre balazos entre nosotros porque nos burlamos de todo lo que somos nosotros. Yo soy profesora en psicología, Tirso es investigador en danza, entonces esos dos personajes son la burla de nosotros. Vivimos en Miraflores y estos personajes viven en un edificio de clase media alta, a pesar de que sienten una conexión con la justicia social. De todo lo que nos burlamos tiene que ver con nosotros, entonces lo que nosotros hicimos fue poner en burla todos los estereotipos que hay en la izquierda. (Nani)

También usaron muchas formas metafóricas dentro del texto. Unas eran conscientes y otros no intencionales. Esto ayudó mucho a los actores porque contaron sus historias desde una manera que también permitían alejarse de ellas, creando personajes muy similares a ellos desde un tono de comedia, con muy pocos elementos de vestuario y prácticamente llevaron al público a distintos momentos que no necesariamente tenían un hilo conductor, más bien eran pequeñas unidades con sentido.

Es curioso porque nosotros creemos que esta obra tiene de testimonial y de anti testimonial porque metaforiza, la adolescente es una metáfora, los dos adolescentes son una metáfora, porque son estos dos chiquitos que quieren hacer un homenaje a sus padres, cuando sus padres no quieren que sean actores. En mi caso el conflicto de que mi personaje de adolescente quiere actuar y no la dejan, y de él que llega sin las herramientas, haciendo todo al revés de lo que le piden. (Nani)

A continuación, presentamos una metáfora inconsciente donde se hace uso del objeto propio como un símbolo. La mochila significa la carga de estar llevando esta historia de su padre y que por fin lo puede soltar al realizar esta obra testimonial.

Por ejemplo, yo pienso en Gaby, el personaje que hice y pienso mucho en su mochila dorada porque era gigante e imaginábamos que estaba llena de ropa ya que esta chiquita salía del colegio, y a escondidas hacía su casting y se cambiaba en el baño. Llegaba hacia su casting y se volvía a cambiar y luego se iba a su casa. Entonces, para mí la mochila era

la mitad de la identidad de Gaby, era su historia, era todo lo que estaba cargando, también esta idea de que carga con ese peso todo el día, con el peso de no poder hacer lo que quiere, de no poder ser de una manera lo que quiere ser antes sus papás, y también yo quitándome la mochila, por eso es chévere que para bailar se la quita. Ella es libre cuando está bailando, cuando está creando. Para actuar se la quita y está libre, entonces, sí hay una carga bien interesante en los pocos objetos que tuvimos. Cuando yo pienso en el detonante de la obra no puedo dejar de pensar en el saco, pese en que no estuvo en la obra, esta como una cosa muy presente. (Nani)

Por otro lado, en los procesos testimoniales de *El Día en que Cargué mi Madre y Cóncava*, la dirección estuvo a cargo de Paloma Carpio. Al principio utilizó líneas de tiempo en relación a los vínculos familiares, después manejó mucho el cuerpo actoral en relación a los objetos, ya que en sus escenografías ningún objeto estaba como mobiliario, sino que cada uno cumplía una función.

Lo primero que me plantearon fue hacer una línea del tiempo, unas tres líneas donde colocara la relación con mi mamá, relaciones afectivas y no recuerdo la tercera, pero eso fue como un disparador para luego empezar a trabajar lo corporal, ellos me motivaron a ir asociando determinados momentos de mi vida, cómo lo expresaría, de qué manera, ahí iba combinando, palabra, voz, cuerpo también música y mis canciones. Luego, Paloma propuso los objetos y yo estaba de acuerdo con ella. En toda la obra estoy con un objeto en la mano y mi propio cuerpo, es un intercambio. Paloma me pedía que jugara con el objeto, todas las posibilidades que tenía el objeto. Entonces yo jugaba con él, me lo ponía por todos lados. (Susana)

En el caso de *Cóncava* se usó más el objeto y no las fotos, cabe mencionar que se trató de un unipersonal, pero en el caso de *El día en que cargué a mi madre*, Paloma hace uso del material documental como parte del proceso. Bernadette cuenta: “En mi caso, Paloma me hizo trabajar más lo que yo necesitaba, que era justamente la parte física. Usamos también fotos, recuerdos concretos, dibujos hechos por Soledad de bebé, algunos objetos de su infancia”. Finalmente, cada director utilizó distintas tácticas para crear distintas formas de escenificación en relación a las posibilidades que le brindaron sus actores y la línea de argumentación que quieran cuestionar en el público.

#### **3.4.10 El cuidado de los compañeros**

Dentro del proceso creativo es importante los vínculos que se establecen entre los compañeros. Entre ellos deben estar un cuidado el uno por el otro, mirándose y cuidándose durante la etapa de exploración y funciones ya que es favorable cuando un actor está presto a escuchar al otro, aprende de su testimonio, juegan y, sobre todo, es un

soporte por si alguno de ellos se quiebra en escena. Existe una calidez y aprendizaje en todo momento.

En el caso de la obra *Pájaros en Llamas*, la directora Mariana de Althaus convocó a tres actores como interlocutores, ellos fueron: Lizet Chávez, Gabriel Iglesias y Alberick García. Ellos interpretaban por momentos los testimonios de Fernando Verano y Marisol Palacios, siempre atentos al otro, si en el caso alguno de los actores se quebraba en escena, no podía decir el texto o seguir con la función.

Ella quería hacer algo distinto, quería ponerse a jugar con actores que no tenían nada que ver, no quería ser puro testimonial; es decir, no solo los actores con sus historias, creo que también que de pronto a mí no me conocía como actor, Marisol no actuaba hace tiempo, me atrevo a decir o quizás, se dio cuenta que necesitaríamos apoyo, pero no creo que eso sea lo principal, ella siempre decía que esos tres seres eran como ángeles: Lizet, Gabriel y Alberick, estos tres son como ángeles. (Fernando)

La puesta en escena tocó un tema muy delicado como la muerte, pero en medio de ello, la directora requería de una música apropiada y más juego escénico. Por este motivo, el último actor convocado para la obra fue Gabriel Iglesias.

A mí me llaman después que el elenco ya estaba formando y estaban tocando un tema difícil porque me imagino que Mariana quería que le dé un toque, no sé si cómico porque no se le puede dar nada cómico a algo así, pero si un poco más de juego para que no sea tan solemne el tema de la muerte. Y entré como eso, porque aparte de mí había otros 2 actores que ayudaban a contar la historia. Nos llamaban los ángeles porque para Mariana era muy fuerte que Marisol lo cuente sola. Por dar un ejemplo: ella se podía quebrar, había cosas que ella no podía decir, entonces para eso estábamos nosotros. Digamos, en *Pájaros en Llamas* hacíamos muy poco, eso era el reto para mí, estábamos muy controlados y había muy poco que hacer, estabas más presente, ahí atendiendo, apoyando. Nosotros éramos como unos instrumentos para contar la historia. Exploramos cómo montarla. Con Mariana vamos montando con los actores la obra y van viendo qué cosas se improvisan, qué cosas salen bien y lo van fijando, así trabaja ella. Íbamos improvisando para ver qué cosas quedaban mal, porque en *Pájaros en Llamas* era andar con mucho cuidado para ver qué cosa se podía ver como una payasada de mal gusto, porque el tema era muy delicado, entonces de eso se trataba el proceso.

De esta manera, entre Gabriel Iglesias y Lizet Chávez existía una gran preocupación por los otros, ellos se encontraban preparados y sabían de memoria el texto de los otros por si en algún momento se desmoronaban. Las historias de Marisol y Fernando llegaron a tocar fibra también de estos ángeles. Como es un proceso tan delicado y a la vez importante, todos se vuelven uno y juntos construyen para sacar la obra adelante.

Con Gabriel nos aprendimos varios textos de Marisol y de Fernando porque la idea era que, si en algún momento ellos no pudiesen decirlo, lo digamos nosotros. Y así fue en algunas funciones. Es un proceso muy delicado y vulnerable y hay que tomarlo así también. Ha sido una de las obras que más he querido, pero también cuando estrenamos, de hecho, mi preocupación también era como estaba Marisol y Fernando. Una cosa es ensayar y otra cosa es presentarlo a un público, quizás que en el público haya personas vinculadas en la historia. Me podía imaginar la vulnerabilidad de Marisol y Fernando en comparación a la mía que soy una persona ajena. A mí me encantó el proceso, pero siempre que salía miraba como estaban ellos dos que era lo que más me preocupaba. Una anécdota fue que una vez Marisol no pudo, se le borró de la cabeza porque justo ese día fue alguien importante y ella no pudo hablar. Gabriel y yo ayudamos como sabíamos los textos de ellos de memoria. Nunca sabíamos que podía pasar porque no sabes de qué manera les va a tocar a esas personas porque es algo que realmente les ha pasado a ellos. (Lizet)

El proceso es muy vulnerable, tener a dos involucrados cerca parados en el escenario contando y con la consciencia que serían muchas funciones, tanto Gabriel como Lizet no tendrían idea de lo que podría suceder. Por esa razón, estaban más sensibles y atentos porque cada público te genera algo distinto, sobre todo Fernando y Marisol, como eran dueños de las historias, sus emociones podían variar. De este modo, a veces podrían haber tenido ganas de llorar o contarlo de una manera fría o cálida. Finalmente, la ambigüedad en cada función siempre estaba presente para todos los involucrados.

#### **3.4.11 El miedo del estreno**

En una función de teatro dramático los nervios son algo inevitable, pero en el estreno de una obra testimonial las emociones cambian. Llama la atención, los actores se presentan por primera vez a un público entre del cual se encuentran los familiares. El vínculo familiar es lo que más puede aterrar a algunos de los actores entrevistados. Otro miedo es el cómo va a reaccionar las personas con la historia compartido ¿Lo cuestionarán? ¿Los incomodarán? ¿Mi historia es tan importante para ponerla en un escenario? Acerca de esto los entrevistados opinan:

Sentí un miedo tremendo, pero también adrenalina, un sentimiento como que qué potente es. También sentí miedo porque hablaban de cosas personales, una angustia por si había sobrepasado un límite o no, esto siempre lo tuve presente, como miedo o angustia si era demasiado exhibicionista, salía y le preguntaba a la gente más cercana si había ocurrido eso. (Bernadette)

Estaba nerviosa, me acuerdo que en el fondo estaba más nerviosa como actriz, si era consciente de lo que estaba contando porque ya lo habíamos hecho ante personas específicas, pero en mi caso eran más mis nervios como actriz. Y era mi preocupación por no quebrarme, porque por más que no quisiera había momentos en donde obviamente no

era que me quebraba y me tirara al piso y no pudiera hablar de tanto llorar, pero sí se me quebraba la voz y se me caían las lágrimas, y con todo eso yo continuaba. Eran nervios y también la preocupación de que es mi vida, pero como estaba escrita de cierta forma también había miedo de olvidarme el texto. Pero, ya cuando la obra terminó, era ajustar todo el tiempo y hasta que terminó la primera función y dije: pasó. (Mayra)

Sin embargo, en *Criadero*, el miedo al estreno fue distinto porque era la primera vez en Lima que presentaban un formato testimonial. El público estaba acostumbrado a un teatro aristotélico, de una magnitud de poder empatizar con los personajes, pero en este caso estaban las personas reales. Entonces, en las actrices el pánico las acompañó hasta que terminaron su primera función, además le sucedieron muchos imprevistos que se pudieron solucionar, pero quedando totalmente agotadas.

Fue muy bonito, fue bien recibido, no me había pasado nunca antes en el teatro ver la conexión con el público, es la primera obra en donde yo sentí que la gente me miraba y yo la veía mirándome, llorando, riéndose, emocionada, me seguían todo el tiempo, yo sentía un público vivo y la obra estaba viva, y me acuerdo que en ese momento un actor vino y me dijo todos los teatros están con poco público y nosotros pensábamos que era la época, pero *Criadero* está lleno, entonces me dijo: eso quiere decir que nosotros somos los que tenemos que replantear que estamos presentándole al espectador, que está pasando, porque la gente si está viniendo a ver esto y esto si lo quiere ver, y fue bonito porque venía gente que nunca había ido al teatro o que no le gusta el teatro, la gente volvía a venir, y a mí nunca me había pasado que el público estaba tan enganchado con algo, y yo sabía que todo el tiempo estaban ahí. (Lita)

Estábamos aterradas en el ensayo general, nos moríamos de miedo, pero cuando vimos el resultado no lo podíamos creer, y dijimos: esto funciona. En el ensayo general había venido creó Roberto Ángeles, y le había dicho a Mariana que estaba espectacular, que esto era una cosa única, entonces dijimos: está bien, y luego en el ensayo general todo el mundo se paró, la respuesta del público fue buena. Nunca habían hecho una obra así, es como si la obra así en general conmovía al público tanto que aplaudían por horas, nos quedábamos ahí y regresábamos. Se creó como un espacio de comunión con el público y ya el miedo se perdió, aunque a veces sí Lita me acuerdo que me decía que se sentía movida porque teníamos que enfrentarnos todo el tiempo a nosotras, no tenías miedo por tus familiares, no porque a la persona cuya identidad cuida por respecto a mi hijo fue al papá de mi hijo. La historia no lo evidencia porque tampoco era necesario. (Alejandra)

#### **3.4.12 Lo aprendido del testimonial para la actuación**

Al tener la experiencia de la actuación, los actores tienen el conocimiento para crear personajes según lo requiera la obra. Esto se puede volver una monotonía cuando el actor se prepara para una obra, la culmina y luego empieza otra. Lo que sucede es que las emociones a veces no llegan a ser totalmente verdaderas; en algunas ocasiones, el actor se frustra porque no encuentra un vínculo con su personaje. El actor que participa en un

proceso testimonial aprende a sentir la emoción, a actuar en el presente, escuchar al otro y tener un cuerpo actoral presente escénicamente. Los entrevistados afirman cómo un proceso testimonial fue de mucha importancia para ellos:

Esto es el teatro que quiero hacer, no solamente por ser testimonial, sino por cualquier lenguaje que trae es lo que a mí más me gustó y de hecho es lo que quiero hacer. La misma historia es impactante y por eso ya no tienes que adornarla. Como actor tienes que ser muy honesto porque si no funciona, no hay ganas de usar la técnica para impresionar o para adornar la historia porque la misma historia es fuerte. Y también como tu cuerpo sabe que todo es real, en realidad, en cualquier ficción uno debería tomarlo así. En cualquier proceso uno debería tomarlo. Esto está pasando. Esta obra me dejó las ganas de seguir haciendo eso. (Lizet)

En un proceso testimonial recuperas esa honestidad y dejas del lado la representación. El actor se centra en la historia, que es el factor de mayor relevancia para la obra:

Fue refrescante y fue un conector con lo que creo que son las cosas que me interesan hacer, que me gustan hacer, es como el punto de partida y es ahí es donde quiero trabajar, es el punto de partida de la verdad, pienso que la verdad que se consigue ahí es algo que todo el tiempo tienes que ver en los trabajos de teatro, en las construcciones de teatro, las adaptaciones. Si yo hago un clásico, por ejemplo, lo haría de alguna manera que te toque a ti en esta época, en esta edad, y que sea muy cercano. Me interesa buscar siempre algo que acerque al público a la historia, los actores a la historia, que tengan mucho que dar, como ha hecho Chela en *Hamlet*, eso va por ahí. La obra tiene un significado, pero lo resignificas. Ese es el trabajo que me interesa, gracias a *Criadero* me pude dar cuenta. Es mucho más claro en lo que me interesa actuar, lo que me interesa hacer, no me parece tan atractivo hacer una obra común, un texto, un director que te da un texto, te paras aquí y no hay una propuesta del director como decir, deberíamos decir el teatro de autor, donde el director dice, pero para mí, esto es tal época y es igual a que fuera el terrorismo a este año, tiene una idea, una propuesta. Siento que tiene que haber una línea que cruza el director al proponer esa obra, por qué escogió esa obra y qué me quiere decir, y eso tiene que conectar con el público. (Lita)

Fue un desafío para mí, porque digamos, puedo tener las emociones a flor de piel, pero no todo ha sido tan sencillo para mí, el poder sacar realmente lo que tienes, una cosa es decirlo y otra cosa es actuarlo, porque si actúas en tanto lo que tú estás contando, ya lo pasaste, ya lo viviste, estás volviendo a recuperar emociones que ya no tenías, y eso tampoco es tan sencillo, es volver a recordar tu infancia, tu adolescencia, y cargarte con esas emociones y el manejo del cuerpo y la voz. (Susana)

Finalmente, el actor tiene la tarea de encontrar esa verdad que lo movilice como lo hace un proceso testimonial. La actuación se puede entrelazar mediante la interpretación de emociones, mostrar una verdad o simular situaciones. De esta manera, el actor entrega

su personalidad y sus pensamientos para encontrarse con ese personaje; es decir, encontrar una verdad en lo que haga.



## CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES

Esta investigación buscó determinar de qué modo actúa la herramienta del objeto como vehículo de memoria para los actores dentro de un proceso creativo para la escenificación de un trabajo testimonial. En la mayoría de casos el objeto sirvió como un activador de memoria en procesos creativos testimoniales, pero en otros no. Según los entrevistados, la importancia del objeto solo es en el proceso creativo porque en las funciones lo que se muestra son las historias. Los distintos caminos encontrados del objeto fueron: de pertenencia, representación, símbolo, fotografía y música, mientras que los ejercicios descubiertos fueron: llevar objetos de la infancia a la exploración, escribir un texto sobre un objeto preciado, improvisaciones con objetos personales, traer todos los objetos que hablen sobre un vínculo y hacer una línea de tiempo con acontecimientos importantes e involucrar objetos que cuenten esas etapas y explorar sobre un objeto que es la música.

En el segundo eje de investigación, la mayoría de recursos estuvieron puestos al servicio del cuerpo. Se ha priorizado en tres procesos testimoniales el uso del cuerpo actoral como un elemento de escenificación: *Criadero* (2011), *Pájaros en Llamas* (2018) y *Cómo criar dinosaurios rojos* (2019). Estos procesos creativos utilizaron caminos de creación con el cuerpo actoral en relación al juego escénico propuesto por Lecoq (2003): clowns, música y bufones. Así como las acciones físicas de Stanislavski. La formación previa del actor y el entrenamiento corporal constante en distintas técnicas es importante para la creación de nuevos caminos escénicos, según los datos de los entrevistados, ellas fueron: Alejandra Guerra, Lita Baluarte y Lizet Chávez. Las actrices utilizaron su creatividad corporal y, con la ayuda de una dirección, crearon distintas secuencias físicas que fueron involucradas en varias escenas testimoniales. Además, las actrices hicieron uso de su instrumento corporal para alejar la emoción y no quebrarse en escena. Su intención no era pararse en el escenario y contar su historia, sino generar un juego escénico para que el público también pueda sentirse identificado. Así, el objeto es un activador para que el cuerpo actoral se incluya y cree este nuevo lenguaje para los testimonios. Los ejercicios utilizados fueron: escoger cualquier objeto que se encontrara en el espacio para que movilice al actor a explorar acciones físicas, ejercicios basados en movimientos de danza y jugar con infinitas posibilidades escénicas del objeto y luego incorporarlas al testimonio.

En otros casos, el instrumento corporal del actor también se encontró presto a ponerse distintas identidades utilizando la ropa: Mayra Najjar. Esto podía ser cómodo o incómodo dependiendo del contexto de cada uno. Por otro lado, se hizo un ejercicio donde consistía en que la actriz Susana Ilizarbe se colocara una prenda y sintiera la incomodidad para generar acciones físicas que resulten un testimonio apelando a su inteligencia corporal.

En el tercer eje de investigación, la voz actoral fue la menos explorada en el proceso creativo testimonial ya que se trabajó en lugares más inconscientes del cuerpo actoral y parte de la identidad del actor. En el proceso testimonial de *Cóncava*, en un ejercicio la voz testimonial se vio reflejada en canciones compuestas por la propia actriz narrando vivencias, pero en la mayoría de los actores se preocuparon más en cómo encajar su voz para que no se escuché impuesta o interpretativa, ya que se trataba de un trabajo con alto grado de veracidad al tratarse de historias reales.

Por último, surgieron variables emergentes que servirían para futuras investigaciones como el inicio y la motivación que es impartida por los actores y directores. Es interesante evaluar el hecho de que un director no se exponga y, por otro lado, teja todas las historias para que se vean como su primer impulso; es decir, existe un mensaje detrás, pero el director no es quien cuenta la historia real en el escenario. Siguiendo en estas líneas, el proceso creativo testimonial para el actor es auténtico, pero este se pierde con el texto escrito por el director porque en el actor hay un desligamiento emocional de su propia historia.

Un punto importante es cómo el teatro testimonial se vuelve terapéutico para quien lo hace. No significa hacer una catarsis en escena, sino que ayuda a cerrar procesos emocionales para los actores de una manera no planificada. El arte es sanador y esto recae sobre todo en el proceso creativo. El actor, al expresar sus vivencias o recuerdos que más lo han marcado, lo sana. El hecho de verbalizar es terapéutico, pero esto también trae una revelación de muchos secretos de los actores que pueden afectar su entorno, siendo el círculo familiar el más proclive a ser movilizado, ya que también trasciende lo escénico y por ende puede tocar heridas.

El teatro testimonial también se convirtió en un acto de ritualidad puesto que los actores armaron altares de objetos, reconstruyeron identidades y remoraron vivencias importantes. En la mayoría de casos, el tema de la muerte es recurrente, la presencia de

las personas ausentes se evidenció, por lo que el mismo actor tiene que cerrar procesos personales importantes al presentar varias funciones.

Cabe resaltar la importancia que la mayoría de entrevistados le dio al rol del director su acompañamiento, su contención, su preocupación y el cuidado especial. Solo en un caso se requirió la ayuda de un profesional como el psicólogo para acompañar procesos tan personales del actor. La buena comunicación y la confianza del actor y el director es vital para saber cómo llevar un proceso creativo testimonial de una manera sana y así llegar a un buen producto escénico. Finalmente, la mayoría de los entrevistados, al hacer un proceso testimonial, aprendieron herramientas que utilizarán en su vida actoral como la verdad de la historia, la vulnerabilidad y la emoción inicial.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda, S., Mora, J. y Ginocchio, L. (2019). *Guía de Investigación en Artes Escénicas*. Recuperado de: <http://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Agudelo P. (2015). Cartografías artísticas: reflexiones acerca de los juguetes y la memoria. En *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 45, 144-158. Recuperado de <https://goo.gl/yFsCxx>.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Arroyare, M. (2013). *Objetos de la Memoria en el Destierro* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia).
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México, D.F: Siglo XXI. Recuperado de <https://goo.gl/cY5d6W>.
- Benza, R (2013) Una mirada al Perú: Teatro Documental Contemporáneo. En *Anais do Simposio da International Brecht Society*,1,1-14. Recuperado de: [https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA\\_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf).
- Berry, C. (2014). *Texto en acción*. Madrid, España: Editorial Fundamentos, Colección Ciencia.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. N.º 36. Lima: Latinoamérica Editores.
- Botton, A. y Armastrong, J. (2014). *El arte como terapia*. México, D.F: Editorial Océano.
- Brus, R. (2016). El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades. En *UNCiencia/Agencia Universitaria de comunicación de la ciencia, el arte y la tecnología*, 1, 1-4. Recuperado de: <https://goo.gl/G4MKus>.
- Bustamante, J. (2014). *Las Voces de los Objetos: Vestigios, Memorias y Patrimonios en la Gestión y Conmemoración del Pasado* (Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Barcelona, España).
- Condori, J. (2018). *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12743>

- Contreras, María José (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12, 145-166. Recuperado de <https://goo.gl/9FPo43>.
- Dávila, Y. (2018). *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* (Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12320>
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos*. Lima, Perú: Alfaguara.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2017) *Handbook of qualitative research*. London, England: Sage Publications.
- Fernández, M. (2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler. *Asparkia*, 23, 145-166. Recuperado de [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/137866/Asparkia\\_23\\_8.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/137866/Asparkia_23_8.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Ferreyra, M. (2006). *Del objeto a la escena: poesía y superficie*. Buenos Aires, Argentina: Cuadernos de Picadero.
- Fernández, R. G. (2015). Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (7), 51-69.
- González, G. (2016). El objeto y la memoria punto de partida para la construcción de narrativas visuales. En *El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro* (Tesis doctoral, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141473/El\\_objeto\\_y\\_la\\_memoria.pdf?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141473/El_objeto_y_la_memoria.pdf?sequence=1).
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia* 5, 1, 157-183. Recuperado de: <https://goo.gl/5UsXNv>.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Jara, R & Vidal, J. (1986). *Testimonio y Literatura*. Minnesota, United States: Institute for the study of ideologies and literature.
- Jelin, E (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

- Larios, S (2018). *Los objetos vivos escenarios de la materia indócil*. México D.F: Paso de Gato.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Levine, E. (2007) Play art and ritual: Working Therapeutically with children and Parents. *ResearchGate*. Recuperado de: [http://expressivearts.egs.edu/fileadmin/Resources/Public/Downloads/Playing\\_with\\_Ritual.pdf](http://expressivearts.egs.edu/fileadmin/Resources/Public/Downloads/Playing_with_Ritual.pdf)
- Macher, K (2008). *Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos*. (Tesis maestría, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España).
- Margulis, P. (2007). Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental. *Revista especializada en periodismo y comunicación Universidad Nacional de la Plata*, 1, 15. Recuperado de <https://goo.gl/DzDQSt>.
- Martínez, R. (2007). *La memoria como construcción de la identidad del sujeto contemporáneo en la práctica artística*. (Tesis maestría, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España).
- Medina, L. (2018). *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)* (Tesis maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12514>
- Ósipovna, M (1996). *El último Stanislavsky*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen* (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132294/biodrama-teatralidad-liminal-en-el-trabajo-de-teatro-kimen.pdf?sequence=1>
- Patton, M. Q (2002). *Qualitative research & evaluation methods*. California, United States: Sage Publications.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. México D.F: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Pinta, M (2013). Efectos de presencia y performance en el Teatro de Lola Arias. *En Rev. Bras. Estud. Presença Porto Alegre*, 3, 706-726. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n3/2237-2660-rbep-3-03-00706.pdf>.
- Ridocci, M. (2005). *Creatividad Corporal*. Guadalajara, Mexico: Pedagogía Teatral.

- Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1999). *Metodología de la Investigación cualitativa*. Málaga, España: Ediciones Aljibe.
- Sabugal, P. (2014). *El teatro documental: Una apuesta en escena* (Grado de maestría en comunicación). Recuperado de: <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015960/015960.pdf>.
- Saladari, E. (2008). *El Objeto Encontrado y La Memoria Individual: Christian Boltanski, Carmen Clavo, Jorge Barbi* (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Galicia, España).
- Sánchez, G. (2003) El movimiento expresivo. Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. En *Recensiones Reviews: Ediciones Universidad de Salamanca Aula*, 15, 257-274. Recuperado de: [https://emasf2.webcindario.com/EMASF\\_NUMERO\\_14\\_EXPRESION\\_CORPORAL.pdf](https://emasf2.webcindario.com/EMASF_NUMERO_14_EXPRESION_CORPORAL.pdf)
- Schechner, R. (2012) *Estudios de la representación una introducción*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Torres, N (2004). *Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes a través de entrevistas en profundidad*. (Tesis Maestría, PUCP, Lima, Perú).
- Vasilachis, I (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Vásquez, W. (2016). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y La Iqneurosis sexuales de nuestros padres*. (Tesis Licenciatura, PUCP, Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6646>
- Vicente, P. (2013). *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La oficina
- Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. En *Revista Artescena*, 2, 34-45. Recuperado de [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2\\_art3\\_p34-45\\_devicente.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf).

## ANEXOS

### Transcripciones de Entrevistas

(ANEXO 1)

Sairitupac,G (2019, Octubre 22). Entrevista a Bernadette Brouyax. [Grabación de audio]. Lima

(ANEXO 2)

Sairitupac,G (2019, Octubre 25). Entrevista a Gabriel Iglesias. [Grabación de audio]. Lima

(ANEXO 3)

Sairitupac,G (2019, Octubre 26). Entrevista a Mayra Najar. [Grabación de audio].Lima

(ANEXO 4)

Sairitupac,G (2019, Octubre 30). Entrevista a Susana Ilizarbe. [Grabación de audio].Lima

(ANEXO 5)

Sairitupac,G (2019, Noviembre 8). Entrevista a Nani Pease. [Grabación de audio].Lima

(ANEXO 6)

Sairitupac,G (2019, Noviembre 14). Entrevista a Lita Baluarte. [Grabación de audio].Lima

(ANEXO 7)

Sairitupac,G (2019, Noviembre 14). Entrevista a Lizet Chávez. [Grabación de audio]. Lima

(ANEXO 8)

Sairitupac,G (2019, Noviembre 15). Entrevista a Alejandra Guerra. [Grabación de audio]. Lima

(ANEXO 9)

Sairitupac,G (2019, Noviembre 16). Entrevista a Fernando Verano. [Grabación de audio]. Lima

## Transcripciones de Entrevistas

(ANEXO 1)

Entrevista a Bernadette Brouyax

22 DE OCTUBRE DE 2019 01:18:29

- En cuanto el actor y la decisión de participar en un proceso testimonial
- Nadie me invitó a participar en este proceso testimonial, somos mi hija y yo las que teníamos ganas de hacer algo. Mi hija es de formación de circo y yo salía de mi formación de actriz de dos años. Entonces, entre las dos teníamos ganas de hacer algo juntas, cada una desde su especialidad, ya que íbamos a hacer algo juntas, vino relativamente rápido la idea de hacer algo sobre nosotros y la relación madre e hija. Entonces, no fue alguien del exterior que vino a proponernos sobre este tema, somos nosotras que hemos empezado a crear, que empezamos a trabajar solas hasta un momento que hemos ido a buscar a una persona que nos dirija entonces fue un poco al revés.
- ¿Entonces el taller de dramaturgia testimonial de Mariana de Althaus te ayudó para esta idea?
- Más bien, el taller de Mariana fue durante el proceso, nos ayudó a Soledad y a mí. Y dije este taller me puede ayudar y seguí dos talleres con ella. Uno de dramaturgia teatral y otro de dramaturgia testimonial. Yo había visto que ella trabajaba este tipo de información, cuando la contacte, ella me dijo que en ese momento no estaba haciendo un taller testimonial, pero me invitó al de dramaturgia teatral, y luego lleve el de testimonial. Por otro lado, mi hija y yo ya habíamos avanzado, pero todavía con ninguna mirada exterior entonces este taller me a ayudar a cómo hacer un texto, el taller me ayudó dentro del proceso que ya había empezado. Pero, no fue a raíz del taller de Mariana, y es interesante aclararlo porque hay varios caminos para empezar a hacer un testimonial, y el taller de Mariana puede hacer un caso, pero el mío no lo fue.
- Soledad y yo ya habíamos trabajado un año solas, empezamos a trabajar enero 2015 y con Paloma octubre 2015. El taller de Mariana fue como en medio de ese tiempo, cuando hice el taller con Mariana todavía no había mucho material, pero cuando lo presentamos a Paloma sí. Paloma nos daba distintos ejercicios para implementar el material que ya teníamos. Con Paloma, hicimos cosas que nos resultaron útiles para sacar más elementos. Cosas que todavía no habíamos desarrollado, y gracias a algunos ejercicios salieron, como describir un texto.
- ¿Te acuerdas de ejercicios del proceso testimonial donde se haya explorado el cuerpo y la voz?
- Si, Soledad era más física así que Paloma quería que también salgamos un poco de eso, y nos pidió que nos moviéramos como el cuerpo nos pedía, obviamente ella es más ágil que yo, pero la única regla era no hablar y no nos perdimos de vista, es decir, los ojos deben ser fijos la una a la otra. Fue increíble, en ese ejercicio surgieron muchas sentimientos y emociones, que después ella nos pidió que lo escribiéramos en un texto. Luego, ese material pudo servir no específicamente en una escena, pero si parte de ella, que luego de tres o cuatro meses se pudo desarrollar mejor. Entonces, había mucho material tanto físico, texto, diálogo, canciones, de movimientos, fue un conjunto de varias cosas.
- ¿Qué difícil fue crear algo de ti mismo y no de un personaje?
- En el conservatorio, en mi formación de 2 años, teníamos clases teóricas y de movimiento. Dentro de las clases, había cosas que te movían internamente, creo que en el teatro es bueno saber también cuáles son tus fortalezas y debilidades. Y que mejor manera, que descubrirlas dentro de tu formación como actriz, porque es peor cuando eso sale después ya en tu vida profesional de actriz, sin antes haberlo sentido o visto, puede moverte mucho el piso. En tu formación puedes superar algunas cosas, evacuar algunas cosas que pueden ser impedimento, o usar algunas cosas que pueden ser elementos que van a enriquecedor tu formación de actor. Y efectivamente, dentro de ese proceso hay cosas personales que te remueven en tus recuerdos, o tu propia historia, que no es bien ni mal, pero que tú tengas la madurez para afrontarlas. Si no, ponerte a pensar que puedo hacer con ese elemento que se me ha cruzado en mi camino, o un elemento que me puede servir en un futuro, pero si había cosas personales que han salido durante mi formación, no sé si exactamente esas cosas personales las use para la obra testimonial.
- ¿Quizás fue un motor para la creación?
- Si fue un motor. En mi caso paso algo personal, que fue la muerte de mi mamá sucedió al final de mi formación. A nivel personal yo estaba en proceso de duelo. Mi hija vivía fuera del Perú y ella regresó en enero 2015, fue las dos cosas, mi hija que regresaba y mi mamá que se había muerto al otro lado del mundo, entonces fue un momento de sensibilidad más aguda en relación a mis raíces y las raíces de mi hija, entonces fue que se presentó rápidamente el tema, porque cuando terminas una formación de actor, en mi caso fue distinto por la edad que tengo y porque tengo una profesión aparte, pero igual como estaba pasando ese proceso de duelo sentí la necesidad de hacer algo sobre el tema madre e hija, pero en ese momento no sabía que iba a hacer testimonial. Pero, si sabía que quería hablar de raíces, pero en ese momento yo estaba en plena reflexión sobre todo eso, lo que me había dejado mi mamá, lo que yo iba a dejar a la generación siguiente, se presentó como una cosa que vino espontáneamente, pero que era como una lógica como una actriz, y con mi hija diciéndome que voy a hacer que regresé al Perú. Nos miramos y nos dijimos hay que hacer algo juntas, yo le propuse que tratara acerca del fallecimiento de su abuela, porque estoy en pleno duelo,

y ella me dijo ¿Tan personal? Y respondí no sé a dónde iremos, pero sí. Las cosas personales si te remueven, pero es bonito que las cosas personales te permiten hacer algo creativo, ahora no hay que confundir terapia con teatro, y eso fue algo que lo tuve claro, justamente Mariana de Althaus, a quien le pregunté y también a Paloma. Y la pregunta fue: Como hacer que el teatro testimonial no suene a mi propia terapia porque ese no era el objetivo, tiene que ser algo que trascienda, usando también tu propia historia personal, porque si no es como un exhibicionismo, y esa no era la idea. Si no, a partir de propia historia, empezar a tocar fibras. Porque si quiero resolver mis cosas personales entonces voy a un psicólogo, y no tener que hacer esto frente a un público. Y me acuerdo haberle preguntado a Mariana: ¿Como saber uno mismo, que tu teatro testimonial no tiene riesgo en caer en una especie de placer de uno mismo frente a todo el mundo? La idea es transmitir algo que toque fibras a otras personas, para que ellas mismas se cuestionen sobre el tema, o que salgan llenas de preguntas, o que confesaran o compartieran eso a otras personas. Obviamente yo tenía ganas de decir algo, pero yo no sé si específicamente hablar de mi mamá porque quiero que la conozcan, pero si hay un momento en la obra que me dirijo a mi madre, pero es a través de un dialogo de mi madre muerta. Hay un árbol en escena, yo le hablo, ese dialogo resonó en muchas personas a pesar de que yo hablaba de cosas concretas de esta mujer que es mi madre. Era reconocer el trabajo de las mujeres de una generación anterior a la mía, o reconocer lo valioso que es la persona que te ha dado la vida. En ese sentido, va mucho más allá de mi historia personal.

- Entonces, cuéntame de algunos de ejercicios del proceso testimonial donde se haya explorado el cuerpo y la voz
- En mi caso, Paloma me hizo trabajar más lo que yo necesitaba, que era justamente la parte física, yo ya tenía más de 50 años y ahora ya voy a cumplir 62 en diciembre. Yo tenía 56 cuando habíamos empezado, y claro en mi formación he tenido clases de movimiento, pero mi hija su especialidad es el cuerpo, en cambio, yo encontraba ciertas limitaciones en mí. Digamos, subir al trapecio, yo me acuerdo que Paloma me dijo: Bernadette tienes que subir al trapecio. Yo le dije: Tú eres loca. Ella me dijo va a haber un momento de la obra donde vas a tener que subir al trapecio. Y yo me acuerdo que me dijeron vamos a hacerlo por partes, vamos a hacer un ejercicio para ver cómo te sientes y después el hecho de volar, me pusieron el arnés para sostenerme. Yo me acuerdo estar aterrada y mi hija me animaba. Pero, casi una exigencia de la dirección. Mi hija me dijo el arnés te va ayudar. Tuvieron mucha paciencia conmigo. Después, me ayudaron y me sentía mejor. Muy bien. Y a partir de ahí empecé a confiar. Y domesticaron mi miedo, entonces poco a poco, como nos entrenábamos en la Tarumba, cuando había un trapecio disponible, al menos un cuarto de hora, me subía al trapecio para ver cómo se sentía, repasaba mis diálogos, cantaba desde ahí, para ver cómo se sentía y así dejar el miedo de lado.
- Un ejercicio que exploramos durante el proceso, pero que en la obra solo se muestra una parte, es donde yo represento la generación que se va y estoy como en muerta en escena y Soledad gira alrededor mío. Ella no me quita la mirada para nada. Yo en ese momento si tengo la mirada perdida. Y es que el personaje del momento lo exigía, Soledad hacía piruetas. Entonces, si hubo cosas, que quedaron, pero yo me acuerdo claramente, este ejercicio a mí me trajo la sensación de que por momentos mi hija me superaba, claramente en cosas físicas sí y eso obviamente lo sabía. Si no en la relación, que ya era adulta, quiero decir hasta ahí ya era mi hija y después de ese ejercicio, hubo momentos en las cuales me acuerdo claramente que yo estaba echada y ella caminaba de manos rodeando mi cuerpo, y me acuerdo que nos mirábamos, yo estaba abajo y ella encima y me genero una sensación bien rara. Es como que la vi y me cargaba, como que tenía poder sobre mí, y claro cuando eres mamá cuando tu hija es niña la que tiene el poder es la mamá, porque te enseña, te permite o te prohíbe. Y de repente veo a Soledad encima de mí y me genero una sensación que luego lo usamos después. También hubo una tensión, y eso fue divertido porque tampoco me imaginaba que la tensión afectara nuestra relación, no una disputa, pero si roces. Siempre es bueno tomar un poco de distancia, nos distanciamos obviamente sin abandonar el proyecto. Esto fue antes de conocer a Paloma, es por eso que Soledad se había ido a Europa un mes y cuando regreso, empezamos y sentimos que necesitábamos una tercera persona, y encontramos a Paloma.
- Soledad de todas maneras traía lo físico, hacía zapateo y me trató de enseñar pasos hasta un punto que no podía seguir y después lo descartamos. Hubo ejercicios así porque queríamos agregar elementos escénicos. En relación con la voz, no hicimos muchos ejercicios, yo canté, pero no es por criticar a Paloma, pero siento que por ahí ella no lo tenía tan claro, que la canción podía ser importante, para mí es una herramienta poderosa, pero se vio como una herramienta pequeña, yo he insistido, porque podía desarrollarlo más y además me sentía segura con eso. Además, es parte de mi historia, pero sentí que ahí realmente no hubo ejercicios importantes, digamos Soledad que es afinada, pero canta menos que yo, ella no hizo muchos ejercicios con Paloma, en algún momento fuimos a ver alguien, dos o tres clases para que juntas nos ayude a que nuestra voz encaje mejor. Yo había tomado clases de canto, pero para Soledad fue muy útil esa decisión. Queríamos que la canción salga mejor por eso también nos capacitamos.
- ¿Los archivos personales fueron parte de la exploración?
- Usamos fotos, recuerdos concretos, dibujos hechos por Soledad de bebé, algunos objetos de su infancia que no se encontraban en escena. Digamos había una mesa llena de objetos, pero eso era un trabajo de la escenógrafa, ella buscó y también pidió algunos objetos. También agregó cosas porque su propuesta fue poner objetos en referencia a la infancia, entonces buscó juguetes, VHS, casetes que es más de mi época, también discos, Long play que es más de mi época porque VHS es de la época cuando Soledad era bebé. Pero no importaba, la idea era mostrar esa mesa, como yo cuento que yo tenía mi mundo debajo de la mesa donde yo ponía mis juguetes y mis cosas. Entonces, la escenógrafa quiso hacer una mesa así, pero dentro de la mesa

que ha sido usada durante cuatro o cinco temporadas que ha llegado a hacer casi obsoleta. La mayoría era objetos nuestros, pero no todos, pero si hay. Si recuerdo hubo sesiones de exploración donde yo traje cosas de la casa de la infancia de Soledad, que estaban ahí. Había un oso mío, que me encanta, que hice otro trabajo actoral hace años con ese oso, pero algo que no estuvo en escena, pero que si en mi exploración personal lo traje. Había zapatitos de Soledad de cuando caminó, sus primeros zapatos. Si ayuda de todas maneras, porque a veces te dices: Olvide esto, pero recuerdas y a partir de una anécdota puedes explorar cosas, o anécdotas que Soledad se acordaba y yo no o cosas que ella se acordaba de una manera y yo de otra. Entonces, era su versión y mi versión. Si ayuda. También pusimos fotos, de todas maneras, las canciones, algunas canciones que cantamos en escena, que yo canto en escena, digamos la canción de cuna que yo le cantó en un momento, cuando ella está echada y yo empiezo a cantarle. Esa canción es verdadera, yo le cantaba cuando Soledad era niña, entonces eso obviamente trae cosas. Los recuerdos, cuando ella cuenta que se cayó del árbol es verdaderamente un recuerdo, ella se acordó y lo había olvidado, Soledad se acordó con una palabra porque Paloma en un momento le pidió escribir.

- En el taller de dramaturgia testimonial, Mariana de Althaus tenía una tarea de escribir sobre un objeto. ¿Cuál fue?
- Yo escribí sobre el oso, pero eso no se usó en la obra el día en que cargué a mi madre, pero en la clase de Mariana hice un texto sobre ese oso. También recuerdo que Paloma en un momento nos hizo escribir algo sobre la otra, es decir, Soledad de mí y yo de ella. Pero, no nos podíamos enseñar, solo se lo entregamos a Paloma y ella solo lo sabía. A partir de ahí, supongo Paloma habrá visto algunas cosas y nos habrá propuesto otros temas. Y también nos hizo escribir una lista de las cosas que nos diferenciamos y también que somos similares, y era muy gracioso, digamos los cabellos lacios, que éramos creativas las dos, que nos gustaba los libros, que nos gustaba cantar, eran cosas comunes, pero también había diferencias. A partir de ahí, salieron escenas interesantes, digamos al comienzo de la obra donde yo digo tenemos cabellos *lazos*, y ella me corrige y me dice *lacios* mamá, y eso fue real en la exploración. Paloma lo vio y dijo esto queda porque es muy divertido, tanto así que me es difícil para mí decir *lazos* y *lacios*, pero realmente salieron cosas reales. Y lo de la caída del árbol creo que Soledad regresó con ese recuerdo, fue un día que Paloma nos pidió contar anécdotas y creo que Soledad lo contó, y yo la mire y dije lo había olvidado, eso fue bonito también porque permitía a las dos botar muchas opiniones y también fue bonito porque Soledad me dijo que se acordaba tal cual las cosas que le dije que se tomara el tiempo y que lo vuelva a intentar porque se había caído del árbol. Yo me acuerdo del proceso porque la caída no fue grave, pero recuerdo que se asustó mucho, lloró, y yo le dije no te preocupes, y yo como mamá quería que ella lo volviera a intentar no quería que se quedara con la sensación de solo caerse, y que nunca más lo volviera a intentar. Es por eso, que le dije cuando te calmes vas a volver a subir, vas a ver que no te caerás. Es verdad como anécdota. Pero, una propuesta mía fue, que Soledad me preguntará y tu mamá de que árbol te caíste, entonces para mí quedaba ahí, pero Paloma me dijo que yo tenía que contestar esa pregunta en algún momento de la obra, me dijo te propongo escribir un texto sobre eso, y entonces el taller de Mariana me había ayudado de escribir de cosas muy personales y luego usar eso, y entonces volví al ejercicio. Y me puse a pensar que esa frase era metafórica. Y me preguntaba y para ti que es caerte de un árbol como adulta. Entonces, es ahí donde yo me puse a pensar, a ver cuándo he sentido que el mundo se me iba por abajo, entonces yo pensé en tres temas: y después resultó que pensándolo bien esos tres temas son universales. Entonces empecé a hablar de la autoestima, es decir quién no ha tenido un momento, desde pequeña te aplastan o te observan y te sientes cucaracha, el otro tema está en la caída de los dioses, la caída de tu fe en alguien, no del amor sino de la ideología o de la religión, o de un profesor que tu admiras, o como de tu padre o tu madre, como que tu admiras en ellos o los ves como seres extraordinarios y un día te das cuenta que son personas como cualquier otro. O la ideología en la cual tu creías tiene defectos, por ejemplo, la corrupción que hay en estos momentos, entonces eso también es una caída, o alguien que también puede creer en tal político o tal persona, o algún cantante preferido que de repente es alguien que admiras como cantante y después te enteras que es un borracho o que ha dejado a su mujer, entonces se te cae alguien que realmente has idealizado. El tercer tema, la caída del amor, el primer amor o más, por eso en la obra digo puedes tener cualquier edad, pero si la persona se va es duro. Yo pensé que esas tres cosas personales mías, yo sentía que me caía o me hundía y empecé a escribir tres textos que no hablan de mi experiencia en específica sino en forma general, y me di cuenta que era muy universal y presenté los textos a Paloma. Hay tres momentos durante toda la obra que se presentan estos tres temas, no importaba si la gente no se daba cuenta que esa era la respuesta a la pregunta que Soledad me hizo, que fue: ¿Y tú de que árbol te caíste? La primera respuesta está después que haces piruetas en el banco, que es divertido, y ella empieza a moverse y escaparse de mí, se ve como crece y como luego se vuelve a escapar. En ese momento hay un texto en off, que no está dicho por mí, hemos buscado una persona para hacer estas tres voces en off. La respuesta de la caída de los dioses, es casi al final, después de la caída de la mesa, cuando yo canto con la guitarra, y la guitarra se va, y de nuevo aparece la respuesta en voz en off. Como un día te das cuenta que los dioses no existen, y ahí sucede que yo empiezo a caer, a caer, y luego rodar, y Soledad camina y algún momento también se cae, entonces esto también se manifiesta físicamente. Con el texto solo, yo creo que hubiera sido muy pesado, necesitábamos lo físico, y en eso Paloma es trome porque realmente ha usado nuestros potenciales, digamos yo creo que yo no escribo tan mal, no me siento escritora, es más el español no es mi idioma, pero creo que digo algunas cosas con metáforas y todo que no son tan malas. Incluso Paloma ha tenido reducir muchas veces mis textos, porque yo me expando mucho y Soledad tiene todo su potencial físicamente. Entonces yo siento que las dos estamos equilibradas en la obra y además la parte emotiva estaba presente. Tampoco la historia es lineal, pero de hecho es más el trabajo de la directora.

- ¿Y el objeto como antes lo mencionaste para ti es un vehículo de memoria? ¿Qué me puedes contar sobre el peluche de oso que lo trabajaste pero que no se pudo poner en la obra?
- El peluche habla más sobre mi infancia, no era un tema madre e hija, pero si era un tema más relacionado a mi papá, yo había hecho hace años atrás, unos 25 años atrás un taller de teatro de 2 meses donde habíamos trabajado sobre un objeto, y yo trabajé con ese objeto. Me había venido a mi mente una pequeña historia que yo inventé con este objeto, sin entrar a profundidad porque este oso me traía esta historia, pero obviamente este oso traía esta historia porque tenía un tema que iba muy ligado con la metáfora que inventé con el objeto. Pero, en ese taller no lo conté porque en ese momento no era un proceso largo de teatro. Pero con Mariana, me acordé de eso, y dije es el objeto personal que trae en sí un oso super malogrado, sucio, ya no tiene un ojo, ya no suena su barriga, no emite sonido, esta con paja, el relleno que se sale, entonces dije este objeto es el mejor para hacer un ejercicio de escritura. Entonces, esta vez sí contaba algo más personal, el lazo con mi papá. Entonces era interesante, ver el objeto y permitir sentir esas sensaciones, emociones que había tenido con la historia contada. De hecho, activa la memoria. Y para regresar a la obra testimonial *El día en que cargué a mi madre*, la primera versión, la escenografía, hizo el árbol con retazos de madera. Esto fue una propuesta de ella, fue bacán, porque los retazos de tronco que ella puso eran como puertas o pedazos de escalera, de madera, y viejas casa. Entonces para mí, cuando yo le hablaba a este árbol, que era como hablarle a mi mamá, entonces era genial porque realmente me hacía recordar a mi mamá, yo vengo de Europa, y pues recordaba mis muebles de mi casa, al igual a ver estos retazos me remontaba a mi historia. Entonces las cosas cambiaron porque las funciones que hicimos en Bolivia y en la temporada de la U. Pacífico, actuamos con un árbol de verdad, porque los retazos ya estaban muy malogrados, pero digamos la primera vez que presentamos la obra, a mí me ayudó muchísimo la escenografía porque tenía objetos muy sencillos pero significativos, también hay ropas atrás, alguna de ellas es ropa nuestra que fuimos a buscar. Dentro del proceso habíamos usado ropa de verdad que habían pertenecido a mis hijos, no solo tengo a Soledad también tengo otro hijo. La escenografía también era bella, se usaron colores neutros, incluso las cuerdas que significaban tres generaciones distintas. La escenografía se fue a buscar ropa para colgarlo en las cuerdas, fue a buscar ropa de su abuela o de personas mayores, pero mi mamá no tenía nada que ver con ese tipo de ropa, a mí me generaba algo raro, no es mi mamá, mi mamá no hubiera usado ese tipo de ropa. La idea me parecía genial, mostrar en los tres cordeles generaciones distintas, pero me generaba algo porque estaba en testimonial y esa ropa no me hacía pensar para nada en mi mamá. Te das cuenta, que es al revés, como que el objeto es importante, y ahí fue importante también la respuesta de: Si Bernadette, pero en realidad estamos trascendiendo, ahí estamos hablando de tres generaciones, de cualquier mujer. Son ustedes dos que se prestan en escena a contar, pero no debe ser ropa de verdad de Soledad o ropa que te pertenece, o ropas que han pertenecido realmente a tu mamá, entonces fui interesante. Digamos darte cuenta que el objeto lo tienes que tener en tu mente, en el momento digamos que yo acaricio esta cuerda y digo mi cuerpo, tu cuerpo, el cuerpo de mi madre, y yo toco una especie de ropa como para dormir, claro mamá nunca hubiera usado esta ropa, pero después cuando acariciaba el objeto tiene la capacidad de recordar a mi mamá por más que ese objeto no era realmente de ella. Claro el objeto te ayuda a meterte, a entrar, claro también hay obras de teatro donde no hay ningún objeto, pero en el testimonial si es importante. En el caso de la foto, solo en la última reposición lo usamos, pero en la primera versión que fue en Agárrate Catalina, en ese espacio que era alto, Soledad pudo realmente hacer el trapecio. El trapecio es como un columpio, donde ella hacía sus piruetas, pero en los demás teatros no pudo hacer eso porque no era lo suficientemente alto, y entonces ahí se planteó un cambio, porque Soledad dijo que quitaba mucho a la obra porque ese momento significaba que ella volaba de verdad. Y Soledad empezó a buscar en sus archivos videos, fotos, de su formación en Bélgica, de sus espectáculos, en Francia al aire libre, y ahí se armó el video que representaba lo vivo y en directo de la primera versión. Ahí ayudaron las fotos.
- ¿En el proceso testimonial que tuvieron ustedes dos antes de que llegará Paloma exploraron con fotos también?
- Si, Soledad no trajo fotos de su formación artística en ese momento, pero de nuestra vida en común si, hemos traído álbumes de fotos de la familia. También algo importante, mi mamá ha escrito un libro y eso lo cuento en la historia, y yo lo traje durante todo el proceso, un libro que ya había leído, lo escribí en vida y fue editado por la familia. Lo había leído durante el tiempo que mi mamá vivía todavía, pero cuando empecé el proceso, yo dije tengo que volver a leer ese libro, y volví a leer todo, entonces el libro de mi mamá también me ayudó a ver un poco las cosas que había vivido ella con otros objetivos. Entonces dije si ese objeto me va alimentar, o me va proponer en esta búsqueda o exploración, tengo que estar atenta en lo que cuenta ella, también Soledad lo volvió a leer, le hice volver a leer algún pasaje. Paloma no pudo leer porque es en francés, pero a mí me ayudó bastante a sentir que quería hablar, o algún sentimiento, digamos no está en la obra, pero digamos mi mamá cuenta algo del cual se avergonzó mucho en su juventud, en el momento de la guerra y todo, el miedo que tuvo. Es verdad que nos avergonzamos de cosas que uno ha hecho o que no ha hecho, o el miedo que cualquier persona puede tener. Es un libro que me ha dado muchas informaciones. Entonces decía, esto lo voy a guardar, que le transmití a mi hija, digamos la culpa, se habla de la culpa también en la historia.
- ¿Qué sentimientos sentiste al presentar todo esto al público?
- Sentí un miedo tremendo, pero también adrenalina, un sentimiento potente. Un miedo también sentí porque se hablaban de cosas personales, también una angustia si había sobre pasado un límite o no. Esto siempre lo tuve presente, como miedo o angustia si era demasiado exhibicionista, salía y le preguntaba a la gente más cercana si había ocurrido eso. Pero, cuando la gente me decía: me hizo pensar esto o el otro, o yo quiero

regresar con mi mamá, o quiero regresar con mi hija. Mi miedo también era en relación a los hombres o que dijeran es solo una historia de mujeres, obviamente sí, porque somos madre e hija, pero las ganas era que cualquier persona humana se preguntara los lazos con papá o mamá, con papá o mamá postizo, porque puede haber personas que no han tenido papás, y hay adultos que se encargan o personas huérfanas que han adoptado. Estamos hablando de una especie de tradiciones de tus raíces, personas que te meten al mundo, pero que también se ocupan de ti, o te dan valores o educación. Entonces yo creo que este miedo de que a los hombres no le importe el tema. Y les preguntaba a los hombres: cómo te sentiste. Y ellos respondían, quería salir corriendo, ver a mi mamá, digamos había un chico que me dijo que tenía a su mamá en el hospital y que solo tenía ganas de salir corriendo para verla. Es fuerte, evidentemente no podía ir 10 p.m. pero tenía que esperar al día siguiente. La primera función fue asombrosa, fue un mar de reconocimiento que yo nunca había sentido tanto, y decir algo que he creado con todo el corazón y que ha generado eso, entonces dije estoy totalmente sorprendida. Fue quizás demasiado. Y el miedo si iba a funcionar también. Hemos tenido varias temporadas. Y la gente nos dice cuando lo reponen. Y tú dices si ha funcionado.

- ¿Te agotó hacerlo tantas veces?
- Hay momentos donde yo he dicho ya no más al grupo a Paloma, y las demás personas. Somos cuatro, les digo chicas hay que saber parar, y las demás me dicen, pero la están pidiendo más, pero esto tiene que ver más a razón a mí. Yo pienso que hay un momento donde ya no hay que jalar demasiado el hilo. No lo tengo tan claro, obviamente me hace bien cuando me dicen que lo volveremos a presentar. Pero, siempre hay que tener la llama, pero creo que, con esta obra, obviamente hay funciones mejores que otras, creo que esta obra siempre tiene algo que nos permita estar presentes. Hubo funciones no muy buenas o donde nos hemos equivocado. Además, la bebé de Soledad nació así que hemos reajustado un poquito el texto. Hay como una cola.
- ¿La propuesta de incluir las fotos en la última temporada como se dio?
- Fue una propuesta de Paloma y Soledad aportó mucho porque tenía material, perdía mucho la obra sin el trapezio porque el volar era importante, incluso las canciones también hablaban de ello. La última canción decía, en francés, tú también tienes tus alas y volaremos las dos y seguimos volando las dos. Todo era metafórico. Soledad no es cualquier hija en ese sentido, todos los niños van a volar metafóricamente, pero ella vuela de verdad. Entonces, nos parecía triste que eso no pareciera en vivo y directo como la primera temporada. Entonces, Paloma dijo lo vamos a resolver así con las fotos y videos.
- ¿Cómo consideras el proceso? ¿Qué te generó?
- Creo que para querer presentar a un público algo muy personal, que te ha hecho sufrir quizás, creo que se debe pasar un proceso personal que puede ser durante la exploración, pero creo que no puedes presentar al público algo que te puede desmoronar porque la gente no sé cómo lo tomaría, que quizás te choque o llores bueno, pero que esto no te impida continuar la obra que estás haciendo. Ahí sí estaría mal. Porque creo que la gente no viene a ver a alguien que se desmorona de verdad creo que si la gente se emociona es por lo que se está mostrando el testimonial. Transparencia, como verdad, en el testimonial importante la verdad de las emociones es decir no inventarlas y debes estar lista y sino hablar con tu director. El actor o performer debe tener una buena comunicación con el director. Y esto también tiene que ver con la línea del exhibicionismo, si realmente estas preparada para hablar eso en público. Yo creo que no estar lista es cuando te desmoronas completamente que te impide hacer el trabajo por el cual estas en escena. No es una terapia el público. Durante el proceso, quebrarte si es normal y también lo pasé, también tuvimos roce con Soledad como te comenté, pero felizmente es que lo arreglamos, por eso necesitábamos un tercer ojo y por eso llego Paloma. Ella como directora tiene una flexibilidad. A veces nos peleábamos y Paloma sabía ponerle un stop y en posteriores ensayos usaba eso para el testimonial, en distintas escenas usábamos eso, pero en humor, como la mamá con la niña.
- ¿El lenguaje de la canción es muy importante para tí?
- Sí porque aportaba a la narrativa de la obra, claro era en francés y la gente no lo podía entender, pero las últimas funciones si lo pusimos, igual Paloma es la que dirige y ella decidió.
- ¿Te inspiraste un poco en Criadero, fue tu referencia?
- En mi formación, hicimos un trabajo de proyectos con Claudia Sacha, y entonces no hizo hacer un folder. Y entonces yo había puesto, me gustaría ser conocido por un trabajo tipo testimonial, quería decir cosas sobre la vida o cosas que yo pienso, en ese momento había visto Criadero, Padre Nuestro, en la clase hablábamos de este nuevo teatro de testimonios.
- ¿Volverías a hacer otro proyecto testimonial?
- Lo he pensado también, porque es algo así como justicia porque ya he hablado de mi mamá y tenía ganas de hacer algo en relación a mi padre, pero no mi relación padre e hija. Tengo algo especial con mi papá que también tiene que ver con el oso, cuando trabajé ese texto recibí ese feedback de los demás, me ponía a pensar quizás mi historia se puede complementar con otras. Para resumir, mi papá tenía un defecto físico grave, es sobre el tema de minusvalidez, pero digamos eso es algo que ya puedo hablarlo, es algo que ya sané, pero si me decían sube a un escenario a contarle hace 30 años, no hubiera podido. Porque he hecho un trabajo personal de terapia hace años. Y que creo que es algo que puedo hablar. Pero, si lo he pensado o sino algo inspirado en esa historia. O algo de ficción. Porque entrevisté a dos personas cuyos padres también han tenido minusvalidez, el problema físico, y como el hijo debe sobrellevar eso, incluso antes de trabajar con Soledad, esa fue mi primera idea, pero no me sentí lista.

(ANEXO 2)

Entrevista a Gabriel Iglesias

25 DE OCTUBRE DE 2019 0:40:17

- Bueno Mariana de Althaus siempre establece la diferencia entre el teatro testimonial y el teatro documental que al final son casi lo mismo, el documento trae al testimonio, es decir, puede haber teatro testimonial sin objetos solamente contando el testimonio, apenas ya metes algo ya estas chocando con el teatro documental. Digamos yo puedo presentar la historia de cualquier persona, presentar fotos, videos y lo que fuese, y vendría a hacer teatro documental sin embargo no es mi testimonio. Lo que tú dices es completamente interesante porque el objeto te lleva al testimonio. Digamos en *Padre Nuestro*, yo tenía una secuencia con un casete de Michael Jackson porque era el primer casete que me habían regalado. Giovani Ciccía tenía una secuencia con sus vinilos porque ese objeto a él lo mueve, también había objetos, todo lo que se pueda. Digamos en *Pájaro en Llamas* que es un testimonial sobre los accidentes de avión, había mucho material de periódico, de reportajes que ayudaban a que la gente se contextualice con lo que pasó.
- Digamos en la obra *Pájaro en Llamas*, el objeto era importante porque la persona de la que estamos hablando se murió, entonces el objeto es lo único que puede quedar de una persona que ya no está, digamos la casaca de Lorenzo, su foto o lo que fuese. Marisol tenía un rollo con la casaca porque la guardaba y porque su ex había fallecido más de 20 años y no la botaba ósea tú te imagines que tu ex fallezca y tu tengas su ropa guardada más de 20 años, en este caso ella ya está casada otra vez, tiene hijos y seguía guardando la casaca de Lorenzo, entonces para ella mostrar la casaca en escena, es desprenderse. Ella cuenta en la obra que ella ya está lista para darle la casaca a las hijas de Lorenzo, es decir, dejarlo ir de una vez, es una muerte que la cogió años, que la tuvo ahí dándole vueltas a la tragedia, no lo soltaba, para ella la obra testimonial ha sido muy sanadora me parece. A través de la obra ha liberado un montón de cosas, nos reímos un montón de cosas, de lo que ella nunca se había reído. A mí me llaman después que elenco ya estaba formando y estaban tocando un tema difícil porque me imagino que Mariana quería que le dé un toque no sé si cómico porque no se le puede dar nada cómico a algo así, pero si un poco más de juego y no sea tan solemne el tema de la muerte. Y entré como eso, porque aparte de mi había otros dos actores que ayudaban a contar la historia, nos llamaban los ángeles porque para Mariana era muy fuerte que Marisol lo cuente sola, por ejemplo, se podía quebrar, había cosas que ella no podía decir entonces para eso estábamos nosotros.
- ¿Y en *Padre Nuestro* como te sentiste, sanaste algo?
- En los dos procesos que he tenido de testimonial, no he hurgado en mis oscuridades mucho, es decir, en *Padre Nuestro* se habló mucho de papá, pero yo en realidad he tenido por suerte una relación con mi papá muy cordial, no tengo nada que reclamarle, ha sido un buen hombre, entonces mi historia en ese sentido no era tan jugoso por así decirlo y es que es verdad el teatro testimonial tiene que tener la historia de Marisol era muy atractiva por más que era muy trágica. Siempre las historias mientras más trágicas son más atraen, ahí en *Padre Nuestro* había unas historias de chicos que habían tenido historias más difíciles con sus papás y me imagino que para ellos si sanaban cosas, digamos yo contaba mis experiencias, pero no había nada realmente que yo tuviera que curar particularmente, al menos no como el caso de mis compañeros de *Padre Nuestro* o Marisol o Fernando Verano, que eran los protagonistas de las crisis de las que estábamos hablando.
- Para mí el teatro testimonial no es para sanar pero igual lo hace, el hecho de que tú observes a una persona que está contando que sus padres no la aceptaban como gay, por ejemplo, y eso fue todo un problema, imagínate lo botaron de su casa, y cuenta toda una tragedia, sin embargo estás viendo una persona que ya resolvió eso, y eso es importante para el teatro testimonial, digamos si tuvieras que Marisol está todavía tocada con ese tema, no íbamos a poder contar la obra, el público lo iba a rechazar, tú para contar algo en un teatro testimonial si o si tiene que estar resuelto. Y si no lo está la persona ahora en el proceso lo va a terminar de resolver me imagino porque te hace ver, es como si vieras una película de tu vida de pronto lo ves más distante, entonces dices de repente me he estado haciendo problemas por algo que no me chocaba tanto. Nosotros nos hacemos muchos dramas en la vida, algo así como el 10 por ciento es lo que nos pasa, y el 90 por ciento en cómo lo tomamos, entonces el teatro testimonial te ayuda mucho a ver como el *big picture*, a ver la película desde afuera, y puedes entender cosas.
- Digamos en *Padre Nuestro*, Mariana que quería hacer, ella tenía ya *Criadero*. Cuando lo vi por primera vez me quedé impresionado, pensé que era stand up con teatro o algo así. No lo entendía bien, pero no tengo idea como me convocó supongo porque era un actor joven y tenía hijos, y quizás le pareció atractivo eso, no sé antes que hacía rock y que tenía dos hijos en su casa. Mi vida cambió radicalmente después de mis hijos, entonces ella tomó esa historia, pero yo creo que también Mariana me llama para *Pájaros en Llamas* porque ve que yo soy un actor que le puede dar mucho juego, a mí me gusta mucho ir hacia la comedia, ir hacia a la luz, en ese sentido también hago drama, pero tiendo hacia la comedia o hacer cosas tipo chispas que tengan chispas. También ella tenía interés que haya algo de música y como soy músico al final yo estaba muy emocionado en *Padre Nuestro* de hacer una banda con los actores y eso fue al final lo que hicimos.
- ¿Te acuerdas de ejercicios exploratorios de cuerpo y voz?
- En el caso de los testimoniales con Mariana, ella es muy dramaturga y se basa mucho por el texto. El proceso de ella es una metodología que ella ha cogido, no sé si así sea los testimoniales en general, pero ella trabaja así porque ella así lo ha descubierto. Ella entrevista a todos y no te dice nada. Te sienta, te pregunta. Te hace que escribas cartas, te pide que escribas un texto como para alguien en especial, se entrevista contigo, te

- graba, te cuenta y después de todo ese proceso un día llega un guion escrito y dice Gabriel y el texto. Son como cualquier obra de teatro solo que estas están basadas en nosotros mismos, y luego hacemos la lectura y luego empezamos a montarla como montarías cualquier cosa salvo que se trata de nuestras historias.
- ¿Fue difícil hablar de ti, y no crear un personaje?
  - Lo que pasa que para mí actuar no tiene que ver necesariamente con transformarse, para mí actuar tiene que ver interpretar tal vez emociones o simular situaciones o una verdad en un momento dado, que no quiere decir necesariamente que me transforme en otra persona, o trato de alejarme de mí, yo creo que hay roles que te obligan a hacer eso, pero hay otros que no, mientras más te vaya el casting menos tienes que actuar me parece, creo que las cosas son así sobre todo los audiovisuales. Té escogen no necesariamente porque tienes talento para actuar, sino que tu forma va con el personaje, entonces ese es el trabajo del casting, entonces cuando estás bien casteado, me imagino, no necesitas transformarte mucho me parece, porque te quieren como has estado en el casting o como eres tú. A mí me gusta encontrar la verdad en lo que hago, no necesariamente alejándome de mí, es más hay tipos de actores que se transforman mucho y no los llegas a ver a ellos cuando hacen sus personajes, sin embargo, hay otros actores que más bien siempre los ves a ellos sobre sus personajes, un ejemplo Jim Carrey, él hace un montón de personajes, pero tú siempre lo ves, su personalidad empapa mucho sus personajes. Así como hay otros como Joaquín Phoenix que son más de transformarse, darte una cosa muy diferente a lo que hicieron anteriormente, yo creo que me inclino más de entregar siempre mi personalidad a las cosas que hago, si me gusta transformarme también, pero yo me pego en buscar la verdad en lo que haga. En el testimonial, no me preocupe en encontrar una voz, un cuerpo, ya está mi voz y mi cuerpo y en el testimonial más que todo, tengo que pararme a contar mi historia, no muy pastel tampoco muy exagerada, sino medida, justa, en un tono justo que vaya acorde a la de mis compañeros y ya esa es la actuación, me mido, miro como hablan ellos y vamos por el mismo tono. El cuerpo si es muy presente, disponible porque durante *Padre Nuestro* tocábamos mucho, yo tocaba la batería, estaba muy metido en las partes donde iba la obra e ir hacia cada momento, porque cada momento tenía una pequeña coreografía y los textos entraban en un momento preciso, en un momento donde he bailado como Michael Jackson es como que, me gusta ese testimonial, igual que *Pájaros en Llamas*. El proceso es estar ahí disponible para lo que la obra vaya pidiendo que hagamos sino no me pide que hagamos nada, entonces no lo hacemos. Además, a mi Mariana en *Pájaros en Llamas*, me dijo yo quiero que tu busques que música meterle a esto porque no sé qué música le iría a esto, porque es como que muy denso, tráeme propuestas, entonces yo vine con miles de propuestas de instrumentos, guitarra, venia con tambores, con la armónica, y todo lo rechazaba no solo ella sino la obra, y yo también me daba cuenta. Llegaba a tocar algo y es como esto no va, es mucho, la obra no pide que hagamos eso entonces no hacemos. Digamos en *Pájaros en Llamas* hacíamos muy poco, eso era el reto para mí, estábamos muy controlados, y había muy poco que hacer, estabas más presente, ahí atendiendo y apoyando. Nosotros éramos como unos instrumentos para contar la historia. Exploramos como montarla. Con Mariana vamos montando con los actores la obra y van viendo que cosas se improvisan que cosas salen bien, y lo van fijando, así trabaja ella. Íbamos improvisando haber que cosas no quedaban mal, porque en *Pájaros en Llamas* era andar con mucho cuidado para ver qué cosa se podía ver como una payasada de mal gusto, porque el tema era muy delicado, entonces de eso se trataba el proceso, íbamos improvisando, no esto no, casi siempre, esto no. Digamos trajimos un montón de cartas, no servía ninguna y quedaba una ñisca de una cartita, al día siguiente igual, un montón de cosas y quedaba un poquito. Con Mariana se trabaja tres meses. Yo con Mariana, el proceso de ficción y testimonial, siempre lo he sentido igual, *Todos los sueños del mundo*, *Padre Nuestro*, *Pájaros en Llamas* porque siempre es un texto. En la obra *Todos los sueños del mundo*, iba a hacer un testimonial, lo que pasa es que es delicado, un testimonial es delicado, uno debe tener la decisión y la seguridad que quieres mostrar eso no. Alberto Isola es una persona reservada, Mariana decidió mostrar momentos de su vida, pero al final se decidió que sea un personaje, que no sea él, para que la gente no malinterprete.
  - Digamos yo no tengo vergüenza de mostrar mi vida, es más yo ahorita estoy escribiendo un testimonial, un poco más contando cosas mías, estoy contando cosas oscuras, contando cosas de las cuales quizás si me pueda avergonzar, estoy afanado con eso, es como escribir un diario.
  - ¿Cómo te sentiste con Mariana de Althaus como directora?
  - Con Mariana me sentí bien, ella me da espacio para explorar, ella va montando la obra con los actores y va concediendo licencia para que hagamos, inventemos y lo va actualizando. Yo confié un montón en ella, todo lo que hacemos siempre sale bien, entonces le tengo un montón de confianza.
  - ¿Y cómo fue el trabajo de las fotos en el proceso?
  - Ella pidió un montón de fotos en general, de nuestra familia, de nuestra infancia, de todo, que escribamos sobre la foto, y ella hizo todo el proceso de ordenar. Ella lo que es buenísima es escribir para mí, es muy acertada y lúcida para escribir, ordenó todo, nosotros hablamos todo, trajimos fotos, contamos, y ella hizo una obra de eso. Yo si fui muy desprendido a nada le dije no, no tenía nada que ocultar, o algo que sea un lado oscuro en ese momento, digamos en el caso de *Padre Nuestro* de repente si mi papá hubiera sido un padre ausente yo hubiera tenido que contar algo más denso, tenía un par de compañeros que tenían cosas con sus papás más densas. Digamos en el caso de mi mamá se habló muy poco, porque el tema era del padre, así que no había mucha cabida, mi mamá salió un poco bulleada, yo si he tenido cosas con mi mamá porque ha sido muy sobreprotectora y eso, yo eso si lo puse un poco en la obra, cuando yo me quise ir de mi casa, mi mamá se volvió loca porque no me quería dejar ir. Entonces mi vieja, se picó un poco, de verdad, pero no me pareció tan grave. En el tema de los psicólogos, lo tome más como humor, no me parece muy denso, no creo que mi mamá me haya causado un trauma, ha sido sobreprotectora si, y sigue siendo muy especial, pero yo

- a mi mamá la comprendo, ósea no tengo ningún rollo con ella, ósea a cualquier mamá no quiere que su hijo se vaya de su casa, es natural, solo que mi mamá es especial porque tiene una energía muy arriba, entonces para mí es gracioso.
- ¿Sientes que el testimonial te ayudó a sanar o darte cuenta que ya habías sanado cosas?
  - Con los anteriores testimoniales no, pero con el testimonial que estoy haciendo ahora sí, entran muchas preguntas en mi cabeza, estoy viendo que escoger y que no, tratando de que sea algo interesante por más que mi vida no es que sea, no es que me perdí a la Selva con el Chapo Guzmán, ósea tengo una historia algo normal, pero es que la chamba está en preguntarte porque es importante para ti. En ese punto, la gente también lo ve, tienes que saber que elegir y que no, y también es importante ficcionar un poco, tú estás escribiendo algo que lo va a leer un público, algo así como el docuficción, donde también hay un poco de ficción en el relato, es totalmente valido, ahora que me encuentro escribiendo también aderezo algunas cosas. No todo llega a ser realista, ósea sí, pero hay algunas cosas que endulza un poco o amarga un poco para que la gente entienda más lo que ese acontecimiento lo que me hizo sentir, es como tu sientes las cosas es lo que al final lo que tú quieres mostrar, no la realidad porque la realidad es aburrida por eso existe la ficción porque es una exageración y a la gente le encanta eso. Mariana sabe elegir historias suculentas. La historia de Marisol es muy atractiva, todo el mundo la conoce en Lima, ósea la gente de esa generación, lo que paso ella, y lo que le paso a ella después, y que le fue muy difícil, es una historia que se provocaría, si me dices Marisol va a poner en el teatro lo que paso, si provoca ir, vamos, así como la chica que tuvo su historia con el Chapo Guzmán que está en Netflix, si te pasa algo así entonces hago un testimonial al día siguiente porque tienes una historia jugosa entre tus manos, sino también puede ser interesante, ellas cuando hicieron *Criadero*, estaban locas de la cabeza con eso, lo que estamos contando le interesa a la gente o no, pero nosotros hemos descubierto haciendo este tipo de teatro que cuando la gente va a ver el teatro testimonial. El ejercicio es si tú vas a ver a un grupo de actores que habla de sus papás o de sus hijos, tu espectador automáticamente haces el ejercicio de empezar a pensar en tus papás o en tus hijos si los tuvieras, es como *Pájaros en Llamas*, los dos están empezando a hablar de sus familiares que murieron, como lo tomaron, como pasó, como lo vivieron, ese proceso de la muerte de un familiar, todo el público empieza a pensar en sus familiares muertos, por eso es que la gente no quería ir a *Pájaros en Llamas*, porque te lleva a un lado donde la gente no quiere estar, porque tengo que ir a acordarme que mis papás o lo que fuesen hayan muerto.
  - ¿Y cómo fue el uso del objeto en *Pájaros en Llamas*?
  - En esa obra los objetos si tuvieron mucho valor, las cosas de los fallecidos, la casaca de Lorenzo que tenía toda una historia. Marisol es una excelente persona, ella me dirigió en una obra que se llamaba obras extras, era un musical que trataba de peruanos fanáticos del fútbol que estábamos en una oficina, y cantábamos, buenísima la obra, me encanto trabajar con ella. Es chonguera. Nos llevábamos super. Conectamos muy bien. Con Mariana digamos me llevó muy bien, pero es un poco más seria. Marisol no, entonces fue muy interesante hacer *Pájaros en Llamas* porque ya no estaba como directora, sino que vivir con ella y verla como actriz es más chongo todavía, y había una confianza tal con Marisol que creo que yo esté en el proceso a ella le sirvió un montón, porque yo aligere muchas cosas densas, porque yo soy así y me las tomo de esa manera. Me acuerdo que un día llegaron unos objetos, me puse una peluca, que había ahí, empecé a molestar con peluca, y era la peluca de la mamá de Marisol, cuando ella estaba con cáncer, y Lizet Chávez me dice es la peluca de la mamá de Marisol y ella me ve y yo me quedo sorprendido, y ella se empieza a matar de la risa. Me dice que haces con la peluca de mi mamá, y yo le dije: no sé la vi ahí, pensé que era para jugar que la habían traído, y me dijo dile a Mariana si puedes jugar con la peluca para ver su cara, entonces pensé si Marisol quiere chonguear con eso increíble. Entonces, nos hemos burlado de la peluca de la mamá de Marisol en los ensayos, ella me parece una mujer muy divertida, y que hiciera la obra hizo que sane mucho en particular lo que ella vivió. No quiere decir que esté resuelto, pero hizo que sane un montón que nos riamos al menos de eso, había momentos donde yo tenía puesto la casaca de Lorenzo, y hacia improvisaciones, es que en los ensayos yo era él, hay que tener mucha confianza para hacer algo así que yo sea esa persona tan importante para ella. Y bueno salió de casualidad, yo entre ahí y ha podido ser cualquiera, pero era Marisol y yo a ella ya la conozco, y ya le tenía ese cariño. Entonces fue muy chévere. Y a ella le ayudó mucho que este yo.
  - La casa de Lorenzo fue todo un tema, no venía, así que utilizábamos una casaca cualquiera, es mas en los ensayos no me ponía la verdadera casaca, es más se hablaba de la casaca en la obra porque la casaca es un tema en la obra, ella incluso cuenta lo que va a hacer con la casaca y que la va a dar. En la obra si tuvimos la casaca real de Lorenzo, pero en los ensayos no, y eso era todo un tema porque esperamos cuando iba a llegar y cuando llegó en una bolsa de plástico, así con solemnidad la casaca, habíamos hablado de eso, y lo importante que era para ella, era la casaca de su novio muerto que había guardado durante 20 años, y cuenta como su marido la aceptaba y acepto su neurosis de guardar la casaca del muerto ahí. En este caso el objeto era muypreciado, no se podía ensayar con ese objeto, es como si tú me dijeras el vaso de cristal de mi abuela, es donde tu abuela, no sé, es algo importante, no lo vas a llevar al ensayo porque se quiebra y se malogró más que la obra, se rompió tu recuerdo, todo.
  - Claro lo de la casaca seguro salió de una entrevista con Marisol, yo recién me entere cuando hicimos la primera lectura del texto, la casaca nos dio mucha expectativa, como es, ya viene, su forma, se hablaba del objeto mucho, entonces si me generó expectativas de saber cómo era, era una casaca de cuero normal, pero es que el objeto en sí, claro puede ver una foto de la casaca, pero tal vez no sea lo mismo. Marisol nunca se quebró, solo una vez con la casaca. Es que también su mamá falleció durante los ensayos. Estamos hablando de Lorenzo y luego tu mamá se muere durante los ensayos. Imagínate. Y también cuenta eso en la obra, para

mí ella es un héroe, una heroína, muy valiente contar eso, y no quebrarte, por eso Mariana nos puso a nosotros ahí porque Mariana estaba segura que Marisol se iba a quebrar. Con Fernando, lo que pasa es que no tiene una historia tan succulenta, en todo caso, la historia lo tiene su papá, él habla de su papá, y de su mamá y como él vivió la muerte de su papá. La cual también es valioso, es que en realidad todo es valioso. Los objetos con Fernando también fueron varios, las fotos con su papá, había libros, cartas. Todos los objetos que al final terminaban en el escenario eran reales. Pusieron como un altar con los objetos para resaltarlos incluso porque eran reales. Digamos no, en el testimonial que Mariana también dirigió con Gabriela Wiener *Que Locura enamorarme yo de ti*, yo vi un montón de objetos, pero ninguno era de ella, simplemente servían como escenografía, lo primero que pensé fue va a usar todo esto, que bacán, va a contar todo a través de los objetos, pero no usó nada más bien, en un momento ordenó un poquito.

- ¿Y en el testimonial que estas explorando ahora, has explorado con objetos?
- Sí, con fotos, pero más con recuerdos, pero sí con fotos, pero más con canciones que yo he hecho a lo largo de mi vida, canciones un montón también, es más toda mi exploración partió de una canción que hice porque terminé con una chica, y eso disparó todo. Para mí, los instrumentos sí son importantes, en algún momento utilizó una guitarra como objeto para contar, para mí la guitarra tiene un super significado en mi vida, pero en general, las canciones para mí detonan una memoria, para mí el objeto son las canciones, para este testimonial son muy útiles, no solo canciones mías, también de otros que marcan un momento, la música tiene algo, la música evoca, te pone, incluso yo he llegado a sentir olores, sentir cosas que algo te hace acordar por el oído. Acordarme, no sé de una salsa vieja de cuando vivía en la casa de mi abuela y se cocinaba tal cosa, te pone en el lugar e incluso hasta puedes percibir olores pasados, la música es muy evocativa para mí, las canciones de los 80 me hacen recordar un montón a mi infancia, lo que pasa es mi testimonial tiene que ver mucho con las relaciones de pareja, entonces la música en ese caso tiene mucho que ver porque la música habla de las relaciones, habla de los comienzos y de los finales, la canción te va a llevar a ese momento, a recuerdos cuando la escuches es imposible que no sea así es muy evocativa como te digo, es más evocativa que los objetos, la escuchas y te lleva a la sensación, en cambio con el objeto tú tienes que conectarte, tocarlo, sentirlo, pero de la música no te escapas está ahí, es una activación de memoria más rápida, es como la canción que escuchas en una discoteca, y te pone la canción, no puedes hacer nada, tendrías que irte, digamos al objeto puedes ignorar pero a la música no.
- ¿Volverías a estar en un proceso testimonial?
- Claro, me encanta, yo soy muy autosuficiente en muchas cosas, y siempre he creído que puedo dirigirme si tengo un ojo de afuera que va ayudando, sin embargo, para este proceso testimonial, es tan personal, siento que uno pierde el ojo, que, si necesitas que alguien de afuera u otra persona que no seas tú vea eso, porque si no puedes perder el objetivo, o el norte muy rápido. Entonces si montó un trabajo testimonial que escriba yo, alguien me tendría que ayudar a montarlo y dirigirlo. Nació de unas canciones que hice y como se fueron derivando en una historia y también me metí en el taller dramaturgia testimonial con Mariana, y empecé a probar textos en referente a ese tema y estaban buenos y dije voy a escribir toda la obra. En el ejercicio del objeto, elegí la guitarra, también algunas fotos, todo lo aboqué mucho a ese tema, y venían buenas críticas de Mariana, y me animó a escribir una obra teatro así completa.

(ANEXO 3)

Entrevista a Mayra Najjar

26 DE OCTUBRE DE 2019 1:00:04

- ¿Cómo fue la decisión de participar en este proceso testimonial?
- Cada una por su parte tenía la idea de hacer algo que tenga que ver con nuestra cultura, nuestra identidad y nuestro color de piel. No teníamos muy claro cuál sería el tema. Yo había partido de querer hablar sobre mi pelo. Y, a partir de ahí empezamos a explorar y buscar. Anahí Padilla estaba un poco más metida en el tema del activismo, ella sí tenía más claro lo que quería hacer, pero tampoco tanto. Entonces, la idea surgió cuando estábamos haciendo una obra de micro teatro, le comenté la idea para juntarnos y hacer algo. De pronto conocí a Gabriel de la Cruz, su fuerte son las obras testimoniales. Entonces, Anahí me presentó a Gabriel, sabíamos que llegaríamos a hacer un testimonial, pero no teníamos ni idea por dónde empezar ni por donde iba a terminar ese proceso. Después, se sumó Malena Romero, ella fue nuestra codirectora. Fue un proceso que duró un año y medio. Nos reuníamos cada cierto tiempo, primero dos o tres veces a la semana para explorar, buscar por donde ir y las cosas que nos iban planteando salían los temas. Las experiencias que nosotras queríamos compartir con el público, pero no es tan fácil como lo cuento. Ha sido proceso fuerte, hemos parado, seguido, recordado cosas que quizás ya habíamos dejado, pero que no la queríamos traer. De pronto, cuando la obra ya iba tomando forma, analizarla y ver cuál era el contenido de la obra porque claro era muy bonito digamos entre comillas poder poner tu voz y decir todo lo que nunca podíamos decir ambas y ahora decirlo en público. Reclamar y decir esto está mal y buscarle un objetivo a la obra, un porqué ¿Por qué en este momento? Te hablo desde mi perspectiva, yo tenía una necesidad de contarle al público todo lo que yo había pasado desde pequeña hasta grande. Pero, no quería que sea como víctima, es decir, quería contarle que, si había sufrido, si me había dolido mucho, como me había tratado la gente, que por mucho tiempo estuve muy perdida y porque sentía que no tenía identidad y que no encajaba en ningún lado. No tanto en el papel de víctima, sino, miren me paso esto hace años y sigue pasando. Hay niñas, mujeres de mi edad que recuerdan, se identifican y niñas que ahora lo están pasando. Necesitamos despertar la consciencia de la

comunidad afro, no solo de ellos porque creo que están bien despiertos por todo lo que estamos reclamando. Sino también otras culturas con las que convivimos que necesitamos que despierten. Para mí, ese fue el sentido y el objetivo de la obra.

- ¿Cuáles son las diferencias de mostrarte tu misma ante un público y crear un personaje?
- Es una exploración cuando tienes un personaje que es ficticio, cuando tienes el texto físico, ahí empieza el trabajo como actriz, empiezas a explorar, indagar, ver los textos del personaje, pero sigue siendo ficción. Parte de ti, porque tú le vas a dar tu interpretación al personaje de acuerdo a como lo vayas leyendo. Lo vas estudiando y dices está bien. Yo creo que este personaje se siente así, se siente frustrada, que quiere esto o necesita aquello. Tú te vas a dar cuenta de los parámetros o el camino que el personaje va a tener para cumplir su objetivo dentro de una obra. En este caso del testimonial, era totalmente distinto porque no había personaje, éramos nosotras y era yo. Yo tengo una relación muy fuerte con mis padres como todo hijo. En mi caso, la relación con mi mamá porque es una mujer blanca que yo quería y admiraba muchísimo y quería ser como ella. Y en el caso de mi papá que era un hombre negro, que yo quería y adoraba, pero no lograba conectar mucho con mi papá. Me hacían ver cómo ser negro era algo malo, el ser negro era un castigo y yo lo vi así por mucho tiempo. Entonces, la relación que se fue desarrollando con mamá fue muy dependiente y además ella también tenía sus temas personales. En el momento de trabajar la obra, personalmente me hizo despertar a mi consciencia muchas cosas de la relación con mis padres. Explorar realmente lo que yo sentía por mi mamá, por mi papá a pesar de que los amaba muchísimo. Había una afinidad más por mamá por ser blanco y menos con papá por ser negro. Entonces, todo eso fui explorando en la obra. Pero, si hice personajes porque hice de mi mamá, interprete a mi mamá y papá. En otro momento fui yo, pero en el futuro y como me proyecto a verme. Hice cuatro personajes por así decirlo, no eran tan personajes porque era sobre mi vida. Porque era yo, eran mis padres y eran lo que más cerca tengo a mí.
- ¿Sientes que te desgarraste en algunos momentos?
- En mi caso yo conté todo, yo sentí que, si sané, sané bastante porque había cosas que yo tenía guardadas y las había enterrado en lo más profundo de mi memoria y de mi ser porque ya no las quería recordar porque eran muy dolorosas. No creo que haya sido valiente, pero era necesario, era el momento y salieron. Me preguntaron los directores, si realmente quería contar lo que estaba contando. Me acuerdo que en algún momento salió, en una de las dinámicas de exploración, salió algo que yo ya tenía muy guardado y era muy doloroso. Y ellos me preguntaron que era algo que mis padres no sabían, en realidad, no lo sabía mucha gente y solo lo sabían mis amigas más cercanas y me preguntaron: ¿Estás segura de que quieres contar esto en público porque van a ir tus padres? Bueno, yo sabía que mi papá no iba a ir, pero mamá sí y se iba a enterar de muchas cosas que yo sentía en ese momento, las cosas que habían pasado, lo pensé y dije que sí. No sé si fue bien o mal. Pero, hacer el teatro testimonial a mí me sanó, dije yo quiero contarlo, lo conté, me desgarré, pero pude continuar. Cuando ya la obra cobró forma, después de un año, yo si recuerdo que un par de meses antes de tener la obra completa y estábamos haciendo nuestra primera pasada. Yo si recuerdo que no podía hablar, los directores habían invitado a un psicólogo y a nuestra coreógrafa que nos ayudó con la parte corporal. Había una persona y la productora. Yo si recuerdo que no podía parar de llorar porque simplemente era muy fuerte. Desde que empezó la obra y hablaba de mamá hasta que el final que empecé a contar todo lo que me había pasado. Había partes. En la primera parte era mi papá. Al final, fueron monólogos. Y tuvimos dos escenas de interacción con Anahí. Entonces el primer monólogo era papá y el segundo era mamá. El tercer monólogo éramos nosotras hablando de nuestros 15 años y todo lo que habíamos pasado. Después, era una interacción de cómo nos veíamos a futuro como dos actrices que vivían fuera del Perú. Una ganadora del Oscar, otra por ganar el Oscar, dentro de una cosa fantástica y como nos veíamos. En ese viaje, regresábamos al pasado y el último monólogo era mucho más fuerte porque ya no había un juego de mi vestido de quince años. Me suelto y ya no estaba el uniforme de papá, ni la chompa de mamá, ya era yo contando mis tragedias y parándome firme. Pero estoy aquí parada y contando. Pero, eso fue para el estreno. Previo a este monólogo, yo me destrozaba, lloraba y no paraba de llorar. Terminaba y yo seguía llorando, me iba a casa y seguía llorando. Pero, al final era el proceso, en el cual digo gracias porque empezar poco a poco, enfrentar a un público y enfrentarme a mí misma hizo que el día del estreno yo pudiera hablar. Era importante decir todo lo que tenía que decir en esos monólogos finales porque veías a las mujeres tal cual eran, las veías y decías bueno estas mujeres no son víctimas. Pasaron esto y aquello. Y están paradas ahí compartiendo su historia para que se resignifique y podamos despertar todos juntos. Pero al final, no fue ego ni nada. Después de terminar la obra, bajar y ver a la gente que nos esperaba, nos abrazara y nos diera las gracias. Para mí eso fue tan reconfortante. Chicas y mujeres que me decían yo pase lo mismo que tú, mi madre es blanca y padre es negro. Mi madre es india, mi padre es negro. Y soy mitad y mitad. Y también sentí que no encajaba en ningún lado y sentí lo mismo que tú que no encajaba en ningún lado porque se burlaban. Entonces dije no solo sané y también pude transmitir. Muchas mujeres se dieron cuenta que, a pesar de muchas cosas negativas, y de las tragedias que hemos podido vivir, tenemos que continuar en la lucha y no en el plan de victimización.
- ¿Trabajaron algunos caminos escénicos para abordar dichos testimonios?
- Lo que nosotros trabajamos en lo corporal, había este deseo de que los ancestros estuvieran presentes. Yo tengo un tema además con la danza. A mí no me gusta la música afroperuana y yo he sido muy criticado por eso. Y para mí ha sido muy doloroso. Yo no sé bailar y la gente tiene este estereotipo de que si debo hacerlo. Lo que sí me gusta es el zapateo afroperuano, es hermosísimo, solo el zapateo. A mí me gusta muchísimo el ballet. Y también he sido juzgada por eso. Entonces, para mí es una frustración el no saber bailar. De que mi familia si lo sepa y yo tener dos pies izquierdos. Y el deseo de poner los ancestros y ancestras. Y había un momento de una reconciliación con la música afro, que partía de Anahí tocando el cajón, contando de cómo

llegaban las naciones esclavizadas en el barco y contaban aquí y lo que hacían. Yo entró haciendo un trabajo corporal, como si fuera la mujer que llega esclavizada, de pronto se rompen las cadenas y la ves bailando. Para mí, fue un trabajo corporal. Sobre todo, esa secuencia que me costó muchísimo. Y tuvimos una persona que nos apoyó específicamente para eso y que nos ayudó también con el tema de las coreografías, por ejemplo, el monólogo de papá con el que yo arrancó. Él es militar, entonces hacía muchas cosas en el escenario mientras iba contando sobre mi papá militar. Y de pronto, en épocas de terrorismo, había una coreografía que se explicaba un poco con texto y movimiento. Este monólogo del papá militar, entonces iba cuando te comentaba que había un tema de coreografía y bueno el baile que es una reconciliación donde Anahí me acompañaba y ella me enseñó un poco de música afroperuana. Ella me enseñó a bailar. Tú ves el baile y ves la diferencia entre Anahí y yo. Ella es una mujer que tiene la cultura arraigada, que ha bailado desde pequeña y conmigo que estoy tratando de disfrutar del momento de reconciliación con mis raíces. Al final me di cuenta, que no me gusta la música afroperuana, que, si me dieran a elegir entre un concierto o ir a un ballet, prefiero el ballet. Para mí, si fue un lenguaje corporal, en la secuencia también había cosas de ballet incorporadas y no era un baile propio. Era una coreografía, vueltas, volantines, estar pendiente y en todo momento.

- ¿En algún momento se usaron archivos personales durante el proceso, objetos?
- En algún momento el director nos pidió fotos porque tuvieron la idea de ciertos monólogos, mientras nosotros hablábamos iban proyectando fotos para que vean lo blanca que era mi mamá, una foto de mi papá militar y algunas fotos más que estaba con mis pelitos parados. En algunos monólogos, se incorporaron fotos y eso fue casi al final del proceso cuando estuvimos a punto de estrenar. Durante el proceso, utilizamos mucha ropa, nos dijeron traigan cosas que ustedes quieran para proponer porque nos daban la libertad de poder elegir lo queríamos hablar. Creo que la primera vez, traje varios diferentes vestidos porque tenía en la cabeza que la mujer siempre es juzgada en cómo se viste, entonces tenía el deseo de explorar desde mi experiencia. Desde cuando me he puesto faldas largas y mis amigos siempre se han burlado de mí. Cuando he usado algo muy chiquito o escotado y me han insultado en la calle. Cuando tuve mi tiempo de *dark* y me vestía de negro con púas y con todos los ojos negros. Traje ropa que si me llevaban al recuerdo de momentos específicos. De burlas de insultos o de etapas que me habían marcado. Traje una chompa de mi mamá que me ayudó a interpretar a mi mamá. Los vestidos fueron una propuesta como de me pongo este vestido y esta es la Mayra tímida, loca, etc. Ver las distintas facetas de una mujer. Pero, realmente lo que activó nuestra memoria, en mi caso, fueron nuestras conversaciones. Nosotros al comienzo en el proceso, nos sentábamos y simplemente recordábamos. Malena en base a nuestra conversación, ella nos traía objetos. Y si de pronto traíamos objetos, o decías si esto me recuerda a algo porque venía de una conversación previa. Las conversaciones fueron lo que más activaron y digamos los objetos que vinieron después como las fotos, que complementaron, pero básicamente fueron nuestras conversaciones. Disfrutábamos mucho de poder compartir, además nos escuchaban, nos cuidaban y me imagino que como directores no lo habrán pasado muy bien. Tratando de sostener a dos mujeres más allá de ser actrices que están abriendo su corazón ante tanta cosa fea que han pasado y también saber que elegir. Y yo valoro mucho esas conversaciones porque ellos se preocupaban mucho, me preguntaban y de esto que quieres decir o como esta tu situación. Me preguntaban también si realmente estaba preparada para contar algo porque en ese momento me encontraba llorando. Y yo decía sí. También recuerdo que un principio nos pidió fotos especiales para nosotras y traje unas cuatro. Una con mi abuelo y las otras no recuerdo. Nos sirvieron mucho para nuestras conversaciones, pero luego Gabriel nos dijo que las fotos las usaríamos para acompañar ciertos momentos de la obra. También, traje una chompa real de mi mamá, le dije a mi mamá préstame una chompa que nos estés usando. Necesitábamos complementar lo que ya habíamos hablado y la chompa encajaba muy bien. Al ponerla, me transformaba y te daba más la cosa técnica. Era una chompa *x* y ella me dio la que no estaba usando. Además, no sabíamos en ese momento a donde íbamos a llegar simplemente me la puse, era yo saber cómo actriz que me hacía transformarme en mi mamá.
- Los objetos no estaban físicamente, pero si en las conversaciones, digamos el vestido de 15 años era necesario hablarlo porque cada una quería un vestido distinto. Yo quería un vestido súper escotado y me acuerdo que mis papás no querían. Entonces, yo les contaba todo eso a ellos. Me acuerdo, que me mandaron a hacer un vestido corto pero cerradito. O cuando me gustaba vestirme de negro. O cuando era niña, una de las cosas que hablábamos en específico era del peine, en la obra no lo decimos porque no había necesidad, pero en la exploración sí. Digamos, la escobilla para lavar ropa que era la que mi mamá usaba para peinarme y la jarrita de agua que siempre acompañaban mis desayunos porque era la forma en la que mi mamá me peinaba. Entonces, esos objetos específicos que me hacían recordar experiencias específicas estaban presentes, algunas se llegaron a traer a la obra y otras se quedaron en la palabra, en solo contarlos, nada más porque aparte ya no las teníamos tampoco.
- Yo si guardo los objetos, me cuesta soltar mucho, si guardó digamos tengo la gorra de mi abuelo, era una persona muy especial para mí y me quede con cosas que nunca las voy a botar en la vida. Pero, de vínculos familiares solo tengo esos objetos en relación a mi abuelo. Y por ahí, una cosa que me regaló mi papá hace muchos años que son uno de sus grados de militar. Y que para mí valen oro. Pero los grados no se mostraron. En la escenografía, todas eran nuestras cosas, no teníamos en si escenografía solo teníamos dos percheros, cada una tenía su perchero porque cada una tenía los vestuarios para sus personajes. Estaban ahí porque además nos cambiamos en escena. En mi caso, la chompa de mi mamá, la mía, ellos me consiguieron el uniforme blanco de marino porque mi papá ya no tenía su uniforme así que no pude usar el real. De pronto, por ahí teníamos una pelota, había si un traje de la Mayra del futuro, era bien elegante, esas cosas me lo

- consiguieron ellos. Después mi ropa propia, que yo si la traje mi polo del Wason, una correa con púas y cuadraditos que todavía guardaba. Y yo decía si hay cosas parecidas a las que tenía que se pueden ficcionar. Digamos mi vestido de quince años yo no tenía, pero Anahí si tenía sus dos vestidos. Yo regalé seguro mis vestidos. Así que ellos tuvieron que conseguirme uno. Los objetos si eran importantes.
- ¿Cuál fue tu sensación cuando presentaste la obra por primera vez al público?
  - Estaba nerviosa, me acuerdo que en el fondo estaba más nerviosa como actriz, si era consciente de lo que estaba contando porque ya lo habíamos hecho ante personas específicas. Pero, en mi caso eran más mis nervios como actriz. Y era mi preocupación por no quebrarme, porque por más que no quisiera había momentos en donde obviamente no era que me quebraba y me tirara al piso y no pudiera hablar de tanto llorar. Pero, si se me quebraba la voz y se me caían las lágrimas y con todo eso yo continuaba. Eran nervios y también la preocupación de que es mi vida, pero como estaba escrita de cierta forma también había miedo de olvidarme el texto. Pero, ya cuando la obra terminó, era ajustar todo el tiempo y hasta que termino la primera función y dije pasó.
  - ¿Cómo te sentiste a lo largo de las funciones?
  - No hicimos muchas, esta obra no podía hacerse en temporada, fueron cuatro en la Pacifico en el Festival de Sótano. dos en el Centro Cultural Español y una más creo. La primera si fue fuerte, veníamos con los nervios, no sabíamos cómo iba a reaccionar el público. La primera función, fue muy especial porque vinieron gente que nosotras queríamos mucho. Específicamente, vinieron familiares, vino mi mamá y creo que mi hermano. El día que vino mamá fue le día más duro porque yo no pude dejar de contarle lo que iba a ver. Mamá he pasado esto, de adolescente, de adulta, cosas que uno no le cuenta a su mamá porque sabe que puede sufrir contigo. Además, el día que fue mi mamá también fue la mamá de Anahí y ella si no le dijo nada. En la segunda temporada, ya no estábamos en el mismo sitio. A mí me paso durante el proceso, y he tenido problemas con mi identidad, digamos no me dan ese papel porque soy negra. Eso yo sentía durante la obra. Había cosas que yo tenía que sanar. Digamos en la segunda temporada, había cosas que estaban, pero ya no me afectaban tanto porque en mi caso si fue sanador. Fue cuatro meses de para. Ya en tu cabeza había cosas que te protegen. En la segunda temporada ya no era lo mismo, ya no estábamos en la misma situación, no tocaban de la misma manera que en la primera. Por eso, es que fueron suficientes esas funciones, teníamos planes de volverla a hacer, pero sentimos que ya no hay cosas tan actuales, si digo esto ya no lo siento, yo le dije a Gabriel que ya no le quería hacer más, que quería terminar de sanar. Si, hiciese otra obra testimonial pero ya no desde mi perspectiva como mujer afroperuana, pero más como mi perspectiva de actriz. La falta de trabajo, como construyo personajes o como cuesta dejar el personaje. El tema específicamente detrás de una actriz.
  - ¿Había un psicólogo?
  - Sí, lo invitaron para que vea la primera pasada, cuando ya la obra se ensambló y se armó. Era un psicólogo que trabaja mucho con artistas. Había ciertas personas. Y el psicólogo solo habló con Gabriel porque se habían quedado tan pasmados de lo que habían visto que no tenían palabras para poder expresar el remolino que habían visto por primera vez. Me imagino, que esa vez que ellos lo vieron hasta el estreno que fueron dos meses después si hubo procesos y cambios. De hecho, el psicólogo solo hablo con Gabriel. Pero, si recuerdo que una vez nos preguntaron si teníamos la necesidad de hablar con un psicólogo. En verdad, Gabriel y su asistente nos ayudaron muchísimo. Además, creo que ellos tenían miedo de que soltáramos la toalla. Por mi cabeza, pasaron muchas veces, no voy a poder con esto es demasiado, pero por otro lado ya estaba subida ahí. No era muy racional, las emociones que más tenía a la mano. Después de ensayar, a veces no podía dormir. Un día me quede dormida en la sala de ensayo y ellos se preocuparon porque no contestaba el teléfono que estaba en silencio pensaron que ya no iba a hacer la obra. Pero solo estaba dormida.
  - ¿Cómo te sentiste finalmente con la obra?
  - Yo sentía que no solo era mi historia sino la de todas, era la historia de muchas niñas negras. Tuve un mar de emociones, tuve mucha cólera en un momento, cuando conversábamos y escuchaba a niñas que habían pasado lo mismo que yo, eso también me daba colera, decía no puede ser. También, me sentía muy reconfortada con el público venía a saludarme y darme las gracias. Mi historia no fue solo mi historia, mi historia era la historia de muchas mujeres negras y era necesario decirla. Eso lo comprobé al termino de cada función. Me decían se burlaban así de mí y también sentía lo mismo. Superó mis expectativas. Gracias a la obra también, pude tener una conversación con mis papás que antes no lo había hecho, una reconciliación. Nunca me había sentado a hablar con ellos de ciertos temas, el hecho de que me decían muchas veces negra y mi mamá no sabía cómo reaccionar. Y solo se ponía se ponía a llorar. Y mi mamá me confesó que no sabía cómo actuar frente a esas situaciones. A raíz de esa conversación con mis papás, nace esta secuencia donde interpreto a mis papás, yo me había hecho un prejuicio equivocado con mi mamá porque mi mamá nunca me desprecio por ser negra y yo pensé que sí. Y en la conversación, mi papá también me confesó que él también ha sufrido de discriminación. Y yo no sabía que él también había pasado lo mismo. Y a raíz de esa conversación sanadora se crea una secuencia que se muestra en la obra donde yo interpreto a ellos dos.

(ANEXO 4)

Entrevista a Susana Ilizarbe

30 DE OCTUBRE DEL 2019 01:31:44

- ¿Cómo partió la decisión de participar de un proceso testimonial?
- Lo que pasa es que yo tuve una serie de situaciones que ocurrieron en mi vida, yo tengo menopausia precoz hace diez años, bueno siempre quise tener hijos, lo postergué bastante por diferentes motivos, entonces cuando ya estaba animada a embarazarme entonces de pronto empecé a sentir unos malestares y me dijeron que estaba iniciando el proceso de menopausia precoz. Fue muy rápido en mi caso, a raíz de todo eso y algunas cosas más, yo pasé por momentos complicados, y ya desde el año pasado un poco más, hace dos años, yo sentí que quería compartir esa experiencia no estaba muy clara de que manera hasta que fui identificando que quería llevarlo al teatro porque yo también canto. Soy antropóloga también, pero sentía que no iba mucho por el hecho de escribir un ensayo o algo acerca de eso, tampoco sentía que la música podía en ese momento ayudarme, yo solo quería compartir porque a raíz de ese tema, yo empecé a reflexionar sobre otras cosas, y desarmándome ideas hacer de lo que era la maternidad lógica, si esa era la única forma, entonces estuve dándole vueltas buen tiempo, estuve conversando con algunas personas que pudieran ayudarme, o les interesara hacer algo, tenía claro que quería ir por el testimonial, hice seis meses de teatro en Ópalo. Para mí el testimonial ha sido algo nuevo, entonces llegué ahí por un tema de intuición que al hacer algo propio, si sentí que ese formato podía ayudarme. Había visto *Antígona* con Teresa Ralli. Para mí era algo realmente nuevo, debes tener mucha destreza en el escenario sobre todo para hablar en un escenario de ti, no solo de ti, claro el elemento principal fue a partir de mi experiencia.
- ¿Cómo sientes la diferencia entre un personaje y hablar de ti misma?
- Cuando tú interpretas un personaje tienes que encontrar cosas tuyas para darle al personaje, uno no es que se inventa emociones, uno no se inventa sensaciones, uno en realidad va buscando de qué manera, cuanto de ti le puedes aportar al personaje de lo que tú tienes, no sé si el personaje esta aterrado por alguna situación, tú tienes que tratar de conectarlo con una vivencia tuya, que no puede ser exactamente igual, pero el sentimiento lo has tenido. Entonces, basarme en mi propia experiencia, entonces el reto era otro, era como hacer que una experiencia individual se convirtiera en algo más colectivo que no hablara solamente de mí, a quien le va a interesar solamente lo mío, entonces el desafío era tratar de conectar a algún contexto quizás más histórico. Hicimos como una especie de línea del tiempo, y colocamos no solamente elemento de la maternidad como el centro, sino también como nos construimos como mujeres, que implica ser mujer, empezamos a cuestionar varias cosas, a complejizar, no simplemente narrar una historia de alguien que no puede tener hijos, y que más hay ahí. Empezamos a articular lo personal con lo político, con lo histórico, claro en el unipersonal es uno quien asume la carga, es una responsabilidad porque no dialogas con nadie en realidad lo que haces es hacer el uso de objetos. El desafío es que no todo sea palabra, además, justamente con la directora no queríamos que todo sea narrado, el cuerpo tiene también una gran potencialidad de hablar, de decir cosas, también la música y los objetos. Objetos que le van revelando algunas series de posibilidades. Fue un desafío estar sola en un escenario, es como un espejo, te desnudas, es como decirle al público esta soy y también esto es lo que traigo, esta es mi historia, pero también probablemente la historia de nosotras. Uno también puede definir cuanto quieres contar de ti hasta donde, que cosas si otras no, como lo dices, como lo colocas, de qué manera, tratar también de darle un ritmo y que no todo sea plano. En un unipersonal tiene que ver momentos fuertes, y eso también nos costaba como que sentíamos que todo iba hacia arriba o que todo estaba muy plano. Fue un desafío para mí, porque digamos puedo tener las emociones a flor de piel pero no todo ha sido tan sencillo para mí, el poder sacar realmente lo que tienes, una cosa es decirlo y otra cosa es actuarlo porque si actúas en tanto lo que tu estas contando ya lo pasaste, ya lo viviste, estas volviendo a recuperar emociones que ya no tenías, y eso tampoco es tan sencillo, es volver a recordar tu infancia, tu adolescencia, cargarte con esas emociones y el manejo del cuerpo y la voz. Para alguien que está haciendo permanentemente teatro supongo que no es tan complejo. Hace tiempo no subía a un escenario, he cantado, pero es muy distinto. Implica mucho poner de uno, como decía Paloma la ventaja es que hablas de ti, no es que te vas a equivocar en el guion, porque finalmente lo puedes remplazar con otra cosa y nadie se va a dar cuenta.
- ¿Recuerdas ejercicios donde hayas explorado el cuerpo y la voz?
- Lo primero que me plantearon fue hacer una línea del tiempo, unas tres líneas donde colocara la relación con mi mamá, relaciones afectivas, y no recuerdo la tercera, pero eso fue como un disparador para luego empezar a trabajar lo corporal. Ellos me motivaron a ir asociando determinados momentos de mi vida, como lo expresaría, de qué manera, ahí iba combinando, palabra, voz, cuerpo, también música y mis canciones. Como todo proceso, hemos ido avanzando progresivamente, estuvimos ensayando en el mismo espacio unos meses, y luego dejamos el espacio para enfocarnos solamente en el texto, así que dejamos lo corporal y la voz. Luego, volvimos al espacio pero ya teníamos más maduro el texto, estábamos afinando cosas, pero nos quedó corto el tiempo, yo siento que en la parte corporal hay muchísimo más por sacar, hay cosas que todavía están muy adentro, entonces falta todavía sacarlo mucho más, pero lo corporal ha permitido encontrar escenas, que son fuertes y que creo que no podían ser mejor narradas que a través de lo corporal, que no es necesario que digas mucho más para transmitirlo. Yo tengo una relación con mi cuerpo donde me siento libre, es decir no

me prohíbo de hacer cosas, no me limité, entonces en el proceso de búsqueda cuando ya estaba tomando forma ya teníamos las fechas del estreno, me dijeron que cuando ya estaba encontrando otras formas más de explorar, ya teníamos la obra encima. Estamos viendo en hacer otra temporada más, pero ya tenemos un material que ya se puede ir explorando y trabajando. El cuerpo tiene una diversidad, no todos los cuerpos expresan de la misma manera, cada cual tiene una forma y también es el manejo, no haces un movimiento porque se te da la gana, todo está controlado y manejado, de un impulso que tienes luego lo vas manejando, incorporando, a mí me costaba, cuando uno pasa de una cosa a otra, debe fluir, tiene que ser dinámica, debe sentirse con naturalidad, es como te vas apropiando, eres tú y de todas maneras se requiere de un manejo. No es sencillo. Todo debe ser limpio. Me costaba también los cambios de ritmo, había cosas más rápidas, se tienen que ver bien.

- En el tema de la voz, hay partes donde canto, tengo dos temas que yo los escribí que están en la obra, y bueno también fue propuesta de Paloma de acomodarlo ahí. El tema de la dicción fue importante porque se me tenía que entender, siempre hay que corregir, la voz no es todo el tiempo igual. Tiene que expresar los diferentes momentos, y eso ligado al movimiento, hay que manejar ambas. El unipersonal abre con una canción, yo empiezo con un fragmento de la canción que compuse, haciendo cosas con los objetos que estaban presentes, a mitad de la obra canto una canción completa y ahí sí lo acompaño con un objeto. El objeto me acompaña mientras yo canto toda la canción y me desplazo. Y al final de la obra, canto la canción completa completando el primer fragmento, porque son dos temas, los dos temas tienen contenido, letra, están relacionado y uno de ellos es reflexivo. Una de ellas habla de la hija que siempre quise tener, pero que no pude, habla del soltar, que cuenta un poco el proceso que viví de manera resumida. Y la otra canción apela a la esperanza, a que cantar también te ayuda a sanar, también lo que ofreces a otros, te ayuda a sanar, con ese ida y vuelta y ofrecer al otro. El arte que no incomoda no es arte, te tiene que cuestionar, el espectador tiene que decir: Yo creía de esa manera, pero no es. ¿Lo haría o no? ¿Lo juzgaría o no? Yo sentía que ya era el momento de pararme en un escenario sin llorar, porque durante dos o tres años yo hablaba sobre el tema y no paraba de llorar. Tú estás lista cuando puedes hablar de eso sin que eso te quiebre, siempre te queda una tristeza, pero ya es de otra manera, imagínate una mujer parada en el escenario donde es puro llanto, no hay forma. De hecho, la primera canción que canto se llama Paloma, porque quería que mi primera hija se llamara Paloma. En esa parte había veces donde sentía que, si me quebraba, pero controlado, si he llorado de verdad, pero es un llanto más manejable. En el proceso de la misma obra, no en las funciones. La presencia del público también la sientes, la cercanía, hay otros que también son más distintas, de acuerdo con el público también te vas moviendo. Yo decía esto lo puedo manejar, decir lo que quiero compartir, había bastantes personas identificadas y que les toca de alguna manera. Lo interesante del unipersonal es que tú colocas de lo tuyo, te atreves a compartir, pero ya no es solo tuyo, una vez que tú lo lanzas ya no es solamente tuyo. Cuando alguien se atreve a decir esto he vivido yo, porque normalmente nadie quiere colocar su historia, nadie quiere decir mira, y eso que no cuentas todo, yo digo que podría perder, porque sabes quién eres y que quieres. Sé que a todo el mundo no le va a gustar. Creo que el hecho de atreverse para poner a disposición algo tuyo para luego disparar algo más si es un reto, generalmente cogemos de otros para poder narrar desde un tercero lo que uno realmente vivió.
- ¿Exploraron con archivos personales?
- De eso no exploramos mucho tiempo. Al principio teníamos que decidir el nombre de la obra que fue Cóncava, le pusimos así, al principio probamos distintos objetos. Paloma trajo como un bowl, y empezamos a ver un poco que ese objeto nos trajo palabras, pero teníamos que ordenarlas, empezamos a hablar como las cosas que contienen, que sostienen, o la misma forma. Y también lo juntaron un poco con los movimientos que yo hacía. Yo creo que mencioné la palabra cóncavo por la forma. Fue el objeto que nos empezó a guiar. Entonces, ese fue el objeto central, no llegamos a trabajar con fotografías porque eso demandaba más tiempo, nos hubiera jalado más a la infancia y no era necesariamente lo que queríamos. Decidimos por lo cóncavo, con lo que uno contiene, que es un poco lo que te quedas, lo que das, lo que recibes, lo que llenas y lo que te contiene. Ese fue el objeto central, no es el único, pero es que el que siempre vas a ver durante toda la obra. Es el hilo conductor en todo el unipersonal, lo tomó en diferentes momentos.
- ¿Se trabajó el objeto en el proceso testimonial?
- En cada escena queríamos que se reflejara los objetos, yo particularmente no conservo cosas propias he tenido muchas mudanzas. Digamos en un momento hay un calzón porque se habla de la regla. Mi experiencia ha sido dolorosa porque todo el tiempo me dolía, casi me he desmayado de dolor, no es algo de lo que se ha hablado mucho, el dolor no debería ser algo normal. En esa parte de la obra, estoy lavando mis calzones, esa parte donde yo narro estoy todo el tiempo lavando mi calzón, es algo físico. Paloma lo planteó, dijo hay que mostrar el objeto principal que este asociado. Las dos lo planteamos. Es todo un símbolo el calzón. Al final lo termino colgando. Hay otros objetos ligados, un walkman, conseguimos uno porque yo escuchaba muchos casetes, para asociarlo en la época donde yo vivía. También prender una vela por la época de los apagones que yo he vivido. Hemos tratado de recuperar objetos en la medida de lo posible asociados a la época, hicimos una línea del tiempo, que empieza en la adolescencia con la regla, te vas haciendo adulto y mi primera relación sexual. Luego uso un saco, porque yo quise ser profesora de educación inicial y de hecho hice un semestre, pero como querían que todo sea bien señorita y yo venía de un colegio mixto. Luego me metí a un instituto de puras mujeres donde todas las normas eran como una mujer debería portarse. Yo vine al instituto a estudiar a que me enseñen a ser señorita. Y me terminé yendo porque no me gustaba, yo quiero ser profesora, no he venido a ser señorita. Ahí me pongo un saco. Un saco que me incomoda que me queda super apretado porque

la idea era la incomodidad. El cuerpo reaccionaba ahí a esa incomodidad. De ahí viene la parte del aborto que está asociado a la intervención en San Marcos. Ahí Paloma quiso jugar a dos cosas. Como la universidad fue intervenida por los militares. Y mi cuerpo también fue intervenido. Hay un paralelo. Yo colocó una de las cintas que dice peligro, esa de color amarilla. Hago todo un círculo con esa cinta luego me siento, y abrió las piernas. Me puse mi pantaloneta, no soy tan descarada. Previamente, si cuento que salí embarazada y con mi pareja decidimos que no era el momento, y ya después me colocho en la posición como si alguien me estuviera revisando. Digo dos o tres palabras. Y al paralelo hay un audio donde se está narrando la intervención a la universidad. Hay un paralelo entre el sonido y yo me muevo. Lo que hice ahí fue recuperar el dolor, lo que yo sentí. Al comienzo me costaba acordarme lo que sentía corporalmente, esa escena es fuerte, ningún cuerpo debe ser intervenido al menos que tú lo permitas. Y que ninguna intervención es buena finalmente porque siempre te marca un antes y un después. Tú eres la misma después de eso. Pero, igual es un momento duro ahí los objetos son la cinta y el cuerpo. Estas recordando. Hay también un reloj de arena que está en el escenario, que yo entro con él y luego en un momento como el tiempo ha pasado, me enamoro, luego me casé y hay un tema con el reloj. Luego agarró un cuenco grande y con ese canto y me voy moviendo. El cóncavo. Luego viene la parte divertida, es como una cocina, estamos armando una receta para hacer el queque, lo que hacemos es agarrar el recurso de la ironía, una taza de besitos insípidos en la mañana, sin hijo también se puede seguir sobreviviendo. Todo está bien. Dos huevos bien puestos de eso que nos faltaron. Toda una ironía. Voy echando cosas y luego me pongo a batir. Y luego se va elevando la tensión hasta que revienta. Casi terminé toda sucia. Luego me limpio. Me hago una limpia, me saco el vestido que tengo. Me calateo. Luego me pongo otro vestido. Dando la idea de que me estoy renovando. Son las casi dos últimas escenas. La última parte no la trabajamos mucho. Ni Paloma ni yo estamos contentas. La última parte se habla sobre la adopción y de eso no se habla mucho. Y de ahí, si tuvimos unas dificultades de cómo contamos eso porque tal como ha quedado es un ecran donde se proyecta el formulario que tú tienes que llenar y los requisitos. Es como que pasas por muchas acciones y luego te sale eso. No me siento cómoda con esa parte porque siento que es muy hablado y siento que podría cansar a la gente después de haber visto más cosas físicas y con objetos. Entonces, en esa parte solo estoy parada a lado del ecran y solo estoy hablando. Y no es una parte pequeña sino larga. Nos faltó tiempo para explorar. No sé quizás miles de papeles encima mío por las cosas que te piden, algo más físico. Al final, el queque lo termino haciendo y empiezo a repartirlo. Compartimos con el público.

- Paloma propuso los objetos. Y yo estaba de acuerdo con ella. En toda la obra estoy con un objeto en la mano y mi propio cuerpo. Y es un intercambio. Paloma me pedía que jugara con el objeto, todas las posibilidades que tenía el objeto. Entonces, yo jugaba con él, me lo ponía por todos lados. Pero si decidimos que objeto central era el cóncavo. Primero, jugábamos con el objeto, luego le hemos incorporado el texto, de ahí hemos visto que tanto funcionaba o no y que tan movilidad tenía. Si convencía. El manejo que yo podía tener del objeto. Digamos la cinta que colocho. Primero era la exploración con el objeto luego añadimos el texto luego regresábamos y así. Y corrigiendo por ratos. Me indicaba, muévelo por aquí y di el texto. Los objetos le dieron vida porque si no sería una persona parada diciendo el texto.
- Claro. Paloma nunca me preguntó si yo me identificaba con objetos personales, no me dijo tráelos. Si me pongo a pensar. La música era un buen hilo conductor. Yo me entregué totalmente a que mi directora me dirigiera. Ella se encargaba de escribir las cosas que yo decía, me preguntaba por ciertos temas para ir armando todo, los textos lo corregíamos y me preguntaba que palabras usaría para hacerlo mío. El cuenco creo que fue el objeto más importante por las diferentes formas en las que se usa en el testimonial, cuando me hago la limpia tengo el agua, velas prendidas, el agua, el aire, el incienso y el fuego. El cuenco alude la forma. Y también la forma que tiene del cuerpo de las mujeres. Con que lo quieres llenar. Cuanto recibes, si lo quieres vació o lleno.
- El recurso de la voz es mi objeto. Yo cantó las canciones como antes lo mencioné, yo las he compuesto, no sé de música, no puedo escribir ni melodía ni nada, lo que hago es grabarme cuando compongo, si hice que las revisara un amigo que es músico y sabe de eso. Trabajé las canciones con Javier Lazo que es un compositor. El recurso de la voz es mi objeto.
- ¿Qué sensaciones sentiste en las funciones?
- Fueron tres funciones. La primera función siempre hay nervios. Pero en la primera función no se me escuchaba, el espacio estaba lleno, no podía controlar el tema del sonido, pero si sentí al público muy conectado. En la segunda función sentí un público más frío, porque inclusive en la escena donde preparo el queque que tiene mucho de ironía estaba más seria, igual a la gente le gusta. Y en la tercera por más que tuve menos público que las otras dos. Tuvimos un conversatorio luego entonces fue interesante también escuchar la percepción de las personas. Me sentí acogida en las tres funciones. No es fácil hacer un unipersonal independiente. Y además cuando no eres alguien en el mundo del teatro. Si sentí que todo fue muy rápido y sentí que recién empezaba a adentrarme y necesitaba más funciones.
- Cuando tu actúas desde adentro, con fuerza y mucho esfuerzo, una dinámica de entrenamiento actoral, cuando hay verdad en lo que haces, se siente. Hay un compromiso porque no solo estoy hablando de mí, sino porque realmente lo he querido hacer. Nació de mí la propuesta, alguien me parará bola, alguien lo querrá hacer conmigo. Por eso, le agradezco mucho a Paloma. Ella vio que tenía potencial la historia. Dejarse conducirse también es importante. Paloma es muy receptiva e intuitiva. Mucho respeto e intercambio. Ella transcribía en el momento, yo hablaba y ella apuntaba. El director tiene un peso bien fuerte. Paloma me dijo que escribiera ciertas partes del guion y a mí me costó un montón. Yo sentía que cuando escribía en abstracto para mí no funcionaba, pero al tener a los otros en interacción con ellos, ahí mis emociones se activaban y hablando con

los otros con el estímulo de ellos. Ellos me hacían pregunta tras pregunta. Yo sentía que esa manera servía más para mí. Fue trabajo más oral que escrito.

(ANEXO 5)

Entrevista a Nani Pease

8 DE NOVIEMBRE DEL 2019 01:36:00

- ¿Cómo te animaste a hacer una creación colectiva sobre ustedes?
- Hemos tenido un año de proceso. Tirso y yo, mi compañero en escena quien es mi esposo también, tenemos un grupo Otro Colectivo teatro, nosotros tenemos doble identidad, porque él es investigador en danza y está terminando Fares. Él trabajo muchos años en colegios, termino casi la Ensad, decidió volver a la PUCP. Yo soy psicóloga, antropóloga y actriz. Nos costaba mucho haciendo teatro, nos encontramos y queríamos hacer un teatro que sea más orientado más hacia la creación. Nos gusta muchísimo más crear texto que agarrar textos de otros, con un arraigo en el contexto nacional muy fuerte, pero que nos permite integrar nuestro interés como investigadores porque los dos los somos. Yo investigué adolescencia desde la psicología y él investiga danza y teatro, entonces pensamos más en hacer procesos más tipo laboratorio. Nuestro primer impulso fue estar juntos en escena, pero al mismo tiempo paso en paralelo en nuestras vidas, paso que mi papá murió el 2014 y su papá murió en el 2015. En el mismo mes, pero con un año de diferencia. Las dos muertes fueron relativamente súbitas, pese que los dos habían tenido condiciones. El papá de Tirso tenía Alzheimer y mi papá había tenido cáncer y había tenido una serie de cosas. Los dos estaban muy bien cuando murieron, entonces fue una sorpresa. Lidiamos con los dos duelos de manera conjunta, porque yo estaba todavía en duelo cuando murió el papá de Tirso. Y nos vimos evocándolos mucho. Y además tenemos un hijo que era muy cercano a mi papá, adoraba mucho a mi papá. En medio de ambos duelos, nuestros papás compartían que eran dos hombres de izquierda muy comprometidos con la política partidaria. Mi papá militó en la izquierda unida desde muy joven y llegó a ser congresista. Fue presidente del congreso y mi vida ha estado muy atravesada por sus compromisos políticos y lo que eso nos hizo crecer como familia. El papá de Tirso también militó y tenía algunas cosas que nos contaba, a mí me sonaban más radicales que mi papá. Yo diría que su papá era más radical. Él dejó un trabajo en un organismo multilateral en Honduras por venir a apoyar en la reforma agraria, tenía compromisos inmensos y siempre compartía eso. Entonces, empezamos a sentir los dos con la muerte de nuestros padres que esa herencia de la izquierda, de una tradición de justicia social muy cercana a la teología de la liberación por el pobre desde la religión católica en la cual yo fui formada y el también. No sabíamos dónde ponerla y pesaba. Desde ahí nació la idea de hacer algún tipo de trabajo de exploración desde el testimonio que pudiera dar cuenta de ese duelo y esa herencia. Mi mamá ya había muerto cuando yo tenía 15, pero hay duelos que te acompañan de por vida, tienes solo dos padres. Y lo postergábamos, regresábamos, dolía mucho o hacíamos otra obra en el camino. Y nos metimos al laboratorio de Yuyachkani, en un trabajo de exploración nos pidieron que escogiéramos objetos, entonces Tirso escogió una carpeta y yo escogí un perchero con un saco y los dos trabajamos con cosas que tenía que ver con la muerte de nuestros padres y atravesados por procesos políticos. Y dijeron parejas y nosotros nos miramos y nos pusimos juntos. Y Miguel Rubio lo trabajó y salió algo increíble a partir de mirarnos a ambos. Entonces nosotros nos dijimos esta es la obra que tenemos que hacer, además el laboratorio nos conectó con mucha libertad. Es decir, en este país decir que eres de izquierda, lo tienes que decir bajito y con culpa, tienes que dejar en claro que no usas la violencia, que no eres Chávez. Tienes como estar pidiendo disculpas. En ese espacio sentí que podía florecer y decirlo, había mucha libertad para conectarte con esas raíces también. Entonces, salimos con la idea de hacer ese proyecto.
- ¿Cómo fue el ejercicio del objeto en ese taller?
- En realidad, la consigna era muy abierta, tenían todos estos objetos maravillosos que ellos usan en sus obras, estaban todas las carpetas de su obra *Discurso de promoción*, Tirso cogió una de esas carpetas, y había como secciones que estaban ubicadas como por forma, diría más por tema porque eran carpetas, vestuarios, era temática la agrupación. Primero, Ana Correa, hizo una demostración del trabajo con objetos, primero desde la forma solamente trabajando el peso, su forma. Es decir, la materia en sí, el objeto mismo y luego pasábamos a la evocación. A lo que evoque el objeto, entonces nos dejaron para que exploráramos eso. En las sesiones te dejaban tiempo para hacer exploraciones muy largas. A mí me paso una cosa muy bonita, es que yo tenía el saco de un compañero, y él me dijo: me he quedado sin objeto, me puedes dar el perchero. Y yo lo que quería era el perchero, no el saco. Y le dije ya toma y me quedé con el saco, no le podía decir nada más. Entonces, lo que yo estaba trabajando era colgar el saco, al colgarlo se me cayó, entonces empecé a jugar con que se me caía, y yo quería colgarlo y se me caía una y otra vez. Y solo lo repetí muchas veces y me empezó a movilizarse y empecé a sentir que el saco, era un saco muy parecido a mi papá. Y me empezó a generar mucha angustia, que no pudiera estar parado, no pudiera estar vivo y que no pudiera estar presente. Entonces, empecé a trabajar con esa acción física y en ese momento salió el testimonio. Y eso es algo que ellos llevan explorando hace tiempo, que tú llegues a la palabra y generalmente son pequeños testimonios desde lo físico y el objeto. Y lo que me salió y era cierto es que cuando mi papá murió, lo primero que me llevé de su casa fue un perchero porque tenía un saco que olía a él. Entonces, me lo traje para olerlo. Entonces, trabajé con eso.

Miguel era muy técnico, me dijo: repite el texto de tal manera, ahora dilo con pausas alargadas, ahora fusionalo con el de Tirso, ahora hazlo con tal movimiento y te iba llevando a explorar infinitas posibilidades y claro lo que él hace es fantástico. Y es bonito porque él usa la técnica para cuidarte, esa sensación te da porque los dos estábamos trabajando con cosas muy movilizantes y ese trabajo tan técnico te protegía. Entonces, ahí dijimos vamos a trabajarlo. Todo por dos muertes y un objeto. Postulamos al Mali, armando un proyecto que se llamaba “A la izquierda de Dios Padre”, entonces pensando en unir la herencia de la fe católica que los dos habíamos recibido, muy cercana a la izquierda y estos padres dioses que habíamos perdido. Y empezamos a trabajar él y yo solos durante seis meses hasta enero del 2019, hicimos de todo, apenas terminamos el taller con Miguel, empezamos a explorar. Nos poníamos jornadas de trabajar, alquilamos un espacio para ensayar. Entonces, ensayábamos dos veces por semana, yo lo entrevisté a él, él me entrevistó a mí. Leíamos, nos mandamos lecturas. Yo leí el libro de su papá, yo leí el libro de su papá. Los dos escribimos, entonces sabíamos que la obra iba a tener el componente escrito. Y bueno trabajamos con este proceso como seis meses y nos empezamos a dar cuenta que la obra era demasiado solemne, era muy doloroso todo, cada vez se parecía menos a nosotros, a nuestros papás. Y ambos teníamos un sentido del humor alucinante. La guerra atravesaba toda la historia: Sendero, la dictadura fujimorista, Tirso entraba en el Alzheimer de su papá varias veces y yo también entraba. Y empezamos a entrar a un lugar donde empezamos a sentir que no queríamos contar la historia de la izquierda en realidad. Hay excelentes libros de sociología para eso y el teatro no era eso. Queríamos metaforizar eso y por eso decidimos convocar a los directores.

- ¿Y durante ese tiempo que estuvieron explorando ustedes solos, como fue su proceso?
- Tirso hizo un trabajo con fotos bien bonito, yo trabajé con el perchero de mi papá (que está ahí, lo señala) y con un saco de él y los dos trabajamos con sus libros. Mi papá escribió un libro, yo trabajé con el hecho de que no podía leerlo, es decir, nunca lo he podido leer del todo. La dedicatoria del libro me la sé de memoria, traté de leerlo, pero su voz me resonaba tanto que no podía, entonces trabajamos con el objeto con el acercamiento y distancia. Con oír su voz y no poder oírla. Y Tirso también encontró un libro de su papá sobre la reforma, algo vinculados a lo agrario. Su papá era ingeniero agrónomo. Entonces, trabajamos con los libros, queríamos trabajar con esta idea de estas unidades de sentido con los que trabajan en Yuyas. Ellos los llaman eslabones, que son unidades de sentido que empiezan y terminan, que se conectan episódicamente. Desde el teatro con acción dramática, a eso le llaman teatro episódico, que no tiene una acción definida, aunque tú puedes tener una acción en cada episodio. De hecho, hay grupos como la Candelaria y todos los hijos de la creación colectiva latinoamericana. Aristides Vargas, digamos “Nuestra Señora de las Nubes” es así, por ejemplo. Son pequeños episodios conectados por un gran sentido, entonces nosotros estábamos trabajando con ese modelo. Y hicimos unas unidades de sentido que no quedaron, como tú sabes, creas un montón, pero te quedas con el cinco por ciento de lo que creas. Y mucho de eso murió en el camino y todo bien, pero si nos quedó la idea de esos eslabones, que es lo que ves en la obra al final, son como unidades de sentido en sí mismas, que no son obritas porque no terminan, pero te plantean un estado y luego otro. Para terminar en lo último que es propiamente el testimonio.
- En realidad, Tirso y yo nos conocimos en escena actuando en Ópalo, nos conocimos, entonces nosotros nos leemos muy bien, yo no podría haber hecho la obra con nadie más porque el proceso fue duro, fue largo, la relación con los directores también fue dura. Entonces, hay un nivel en el que yo lo veo, me fijo en su mirada, si es una mirada en la que se olvidó el texto. Y eso no me pasa porque soy su esposa, me pasa porque venimos trabajando juntos tanto que a él me lo conozco de memoria. Yo lo he dirigido a él y él a mí. Nos conocemos en todas las formas. Y ese ha sido el gran recurso de la obra, porque yo sabía que pasara lo que pasara íbamos a escribirla e iba a salir bien. Íbamos a hacerla e iba a salir bien. Por eso, nos comprometimos a un proceso tan abierto y que nos expone tanto también. Fernando y Sammy querían conocernos desde el cuerpo, entonces tuvimos una semana muy intensa donde hicieron una serie de ejercicios y conversamos. Solo hicimos eso. Todos los ejercicios partían desde el cuerpo. Específicamente desde Lecoq, ellos trabajan en la compañía de trabajo físico y nosotros teníamos el compromiso que al delegar la dirección a alguien más íbamos a soltar porque los dos como directores sabemos que nos gusta que los actores suelten. Íbamos a seguir el camino que ellos nos acompañaran a transitar e iba a estar bien. Porque ya habíamos tenido nuestro camino y habíamos dicho esto no es lo que queremos y los llamamos también a ellos porque tenían lo que nosotros no encontrábamos en la obra. Nosotros tenemos un gran sentido del humor, nos gusta trabajar con ello también, pero al tocar este tema no podíamos llegar al humor. Si sabíamos que queríamos que hubiera testimonio, pero yo tenía una lista de 50 cosas que no quería decir porque no quería exponer porque son privadas. Y también mucha gente a la que no quería herir porque la historia de la izquierda del Perú está llena como toda historia de muchas cosas que no quería exponer porque no parecía justo para la gente que las involucraba. Y no queríamos decir nuestros padres son héroes, pero tampoco decir nada malo de ellos. Entonces, en ese lugar nos dimos cuenta que no podíamos solos, necesitamos un interlocutor. A Fernando no lo conocíamos tanto, pero Sammy era muy amigo nuestro.
- Primero tuvimos todo eso, luego suspendimos, pero nosotros seguimos trabajando hasta que arrancamos ensayos propiamente en abril. Hemos trabajado desde abril hasta el estreno, y hemos tenido un largo proceso donde no entendíamos a donde iba nada. Para mí el primer ensayo, de acuerdo con lo que habían observado, que yo llevara a una adolescente rebelde y que Tirso llevara un superhéroe. La idea de la audición nació ahí. Yo además investigué adolescentes entonces el tema me invadía mucho. Yo llevé a esta adolescente que iba a casting para una película en ese momento, que era super complaciente, tiene mucho de mí a los quince años, que ella quería ser cool, pero que le pareció una idiotez que le digan que fuera rebelde. Con su polo de Nirvana

y que quería cantar. Era super niña, y ese ha sido el personaje que más me ha gustado hacer en mi vida. Y ahí nació la idea de la audición y Tirso trajo este monstruo inmenso que luego se transformó en este Jedi, quien se pelea con esta idea impuesta de justicia sobre él, que yo creo que es uno de los textos más hermosos de la obra. Y trabajamos estos textos un montón de tiempo, luego vino la idea sitcom que lo propusieron los directores. A nosotros nos sorprendió, pero nos gustó. Exploramos, luego nos sentamos y lo escribimos. Entonces, lo que hicimos en la sitcom fue agarrarnos entre balazos entre nosotros porque nos burlamos de todo lo que somos nosotros. Yo soy profesora en psicología, Tirso es investigador en danza, entonces esos dos personajes que son la burla de nosotros. Vivimos en Miraflores, y estos personajes viven en un edificio de clase media alta, a pesar de que sienten una conexión con la justicia social. De todo lo que nos burlamos tiene que ver con nosotros, entonces lo que nosotros hicimos fue poner en burla todos los estereotipos que hay en la izquierda. En el algún momento los directores nos pidieron que escribiéramos una versión de la obra y la escribimos, pero no la usaron. Generamos un montón de materia que luego no fue usado, entonces nosotros en un momento dijimos bueno quisiéramos saber cómo va a acabar esto. Nos quedamos en estas tres unidades. Acordamos que iba haber una introducción, la audición, la sitcom y que luego iba a venir la parte testimonial. Y en la parte testimonial nos pareció bonito no trabajar propiamente el testimonio sino con textos escritos, entonces yo escribí una historia que se llama Historia de Bubú. Y es ahí donde cuento una parte que es el primer testimonio, Tirso escribió otra obra. Estamos escribiendo otra obra que algún día montaremos que se llama ciclo vital, de ahí vienen dos testimonios más, entonces son testimonios de obras pero que son sobre nosotros y solo el último es un testimonio creado para esa obra. Entonces, son textos que yo he escrito que parten de mí o que Tirso ha escrito y la última parte cuando decimos como criar dinosaurios rojos cuando nuestro hijo tenga x edad. Ahí esa parte propiamente para la obra.

- Era muy curioso porque yo nunca hablaba de mi papá, todo lo que traía era acerca de mi mamá, pero el testimonio final si fue básicamente sobre él, pero en un momento del proceso los directores nos dijeron que pasa si esta obra está pensando para contársela a Valentín, nuestro hijo, ahí apareció la temura y el clown mucho más abierto. Claro porque cuando tú le cuentas a un niño de 11 años esta es la historia de tus abuelos, esta es la herencia que yo tengo, me pesa, pero es buena. Te van a decir terrorista, rojo, pero tú tienes que decir que no, tienes que saber que no es así, que hay cosas buenas en medio de eso. Cuando tú se lo cuentas con amor a alguien de esa edad no necesitas pasar por las partes retorcidas más bien necesitas ponerlo de una manera que genere amor. Se lleno de mucho amor el proceso, de mucha luz. Uno como teatrista siempre se pregunta a quien le está hablando y quieres pensar que le hablas a la humanidad cuando sabes que es imposible porque la humanidad tiene 80 mediaciones que construyen distintos grupos, pero siempre tienes la idea de alguien en mente. Anne Bogart dice que tienes que ser muy general pero muy específico. Yo pensé que el destinatario era mi papá y mi mamá y claro mis papás están mirando desde el plano existencial donde estén, pero en realidad es a Valentín. De hecho, la vi y le encantó, poco a poco le estuvimos enseñando los testimonios. El PPT lo hicieron Tirso y yo, y algo que también respetaron los directores es que nosotros no queríamos mostrar la cara de Valentín, no queríamos decir su nombre y no queríamos mostrar su cara porque él tiene el derecho a su identidad e intimidad. Y yo tengo una obsesión por tomar fotos de espalda de gente caminando y tengo fotos de toda mi familia caminando de espaldas. Felizmente, tenía tantas fotos de espaldas de él y si te das cuenta su cara nunca sale en la obra siempre está de espaldas.
- ¿Cómo exploraron la parte testimonial?
- Sabíamos que iba a ser totalmente íntima, que no tenía cuarta pared, que es lo que rompes con el clown cuando miras a la gente, acá no solo ibas a tener cuarta pared, sino que iba a estar direccionado totalmente entre los actores. Es como si estuviéramos en nuestra mesa de comedor, contándonos él a mí y yo a él esta historia. Esta parte sentimos que luego de todos los movimientos que hay a lo largo de toda la obra que debería ser chiquitita e íntima, que lo importante era la palabra y las imágenes incluso no debían tampoco llevarte muy lejos de esas palabras y que estábamos en cuerpo presente, pero totalmente con la mayor inmovilidad posible. Encontrarse con los otros. En las otras partes si construimos desde lo estereotipo, que hemos trabajado. Y es una de las cosas que trabajas mucho en clown. Cuál es el estereotipo de una psicóloga de clase media, muy adecuada desde ellos construimos.
- ¿Cómo creció tu proceso como actriz con esta obra?
- Esta es la obra que yo quería hacer con Tirso, no sabíamos que esa era la obra que queríamos hacer porque a mí me gusta el teatro testimonial y me parece una valentía. Y eso lo decimos al comienzo de la obra, y el teatro testimonial ha refrescado la cartera teatral porque el teatro de lima es muy conservador, era hasta unos ocho años. Era mucho más conservador de lo que es. Mariana de Althaus trayendo a Lola Arias, digamos estos grupos que han venido de afuera, el proceso en el que esta Yuyas también, esto de romper la acción como único camino posible porque son los dos procesos en paralelo, y reducir a lo esencial lo que es, no es que no haya una construcción de personaje porque siempre hay una persona con un cuerpo no cotidiano en escena por más que hables de ti. Siempre tiene que haber un cuerpo presente. Yo he visto algunos testimoniales donde digo algo de soporte necesitas que es como el otro extremo. Tú puedes hacer un testimonial con una persona sentada mirando al público, yo he visto cosas así. Y creo que en el teatro testimonial se están depositando los temas más transgresores, los que todavía no podemos nombrar ni metaforizar. Es curioso porque nosotros creemos que esta obra tiene de testimonial y de anti testimonial porque metaforiza, la adolescente es una metáfora, los dos adolescentes son una metáfora porque son estos dos chiquitos que quieren hacer un homenaje a sus padres, cuando sus padres no quieren que sean actores. En mi caso el conflicto de que mi personaje de adolescente quiere actuar y no la dejan, y de él que llega sin las herramientas, haciendo todo al revés de lo que le piden. Están en una situación de vulnerabilidad, porque

el jefe de audición que tiene todo el poder sobre ellos. Y eso de crecer, esa etapa tan vulnerable, donde puedes chancarte destruirte, y ellos van con el corazón abierto que es un poco cuando te crían. Eso es una metáfora de una realidad. Lo mismo con la sitcom, esta burla permanente de todas nuestras identidades no es implícito es metáfora pese que es muy dicho. Es una metáfora de nosotros mismos. Si hay una construcción poética de la realidad. Nosotros fuimos encontrando que había cosas desde el testimonio que no necesitábamos decir como sujetos, entonces como artistas no sentíamos que valía la pena contar la historia de la izquierda. Que aporta, que suma, a donde nos va a llevar, sino más bien queríamos contar esa historia, que nos hizo a nosotros, como nos impactó. Pero no queríamos pararnos a contar, entonces ahí aparece la necesidad de la metáfora. Pero la última parte, de que significa criar en ese contexto, si lo hicimos con testimonio quizá esta menos procesada que la otra parte. Y necesitamos todavía del testimonio para soltar como una botella al mar y decirla. Ir entendiendo. Sin la parte testimonial, la obra no tiene sentido porque no entiendes a donde van esos personajes inconexos.

- Hay una parte donde tú hablas de tu mamá a través de la escena ficcionada de los “Muy Muy”
- Es una obra que escribí, y la escribí un año antes de que falleciera mi papá. Es la historia de una mujer que está a punto de cumplir 40 años, y todas las mujeres de su familia mueren a los 40 años. Su mamá, su abuela y ella en esa semana va a cumplir 40 años. Y una semana antes de cumplir 40 años, se aparece su mamá muerta. El teatro tiene esta obsesión con los muertos que regresan, pero lo curioso es que su mamá se vuelve como su roommate. Todo es muy cotidiano. Le dice, hija tu vida es un caos, le empieza a armar la vida y ella se aloca de que la mamá este ahí. Hay un personaje que se llama Salvador que aparece una y otra vez porque es el hombre con quien repite la relación. Y ella va entendiendo que la mamá le está acompañando a morir, es decir, que en esa semana se va a morir. Y este acontecimiento, vuelven a vivir cosas porque la mamá no se acuerda de varias cosas, en ese encuentro la hija le va increpando cosas que han vivido juntas a la mamá. Por ejemplo, le increpa que no le dejaba llevar muy muy a la casa. Tirso quería hacer la obra, él la iba a dirigir, pero al año siguiente muere mi papá y le dije imposible de hacerlo más que esta obra habla de duelo, es mucho. Y decidimos postergarla y se nos quedó. Yo quería actuarla, pero ya no. Y además ya me alejé de la edad, en algún momento lo haré. Pero yo tome ese pedacito para ponerlo ahí, y es que hay una conexión con los muy muy alrededor de toda la obra. Con esta niña que siente que su madre le explica su amor por ella de una manera bien dura. Accionando que se lleva los muy muy y separándoles de sus madres. Entonces, es un lugar donde vuelven siempre, que conecta a las madres con las hijas o con los hijos.
- ¿Tú como psicóloga, como ves el teatro testimonial?
- Es muy curioso yo llegué a la psicología después. Yo primero fui actriz, hago teatro desde que tenía ocho años. Entonces, todas las identidades las añado a mi verdadera identidad. Siempre pienso como sirve a esto. Es al revés, la mayoría de gente primero llega a la psicología y luego al teatro. Te estás preguntando siempre por el ser humano, como entender al ser humano, te preguntas desde la psicología, desde el arte, te preguntas desde lo que hagas. Yo creo que la psicología te da herramientas muy bonitas para cuidarte y para cuidar. Yo he aprendido y me he dado cuenta que he traído más cosas de la psicología al dirigir porque no hay una ética del cuidado de los procesos. Hay directores muy autoritarios, muy prepotentes con sus actores, que les exigen que pasen límites que no son éticamente correctos cruzar o que se engríen. En la obra de *Financiamiento Aprobado* que hicimos con Tirso, traté de llevar todas las herramientas psicológicas que pude, todo el trabajo de contención que hicimos. Creo que fue mucho más de lo que yo he aprendido de intervención psicológica, de cuidado de participantes, como cuidas al abrir, en el proceso y al cerrar. Yo investigo a adolescentes, entonces yo no entrevisté a una adolescente, sino no tengo el protocolo de contención, que pasa si se moviliza, como lo contengo, que pasa si aparece violencia, y eso lo empecé a llevar a mi trabajo de dirección y fue una experiencia bien fuerte, entonces siempre llevamos esta lógica a nuestros procesos.
- Digamos con Tirso, en nuestros procesos siempre cerramos, una vez Pilar Nuñez fue a Ópalo y a mí me impresionó un montón, me sorprendió lo que dijo: Para entrar al personaje, llegamos hora y media antes que calentamos cuerpo y voz. Entramos, nos cambiamos, nos concentramos, hacemos mierda y salimos a escena. Y para salir del personaje, nos cambiamos y nos vamos. Por eso cuando tú sales y te felicitan, esperas que alguien te diga algo semejante al viaje que has tenido. Que te diga me cambiaste la vida, ahora voy a ir y revisar al A, B y C. Pero ellos han ido al teatro, no a ese viaje, entonces empieza a generarse ese hueco, que nada te alcanza, por eso hay tanto problema de salud mental. Deberíamos utilizar al menos un tiempo también para cerrar. Me sorprendió mucho eso que dijo. No sé, salir meditar. Y esa aproximación al autocuidado, viene con lo que yo he aprendido de la psicología, y trato de compartirlo en los procesos en los que estoy. Con Tirso, nos cuidamos siempre el uno al otro, en este proceso salíamos y cerrábamos juntos, claro la obra termina y tu sientes calentito el corazón, no sientes nada terrible, pero es un viaje fuerte así que tratamos de cuidarnos igual. Eso es parte del producto propiamente. En términos del proceso, la psicología te da herramientas para mirar distinto creo, es lo que más te da. Y una curiosidad, los científicos los psicólogos tenemos una fascinación por mirar a los seres humanos, a mí me encanta, creo que es lo más interesante de este planeta. Mirar conducta social me parece particularmente interesante. Creo que eso ayuda también a crear y que puedes traer cosas que has observado mirando. El actor también trabaja mucho observando por eso hay tanto actor psicólogo.
- ¿Qué piensas sobre los objetos?
- No trabajamos desde los objetos, pero todo nació de un objeto como te decía, al momento de crear curiosamente nos imaginamos un espacio vacío y de hecho por eso es tan vacío el escenario. Por ejemplo, yo pienso en Gaby, el personaje que hice y pienso mucho en su mochila dorada además era gigante porque imaginábamos que estaba llena de ropa porque esta chiquita salía del colegio y a escondidas hacia su audición

y se cambiaba en el baño. Llegaba, hacia su casting, se volvía a cambiar y luego se iba a su casa. Entonces, para mí la mochila era la mitad de la identidad de Gaby, era su historia, era todo lo que estaba cargando también esta idea de que carga con ese peso todo el día, con el peso de no poder hacer lo que quiere, de no poder ser de una manera lo que quiere ser antes sus papás. Y también yo quitándome la mochila y por eso es chévere que para bailar se la quita. Ella es libre cuando está bailando, cuando está creando. Para actuar se la quita y está libre. Entonces, si hay una carga bien interesante en los pocos objetos que tuvimos. Cuando yo pienso en el detonante de la obra no puedo dejar de pensar en el saco, pese en que no estuvo en la obra, esta como una cosa muy presente.

- Yo sigo pensando que el teatro testimonial tiene como premisa utilizar a personas no actores, porque el actor tiende más a interpretar, por eso creo que en el último acto los directores nos sentaron a Tirso a mí, porque ayudaba que estemos en cuerpo presente pero no había cara, no había interpretación. No había más que voz. Y aun así la palabra la queríamos impostar, entonces nos pusieron micro como para que sea tu voz cotidiana. Por eso es bueno, creo yo el teatro testimonial con no actores, menos obstáculos.

(ANEXO 6)

Entrevista a Lita Baluarte

14 DE NOVIEMBRE DEL 2019 45:21:00

- ¿Cómo fue la decisión de participar en la obra testimonial con Mariana?
- Yo hice performance, también estudié danza, empecé estudiando en el TUC y me gustaba mucho, ya habíamos hablado con Alejandro de hacer cosas que no sean clásicas. Mariana viene con esta idea de haber ido a Argentina y ver este teatro nuevo, y nos dice tengo esta idea, quiero hacer algo así como lo que está haciendo Lola Arias, no necesitamos nada, pero si necesitamos construir un lenguaje escénico, entonces con Alejandra nos encantó la idea. Alejandra venía de Lecoq, yo tenía esas ganas de improvisar, de crear, y fue inmediato. Dijimos sí, no me hubo duda, no me preocupaba, por el contrario, me sentía emocionada pensar en un proyecto por fin diferente que te involucraba a todo nivel, más interesante para mí, me encanta el teatro clásico si se puede decir así, pero me gustaba esta propuesta que involucraba también a nivel de creación porque tenías que crear, escribir, hacer mucha investigación personal y eso me gustaba.
- Yo creo que con la edad me he dado cuenta que no existe el personaje que siempre eres tú, entonces esa es la clave, claro existe el personaje porque construyes a alguien que tiene características diferentes a las tuyas pero lo interesante es encontrar las similitudes, o encontrar las experiencias que te conecten con ese personaje, que te vinculen con el personaje, y que más bien tu puedas hablar con esa voz, pero siempre partiendo desde ti, y es algo que descubrí en *Criadero*, que cuando era chica no lo sentía, creía que los personajes que antes llegaban eran más diferentes y casi que eran mucho más externo. Cuando lo interesante es encontrar qué me vincula con ese personaje y ahí se vuelve interesante para mí hacerlo. Porque sanas algo o descubres algo, o mueves algo interesante, ya es una historia que te motiva a ti, te da curiosidad, cuando es lejano puede ser muy formal, puede no decirte nada y probablemente puede estar bien pero no te da nada, un trabajo partiendo de uno te da un sensación bien de riesgo, vértigo, y eso a mí me gusta, o me gustaba en esa época, entonces hay que ser muy honestos, ser muy sincero porque depende también de tu background y de la mochila que cargué. En este caso, mi historia era bien interesante para Mariana, y yo la tenía muy clara. La había trabajado en terapia, el tema de mi papá, entonces eran cosas que yo podía manejar y quería contar, porque me parecía que un país como el nuestro, la ausencia de padre es muy común, mi historia era la historia de varias, en toda clase social y parecía que ahí había una necesidad de hablar, entonces con eso de fondo se me hacía más fácil compartir mis cosas así sean dolorosas o difíciles.
- ¿Cómo distingues este tipo de teatro testimonial, es terapéutico o no?
- Yo creo que cuando Mariana se refiere a que no es terapéutico quiere decir que no es solo pararte y contar tus miserias. Hay una elaboración más profunda, no es solo decir me pegaron, ya está y voy a contarlo. Voy a hacer un espectáculo teatral, ella se refiere a eso, en que ese sentido no es solo terapia. Voy a hacer mi terapia como actor y se acabó, yo creo que, si es sanador para todos, para todos absolutamente porque para empezar el arte es sanador, y hablar de ti y contar esas historias, tomar las decisiones de sanar, de enfrentar ya es un gran trabajo, yo sí creo que es sanador por todas partes.
- ¿Qué ejercicios hicieron en su proceso que involucrara el cuerpo del actor?
- Bueno hicimos ejercicios de danza, teníamos a Marisol Otero, entonces muchas de las secuencias eran con movimiento, tres o cuatro de movimiento. El trabajo de cuerpo es que tienes una historia de lo que quieres contar como si fuera un texto, pero lo haces con movimiento y de ahí depende de la persona, de la acción, es igualito. El movimiento tiene una acción específica, y en mi caso, yo construí la escena de las teteritas junto con Marisol, que era, esta mujer agotada, que tenía que levantarse y dar leche. La hicimos bailando salsa porque era como más divertido, le vas como poniendo toque a la historia para que no sea tan literal, y se buscó mucho eso también. Hubo mucho trabajo con Alejandra de romper lo literal, de tratar de buscar cosas que nos sacaran del texto, uno porque era muy fuerte lo que decíamos y nos movía, y lo corporal nos ayudaba a apoyarnos, y otro por nuestra personalidad. Nos gusta el humor, entonces podía ser divertido verme a mí, usar tres muñecas que serían mis tres hijas, cambiándoles el pañal, en el momento que justo cuento como conocí a mi papá, entonces ahí tenías una acción física muy clara y concreta, que no era lo mismo, que se contraponía probablemente, porque yo estaba haciendo una madre abnegada, pero es una madre que jugaba

- a hacer la mamá, pero contando como una niña conoce a su papá, entonces, si nos interesaba desde el inicio, eso se podría decir crear el lenguaje de la obra, ir creando la propuesta de la obra, muy sencilla, muy de juego, con cosas físicas que nos den herramientas para que el texto tenga más capas y no sea simplemente me paró y digo el texto, pero si habían momentos que eran así porque Mariana cree en la verdad del texto absoluto y para ella no necesitábamos más, pero habían otros momentos donde nosotros queríamos involucrar juegos, cosas para la obra.
- La primera secuencia era corporal y con esa abríamos la obra. Era la idea del bebé, que éramos una mamá de la otra, y nació de ejercicios de respiración y de contacto. Yo con Alejandra abrazadas, yo con Alejandra respirando, tenía que ver un poco con el parto, y con la idea que una era la madre de la otra todo el tiempo. Entonces, todo el tiempo una cargaba a la otra, físicamente eran cargadas y respiraciones y ejercicios de contacto. Apoyándonos una a la otra. Eso lo hicimos con Marisol y una vez que se construyó un poco la secuencia, ya empezaron a aparecer imágenes, que ya se iban explorando, lo que significa jalar, regresar, cargar, ya tenía todo, en ese contexto tenía todo un significado.
  - ¿Qué ejercicios hicieron en su proceso que involucrara la voz del actor?
  - La verdad es que tuvimos poco tiempo, pero explorábamos desde lo que queríamos decir, entonces en función de eso, salían las cosas, no hubo mucho tiempo para hacer más exploración. Fue un mes, había música en vivo, si, teníamos a alguien que narraba las situaciones también en vivo, entonces no específicamente pensábamos en voz o en cuerpo en el proceso, iba apareciendo, según la necesidad que teníamos de contar algo. La presencia del cuerpo estaba más presente, además porque teníamos micrófonos, algo que decía Mariana es casi como no construir personajes diferentes, podíamos narrar algo, casi siempre éramos narradores, y narradores que unían de papá o de mamá, pero desde un tono muy natural y muy de narrar, no desde un tono de niñita, no queríamos entrar en personajes o hacernos, yo era niña, pero era yo, y hablaba como hablo yo.
  - ¿Cómo fue la relación con sus archivos personales: fotos, objetos, videos?
  - Yo tenía un baúl de fotos, y las fui buscando, y ya Mariana las seleccionaba, uno llevaba ciertas fotos, y ella iba seleccionando según la historia, a veces eran muchas, no se podían poner tantas, y había que escoger cual podía ir y cual no. Con Mariana nos juntamos un par de veces, Mariana luego nos mandaba preguntas, y nosotras íbamos respondiendo esas preguntas por correo, íbamos construyendo, yo que escribo, escribí muchísimo, y Mariana me decía, Lita he tenido que editar mucho de lo que tú me cuentas porque ya no había como contar tanto. Entonces, yo siempre contaba todo. En el caso de las fotos, era como un trabajo final, eran como las pinceladas de lo que ella ya tenía en la cabeza, porque después de lo que nosotros hemos escrito, ella ha ido armando y encontrando esa columna vertebral que era en función a la historia de mi papá, que era esta niña abandonada, estas tres mujeres que las rige la maternidad, la madre, la maternidad o la no maternidad, como fueron de niñas o como fueron criadas, que tipo de familia tuvieron y frente a eso es todo el tiempo un espejo, entre las tres o entre las dos, como fue la relación de cada una, de niñas con su padre con su madre, entonces esa era un poco la línea que estábamos armando, y según eso ella ha ido colocando las fotos inteligentemente. Por ejemplo, cuando yo hablo de mi mamá, ella puso la foto, mi mamá siempre quería que me casara con un abogado con uno no sé qué, pero yo me casé con tal y sale la foto de un hippie, quien es mi esposo en esa época, y era divertido, ver cómo, ella encontraba eso, eso era la última parte, en el armado final, creo yo, ella encontró pinceladas. Pero sí creo que a Mariana le surgen las ideas de las fotos que ve y pensó que podía dar picos de comedia. La foto de la mujer maravilla, es una anécdota que yo cuento de eso, y ella aprovecha para hablar sobre lo que significa la mujer en esta época, que quiere la mujer, o esta sensación que la mujer quiere lograr todo, pero a veces no puede abarcar tanto, o de querer ser mujeres maravillas, y tengo la foto. Yo creo que de escritora tienes de Mariana y de nosotras. Te puede pasar que escribiendo justo encuentre la foto, como Alejandra que habla del terremoto y justo había una foto de su mamá y ella en el centro de Lima. Fotos de archivo, si estas contando un poco la parte histórica, del contexto, como nació cada uno, el terremoto, había material del terremoto, no sé si la chica vivía en Provincia y que pasaba en tal año en provincia, que estaba pasando socialmente. Es chévere que tú busques que está pasando socialmente en el país, dependiendo de cada historia, y eso también te va a sacar, lo que tiene interesante *Criadero* es cuando tú dices no es terapia solamente, es cuando es tan personal la historia y tu abres la historia y cuentas que pasa socialmente, y ya se vuelve interesante porque hay muchas chicas abandonadas por su papá, hay tantos niños que se meten en drogas que los papás no están cerca, hay tantas mujeres que abortan, entonces tu información ya no es solo una con su historia personal, sino ya es lo que está pasando alrededor.
  - Nosotras éramos amigas, habíamos venido de trabajar *Efímero*, yo creo que también ella nos llamó por eso, bueno no sé si le gustó tanto, porque es un proyecto tan personal que al final podía costar un poco tomar decisiones. Mariana, finalmente tenía que aceptar decisiones que nosotras tomábamos en algún momento de mejor no cuento esto, o si cuento esto, puede pasar o creo que esto no estoy listo para contarlo o esto sí, o esto lo puedo contar de esta manera, y para alguien que escribe algo, se da el texto y esto lo haces estas protegido por la ficción, pero cuando es real tienes que escuchar al actor si te dice que no está listo. Entonces, encima de no ser cualquier actor, si no de ser tu amigo, que te puede molestar más o hablarte como amigo y director. Entonces ahí las cosas se mezclan, pero sabiamente lo llevamos muy bien. Y creo que a pesar de que pudo ser una dificultad en algún momento, sino hubiéramos sido amigas quizá el trabajo no hubiera sido tan profundo y sincero porque también nos podíamos apoyar la una con la otra, entonces eso daba confianza.
  - ¿Lo musical fue importante para ti? ¿Te ayudó?
  - Si ayudaba a vestir las escenas, te cambia el estado, digamos si estas contando algo triste, te pueden poner una música alegre, o al revés, estas contando algo triste y te ponen una música conmovedora, lanzas a todo

el mundo a la emoción, inmediatamente también te puede llevar a otro lugar, la música es inmediata, entonces como todo, está muy bien ensamblado. Como ejercicio, la verdad que no hubo tiempo para explorar con la música fue como más un ensamblaje. El proceso creativo de *Criadero* ha sido un mes para explorar y proponer. En tres semanas hemos propuesto mientras Mariana escribía en el texto y seguíamos proponiendo. Después, teníamos una idea de lo que ella ya había escrito, después de lo escribí hemos empezado a proponer, este solo sabíamos que había tres microfones, música, dos actrices, y eso sobre eso hemos empezado a proponer y a construir. Y a armar todo al mismo tiempo, sacando y poniendo. Todo en un mes, mes y medio. Entonces, no es que hubo mucho tiempo de exploración, ya que casi que teníamos una guía que seguir, lo máximo de exploración que hemos tenido ha sido dos semanas, de verdad que todavía no había nada montado, pero de ahí lo que exploramos en esas dos semanas siguió armándose. Y ha seguido cambiando, en cada montaje hemos metido y sacado cosas, usado lo que servía lo que no servía. Y lo íbamos acomodando. Mariana nos daba el texto y nosotras decidíamos que quería decirlo bailando, esto no lo puedo decir así no más, entonces lo voy a decir así, entonces tiene que ver mucho con el actor creador. Mariana te iba a dejar, tú también tenías la opción de no proponer nada y solo pararte. Así como *Pájaros en Llamas*, donde no hay casi nada de exploración o movimientos, simplemente es texto, se paran y hablan. O tenías la opción como Alejandra y yo de desesperadas de proponer mil cosas a la vez. Y trabajamos muy bien juntas y Sandra proponía musicalmente, entonces ya íbamos armando poco a poco.

- ¿Tuvieron un acercamiento al objeto como vehículo de memoria?
- Fue tan personal, que más bien queríamos alejarnos de la emoción, porque apenas abríamos la boca y todos llorábamos. En el caso de un testimonial, es tan personal, que más bien el trabajo era no llorar, todas estábamos muy conectadas con todas las historias, era lo opuesto que te pasa constantemente en una obra de teatro que tú necesitas traer algo para que tú te conectes con el vínculo y eso te hace sentir, ya eso no, era al revés, muy curioso, no necesitábamos nada que nos de algo. Yo tenía cosas y era muy fuerte usarlas explotaba algo en mí, mi abuela, el lápiz de labios, usaba un plátano en la escena de las mujeres de mi familia, y ahí ya llorábamos todos en mancha.
- En esa historia usé un plátano, que es cuando yo cuento la historia con mi abuela, ella me daba un plátano siempre, entonces decidí usar en escena un plátano, decidí usar un lápiz de labio, y decidí usar un gorro para recordar a mi abuela. Entonces, yo empiezo la escena, solo había dos sillas que simulan que estoy en el carro y yo les cuento mientras estoy haciendo aviones de papel. Porque mi papá, mi abuelo y el papá de mi hermano, los tres eran aviadores, entonces yo estaba contando como murió primero mi abuelo, dejando embarazada a mi abuela, y como murió el esposo de mi mamá dejando embarazada a mi mamá, y eso es un poco lo que cuento dejando y como las dos reciben la noticia. Y de ahí cuento que mi abuela me llevaba al colegio y me daba un plátano. Es por eso de cada acción. Esta escena nace porque Mariana me enseña, grabado o por audio, me cuenta que, en un momento, que ella ve lo que hizo Lola Arias, el momento que más la conmueve es cuando ve a uno de los chicos se sienta simplemente pone un tocadiscos y se da cuenta que su papá le había grabado casetes, y luego cuenta como su papá desaparece por la represión que hubo en un gobierno argentino. Él prende la radio y escucha la voz de su papá, entonces todo el público se conmueve muchísimo porque estas escuchando el casete o el vinilo que él escuchaba con su papá, entonces sabíamos que ahí iba a ver música, porque yo al final contaba que a mi abuela le encantaba escuchar tango, entonces íbamos a tener música de tango de todas maneras, yo iba un poco narrando, y cuando Mariana me contó eso a mí, se me ocurrió lo de los aviones de papel, el gorrito para hablar de mi abuelo. Mi abuelo y me pongo el gorro de mi abuelo, el aviador y hago el avión de papel, lo voy haciendo, pero su avión cuando mi abuela estaba embarazada, unos hombres llegaron y le contaron que el avión de mi abuelo se había estrellado, y poom, tiró el avión, y eso es una historia, luego hago otro avioncito, me saco el gorro, y digo bueno mi abuela me llevaba al colegio, etc. Luego cuento algo de mi mamá que es el otro avión, por eso uso esas tres acciones, pero uno sabe que necesita, yo lo tenía clarísimo, yo sabía. De verdad con *Criadero* era una serie de aciertos, finalmente tener poco tiempo termina siendo positivo, porque teníamos que decidir que servía y que no. Casi todo funcionó.
- Denise viene como un remplazo, siempre quisimos trabajar con ella, pero no nos daba tiempo, *Criadero* se presenta como rápido, y el ritmo que nosotras teníamos para trabajar era muy violento, y como Alejandra y yo estábamos muy ensambladas podíamos sacar, poner y entrar, y a Denise le costó mucho entrar en eso porque no había tenido la primera etapa. Con Denise no hubo la exploración previa, pero en el corazón nos queda la primera versión siempre, pero con Denise es interesante porque es una mujer que no tiene hijos, en cambio con la de Sandra estaba más armada había como un armado más bonito. Sandra es más la musicalización, claro Sandra no pretendía ser más y disfrutaba haciendo lo que hacía, y era precisa, ella decía una cosa y era graciosísima, ella hacía un comentario, sus aportes eran lo que tenían que ser y no había más. Claro con Denise quizás sufrimos, ella es una actriz más que tenía una historia, con Sandra era más que era una actriz con musicalización, con Denise quizás no hubo el tiempo para que su historia ensamble como debería haber ensamblado porque la obra iba a durar muchísimo más, entonces Denise tenía que entrar en los espacios de Sandra, y ahí era donde nos faltaba probablemente carne, era así.
- Yo boté todo, mis cosas del teatro que lleve siguen en el teatro, mi vestido de novia que llevé sigue ahí, mis gorros, mis cosas, yo usaba mi vestido de novia, ahorita que pienso si en el vestido de novia y me lo pusiera, lloraría a mares porque ya me divorcié. Entonces, ahora ya es otro símbolo, es otra cosa, en ese momento era divertido. El objeto se resignifica. Tiene otro significado.
- Pienso en el poncho de la mamá de Alejandra, ese objeto le daba toda una cosa de la mamá, le ayudaba a entrar en la mamá, ese era un objeto que le daba mucho. Era bonito. Yo usaba un gorro que me ayudaba a

- hablar de mi mamá, pero no personificábamos, pero el gorro de playa, el objeto me daba la sensación, no era el verdadero, pero era como mi mamá en la playa, pero a mí me ayudaba a contar, depende de la persona.
- ¿Cómo surgió tu vestido de niña que usaste en la obra?
  - El vestido surgió de una foto que yo estoy de niña, entonces pensamos en que la acción sea que Ale me ponga el vestido y que me peine. Esa fue propuesta de Mariana.
  - ¿Entonces los objetos te ayudaron más para contar que para activar memorias?
  - Sí claro, le daban un plus, porque ya estas con el objeto ahí porque en mi caso, y creo que en el caso de Ale también, más todo el tiempo era enfriar y enfriar porque si no era un desborde.
  - ¿Qué sentimientos tuviste al presentar tu historia al público?
  - Fue muy bonito, fue bien recibido, no me había pasado antes en el teatro ver la conexión con el público. Es la primera obra en donde yo sentí que la gente me miraba, y yo la veía mirándome, llorando, riéndose, emocionada y me seguían todo el tiempo. Yo sentía un público vivo y la obra estaba viva, y me acuerdo que en ese momento un actor vino y me dijo todos los teatros están con poco público y nosotros pensábamos que era la época, pero *Criadero* está lleno, entonces me dijo eso quiere decir que nosotros somos los que tenemos que replantear que estamos presentándole al espectador, que está pasando, porque la gente si está viniendo a ver esto y esto si lo quiere ver, y fue bonito porque venía gente que nunca había ido al teatro o que no le gusta el teatro, la gente volvía a venir, y a mí nunca me había pasado que el público estaba tan enganchado con algo. Y yo sabía que todo el tiempo estaban ahí, era muy raro que había un señor que se dormía, siempre hay, pero era muy raro, todo el tiempo sentías al público ahí participando, parecía hasta una impro de la verdad que se palpitaba todo el rato.
  - Al final ya se sentía que se tenía que descansar, se mueven muchas cosas emocionales, mover eso es una bomba, y si la obra solita se tenía que ir apagando y descansar, porque tenía para rato.
  - ¿Qué es lo que diferencia *Criadero* de otros procesos?
  - Fue refrescante y fue un conector con lo que creo que son las cosas que me interesan hacer que me gustan hacer, es como el punto de partida y es ahí es donde quiero trabajar, es el punto de partida de la verdad, pienso que la verdad que se consigue ahí es algo que todo el tiempo tienes que ver en los trabajos de teatro, en las construcciones de teatro y las adaptaciones. Si yo hago un clásico, por ejemplo, lo haría de alguna manera que te toque a ti en esta época, en esta edad y que sea muy cercano, me interesa en buscar siempre algo que acerque al público a la historia, los actores a la historia, que tengan mucho que dar. Como hizo Chela en Hamlet, eso va por ahí, la obra tiene un significado, pero lo resignificas. Ese es el trabajo que me interesa, gracias a *Criadero* me pude dar cuenta. Es mucho más claro en lo que me interesa actuar, lo que me interesa hacer, no me parece tan atractivo hacer una obra común, un texto, un director que te da un texto, te paras aquí y no hay una propuesta del director como decir, deberíamos decir el teatro de autor, donde el director dice pero para mí, esto es tal época y es igual a que fuera el terrorismo a este año, tiene una idea, una propuesta. Siento que tiene que haber una línea que cruza el director al proponer esa obra. Por qué escogió esa obra y que me quiere decir, y eso tiene que conectar con el público.

(ANEXO 7)

Entrevista a Lizet Chávez

14 DE NOVIEMBRE DEL 2019 47:41:00

- ¿Cómo llegaste a formar parte del proyecto de *Pájaro en Llamas*?
- A mí me encanta el teatro testimonial, de hecho, había visto unas cosas. En el primer FAE, vi Melancolía y manifestaciones de Lola Arias y luego vi *Criadero* y *Padre Nuestro* de Mariana de Althaus. Tenía ganas de hacerlo, pero no desde mi testimonio, sino como actriz que era lo que había visto en Melancolía, que eran actores contando la historia de la mamá de la directora, y dije ojalá se haga algo así porque siempre eran testimonios de las personas reales y creo que todavía no podría hacer un proceso así, pero si quería participar en algo así porque me encanta el teatro testimonial, toca bastante. Mariana me llama y me dice para participar con otros tres actores y me encantó la idea. Me cuenta la historia de Marisol y Fernando y que ellos también iban a estar en ese proceso, me gustó esto de hacerte cargo de alguna manera de la historia del otro que normalmente lo hacemos como actores, pero en este caso es mucho más delicado porque son dos personas que están contigo en escena y que están contando una historia vulnerable. Una historia triste al público también con picos de alegría, pero sin duda muy vulnerable, hacerte cargo de eso y de ellos, me parecía un arduo trabajo. Y así lo tomé, para mí hacer la obra fue como cargar un poquito a Marisol y Fernando y ayudarlos a contar lo que les había pasado de perder a alguien en el caso de Fernando a su papá y en el caso de Marisol a su novio.
- ¿Cómo te sentiste al hacer médium, como sentiste tu participación, estabas creando en base a las personas reales?
- Fue un proceso muy bonito porque fue mucho más íntimo, más honesto, no había necesidad de construir algo diferente, sino más bien de escuchar lo que proponía los dos protagonistas, y un poco estar a cargo de su historia. Es decir, tu cuerpo está para eso, tu voz está para eso, más que tú para construir algo o para ti, o para cargar texto sino para ellos. Para contar la historia de ellos. Estas al servicio de. Y eso a mí me encantó. Hay una concepción de pasito a pasito, pero también de mucha atención, a diferencia de una obra que tu lees y que no estás trabajando con personajes que fueron en vida digamos. Algunas historias son ficticias. A

- diferencia de eso, aquí estás trabajando con dos personas cuyas las historias le han pasado y están a tu lado. Tienes que ser mucho más atento y delicado. Mucho más respetuoso con tu propio trabajo. Tú estás agarrando la historia de ellos que están a tu ladito y que van a contarla contigo. Y entras como de a poquito, con mucha atención. A mi encantó, justamente por la delicadeza, por lo fino que puede ser. A pesar de no verse como una construcción digamos, o algo muy obvio, pero si lo hay, hay un trabajo por debajo muy fino, de mucho respeto, de mucha escucha para poder trasladar lo que tus compañeros te están contando al público.
- Se convierte en la historia de todos los que estábamos en la obra sino también del público, por algo te toca porque más allá de ser una historia sobre accidente de avión, es una historia de amor, es una historia de duelo, es una historia de identidad, la misma obra tenía un montón de cosas y que todos lo hemos pasado, inclusive yo. Era imposible que no me tocará o que no sienta, también era mi historia. Y también durante todo el proceso que veníamos trabajando juntos, que también es como estar contando la historia de tu amiga. Marisol y Fernando son muy amigos míos a partir de este proyecto. Yo no los conocía a ambos, pero los conocí ahí, nos hicimos muy amigos, entonces también tienes algo que te toca, desarrollas una sensibilidad especial. Creo que lo especial es que no estas contando la historia de un personaje, sino que están a tu lado en escena, que tú sabes que la vulnerabilidad es muy fuerte, estar ahí parado y contar esta es mi vida, no lo hace cualquiera. Para mí, es de valientes. Tú estás al servicio de eso, justamente porque no es fácil.
  - ¿Qué ejercicios hubo en el proceso de la obra?
  - Había que construir esos momentos que ellos contaban de una manera con los pocos elementos que había, y también tratando de no actuar de, sino como contar un cuentito y había que crear el espacio, por ejemplo, la situación que yo decía textos de Blanca Varela, y había que crear esa situación con Marisol. Como Marisol se sentó a lado de Blanca y como Blanca le decía estas cosas. Había que crear todas esas situaciones y también situaciones en conjunto como la parte del baile, cuando bailaba con Alberick, o la parte que Marisol caminaba hacia adelante con la caja y yo cantaba volteada, todas esas cosas eran creaciones en el momento, claro tienes el texto literalmente, pero no como lo desarrollas en una escena, para que también no se convierta en una cosa melodramática, sino finalmente es el público quien se va a llevar la emoción, la idea es como tratar de ser lo más cercano a la historia real, y eso es lo que finalmente se lleva el público, con elementos teatrales también, siempre hay juego, no hay historias tristes, en el teatro siempre va haber juego. Tratar de jugar por más triste que fuera.
  - ¿Usaron archivos personales?
  - Usamos muchísimos. Los objetos que quedaban al final de la obra. La mamá de Marisol murió en pleno proceso. Y toda la parte que ella hablaba de su mamá y toda la parte donde poníamos los objetos. De hecho, Marisol iba a decir ese texto de la mamá en vivo, pero se murió su mamá y para ella era imposible. Por eso lo grabó. Cada objeto que traía, cada foto, de repente tenía otro valor. El saco de Lorenzo, obviamente tenerlo ahí, después de saber toda la historia, después de saber toda la relación con ella. Pero, las fotos de Fernando también, las fotos de su familia, de su papá, las cartas, la cámara. Tiene un valor bien particular porque ya no es el objeto lo que importa en ese momento, sino la historia. Tu sientes que toda la historia la tienes en la mano, tu sientes que tienes al papá en la mano, que teníamos a Lorenzo, el saco para nosotros era Lorenzo. Era inevitable sentir que era él. Para mí, el objeto si fue un vehículo de memoria, de hecho, inclusive en esa creación que hacíamos de las historias, cuando aparecieron los objetos, aparecieron muchas cosas inevitablemente. Todo este ritual que hacía Marisol, de poner el saco en la mesa y las velitas cuando apareció el saco real fue otra cosa. Porque antes era un saco de ensayo.
  - Lo bonito de un testimonial, por más que sean cosas como muy tristes por lo menos en esta experiencia, de repente también son bien sanadoras, ya empiezas a ver las cosas desde otra parte, con mucho sentido del humor, hablamos de la muerte con mucho sentido del humor, a pesar de que es un tema triste, pero el mismo testimonial vas sanando, lo vas viendo de otra manera y eso también pasa durante el proceso. Y Gabriel es muy gracioso, que empezara a jugar con la peluca de la mamá de Marisol que había fallecido. A Marisol le causo risa. No había enojo de por medio. Y también fue una manera de despedirse de ella. Y eso pasó con varios objetos.
  - El saco me impactó mucho, también me acuerdo de la foto de la familia de Fernando. El primero hijo del papá de Fernando se llamaba igual que él. A mí me llamó mucho la atención la foto del papá de Fernando con su primera familia. Con la familia que perdió.
  - Con Gabriel nos aprendimos varios textos de Marisol y de Fernando, porque la idea era que, si en algún momento ellos no pudiesen decirlo, lo digamos nosotros. Y así fue en algunas funciones. Es un proceso muy delicado y vulnerable y hay que tomarlo así también.
  - ¿Fueron explorados todos los objetos?
  - Para mí, si fueron explorados todos, el hecho de poner cada objeto en el piso. Había muchas fotos de la familia del papá de Fernando, claro hablaba de la familia todo el tiempo. Había una cámara del papá de Fernando. No se hablaba mucho de cada objeto, quizás en la cámara. Y la cajita donde guardaba las cosas de la mamá de Marisol. La cajita también la trajeron casi al final, después de la muerte de la mamá de Marisol.
  - Para mí, los objetos eran tener la presencia de las personas que hablaban. Era Lorenzo en escena. Ver el saco era como ver a Lorenzo. Las cosas de la mamá de Marisol, la foto de la familia de Fernando era como tenerlos a ellos ahí.
  - En el caso de Marisol y Fernando fue muy particular. Fernando hizo un taller con Mariana, un taller testimonial y Fernando ahí escribió sobre la historia de sus papás. Y Mariana sabía sobre la historia de Marisol, entonces cuando acabó el taller de hecho Fernando creo que le dijo me gustaría hacer esto en algún momento. Y Mariana se acordó de la historia de Marisol, y le consultó a Marisol, a ti te interesaría hacer una

- obra porque son historias parecidas. Y así fue como empezó el proceso, de hecho, ellos se juntaban mucho antes de nosotros, también para desarrollar el texto por las experiencias reales porque lo vivieron. Mientras ensayaban se escribía la obra. La obra ya está escrita, cuando estábamos nosotros. Pero se terminó de escribir, durante el proceso, digamos toda la parte de la mamá de Marisol no estaba porque la mamá muere durante el proceso de ensayos. Hay cosas que si se escribieron en el momento sobre todo de Marisol.
- ¿Cuáles fueron tus sensaciones al presentar el testimonial?
  - Ha sido una de las obras que más he querido, pero también cuando estrenamos de hecho mi preocupación también era como estaba Marisol y Fernando. Una cosa es ensayar y otra cosa es presentarlo a un público, quizás que en el público haya personas vinculadas en la historia. Me podía imaginar la vulnerabilidad de Marisol y Fernando, en comparación a la mía que soy una persona ajena. A mí me encantó el proceso, pero siempre que salía miraba como estaban ellos dos que era lo que más me preocupaba.
  - ¿Tú crees que los archivos personales ayudaron a contar las historias?
  - Sin los archivos personales no existiría la obra, lo importante de un testimonial es justamente que es totalmente real, la historia real y con todos los archivos que había sin ellos era imposible contarlos. Por eso que también había videos, las frases de Blanca, la poesía de Blanca era parte del archivo también.
  - ¿Como fue la sensación con Fernando y Marisol?
  - Cuando Mariana me contó, me impresioné, no tenía ni idea de que ellos hayan pasado por algo así. Sobre todo, Marisol, ni idea de que había pasado por algo así. Cuando sabes la historia de alguien te cambia la visión de esa persona. Cuando los conocí, se tenía que tratar con mucho respeto, porque sabía que son cosas muy íntimas y personales. Después, poco a poco nos fuimos conociendo. Cada día ellos nos iban contando más cosas que en la obra no se vieron. Muchas más cosas. Y de pronto te ibas sintiendo que la historia también era tuya. De todo lo que te enterabas, de lo que te contaban y además de lo que veíamos en la obra. Y nos terminamos haciendo muy amigas.
  - El hecho de hacer arte te ayuda a sanar, el hecho de escribir, muchos escritores escriben y de hecho sanan. El hecho de sacar algo que tienes adentro. Es como reconciliarte con ese recuerdo. Deja de ser tristes porque también empiezas a ver otras caras. Como la parte bonita, por ejemplo. O como has crecido y como ha cambiado. Hay algo que ya no se ve triste, se ve otras caras. No es el fin sanar, sino es una consecuencia. Yo vi que en ellos fue sanador, para todos en realidad, yo también había pasado por una muerte. Y para mí también fue super importante hacer esa obra. Empecé entender la muerte de otros parientes.
  - Todos los objetos ya tenían un valor porque ya nos habían hablado de ellos, y tenerlos ahí era como wow. Había un super valor, ellos nos contaban sin que los objetos estuvieran presentes, decían el recuerdo, y de repente los objetos aparecían después. Antes de que los traigan ya habían hablado de los objetos, entonces no se quebraban en ese momento. Inclusive el saco de Lorenzo.
  - Hicimos bastantes exploraciones para saber cómo jugar la historia porque finalmente el teatro es un juego. Y con el saco fue una de ellas. Tener respeto a algo no significa que no debes tocarlo, que no debes jugar con el objeto, o que no debes tener sentido del humor, sino por el contrario hay mucho sentido del humor, pero con respeto. Valorando el objeto en sí. Y así fue. Valorar el saco era como tenerlo vivo, ya Lorenzo juega y tú también.
  - Había un montón de lenguaje escénico, muy sutil por el tema de la obra, pero si había.
  - El lenguaje escénico, permitía que esté presente el juego, el juego escénico a eso me refiero. Aparecía lo teatral. De repente, una historia, no es un programa periodístico, es teatro entonces tiene que ver juego escénico. Y eso hacía que apareciera el juego escénico entre nosotros. Un ejercicio importante, uno de los primeros ensayos, ahí apareció lo del tema de la salsa digamos, que si vino una persona a enseñarnos un poco de salsa. El ejercicio se basaba en que alguien tenía que traer algo que quisiera compartir con el resto alrededor del tema de la muerte de alguien cercano. Y cada uno trajo algo, de hecho, Alberick trajo la salsa, algo que te recuerde a la muerte o alguien que haya fallecido. Y Alberick trajo la salsa, por eso ese elemento está en la obra. Es un como baile del más allá pero no es triste, es alegre. Y la canción funcionó. El significado trajo otras cosas. Teníamos varios ejercicios para poder entrar en la misma historia, y también hacía que se convirtiera en nuestra historia. Me acuerdo que en ese ejercicio cada uno trajo objetos. De hecho, Alberick trajo una canción, yo unas frases, cosas que, hacía mi abuela, creo que con Gabriel no había fallecido nadie cercano a él en ese momento. Y bueno Fernando y Marisol de las personas que se hablan en la obra. En mi caso, eran frases que decía mi abuela. Para mí, era mi recuerdo. Y yo las escribí y cada uno la leyó. Hicimos como un círculo. Y, de hecho, que otra persona lo dijera es como escucharla de otra manera, con un poco de más sabiduría en mi caso. Y también me hacía recordar otra parte de ella, con un sentido del humor, un poco más graciosa. Y con este ejercicio, nos acercábamos un poquito más a lo que íbamos a hablar.
  - En el proceso, era inevitable no acordarte cosas propias. Yo me acordé un montón de cosas propias y se las comentaba a Marisol, sobre todo porque coincidían. Y de repente coincide tu vida y la de los personajes. Como cuando uno actúa en una obra, esto me recuerda a algo. Igualito paso acá. Así como ellos tenían la valentía de abrirse y contar eso, yo también sentía la necesidad de decirle yo también paso por eso. Y eso también hace que se conecte contigo.
  - Era difícil escoger la canción para la obra, probamos miles de canciones. Y Gabriel también canta una canción del papá de Fernando. Por ahí hubo ejercicios de voz.
  - Digamos lo difícil de lograr fue la manera en cómo dices el texto, tenía que ser una manera sencilla, sin mucho adorno, así como si le estuvieras contando a un amigo algo que te hubiere pasado, pero que al mismo tiempo tenga una claridad. Y tratar de sacar todo lo teatral del texto, o la manera como decirlo sino no funciona. Fue un excelente proceso, porque trato de eliminar cualquier cosa teatral en mi formación como

actriz. Y pasar por eso, fue de aprendizaje, por el mismo hecho de levantar el volumen hace que uno se sienta como poco natural. Entonces, sentirte natural, por más de que levantes el volumen y hablar claro y no rápido como hablamos normalmente. Para mí, fue bastante valioso porque me hizo darme cuenta que uno en cualquier obra puede hacer lo mismo, que es lo que yo valoro, lo que a mí me interesa hacer como actriz. No es fácil.

- La escena de las maletas es metafórica, hay mucha rabia con el tema de la muerte con la muerte de alguien cercano cuando te enteras hay mucha rabia. Y queríamos repetir eso también, trabajamos con el director de arte de la obra, y de él fue la idea de esta torre de maletas. Entonces cuando tuvimos la torre, Mariana me dijo sería bueno que esa torre se caiga. Y yo la tiraba. Eso era físico. Por más que la obra pareciera que es super contenida Sí lo había, hay algo que se va calentando adentro, también había que botar.
- Cada obra tiene su timing, solita. Para mí, no había que apurar nada. Por más que las personas les podía aburrir o no sé pensar que es muy formal. Las obras no se hacen pensando si al público les va a gustar o no. La historia de ellos dos parece particular, pero es universal. Es una historia bien universal, quien no ha pasado por algo así.
- El hecho de ser un proceso tan vulnerable, con el hecho de tener a las dos personas tan cerca paradas en el escenario, contando y que muchas funciones iban a estar relacionadas a la historia que estaban contando, no sabías que podía pasar a diferencia de cualquier obra teatral, no sabías si quizás alguna de ellas le iba a costar decir el texto, el hecho de estar más sensible hacía que recordaras más o que tuvieras otro significado más de lo que decía. Una anécdota, fue que una vez Marisol no pudo, se le borró de la cabeza porque justo ese día fue alguien importante y ella no pudo hablar. Gabriel y yo ayudamos como sabíamos los textos de ellos de memoria. Nunca sabíamos que podía pasar porque no sabes de qué manera les va a tocar a esas personas porque es algo que realmente les ha pasado a ellos. Cuando uno cuenta una historia que nos ha marcado, chocado, que nos toca un montón, la podemos contar, pero no sabemos cómo realmente vamos a reaccionar cuando la contemos. A veces, da ganas de llorar, o lo podemos contar de manera fría. No se sabe. Cada función era como que va a pasar. No sabíamos que podía pasar en cada función. A veces, salíamos felices o a veces aparecían otras imágenes, pero lo bonito era eso, no sabías que podía pasar en cada función.
- ¿Cómo fue la musicalización de la obra?
- Gabriel aportó un montón, escuchar la canción del papá de Fernando, sabíamos el nombre, yo la había escuchado, pero escucharlo en vivo era super emocionante. El lenguaje de la música ayuda bastante y lo puedes ver en *Padre Nuestro*, porque con la música tú puedes revivir algo, sin decirlo, para mí la música te hace revivir por más que la letra sea sobre otra cosa. Te hace revivir un momento, una época. Era como verlo a él tocando la guitarra, obviamente era Gabriel, pero la canción hacía que viéramos a la persona real. Ese poder especial es la música.
- ¿Te gustaría estar en un nuevo proceso testimonial?
- Me encantaría, pero todavía como primera persona no, no podría como yo. Me encanto estar como actriz, pero todavía no me atrevería a contar mi mundo. Todavía no. No soy tan valiente. Para mí esos de valientes, entonces no soy tan valiente. Tengo varias historias, pero aún no tengo la valentía. Si lo hiciese, si viene alguien como Mariana porque tiene la delicadeza. Pararte ahí y contar algo tan íntimo no lo hace cualquiera, además, así como es el testimonial, transparente, de una manera honesta.
- Algo que quieras decir que te dejó Pájaro en Llamas
- A mí me gustó mucho, fue una lección como actriz de mucha escucha, de estar al servicio del otro todo el tiempo. Técnicamente la voz también. Escuchando al otro. Esto es el teatro que quiero hacer, no solamente por ser testimonial, sino por cualquier lenguaje que trae es lo que a mí más me gustó y de hecho es lo que quiero hacer. La misma historia es impactante ya no tienes que adornarla. Como actor tienes que ser muy honesto porque si no funciona, no hay ganas de usar la técnica para impresionar o para adornar la historia porque la misma historia es fuerte. Y también como tu cuerpo sabe que todo es real, en realidad, en cualquier ficción uno debería tomarlo así. En cualquier proceso uno debería tomarlo. Esto está pasando. Esta obra me dejó las ganas de seguir haciendo eso.

(ANEXO 8)

Entrevista a Alejandra Guerra

15 DE NOVIEMBRE DEL 2019 40:00:00

- ¿Cómo fue la decisión de participar en un proceso testimonial?
- Bueno en realidad viene a partir de la convocatoria de Mariana de Althaus, lo que pasaba era que Mariana había estado viendo la posibilidad de hacer un testimonial hace tiempo. Había estado en Argentina, había visto el trabajo de Lola Arias y ella ya estaba en la búsqueda de hacer un testimonial. Le interesaba hacer un testimonial no vinculado a lo político sino a lo doméstico, nosotras éramos amigas, habíamos hecho montajes antes, había una relación amical con Mariana, de hecho, que va más allá del trabajo profesional, entonces cuando ella necesitaba trabajar con gente que se sintiera cómoda yo creo que en un nivel de confianza como para poder hacer este testimonial, entonces viene de eso, en realidad, viene de la iniciativa de Mariana que nos convoca originalmente a Lita, Denise y a mí. Luego, la figura cambio, pero digamos que esa fue la convocatoria porque además había una confianza entre todas y es así es que empezó el proyecto.
- Como el testimonial estaba basado de la vida doméstica, de la crianza, teníamos mucho miedo de que nuestras historias no trasciendan por ser tan comunes, no estábamos avaladas por un contexto político, no éramos

- hijas de desaparecidos, no estábamos contando la historia de un país, estábamos contando nuestras pequeñas historias, entonces si al principio ha sido un camino difícil, había mucho miedo. La primera parte fue como contar un montón de cosas, ella nos mandó una serie de preguntas cuestionarios y nosotros le contestamos, luego ella lo transcribe todo esto y claro la primera lectura fue dura porque escuchábamos cosas que nos parecía un poco reservadas como para un espacio de terapia, no nos parecía como relevantes para contar a nivel escénico, si el proceso estuvo cargado de mucho miedo, de muchas dudas, también a nivel de antecedentes no se había presentado en el Perú, había testimonio, pero siempre tenía un contexto social o político, había uno que creo que hicieron en tránsito, si me acuerdo, pero tenía que ver con otras cosas con la relación con el país siempre estas abrigada a algo que te protege al sentido histórico, era el primer testimonial de nosotras hablando de nuestras mamás, de nuestros hijos, de nuestros partos, de nuestras lactancias, de nuestras parejas, entonces había mucho miedo.
- Yo me sentí muy yo, la representación estaba cuando había tratamientos a los testimonios, cuando jugábamos con los testimonios, cuando buscábamos lenguajes escénicos para contar nuestras historias. Entonces, me deja un poco el actor creador ósea habido mucho de actor creador. Mariana ha tejido, todo ha escrito, dirigido, pero nosotros hemos encontrado también formas con eso, que me quedo para otras cosas de trascender el testimonio literal con composiciones de momentos, que son muy performáticos, ósea hubo momentos que yo estoy hablando de algo muy verdadero mío. Pero, le estoy dándole un tratamiento particular a la escena, es muy escénico, con juego para contar, algo doloroso, para trascender el dolor, eso es algo que, si me parece muy interesante, toda la parte de la creación. Si yo voy a contar una cosa dolorosa de mi vida de migración, como me fue en mi relación con el idioma, como aprender un nuevo idioma o sentirme sola. Use la nariz de clown y jugué toda la escena y la transforme la dinámica, para que trascendiera y creo que eso también es bien importante. También ha sido importante jugar con el status bajo, que es poderse burlar de uno mismo también de su propia cosa en el buen sentido, burlarse para también soltar el dolor porque hasta en los personajes más difíciles me ha servido mucho. Esta idea para encontrar el otro lado el lado del dolor que uno se ríe de sí mismo por momentos, también necesitas soltar cosas muy densas para poder continuar y la obra estaba cargada de mucho humor, a pesar que tu digas estas cosas son fregadas, pero el reírse de nosotras mismas creo que fue un elemento importantísimo, creo que el actor, mi personaje, era una obra durísima igual había un juego de a veces reírse de uno mismo de lo que está pasando.
  - ¿Hubo momentos físicos?
  - En un momento por la forma en la que estábamos trabajando era bien difícil. Mariana estaba metida, no recuerdo en que proyecto que tenía que terminar. Entonces, Nadine Vallejo que es la asistente trabajó con nosotras en ese momento, me parece que ya Denise no estaba se había retirado por un problema personal y ya después regreso. La segunda temporada, pero digamos que se retiró, y lo que hicimos fue que comenzamos a trabajar el testimonio con propuestas físicas. Yo trabajo muchísimo físicamente y entonces yo decía que tal si uso el tap para hablar sobre la histeria, como un pulso más que como el tap para bailar y me ponía los zapatos de Tap y decía yo puedo, yo puedo entonces me burlaba un poco con el tap de mi propia autoexigencia de hacer todo bien. Lo usé un montón para trabajar un testimonio sobre mi madre porque por ejemplo ahí cuento una historia de que mi mamá bailaba flamenco, cuando era niña me he visto como mi madre, pero con un poncho me pongo los zapatos de flamenco. Me acuerdo que me cambiaba un montón de zapatos que tenía un montón de cosas de baile y entonces represento a mi madre bailando flamenco pisoteando nuevamente el pulso de los zapatos que tiene que ver con su rebeldía, entonces transformo la rebeldía de mi madre en un baile, doy la vuelta como si fuera un baile de flamenco me bajo el poncho y hago y represento su momento de militancia política como el poncho y con la falda se cuenta todo, como una historia a partir de una composición física es mucho más interesante decir mi mama era rebelde desde niña y cuando fue grande se metió a la política, de alguna manera estoy contando algo muy cotidiano, pero lo estoy contando de una manera lúdica que también es una especie de homenaje a mi mamá, entonces ahí el cuerpo está contando la historia muchísimas veces toda la secuencia de la salsa que Lita no puede dar de lactar, le cuesta y la verdad, yo trabajó como un coach usando la salsa con la canción lloraras, entonces se torna gracioso porque era ella tratando de dar de lactar con la canción de Oscar de León lloraras y yo jugando con la salsa adaptándola a un momento de lactancia, ósea miles de momento. Para mí el tema físico ha sido claro que yo terminaba agotada en las funciones porque me cambiaba como veinte los zapatos y hacia cinco mil cosas distintas.
  - En lo corporal quien nos ayudó no recuerdo, Sandra hacia la parte musical y ella también ha hecho clown y es graciosa. Era ella misma y decía unas cosas que eran grandiosas y decíamos eso tenemos que ponerlo, la verdad tenía unas ocurrencias, ella es muy graciosa, pero como persona, entonces no tenía que ser actriz. Claro, Lita y yo teníamos una simbiosis creativa, esa cosa que ella pone y yo pongo también. Hay cosas que ella pone, nos armamos muy bien con el tema de la creación, muy físico, claro Lita tuvo un accidente tuvo que estar en silla de ruedas, después ya se incorporó totalmente. El trabajo de cuerpo ha sido fundamental, toda la obra estamos también con mucho trabajo de cuerpo a pesar que también ha habido de texto.
  - Comencé a contar el testimonio, comenzamos a ensayarlo, me movilizaba mucho y me daba ganas de llorar, entonces dije no puedo hacerlo así, entonces que tal si hago como el clown, como si fuera la niña. Entonces, ella lee un cuento en inglés y lo traduce en la pantalla de atrás, mientras yo voy haciendo la línea, voy escuchando los audios de los niños que se burlan de mi porque hablo mal el inglés y uso el juego del clown hasta en que los niños se burlan mucho de ella y a ella le duele. Me saco la máscara clown y comienzo a trabajar el uso del lenguaje y como a partir del tiempo el lenguaje va cambiando, de tener un acento super

hispano a hablar perfectamente inglés y lo que voy contando en el contenido del cuento es el cuento de una niña, pero en realidad soy yo, esta niña que se llamaba Lana vivía en tal lugar, una vez sus papás se tuvieron que ir, no sé qué y no sé cuánto y al final digo ella creció. Todo lo digo en inglés, atrás está la traducción y al final creció y ya nunca más tuvo miedo. Mientras voy haciendo eso, mi lenguaje se va transformando y se vuelve en un inglés perfecto. Como si fuera una americana más, el uso también fue lo físico del lenguaje para contar en paralelo lo que estoy contando, es todo un tratamiento de testimonio, por ejemplo, ahí juega el clown porque tenía el trabajo del clown de la escuela de Lecoq, pero más que nada era el clown para hacer la niña que está contenta y no tiene ningún problema con que se burlen de ella que es fácil también burlarse de sí misma, salió un juego cómico hasta que se volvió cruel y entonces ahí me quito la nariz que no puedo jugar con la crueldad. La de verdad ahí si comienzo a trabajar lo otro.

- Ese es un momento físico, terrible en realidad, en mi vida terrible e incontable. Además, tenía que proteger la identidad del padre de mi hijo, no iba a contar eso de verdad, ni íbamos a poner porque podríamos haber puesto un dato, una estadística y luego delataba todo lo que pasaba en realidad porque la gente decía seguro es un flojo. No en realidad lo que pasaba que era un momento de mi vida donde supuso todo un cambio y entonces yo lo que dije esto es como una maratón, como un triatlón, entonces pensé porque no lo hacemos como un triatlón. Entonces, ahí comenzamos a jugar con la idea de: ven para aquí y termina esto y el otro. Era una secuencia que se repetía e iba desdibujando que en una época hasta que terminaba en agotamiento, entonces ahí si se describió que el papá de mi hijo se iba para siempre, pero no lo digo porque creo que no era necesario, tampoco en ese momento ese tipo de cosas son las que le quitan esta cosa de terapéutica, digamos que podría tener si yo fuera a decir que paso tal cosa, que el papá de mi hijo tal y tal, es como que le estoy contando al psicólogo, entonces el trabajo de la secuencia física genera algo, puede una persona estar viéndolo y dice yo me siento así, yo me siento como esa mujer, que tengo que hacer eso, que tengo que hacer lo otro y permite una identificación con el público. Trasciende eso en un poquito lo que se llama como ciertos componentes concretos de la obra trascienden del testimonial de Alejandra, testimonial de Lita y lo universalizan. Y hacen que el público se conmueva porque se ve reflejado en el testimonio.
- ¿Hubo ejercicios de voz?
- Más que con la voz, con el uso físico del texto, como te mencioné en el clown y también una escena del bar. Hay una escena que yo cuento que a raíz de la crisis que hablo del papá de mi hijo, ya pasé un periodo digamos de un seudo, regreso a la adolescencia que nunca tuve en realidad porque no fue así en que salía, chupaba y votaba cosas. Entonces, hice todo un trabajo de una cosa que también fue fuerte para mí porque estaba en crisis igual me levantaba e iba a trabajar porque era siempre responsable y trabajé con un monto de vasos, montón cigarros y me los ponía en la boca e iba hablando y trabajé con lenguaje, a veces entendía lo que decía y a veces no entendía lo que decía. En vez de actual la borrachera trabajaba como la ansiedad, entonces era como el uso físico del lenguaje y mientras hacía de los cigarros, al principio era muy gracioso la gente se reía mucho porque además soltaba palabras claves para contextualizar lo que estaba diciendo y al final si me desplomo me caigo en el piso y viene Sandra y me barré, entonces como una cosa tan de irse a la mierda y te barren eso ha sido muy un vocal físico ósea como trabajar el lenguaje no solo para decir, sino para contar algo de cómo va más allá del lenguaje mismo, como lo que te conté del clown es como que si estás hablando de una manera a partir del lenguaje del inglés, entonces comienza a transformarse el lenguaje y de pronto hablas perfecto inglés, entonces te voy a estar contando de una niña que creció y aprendió salió adelante, se burlaban de su forma de hablar, que se yo, lo otro también es algo hablando de una mujer que está tomando compulsivamente, fumando compulsivamente, pero en realidad estoy hablando sobre el dolor que siento, lo convierto en ansiedad y se convierte en especie de escena de bar y mucha gente me decía yo veo eso y me veía a mi vida ahí como una loca hablando huevadas, entonces también otra vez es eso que te veo y me he visto en momentos de mi vida, que estaba así, es como si se hubiera un montón de espejos. Alguien se ve acá alguien, hay gente que se conmovía mucho con la historia de Lita y su papá. Porque el espejo de muchas mujeres de relación con el padre, creo que hubo muy buen equilibrio, en ese sentido Lita tenía una historia muy difícil, pero que había fuerza en sus testimonios muy bacanes, yo he trabajado mucho lo que hago, lo físico, el juego y lo performático. Desde la verdad en los testimonios mismos, Mariana nos dijo que cuando habláramos desde primera persona hubiera una distancia total ósea que no estuviéramos conmovidas hablando de nuestra historia, sino que tratáramos de no mostrar emoción como actriz es un poco difícil porque además estás hablando de tu vida y si algún momento dado algo pasa ese testimonio pueda adquirir cierto peso, entonces para mí me costaba mucho lo que en un momento tener que leer después que me habían barrido. Mariana es bien inteligente porque te tira al piso y luego te levanta, entonces tenía que terminar bien barrido y me levantó y veo un libro de verdad, que mi mamá casi se muere cuando lo vio porque es una dedicatoria que me hicieron mis padres cuando fui a estudiar afuera( para una futura actriz por un futuro, lleno de esperanzas no sé qué y no sé cuántos que es esta nueva vida) una cosa linda y decían que tus padres que te adoran, vive el teatro, vive la vida no sé qué no sé cuánto, 1993. Entonces, yo leí eso y era como que había tenido todo el otro momento y era como Mariana porque me pones esto acá. Es como un viaje bien fuerte no, además el libro es el libro, el objeto es el verdadero objeto, entonces cuando mi mamá lo vio se había olvidado que me habían regalado eso, tenía 18 años, entonces como wow claro algunos objetos son como de representación y otros de verdad de pertenencia ese era un objeto de pertenencia.
- ¿Hubo objetos propios que te ayudaron en la exploración?
- Por ejemplo, mi nariz de clown, era mi nariz de la escuela de Lecoq, era de verdad y la usaba cuando tenía 22 años. Cuando estaba ahí, el libro es objeto de pertenencia que utilice, las fotos proyectadas son objetos de pertenencia, hay otros que son representativos son el poncho y los zapatos. Hay otros objetos que representa,

por ejemplo, mi abuela literalmente usaba su megáfono, ella hizo el parque que esta frente de mi casa, ella lo mandó a hacer, entonces se ponía ahí, tuvo un derrame estaba en su silla de ruedas, pero tenía su megáfono y decía salgan de ahí no pisen las plantas. Le gritaba a la gente desde su balcón, el megáfono no lo tengo, pero uso un megáfono que representa a mi abuela, era un legado, era súper, como líder quiso ir a la universidad quiso hacer cosas. Si pues hay objetos que son de pertenencia. Lita uso un sombrero, pero no sé si era de su mamá o no, por eso digo hay objetos de pertenencia y hay otro que lo representan, de ahí no recuerdo otro mío que haya utilizado que sea mío salvo las fotos y el libro, como nos volvimos investigadoras de nuestras historias. Tengo memoria para los papeles para acordarme la letra, pero no tengo memoria para acordarme de las cosas y mi mamá se acuerda de todo, me comentó un montón de cosas y yo rebusqué entre mis fuentes un momento muy fructífero creativo. Todas las cosas que sacábamos iban quedando, luego llego Mariana y vio todo esto que habíamos hecho y tejió todo lo que habíamos escrito, lo armo lindo, lo escribí, lo dirigió, pero ese fue un momento que tuvimos con Nadine debe ser ella la que te menciono es la que estuvo con nosotros con el trabajo físico y lo encontré y dije esto nos podría servir entonces lo llevé y se lo mostré a Mariana y me dijo esto está increíble y espero para poder colocarlo justo en el momento del bar que es un momento muy complicado muy difícil donde estoy revelando de mis cosas delicada. Para levantar como para decir esta persona se puede ir a la mierda, pero tiene la resiliencia tiene los padres porque lo que dice la carta, la dedicatoria de lo que dice es que padres de puta madre que tienes, que te apoyan que te quieren es como una dedicatoria, que engloba, quien soy yo, lo traje y me dijo esto está increíble en los ensayos.

- ¿Lo cuidabas?
- Todo estuvo ahí, lo ponías en unas cajas, excepto mi nariz de clown en el casillero. Me dio una pena porque era mi nariz original, lo demás si todavía lo tengo todo.
- ¿Lita me decía por ejemplo yo como persona no he sabido guardar yo si voto así, pero hay otros actores que si guardan sus cosas no?
- Algunas no, yo, por ejemplo, algunas he votado, algunas he recolectado, me he movido tanto, me he mudado tanto, que no se ni dónde están tiradas en algún lugar, pero si algunos objetos, no el vestido de matrimonio, no olvídate que todavía lo dejo ahí por ejemplo mi nariz estaba en la escenografía de teatro, depende, mi nariz la adoraba me dio una pena y rabia cuando me la robaron. Mi libro lo tengo guardado y valoro, hay libros que los tengo guardado hay otras que no tienen un valor particular y los he perdido todavía.
- El uso de los objetos, hay dos formas, uno es cuando se hace un testimonio con el objeto que de alguna manera avala lo que dices, ya sea el objeto proyectado o ya sea el objeto que dice que es el momento que uno esta como contándolo, pero como estuviera informando, por ejemplo, yo encontré un video vhs o betamax con mi hermano bebito y yo, la mayor, en la piscina totalmente abusiva y veo las fotos de mi hermano que era hermoso lindo, me pareció super bacán ese objeto para contar el testimonio de esa manera. Voy a proyectar el objeto de mi hermano lindo y decir cuando yo era así, que lindo es tu hermano, este es tu hermano, que lindo rubio y estoy tratando de hablar y me interrumpe la imagen de mi hermano lindo que es como yo siempre me he sentido eclipsada por mi hermano. Ya está, no siempre tengo que decir yo siempre he estado eclipsada por mi hermano, estoy mostrando y todo el mundo se mata de la risa y luego un video de un familiar al que yo también me vengaba torturándolo. Entonces, en un momento muy cotidiano, pero muy común y contado con objetos, entonces tiene función de testimonio narrativo y el otro es de transformación física, si yo hago mi mamá era me pongo el poncho y cantó una canción de esas que cantaba mi mamá de protesta, la canta Sandra por supuesto, yo igual me pongo el poncho en plan militante y ese poncho es un objeto luego lo paso a convertirse en una falda y luego a la falda de flamenco de mi mamá. Cuando bailaba, entonces ahí voy transformando el objeto, los volantes en el piso, entonces se transforma mi mamá y eso se transforma, eso en la política me volteo, hago esto, lanzo y entonces el objeto de los volantes se convierte en un objeto de representación de mi mamá. Entonces, es eso no, el objeto de una secuencia física, los cigarrillos, los vasos son objetos de una secuencia física de texto o de física. Los zapatos todos los zapatos representa los zapatos de baile de salsa éramos: los zapatos de baile de salsa, los zapatos de flamenco, los zapatos de tap, las botas que son mis botas que son de Alejandra, muy mías que hasta ahora me las he clonado como cuatro veces porque me encantan son botas de aviador. Esos objetos son muy míos, algunos son de representación y algunos son míos, algunos avalan un testimonio y otros son para usar en una secuencia física. También, las botas eran mías después se hicieron noña y me las clonaron porque las temporadas las seguíamos haciendo. Primero, eran super cómodos de hecho lo hacía para dictar, de hecho, me voy a tirar al suelo, eran súper cómodos, son como unas botas que son como medias como de mi forma de vestir muy formales. Cuando trabajo, cuando estoy trabajando porque la ropa era una ropa fácil como que te podrías mover y como nos sentíamos cómodas trabajando. Es muy yo, es decir, nos hicieron unos vestuarios muy de cada uno, dentro de una ropa cómoda.
- ¿Cómo fue la sensación cuando presentaron por primera vez la obra?
- Estábamos aterradas en el ensayo general, nos moríamos de miedo, estábamos todas así, fue difícil. Si seguro te contó Lita que en el ensayo general se rompió el metatarso, lo que pasa es que había mucha mala energía porque estábamos un poco peleadas por un tema de creación, nosotras, no Lita y yo, pero con la directora era un mucho conflicto. Había mucha carga y Lita sale y rompe el metatarso y entonces se tuvo que posponer para la próxima semana y luego se volvió hacer con Lita en silla de ruedas y eso era una tontería porque en realidad lo que se hizo era tan tonto y no sé porque se lo hizo estaba muy cargada. Entonces, hicimos una limpia, nos amistamos, nos llenamos de nuevas energías. Como es un testimonial me dijo el ensayo general me rompi el metatarso y no voy a poder bailar, voy a contar mis anécdotas, entonces yo ahí si corría con la

silla, entonces, terminaba muerta porque ya tenía a Sandra que estaba en su silla cantando y a Lita que estaba lisiada, entonces si tuvimos que atravesar mucho miedo, pero cuando vimos el resultado no lo podíamos creer y dijimos wow. Esto funciona, ya en el ensayo general había venido creo Roberto Ángeles y le había dicho a Mariana que estaba espectacular, que esto era una cosa única, entonces dijimos está bien y luego en el ensayo general todo el mundo se paró ósea la respuesta del público fue buena. Nunca habían hecho una obra así tan cerca, como si la obra así en general conmovía al público tanto que aplaudían por horas, nos quedábamos ahí regresábamos. Se creo como un espacio de comunión con el público y ya el miedo se perdió, aunque a veces si Lita me acuerdo que me decía que se sentía movida porque teníamos que enfrentarnos todo el tiempo a nosotras, no tenías miedo por tus familiares, no porque a la persona cuya identidad cuida por respecto a mi hijo, como al papá de mi hijo la historia no la evidenció porque tampoco era necesario posiblemente si hubiéramos puesto la estadística probablemente. No queríamos nadie más nada de lo que estoy contando deja mal parado a nadie simplemente más bien me desnuda a mí, ante el público, cuento mi historia, en el caso de Lita es distinto no

- Si me parece que estaba súper bien tejida la historia me pareció que había un nivel de equilibrio también entre lo performático, lo escénico y lo testimonial para un testimonial. Como *Criadero* donde tú no estás diciendo mi papá era un torturador donde en tal año histórico. Había un buen balance entre texto cuerpo y escenas escenificadas. Era como urgente, nos pusimos las pilas y comenzamos a crear
- Si absolutamente hay un antes y un después para mi creo, para todas validó mi historia ante el público se volvió un evento, viajamos para todos lados, fue un proceso totalmente nuevo, fue un proceso de sanación para mí. Hay un antes y un después, no es que no sane todo como que atraviesas tus fantasmas y lo cuentas y ya.
- ¿Volverías a hacer un testimonial?
- Si volviera, puede ser, tendría que valorar cual es el aporte, como te digo hemos pensado en algún momento resucitar *Criadero*, pero ya ha pasado ocho o nueve años, pasaría quienes somos nosotros aquí ahora y rebotarlo con el *Criadero* de hace ocho o nueve años. Hacer como un testimonial basado también en nuestra distancia, también con el antiguo testimonial, como la vida sigue cambiando, como tú dices, hay objetos que representan una cosa que con el tiempo adquieren otro valor. Por ejemplo, yo tengo mi vestido y olvidado no yo sería un mar de lágrimas, esas cosas como que el objeto te da mucho como en *Pájaro en llamas*, Marisol con el saco, eso es parte de lo que yo estoy trabajando actualmente en mi tesis. Los objetos también de representación y cómo van cambiando y como el tiempo te da otra mirada sobre el objeto, otro estado sobre el objeto o no relevancia o relevancia es una manera de mirarse, también es un espejo, el objeto personal o representación es un objeto de tu vida, entonces tú te miras también a la relación del objeto.

(ANEXO 9)

Entrevista a Fernando Verano

16 DE NOVIEMBRE DEL 2019 01:01:29

- ¿Cómo fue la decisión de participar en el proceso testimonial con Mariana?
- Yo hice un taller de teatro testimonial con Mariana, empezando en mi historia, pero no pensaba en hacerlo con Mariana. Se dio un poco por el interés que ella mostró en la historia y aparte del taller de dramaturgia testimonial, ya tenía un montón de cosas escritas, y hacer un tema tan personal y que había sido tan tabú en mi familia, que no tenía distancia. La recomendación que Mariana me dio antes de asumir el proyecto fue que yo busqué alguien con quien trabajar para que justamente yo pueda tener un distanciamiento de la historia y poder aproximarse a ella como un material de trabajo y no tanto como unas cosas que para mí era y es muy personal. Entonces, luego yo le propuse a Mariana, si ella quería embarcarse en esa aventura y ella me dijo que encantada de la vida. Ese fue un poco el punto de partida.
- Tenía muchas ganas de hacer la obra, sentí un impulso grande y a la vez también sentía la tensión, el temor digamos de cómo estar desnudo ahí, de una historia que ni siquiera es auto ficción, es propia, entonces un poco, de hecho, había un poco de temor, pero también confianza en Mariana. Entonces, sabía que, en este país, si alguien tenía herramientas de sobra y experiencia digamos como “ponerme en las manos de” era ella. Hubo muy buena química, somos de la misma edad, no nos conocíamos de antes, pero si sentía que digamos era la persona correcta para asumir esto, incluso en un primer momento no existía la historia de Marisol, de pronto Mariana si lo tenía en la cabeza, pero digamos yo, cuando yo le propongo a ella, no me dijo vamos a hacer una historia a dúo, sino que ella posteriormente me dijo que habría otra historia similar, y me gustaría contarla así.
- Nadine y Mariana hicieron un gran trabajo, a nivel de manejo de intuición, contención, de acompañamiento, de dirigirte llevándote con todo el rigor del mundo, pero llevándote. Yo no conocía a los actores, pero no me chocó contarles mi historia, yo siempre lo he contado normal, para mi es una historia fascinante, no he tenido problemas en contar.
- ¿Qué sensaciones se generaron al hablar de ti mismo y no crear personajes?
- Yo no había tenido tanta experiencia actuando antes de la obra testimonial, había llevado cursos, talleres, y ya había trabajado un poco más sobre la dirección y la dramaturgia, y esto era más como volver a actuar y a la vez estas actuando de ti mismo y es distinto. Pero igual estas actuando. Me acuerdo que alguien escribió un comentario a la obra y decía: Claro, como que esto no es propiamente ficción, no hay personajes, no hay

un trabajo de actuación, pero fue interesante el comentario, porque a mí me hizo analizar y pensar un poco de lo que estaba haciendo a nivel de actuación. Y evidentemente siempre que te paras en un escenario, con un texto aprendido, frente a un público, ya estas representando, ya eso es un acto de representación. Por más, que el personaje que este representando sea yo, de hecho, la obra tenía flashbacks en escena, de que yo revivía momentos de mi infancia, revivía el momento de la muerte de mi padre, ya de por sí hay un acto de representación, por más de que sea yo mismo, y por más de que, digamos la escritura de Mariana se basó mucho en cuestionarios de preguntas a Marisol y a mí por separado. En el texto cuando lo leí, vi bastantes preguntas que yo había respondido, y que estaban ligadas con las de Marisol, pero que evidentemente eran mi voz en algún sentido, era yo, pero igual era un texto aprendido y una marcación que no podíamos cambiar en las funciones, con una dirección también del registro, en que registro debía estar, por ejemplo Mariana insistía mucho en que sea frío, que no le ponga emoción en las funciones, lo cual era un reto porque evidentemente, había momentos en los que me desbordaba. Me ha ayudado, en el banco de memorias que uno como actor tiene, por los cuales creas personajes, y que a veces son cosas muy chiquitas que necesitas, y que menos, es más, menos emoción y sucede en el escenario. A veces uno puede pensar esta función salió linda porque he sentido muchas cosas en la función, pero en realidad no ha salido muy bien, y la función que tu sientes que estas más en automático y frío, me ha pasado varias veces, el director me ha dicho estupenda y uno piensa lo contrario. Y claro hemos hecho 50 funciones en la temporada, pero es una obra que la ensayamos durante cuatro meses, entonces los últimos 15 días ya eran pasadas completas, entonces es una obra para mí, ósea a nivel de actor evidentemente hacer 50 veces el desnudarte emocionalmente en ese sentido con tu vida, un buen pedazo de tu vida ante todos, te solidifica en bastantes cosas como actor, en el sentido de cómo pararte y cómo enfrentar el público, después de haber enfrentado el público en esa obra ya puedo ponerme en otras pieles, adquieres más seguridad. También creo mucho en la ritualidad del teatro y creo que esa obra que no la hemos vuelto a reponer y no creo que se vuelva a reponer, yo sí creo que esa obra tuvo, lo sentí en ese momento y Marisol también, tuvo un peso de ritualidad, estábamos cerrando algo, porque a diferencia de *Padre Nuestro* y *Criadero* aquí estábamos hablando sobre los muertos, había un tema de conexión con personas muertas, el otro día leía en un libro que San Agustín decía, algo así como que los muertos, no es que estén muertos realmente, sino que están en otro plano, porque mientras uno viva y los carguen en su memoria están vivos.

- ¿Qué relación tienes con el objeto?
- Esto del objeto lo traje yo, porque cuando comenzaron los ensayos, tuvimos un par de semanas de improvisaciones, y yo lleve, recuerdo que lo lleve hasta la primera lectura, me sentía un poco idiota, pero porque yo venía con un táper de plástico grande con un montón de cosas, porque yo ya venía, en el guion lo digo, yo ya venía haciendo una investigación como 7 años del tema para poder hacer algo finalmente que sea un guion de cine y después hice un par de borradores, y después empecé a escribir una obra de teatro, de ficción, pero inspirada en ese hecho, y de ahí fue el testimonial con Mariana. Entonces, yo ya tenía un montón de cosas, además soy muy minucioso con el tema documental, tenía fotos, tenía objetos de mi padre, tenía objetos de mi infancia, tenía un montón de cosas, tenía un táper lleno, esos transparentes grandes. Y recuerdo haberles dedicado una improvisación a los objetos, abrir el táper, sacar las cosas, y empezar enseñarles a ellos, y les empecé a explicar el recuerdo de cada objeto, y toda la improvisación se fue en eso. Marisol no conocía mi historia a detalle, ni Lizet, ni Alberick, ni Gabriel, ni Nadine Vallejo que era la asistente de dirección, entonces yo había hecho un taller con Miguel Rubio, en el curso de teatro y memoria, y había un ejercicio del taller de hacer unos altares, y yo había llevado una de las fotos que apareció en la obra, la foto de la primera familia de mi papá, entonces a partir de ahí se fue abriendo la posibilidad de tener un altar. Digamos Marisol, tuvo un proceso directo, entonces Marisol habían muchas cosas que ella ya no tenía, eso había sido parte de su proceso, yo soy como el heredero de un luto, y ella como que en primera persona había hecho un luto, y pues luego tuvo un pareja, tiene hijos, y eso contrastaba, yo no tengo nada, y yo tenía un táper, pero luego lo fuimos limpiando, en las primeras pasadas de la obra, el altar era inmenso, todo el proscenio de los objetos era inmenso, tenía mil cosas, entonces fuimos limpiando para que queden, menos es más, porque junte todo eso, no le pregunté, pero sé que me interesa lo documental, y todos esos objetos han estado ahí en mi casa, y yo los he ido guardando. Lo único que tenía guardado Marisol fue la casaca de Lorenzo. Lo tenía más de 20 años en el closet y lo estaba guardándola para darle a las hijas de Lorenzo.
- Los ensayos son juegos, pero claro hubo un momento donde se empezó a dibujar un caos así lo propuso Mariana, que luego sería el inicio de la obra, es donde estaba revuelto, claro al principio ver mis objetos en ese caos, si fue como que en un momento dije miércoles, eran más que unos simples objetos, los estoy viendo tirados, era fuerte, claro entendía perfectamente que estábamos jugando, por ejemplo, habían casetes, varios de esos objetos estuvieron en la obra, por ejemplo, había un casete de betamax que decía feliz cumpleaños, ya ese casete existe del año 86 o 87, y ese casete estaba ahí, estuvo en las funciones, la cámara de fotos de mi papá con la que yo hago la última acción de la obra, mi papá adoraba su cámara, y esa cámara también andaba de cabeza por ahí, pero es interesante porque por ejemplo, en todo montaje los actores son responsables de su utilería, pero acá yo bajaba con mi cajita, y esa era mi chamba, yo lo tenía que hacer, ósea Mariana me había dicho antes de cada función tú te encargas, tú vas a poner tus objetos, yo sabía dónde iba cada cosa, el casete de betamax, la espada de mi papá, era la espada de la fuerza área, cuando te gradúas te dan una espada, y esa espada estaba ahí, hay una foto del matrimonio de mis papás en un marco de plata. Esa es la foto que toda la vida ha estado en la cómoda de mi mamá en mi casa, es el marco de toda la vida, hay un avioncito, un avión de guerra, yo en algún momento lo pongo en un parante, tenía como un pequeño

parante y lo colocaba ahí, ese avión era de mi abuelo pero también es un objeto de mi infancia, cuando era niño lo agarraba para jugar, todos esos objetos se guardaban en un táper, en algún momento del proceso quité, cuando ya limpiamos y definimos que va, me llevé todo el resto de cosas a mi casa y las que quedaron las deje en un táper, los objetos eran parte de la utilería, entonces ese táper yo bajaba ponía las cosas, digamos había un chico que se guardaba de guardar mis cosas en el táper, él sabía cuáles eran mis objetos. Llegó un momento que ya no me molestaba ver las cosas tiradas, al principio de los ensayos me chocaba porque era como de pronto un tesoro, y ver a mis objetos ahí, y todos corriendo alrededor de esos objetos, ósea me pareció fuerte la imagen, ósea los objetos como agarran vida.

- ¿Y cómo así se quedaron solo esos objetos?
- Mariana me preguntó qué es lo más representativo, hubo un momento donde se limpió. Mariana tenía mucho cuidado, yo en ningún momento me sentía incómodo, hay cosas que Mariana ha cambiado y ha sido por nosotros. Yo me acercaba y le decía eso que estoy diciendo no sé, y ella me decía que quieres decir. La elección de los vestuarios era con que te sientes cómodo, ya eso, pareciera dibujado que no hubiera una representación pero si la hay, es un tema interesante, digamos David Mamet, él dice que en realidad no existe eso de construir personajes, en el sentido, Stanislavskiano, sino pararte y decir las cosas y encontrar cosas en el texto, hay de todo, hay gente que me decía eres tú, no estas actuando de algo, gente de teatro que nunca me había visto actuar y me vio ahí fue como que eres tú, y yo les decía si estoy actuando.
- ¿Y cómo fue el tema de la elección de las fotos?
- Había mil fotos, creo que Mariana me pidió que hiciera una pre selección, pero siempre era como que menos, porque menos, es más, (*Fernando empezó a revisar el texto de la obra, porque yo lo tenía en la mano*) por ejemplo, la carta que está casi al final, la escribí un día que Mariana me escribió y me dijo necesito algo, para que tú cierres tu historia, no para que se cierre al final, has una carta a tu papá, has una carta a tu hermano, y fue como que me senté esa noche a escribir y salió esa carta, así tal cual, y es más hemos tenido la primera lectura del texto, y yo llegué con la carta a mi hermano. Mariana ya la había leído, ella lo puso tal cual lo escribí, creo que le quitamos una línea que era repetitiva, pero mira como son los objetos, yo en la obra leía la carta, yo ya me lo sabía de memoria, pero tenía que hacer un poco la representación, y yo la transcribí a mano en una hojita de papel, y esa era la carta que usaba en todas las funciones, use un solo papel, escrito con letra a mano como si le escribiera a Nanino. Como a la segunda semana llegó la familia de la primera esposa de mi papá al teatro, y llegó un familiar, primo hermano de Nanino, contemporáneo ósea era su amiguito de la infancia, y a él le encantó la carta. Es un regalaso, me dijo, por favor si hubiera una copia o por mail, y después vino uno de los hermanos, que yo no los conocía, me invitó a almorzar y yo le dije normal, pero cuando acabe la temporada, por un tema también de distanciamiento emocional, porque era fuerte, entonces para mí era como que de pronto empezaba a parecer gente, que era del pasado de mi papá, y cuando acabó la temporada salimos a almorzar y yo me acordé lo que me había pedido el primo hermano, entonces le regalé la carta de las funciones. Y se la mandé con el señor y le dije que haga llegar, que esa es la carta, que usé todas las funciones. El objeto también cobra otro valor en la escena, yo creo en lo eterno. Por eso, creo que esta obra ha sido como un ritual de los muertos durante 50 funciones, ha sido una terapia de psicoanálisis para Marisol y para mí. Y probablemente para los otros actores y también para Mariana. Ha sido un ritual, hay algo que ha sucedido, lo hemos conversado con Marisol después, cada vez que nos vemos, hay que hacerla de nuevo, quizás se reponga quizás no, no se ha dado la oportunidad, pero yo siento que esta obra ha tenido una función sobre natural, es muy feeling.
- Es una obra fuerte, yo me acuerdo de los comentarios, el boca a boca de la gente era muy pero muy fuerte, tuvimos 50 funciones, a la mitad de la temporada no tan llenas, pero siempre había público. Yo me acuerdo de un amigo que fue con su novia, y vivían en San Borja, y dijeron nos fuimos caminando, ósea de San Isidro hasta San Borja caminando. Ellos necesitaban caminar. Me parece lindo que haga eso el teatro, todo, la carta de Nanino, leer esa carta, los objetos, componer un altar, el video de mi papá, mientras que Alberick lee la carta que me escribió mi papá que también es tal cual, guardaba literal la carta que mi papá me dio, en el momento que llevaba todos mis objetos en el táper a la carta le saque una fotocopia, creo que sí, tenía mucho miedo que se pierda, para mí siempre ha sido como un testamento, el papel es tan frágil, esa es la carta en la que mi papá habla de Dios. Es curioso, porque en un momento Mariana pensó que pasa si ponemos esa carta en off, una voz en off y Alberick dijo yo voy a leer esa carta, porque Alberick representaba por momentos a mi papá, y fue muy lindo que la lea.
- Las primeras sesiones, si lleve la carta tal cual, pero igual yo ya la había transcrito así que Mariana la tenía, ella lo había incorporado en el texto, la obra ha cambiado un montón.
- ¿Por qué estaban los interlocutores en la obra, como esa especie de ángeles?
- Ella quería hacer algo distinto, quería ponerse a jugar con actores que no tenían nada que ver, no quería ser puro testimonial, es decir, no solo los actores con sus historias, creo que también que de pronto a mí no me conocía como actor, Marisol no actuaba hace tiempo, me atrevo a decir o quizás, se dio cuenta que necesitaríamos apoyo, pero no creo que eso sea lo principal, ella siempre decía que esos tres seres, eran como ángeles, Lizet, Gabriel y Alberick. Estos tres son como ángeles, en un primer momento del texto, antes de la primera lectura, eran solo hombre y mujer, es decir eran cuatro personajes, y después incorporó a Gabriel.
- ¿Qué te dio el lenguaje de la música?
- Yo tenía todo un tema con mi papá y la música, con estos sonidos que hacía mi papá, que hace Alberick al principio de la obra, y que después yo hago, todos los vamos haciendo, pero es esta música sin ser música. Marisol tenía esta zamba argentina que toca Gabriel, la música no estaba tanto en mi historia, estaba más en la historia de Marisol creo. La música no estaba tan conectada conmigo, salvo la parte de la guitarra que se

- presentaba al principio, eso sí era de mi papá. Era algo que él hacía, pero luego las demás canciones eran parte de la historia de Marisol. Y la salsa si la llevo Alberick.
- ¿Qué herramientas escénicas te parecieron vitales para contar los testimonios?
  - A mí me gustó mucho el trabajo que hizo Mariana a nivel de mapping, y lo que hicimos a nivel audiovisual, creo que eso le aporta un recurso, y estaba preciso. Y había mucho al comienzo, después usamos tres cosas de una mesa llena, entonces me pareció una buena selección. Había un momento brillante, y el que me parece escénicamente mejor, fue el momento cuando Lizet bota las maletas, porque además yo nunca la veía, la primera vez que lo hizo me lo pude imaginar y como yo estoy mirando a la cuarta pared no lo podía ver, ella corre, tira las maletas, ese momento, y también cuando me meto debajo de la mesa, hay un montón de momentos. Lo que me gusta de esa obra es la capacidad de espejos que tenemos las personas, para inmediatamente reaccionar, y eso es lo bonito. Por un lado, que haya esta magia de la ritualidad del teatro, y por otro lado que uno no sienta que está en una exhibición constante, morbosa de mí mismo, porque en realidad por un momento la gente deja de verte a ti para verse a sí mismo, empezamos a conectar con otras cosas de nosotros, hay una vuelta de boomerang que es bien interesante.
  - ¿Me puedes contar un poco más sobre el taller de Miguel Rubio y la foto de tu familia que exploraste?
  - Yo me acuerdo que estaba muy nervioso, éramos como 20 en el espacio de Yuyachkani, cada uno tenía que llevar algo, y había gente que había llevado cosas hermosas, y yo solo había llevado una foto, me sentía muy mal, uno siente que está llevando poco, pero esa parte de la naturalización de la historia. Me acuerdo que cuando yo se la conté a Mariana el primer día que tuvimos el taller de dramaturgia testimonial, cada uno contaba su proyecto, yo empiezo a contar el mío como se hubiera contando cualquier proyecto de ficción, y Mariana se quedó sorprendida, no podía creerlo, y me animó a seguir con el proyecto. Igual, en el taller de Miguel Rubio, solo conté, es mi papá y su primera familia, antes de que yo nazca y se casé con mi mamá, y todos se murieron en un accidente aéreo, Miguel Rubio se quedó pensando, sucedió el espejo, me dijo yo pienso en el Perú, en cómo pasamos la página simplemente con todo lo que cargamos, lo relacionó más con los años de violencia y desaparecidos, ya había una lectura social, en ese momento. Además, la foto como esa de los 70, son chiquitas, la tomó mi mamá, mi mamá tomó esa foto, mi mamá tomó la foto a la familia de mi papá un mes antes de que se mueran, y mi mamá realmente no toma fotos bien, o quizás inconscientemente desde ese momento ya no le gusta tomar fotos porque tomo fotos a todos ellos. Claro mi mamá estaba visitando a la familia de mi papá, mi mamá era novia del hermano de la esposa de mi papá, eso lo cuento en la obra. Mi mamá tomó esa foto. En un momento de las sesiones, Miguel, nos hizo hacer altares sobre nuestra vida, algo importante de nuestra vida, entonces había de todo, todo era muy personal.
  - ¿Qué sentimientos sentiste en las funciones?
  - Mi mamá no fue a la primera función, mi mamá vive en Estados Unidos, llega a venir, pero ella no tenía ni idea de que era tan fuerte, y yo no quise que viniera en el estreno, iba a ser mucho. Fue bien exigente, me acuerdo que me levantaba al día siguiente y era como si hubiera corrido una maratón, sentía las piernas como si hubiera tensión, y luego había momentos que me quebraba casi siempre. Mariana siempre me decía trata de estar frío. En el proceso no me quebré, pero con público sí. Cuando pensaba que todo estaba bien, una función y de nuevo pasaba. No sentí que era masoquismo. Si podía seguir con la obra. Para Marisol también fue difícil, su mamá murió una semana antes de estrenar y se cambió una parte del texto. Gabriel y Lizet tenían textos preparados si alguno de nosotros se quebraba. Pero, solo sucedió una vez creo. Ensayamos mucho. Dos meses estuvimos ensayando en el teatro. Fue un lujo ensayar en el mismo teatro durante mucho tiempo antes de estrenar.
  - ¿Este proceso te sanó?
  - Si totalmente. Hay cosas que no veo, frutos a nivel de subconsciente que he sanado, totalmente, yo creo que me he ahorrado unos diez años de psicoanálisis, esto ha sido un acto de representar a tu niño interior de una forma tan fuerte, y sobre todo el tema con la muerte, a partir de entonces ha sido más natural, he ido a cuatro velorios hasta este año, 2017, 2018, de muerte naturales y tal, no es que no sientas pena o algo así, pero me he sentido normal. Pero, este año fui el director adjunto de *¿Sueldo bajo? No hay que pagar* en la Pacifico donde estaba Sofia Rocha. Esa partida fue otra experiencia. Me hizo sentir algo. Es otro tipo de partida. Sentir la muerte igual.
  - ¿Volverías a hacer un testimonial?
  - Haría un unipersonal, contando otras historias y también esta, yo creo que todo actor debería tener su unipersonal, como artista y lo he visto. He viajado bastante viendo teatro en otros países, yo pienso como actor, yo debería tener un unipersonal sobre mi historia, un historión, mi propia familia me dice porque le das tanta vuelta al asunto, pero es lo que hacemos los artistas darle vuelta a eso, el artista no sale de un solo perímetro de creación, porque son las preguntas dándole vuelta.