

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ  
Escuela de Posgrado**



**La memoria corporal y el cuerpo archivo en la acción escénica  
unipersonal Re- Vuelo. Pensar: desde la experiencia de la actriz**

**Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Artes  
Escénicas**

**que presenta:**

***Giannina Zenaida Rondón Carbone***

**Asesor:**

***Lorena María Pastor Rubio***

**Lima, 2024**


## Informe de Similitud

Yo, Lorena María Pastor Rubio, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado “La memoria corporal y el cuerpo archivo en la acción escénica unipersonal Re-Vuelo. Pensar desde la experiencia de la actriz”, de la autora Giannina Zenaida Rondón Carbone de constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 13%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 4/4/2024
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 5 de abril del 2024.

Pastor Rubio, Lorena María	
DNI:40116342	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-2560-3724">https://orcid.org/0000-0003-2560-3724</a>	

## Resumen

La presente investigación, desde la práctica artística, propone explorar la memoria corporal y el cuerpo archivo en la acción escénica unipersonal Re-vuelo. Este es un proceso artístico que se llevó a cabo durante la pandemia del Covid-19. Inicialmente de forma virtual y, cuando las restricciones sociales lo permitieron, se desarrolló de forma presencial. La experiencia se llevó a cabo por medio de un laboratorio de investigación, que contó con una sistematización del proceso que incluyó: la reactivación de la memoria corporal a partir de principios pre-expresivos de la práctica actoral de la actriz, la creación de escenas teatrales a partir de acciones físicas y, finalmente, el montaje de la acción escénica Re-vuelo. Esta tesis busca reflexionar sobre cómo se desarrolló el proceso creativo desde la mirada de la actriz. De igual manera, busca analizar qué elementos del archivo corporal y del cuerpo escénico se revelaron en la experiencia, en proyección al presente y futuro como artista. Finalmente, se concluye que la memoria se activa en el presente, no para repetir lo pasado o intentar conservarlo inmóvil o ajeno a los cambios. La memoria se activa para reflexionar sobre ella desde una mirada actual y construir un nuevo presente como artista y creadora.”

**Conceptos clave:** Artes escénicas, memoria, memoria corporal, cuerpo archivo, conducta restaurada.

## ÍNDICE

<b>Capítulo 1</b>	<b>5</b>
1.1. Presentación del tema	5
1.2. Justificación y planteamiento del tema	6
1.3. preguntas y objetivos	10
1.4. Estado del Arte	11
1.4.1. Referentes académicos	11
1.4.2. Mis referentes artísticos. Lima en los años 90 y los grupos de teatro	16
<b>Capítulo 2</b>	<b>34</b>
2.1. Tipo de investigación	34
2.2. Mi lugar en la investigación. La actriz investigadora	35
2.3. Etapas del proceso de investigación	35
2.4. Laboratorio de investigación	37
2.4.1. Esquema del laboratorio teatral	37
2.4.1.1. Etapa virtual.	39
2.4.1.2. Etapa semipresencial	43
2.4.1.3. Etapa presencial	45
2.5. Herramientas metodológicas	46
2.5.1. Cuestionario inicial	46
2.5.2. La Bitácora	49
2.5.3. Archivo digital	51
2.6. Marco conceptual	53
2.6.1. Cuerpo	54
2.6.2. Cuerpo escénico	54
2.6.4. La memoria	56
2.6.4.1. Memoria corporal	57
2.6.4.2. Memoria individual	59
<b>Capítulo 3</b>	<b>61</b>
3.1. La reactivación de los repertorios	61
3.2. El impulso inicial. La etapa virtual	62
A. Reencontrarme con mi cuerpo. Los primeros pasos	64
B. Recordar con amabilidad	66
3.2.1. Objetivos de la etapa virtual	67
3.2.1.1. Objetivo 1. Reconocer y acondicionar mi cuerpo para el movimiento.	67
A. La respiración	67
B. Reconstruyendo mi centro a partir de fuerzas contrarias.	69
C. Los primeros ejercicios	70
3.2.2. Objetivo 2: Recordar y explorar mi training de actriz	71
A. La presencia escénica	71
B. El espacio y el tiempo	74

3.2.3. Objetivo 3: Aplicar los elementos reactivados en la creación.	75
A. Las acciones físicas	75
B. Las secuencias con objetos	78
3.3. El contraimpulso. Etapa semipresencial.	79
3.4. El impulso final. La etapa presencial	82
3.4.1. La obra Re- vuelo	87
3.4.1.1. Prólogo - desinfección	88
3.4.1.2. Primer momento	89
3.4.1.3. Segundo momento	92
3.4.1.4. Tercer momento - el desenlace	94
3.4.2. El estreno	97
3.4.3. A manera de conclusión	101
3.4.3.1. Cómo se activó mi memoria personal hoy.	101
3.4.3.2. Como dialogar en un proceso creativo	102
3.5. Referencias bibliográficas	104



## Capítulo 1

### 1.1. Presentación del tema

El presente trabajo intentará —desde mi mirada como actriz— reflexionar críticamente sobre el proceso creativo, que dio lugar a la acción escénica unipersonal *Re-vuelo*. Trabajo creativo, que se desarrolló durante la Pandemia del COVID-19 inicialmente de forma virtual y cuando las restricciones y distanciamiento social lo permitieron, lo hicimos de forma presencial.

Esta investigación, desde la práctica escénica, describirá, analizará y reflexionará sobre cómo se desarrolló el proceso creativo entre un bailarín (Christian Plascencia) y una actriz, Giannina Rondón, ambos alejados de la práctica teatral y bajo un contexto de encierro a causa de la Pandemia del COVID-19, ambos comenzamos un proceso creativo (inicialmente virtual) recurriendo a nuestros respectivos archivos y repertorios corporales, para la creación de la acción escénica unipersonal denominada *Re vuelo*.

En ese sentido, mediante el presente trabajo indagaré cómo el cuerpo expresa físicamente aquello que ocurre en su entorno, que lo afecta y que las palabras no alcanzan a expresar , partiendo de experiencias personales “El cuerpo del artista es convertido (...) en cuerpo colectivo que evoca el recuerdo” (Leight 2006, p. 183). Recuerdo que se encuentra encarnado en las técnicas corporales aprendidas, donde el cuerpo es también un archivo orgánico que preserva y transforma técnicas y metodologías que afloran en el presente, permitiendo expresar, desde el movimiento y el signo, aquello que nos afectó como creadores - performers durante la etapa de pandemia. Así pues, “El cuerpo puesto en juego en la performance no



es solo el cuerpo como una realidad última e íntima, si no que es un cuerpo que no se puede separar de su contexto social y moral”(Alcázar, 2021).

Analizaré cómo en este trabajo artístico, el cuerpo no es solo un medio de expresión que mantendría al cuerpo en su habitual rol utilitario subordinado a la mente. En este trabajo, el cuerpo es presencia que encarna lo aprendido actoralmente en el pasado y lo revalora desde una nueva mirada en el presente.

## 1.2. Justificación y planteamiento del tema

En mayo de 2021, Christian Plascencia, bailarín y coreógrafo y yo, Giannina Rondón Carbone, educadora y actriz —ambos artistas y docentes de artes en instituciones educativas—, decidimos dar inicio a un proceso creativo que nos permitiera dar una respuesta artística a pesar de la problemática que atravesamos como creadores a razón de las restricciones sociales y laborales que la pandemia del COVID-19 trajo para todos los peruanos, desde marzo del 2020.

Trabajar, estudiar o simplemente vivir durante la pandemia resultaba cada vez más desconcertante. Fue como si de pronto todo aquello que nos daba cierta seguridad hubiera desaparecido en un instante. La salud y el trabajo, parecían depender más del azar que de nuestros esfuerzos personales por conseguirlos o mantenerlos y no había nada que se pudiera hacer al respecto. Esta situación nos producía un sentimiento generalizado de vulnerabilidad, así como de temor e incertidumbre que no sólo persistieron en el ámbito personal, sino que también trascendieron a lo colectivo. Poco a poco se fue convirtiendo en algo similar a lo que Winnicott denominó como *acatamiento*, es decir, “vivir con un sentimiento de inutilidad que se vincula con la idea que nada importa y que la vida no es digna de ser vivida” (1971, p.93).

La crisis sanitaria que experimentamos también planteó cuestiones relevantes para el ser humano, tales como la creencia de que la ciencia y la tecnología tenían una solución para todo. El tiempo que transcurrió mientras los científicos buscaban una vacuna para combatir el virus fue tal vez la confirmación de que la ciencia no tenía todas las respuestas. Mientras tanto, miles de personas de distinta condición social y económica solo pudieron resignarse a morir. De alguna manera, este virus logró (por un breve tiempo) ponernos en igualdad de condiciones, compartiendo la necesidad de sobrevivir y la incertidumbre de poder lograrlo.

La realidad nos confirmaba día a día la fragilidad de nuestros cuerpos. “El cuerpo se volvió el lugar de todas las amenazas, de la enfermedad, del envejecimiento y de la muerte” (Le Breton, 2020) y a causa del distanciamiento social comenzamos a ver al otro como un foco de contagio y como un enemigo que podría afectar más nuestra precaria realidad.

En el ámbito laboral —para quienes fuimos parte del sector educación— tuvimos que adecuarnos a la nueva realidad desde diferentes aspectos: en el ámbito privado, convertimos nuestros espacios personales en salones de clases, poniendo al descubierto nuestros hogares y formas de vivir; en el ámbito económico, solventamos los servicios de Internet para posibilitar el proceso educativo virtual de miles de estudiantes, y también, el de sus padres, quienes se convirtieron en maestros auxiliares de sus propios hijos, incrementando las extenuantes sesiones virtuales que superaban largamente las jornadas normales de trabajo; en el ámbito propiamente pedagógico tuvimos que aprender inmediatamente a utilizar y dominar ciertos recursos tecnológicos para poder hacer nuestro trabajo cotidiano frente a pantallas oscuras: casi nunca estábamos seguros si tras estas pantallas se



encontraban nuestros estudiantes, tan solo podíamos reconocer en sus voces el estado de ánimo que los embargaba.

En el ámbito social, nuestras relaciones interpersonales se vieron afectadas y las pantallas y teléfonos se convirtieron en la única posibilidad de salir de casa.

Una de las personas con las que constantemente conversaba fue Christian Plascencia, quien al igual que yo, llevaba algunos años alejado de la práctica artística, en alguna de nuestras conversaciones le comenté que hacía tiempo que deseaba volver al teatro, pero siempre había algo que me lo impedía: razones personales, obligaciones familiares muchas cosas externas que ensombrecían la motivación inicial que me llevó al teatro en mi temprana juventud.

La pandemia fue un hecho que nos tomó por sorpresa y de pronto sin previo aviso hizo que todas nuestras actividades, responsabilidades y costumbres cambiaran. Aquellas responsabilidades antes muy importantes dejaban de tener sentido ahora. Ya no era sólo relevante cumplir con los otros, también lo era cumplir con nosotros. Tal vez la constante cercanía con la muerte a causa de los crecientes contagios e incluso el deceso de familiares cercanos nos obligaba a cambiar la mirada hacia el futuro. ¿Habría futuro para nosotros? Tal vez pronto seríamos parte de la estadística de contagiados o de fallecidos que las entidades estatales reportaban, por diferentes medios de comunicación.

En consecuencia, surgió la pregunta : ¿Si estuviera viviendo mis últimos días con salud, qué me gustaría hacer? Dicho ahora, esta pregunta podría sonar un tanto dramática, pero la pausa que significó la pandemia en mi vida esclareció mis prioridades y descubrí que la respuesta a esa cuestión era: volver al teatro. Tenía una gran necesidad de expresar lo que estaba viviendo, pues sabía que no solo

me ocurría a mí sino a muchas otras personas, y aunque nos pasaba a todos, se guardaba en silencio. Mientras nos tratábamos de acostumbrar a la “nueva normalidad”, yo no quería acostumbrarme, yo deseaba volver a encontrarme con mi training de actriz, activando mi cuerpo y mi voz para poder expresar todo aquello que esta época incierta nos traía.

En varias ocasiones comenté este impulso inicial con Christian, con quien compartíamos la misma percepción. Coincidimos que si la vida lograba volver a la normalidad y la etapa pandémica pasaba, queríamos ver hacia atrás y comprobar que a pesar de las adversidades (o tal vez a causa de ellas) logramos crear un trabajo artístico y no solo lamentarnos por el tiempo perdido.

De esa motivación inicial nació “Re-Vuelo”, una acción escénica producida durante la pandemia del COVID-19, que nos permitió descubrir en la adversidad una oportunidad para expresar, desde nuestros cuerpos e historias individuales, aquello que muchos otros también estaban viviendo, pero no podían comunicar.

Intuimos que retomar el trabajo creativo, era una forma de no dejarse vencer por la realidad circundante que ya mostraba signos de manifestarse en la salud personal y emocional de muchas personas debido a los recurrentes estados de estrés vividos durante año y medio de aislamiento social obligatorio. El teatro me permitió canalizar mejor las emociones de ese tiempo, y más tarde, tras más de diez años, pude retomar mi práctica artística desde una mirada reflexiva y actual.

En ese sentido, la presente investigación puede contribuir con las artes escénicas revelando un proceso creativo en el que la experiencia encarnada activa la memoria del cuerpo escénico y actualiza sus nociones y principios desde mi perspectiva como actriz.

Tomando en cuenta que la memoria corporal es un proceso que requiere de una reflexión sobre el pasado, pero al mismo tiempo reconociendo que la actriz que soy hoy presenta este proceso ha abandonado la práctica teatral durante más de diez años y asume esta experiencia con un cuerpo que ya no reúne los “mandatos” «perfil» de juventud, agilidad, delgadez que la denominación tradicional de actriz podría generar en las personas. Por el contrario, parto de reconocer mi nueva corporalidad, no como una limitación sino como una realidad actual que emerge como conducta restaurada (Schechner 2020) evidenciando que mi cuerpo de actriz hoy ya no es un instrumento u objeto al servicio de una técnica o un estilo teatral. Mi cuerpo soy yo, desde él hablo y analizo la realidad que me ha tocado vivir. Reconociendo que hoy mi cuerpo es menos virtuoso, pero más relacional (Dieguez,2006). Lo que no implica dejar el entrenamiento corporal que permite mantener al cuerpo listo para la acción escénica pero también sensible a lo que ocurre a su alrededor. Buscando ser un cuerpo que exprese lo propio y lo que otros cuerpos no pueden decir.

### **1.3. preguntas y objetivos**

#### **Pregunta general**

¿Cómo se desarrolló el proceso creativo para activar la memoria corporal desde mi experiencia como actriz en la acción escénica *Re- Vuelo*?

#### **Preguntas específicas**

- a. ¿Cómo se constituye el cuerpo como un archivo orgánico a lo largo del proceso de creación e investigación que construye la acción escénica *Re- Vuelo*?
- b. ¿Qué aspectos respecto a mi archivo corporal y al cuerpo escénico me revelan la experiencia de creación, en proyección a mi presente y futuro como artista?

## **Objetivo General**

Reflexionar sobre cómo se desarrolló el proceso creativo para activar la memoria corporal desde mi experiencia como actriz en la acción escénica "Re- Vuelo".

## **Objetivos**

- a. Describir ¿Cómo se constituye el cuerpo como un archivo orgánico a lo largo del proceso de creación e investigación que construye la acción escénica "Re- Vuelo"?
- b. Analizar ¿Qué aspectos respecto a mi archivo corporal y al cuerpo escénico me revelan la experiencia de creación, en proyección a mi presente y futuro como artista?

### **1.4. Estado del Arte**

En esta sección presentaré investigaciones académicas y referentes artísticos que han antecedido el presente trabajo. Se buscará comprender las distintas formas de abordar los conceptos de memoria, cuerpo y archivo a partir de analizar su aplicación, tanto desde la investigación académica como desde la práctica artística.

#### **1.4.1. Referentes académicos**

Los referentes académicos en la presente investigación estarán relacionados a investigaciones o trabajos reflexivos que aborden la memoria desde la creación escénica. poniendo énfasis en aquellas en las que las o los artistas dan cuenta de sus propias experiencias que conectan desde el campo teórico o metodológico con distintos aspectos de la memoria, buscando establecer un diálogo con otros autores en el campo del teatro, que permita situar la investigación en un marco más amplio de conocimiento.

Desde la memoria cultural Lucero Medina (2018) en *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)* intenta probar, con su análisis, que el pasado puede resignificarse en el presente mediante el uso de estrategias teatrales como son la palabra, el cuerpo y el material de archivo. Este trabajo se relaciona con mi investigación, pues al igual que las obras que analiza la autora, *Re-vuelo*, no parte de un texto previamente escrito, sino más bien, utiliza la historia personal del artista como materia prima para la creación buscando una conexión con el pasado. En el caso de la autora, su investigación conecta con el pasado desde la memoria cultural, para otorgar al espectador una nueva versión alternativa sobre hechos históricos oficiales a partir del testimonio de sus protagonistas.

En *Re vuelo*, conecto el pasado desde mi memoria corporal, para reconstruir mi presente como creadora, buscando materializar el *cuerpo escénico*, para conectar con el training y las técnicas actorales de mi pasado y reconfigurarlos en mi cuerpo actual, en el presente.

Desde el trabajo del cuerpo de una actriz, Julia Varley en *Piedras de agua*, da cuenta de un proceso desde su condición de mujer, desde su lugar como creadora en el Odín theater. La actriz presenta una investigación donde describe y analiza su experiencia personal como actriz. Desde sus inicios en el Teatro del Drago en Italia, hasta su ingreso y permanencia en el Odín Theater. Será aquí donde descubrirá que el laboratorio teatral, le ofreció, no solo la posibilidad, de entrenar su presencia escénica para la acción, si no también “un espacio subjetivo para descubrir y



descubrirse”, donde también fue modelando su disciplina, voluntad y la decisión de hacer del teatro un estilo de vida que trascendió lo estético y lo artístico.

El relato de Julia Varley transita por tres caminos complementarios: el género, el personaje y la relación entre la actriz y el director. Desde el género, plantea la necesidad de que el teatro tenga una perspectiva que incluya a las mujeres creadoras, pero para eso, es imprescindible “Superar el recelo y la inseguridad que nos mantiene alejadas de las abstracciones teóricas y de la exposición de nuestras vivencias” (2007, p. 23). Propone que las mujeres de teatro describan y analicen sus procesos creativos, no solo para visualizar su trabajo, sino también para difundir los procesos artísticos que ofrecen al teatro. De esta manera, contribuyen con lo que Jose Antonio Sánchez (2009) sostiene: “La investigación en las artes debe servir para superar el nivel de la transmisión de la técnica (sin que esta sea por ello desplazada) al nivel de la transmisión de las metodologías creativas” (2009, p.327). Los procesos creativos de las mujeres no solo son importantes porque es necesario su reconocimiento y visibilización como artistas, sino también porque sus procesos creativos constituyen perspectivas distintas de encarnar y comprender la realidad. Encuentra en el teatro un gran campo de experimentación desde la dualidad de la experiencia y la representación. Se reconoce como actriz y mujer que se entrena para accionar en el espacio de creación, dando vida a personajes que al mismo tiempo son y no son ella misma. Julia Varley, asume esta mirada subjetiva de la realidad, como una “probabilidad de conocimiento, (...) aceptando la distorsión y los límites de la narración, para decir aquello que podría ser subjetivamente útil” (2007, p.26). Desde esta postura, devela sus procedimientos artísticos como “un proceso de investigación particular destinado a



producir, una forma singular de conocimiento” (León Cannock, 2018,p.19). Un conocimiento generado desde la práctica que aporta nuevas rutas de investigación para las artes escénicas y a su vez contribuye a desmitificar la idea del artista “genio” que Kant (1992) define como el individuo dotado de un “[...] talento (don natural), que le da la regla al arte [...]” (Como se citó en (León Cannock, 2018,p.19). Esta forma particular de conocimiento se gesta dentro de espacios donde la creación artística es concebida como un trabajo colaborativo, donde se toma en cuenta tanto la voz del director como la del actor, y donde las creaciones están relacionadas con el contexto social y cultural de su época.

Villagómez y Avendaño 2017 en *Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política*. Ambos autores realizan una amplia búsqueda de fuentes bibliográficas que relacionan, la memoria colectiva en contextos de conflicto armado, dictaduras y represión política, que han transitado desde los denominados “lugares de la memoria” (espacios que corresponden a la simbología de la historia oficial y que contribuyen a formar las identidades nacionales: museos, plazas, calles) hacia la expresión del cuerpo y sus diferentes formas de manifestarse en las artes. Los autores agrupan los resultados de su investigación en tres categorías: “Lugares de memoria oficial”, “memoria performativa y arte popular” y por último “memoria y arte formal” (cine, literatura, teatro, plástica y música). Mi investigación se relaciona con la categoría de “memoria performativa”, partiendo de la definición de Aguirre- Calleja (2012) “el performance articula narrativas personales con el discurso institucional , implica el deseo transgresor de la agencia y la acción” (como se citó en Villa-Gómez, J. D., & Avendaño-Ramírez, M. (2017). Mi investigación se relaciona con la memoria

performativa, en tanto, las acciones y discurso teatral desarrollado en *Re-vuelo*, dan cuenta de una experiencia personal que a su vez reflejaba las circunstancias sociales que se vivieron durante la Pandemia del COVID-19 y que son descritos en la acción escénica desde dos roles complementarios; educadora y artista.

Como educadora, encarné las difíciles condiciones laborales que enfrentamos los docentes durante la Pandemia, quienes, al igual que otros profesionales, tuvimos que realizar nuestras tareas bajo jornadas de trabajo virtual extenuantes, que superaban ampliamente las jornadas normales de trabajo.

En caso contrario, pasabas a formar parte del grupo de profesionales cuya labor fue considerada prescindible durante la educación virtual, como fue el caso de muchos docentes de educación artística y educación física que, de un día para otro, quedaron desempleados. Desde mi rol de artista, la memoria performática activó nuestra capacidad de agencia y nos impulsó a dar respuestas creativas ante las dificultades artísticas y emocionales que vivimos durante la pandemia. El distanciamiento social nos obligó a crear rutinas de entrenamiento y ensayos mediados por una pantalla. Las constantes noticias de muerte, la incertidumbre y la propia pérdida de familiares, hizo que nuestro espacio virtual de creación, se convirtiera también en un refugio personal, confirmando que “El arte es una forma de expresión simbólica, de manifestaciones que no pueden ser expresadas por medio de otro tipo de lenguaje [...] sirviendo como forma de resistencia, reparación y memoria.” (Villa-Gómez, J. D. Avendaño-Ramírez, 2017, p. 509) Siendo el teatro, un espacio donde el cuerpo nos permitió expresar todo aquello que estábamos viviendo.

Mi aporte en la presente investigación está relacionado con la reactivación de la memoria desde mi experiencia como actriz en el contexto de aislamiento social durante la pandemia del COVID-19. Analizo la memoria en dos sentidos: primero, como reactivación de la memoria corporal, describiendo el proceso de actualización de mi cuerpo escénico a partir de las técnicas actorales pre-expresivas archivadas en mi cuerpo desde mi experiencia como actriz del grupo de teatro *Raíces* en los años 90 y mi posterior experiencia como intérprete de trabajos unipersonales. En segundo lugar, analizo la memoria desde el recuerdo de la situación social y personal vivida durante la pandemia del COVID-19. Época donde el mundo se puso en pausa y nos vimos obligados a quedarnos en casa. Movidos por el temor al contagio y a la muerte, no sabíamos qué pasaría más adelante con el mundo, ni sabíamos si estaríamos libres de contagio en el futuro cercano, pero tuvimos como única certeza que queríamos dedicar este tiempo a dar un testimonio de lo que estábamos viviendo como artistas. Bajo esta incertidumbre por el futuro, el teatro se volvió para nosotros una afirmación hacia la vida, una forma de encontrar nuevas formas de expresión y mantenernos creando incluso en los momentos más difíciles

#### **1.4.2. *Mis referentes artísticos. Lima en los años 90 y los grupos de teatro***

Creo que mi primer acercamiento al teatro fue a través de los textos. A los 14 años, mi profesor de literatura en el colegio secundario donde estudiaba, Max Santos, iniciaba sus clases con textos de Gracia Lorca. Esto me permitió conocer *Bodas de Sangre*, *La Zapatera prodigiosa* y *Yerma*. Al año siguiente, mi familia emigró a México y, de forma paralela a mis estudios secundarios, comencé a tomar clases

en el Centro de arte y teatro de Emilia Carranza, una reconocida actriz mexicana. Junto a otros actores, impartían clases de actuación, imitación vocal y maquillaje teatral a un gran número de jóvenes, que como yo, nos sentíamos atraídos por el teatro. Mis primeros conocimientos teatrales los adquirí memorizando textos e intentando “entrar en el personaje” para convertirse en actriz.

Más tarde, en los años 90, regresé a Perú y decidí seguir la carrera de actuación en el T.U.C. (Teatro de la Universidad Católica). Fue durante el examen de ingreso a esta institución donde descubrí que mi formación previa tenía poco o nada que ver con los requisitos necesarios para ser actor. La evaluación inicial consistía en un examen de conocimientos, una entrevista personal y una prueba de entrenamiento corporal. Aunque superé satisfactoriamente los dos primeros, una repentina crisis asmática (ya que he padecido asma desde niña y he tenido problemas con la actividad física durante muchos años) me impidió completar la evaluación corporal, que requería mucha energía y habilidades acrobáticas que yo no tenía. Finalmente, desaprobé el examen y la directora de la escuela, María Luisa de Zela, me recomendó prepararme para una nueva convocatoria el año siguiente. Además, me facilitó una amplia lista de agrupaciones de teatro independiente donde podría tomar talleres y prepararme para volver a postular. La lista que recibí era la relación de agrupaciones que conformaban el M.O.T.Í.N, Movimiento de Teatro Independiente del Perú. Recuerdo en esa lista a grupos como *Cuatrotablas*, *Yuyachkani*, *Raíces*, *Maguey*, *Yawar*, *Magia*, *Los Tuquitos*, *Waytay*, *Piqueras*, entre otros. No obstante, no quería limitarme a tomar talleres, sino dedicarme completamente al teatro, ya que intuía que la suma de talleres no me proporcionaría una formación completa. Comencé acercándome al grupo *Piqueras*, conformado por Juan Piqueras y su esposa Carmen, una pareja de

mimos con mucha experiencia artística. Durante un año y dos veces por semana, colaboré con ellos en sus espectáculos haciendo trabajos de iluminación y utilería, mientras aprendía posturas básicas de mimo, gimnasia y estiramientos. Todo ello estaba destinado a lograr un cuerpo relajado en escena. Juan Piqueras realizaba diariamente un entrenamiento personal basado en distintas formas de elongación del cuerpo. Después, llevaba a cabo algunas rutinas de mimo con énfasis especial en las manos; sus dedos eran llamativamente largos y lograba con ellos movimientos muy estéticos que luego utilizaba en los espectáculos para niños que ofrecían al público en la Bajada de Baños, en el distrito de Barranco.



**Figura 1. Juan y Carmen Piquetas. Los mimos de Barranco.**  
*Fuente: Diario el Comercio 5/01/2017*

En el mismo distrito de Barranco se encontraba *Cuatrotablas*, el legendario grupo de teatro dirigido por Mario Delgado, que desde los años 70 se había dedicado a la investigación teatral con las diferentes generaciones de actores que conformaron el grupo. Para entonces estaban ubicados en Barranco y tenían como local de trabajo una casa frente al malecón. Fue en ese local donde me inscribí para participar de los diferentes talleres que brindaba el grupo. En ese momento 1990, el grupo estaba conformado por Pilar Núñez, Fernando Petong, Francisco Mamani y Helena



Huambos. Cada uno de estos actores se encargó de un taller distinto y de mostrarnos las formas particulares de creación que tenía el grupo, a partir del uso de la voz y el cuerpo. Por su parte, Mario Delgado presenciaba las clases y nos planteaba distintas improvisaciones a partir de los ejercicios que sus actores nos habían enseñado. Al culminar las sesiones, solía colocar videos de los actores que conformaron la primera generación de Cuatrotablas: Lucho Ramírez, Malco Oliveros, Carlos Cueva y Ricardo Santacruz. Mario recordaba con nostalgia y admiración a esos actores con quienes viajó por Europa y tuvo contacto con distintas agrupaciones y personalidades de la vanguardia teatral europea, entre ellos el Odín Teatret de Eugenio Barba y Gerzy Grotowsky. El resultado de estos encuentros le dio a la agrupación una línea de investigación teatral que plasmaron en obras como "El Sol bajo las patas de los caballos" (1976)<sup>1</sup> y "Oye" (1972)<sup>2</sup>. Mario Delgado continuó desarrollando espectáculos con nuevos actores, ya que aquellos de la primera generación tomaron sus propios caminos y abrieron nuevas experiencias.

---

<sup>1</sup> Jorge Enrique Adoum. *El sol bajo la pata de los caballos*. Supongamos que regreso <https://jorgenriqueadoum.com/el-sol-bajo-las-patas-de-los-caballos/>

<sup>2</sup> Carlos Espinosa Domínguez. *Teatro Peruano actual: ensayar nuevas utopías* (1985) Archivo Artea. Cuatrotablas. <https://archivoartea.uclm.es/artistas/cuatrotablas/>





**Figura 2. Cuatrotablas, obra *El Sol bajo la pata de los caballos*.  
Actores de la primera generación de Cuatrotablas: Lucho Ramirez, Ricardo Santa Cruz,  
Carlos Cueva, Malco Olivero y Pilar Nuñez.  
Fuente: AIA. Cuatrotablas. Documental espacio vivo de Mario Pozzi- Escot.**

De aquella primera generación, solo quedó en el grupo Pilar Núñez, quien continuaba con un entrenamiento diario personal que finalizaba cuando nosotros, los talleristas, llegábamos a clase. En algunas ocasiones, si llegábamos temprano, podíamos ver y sobre todo escuchar su voz versátil, capaz de producir sonidos maravillosos y terribles al mismo tiempo. Cuando cantaba, solo podías disfrutar su voz, pero cuando hablaba no sabías qué parte de su cuerpo producía sonidos tan extremos, a veces intensos o graves. De repente, su voz se convertía en el llanto desconsolado de un bebé. Su voz era capaz de estremecer y durante su entrenamiento, exploraba nuevos sonidos. En alguna clase nos comentó que había participado de sesiones de trabajo con the Roy Hart Theatre<sup>3</sup>, donde descubrió una nueva forma de trabajar la voz, no solo en el registro vocal habitual que aprende un

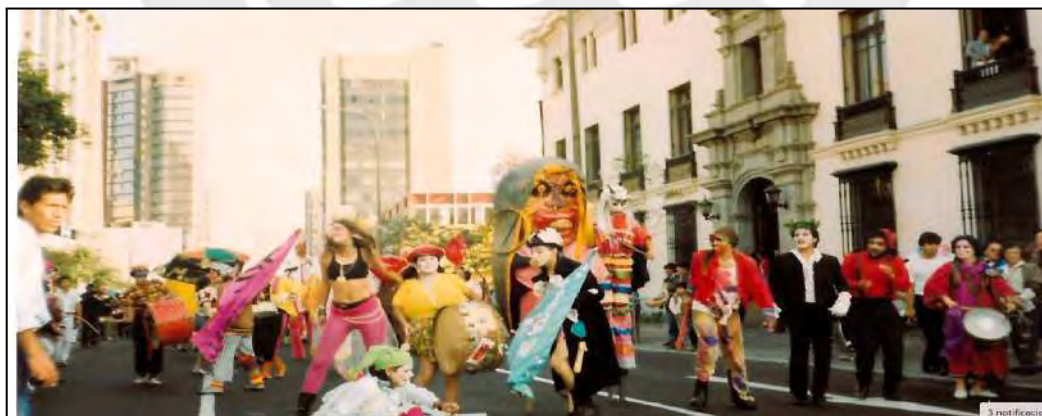
<sup>3</sup>The Roy Hart Theatre

<https://www.vozenmovimiento.com/es/formacion/metodo-pedagogico/filosofia-vocal-roy-hart/>

cantante, sino también explorando diferentes posibilidades vocales a partir de su propio cuerpo. Según Rubio (2021), el Roy Hart Theatre fue una agrupación teatral francesa que basaba su trabajo en las investigaciones de Alfred Wolfsohn, un sobreviviente de la Primera Guerra Mundial que encontró en el canto la terapia necesaria para sanar su dolor. Continuó con su investigación ayudando a otras víctimas y uno de sus estudiantes fue el actor Roy Hart, quien continuó la investigación de su maestro y llevó este conocimiento hacia las artes escénicas. Pilar Nuñez había conocido esta metodología de trabajo de la voz de cerca y la seguía aplicando en su entrenamiento diario.



**Figura 3. Pilar Nuñez, actriz de Cuatrotablas.. Fuente: Spiritu Crítico 28/02/2013**



**Figura 4. Pasacalle de Cuatrotablas con integrantes de sus talleres y actores del grupo. De Izq. a der. Francisco Mamani, Liliana Trujillo, Bety Travi. Giannina Rondón, Gabriela Espinosa (en zancos) , Ana Sánchez, Lalo Torrejón y Pilar Núñez.**

Mario Delgado recomendaba a los talleristas que fuéramos a ver teatro. Por aquella época, en el año 1990, el grupo Yuyachkani estaba presentando "Contraelviento". Había

escuchado hablar del grupo, pero todavía no había visto ninguna de sus obras. Esta fue la primera y desde entonces, procuré asistir a cada una de las obras que presentaron. Ver las obras de Yuyachkani significaba no solo observar una propuesta teatral muy creativa, sino también conocer fragmentos de la historia reciente de nuestro país contada de forma metafórica a partir de personajes de las diferentes festividades del mundo andino. Para el caso de Contraelviento, los personajes de la Diablada puneña (el Caporal, la China diabla y el Arcángel) representaban las fuerzas malignas que en forma de viento atacan a un pueblo y hacen desaparecer las semillas de la vida que son custodiadas por un poblador (Augusto Casafranca) quien emprende un viaje para encontrarlas y volver a sembrarlas. Mientras tanto, sus hijas Coya (Teres Ralli) y Huaco (Ana Correa) representan el mundo femenino desde sus opuestos. La primera tenía el poder de ver en sueños el futuro, conocía la sabiduría de las plantas y estaba de acuerdo con su padre en buscar las semillas de la vida, mientras que la segunda, decide tomar las armas y unirse al pueblo que combate con fuego a los diablos. Estos opuestos eran también evidentes en la construcción de los personajes que cada actriz había elaborado, probablemente a partir de sus técnicas de entrenamiento personal. Teresa Ralli (Coya) había construido un personaje femenino relacionado al mundo de las ánimas, leía la coca y mediante su manejo del sonido (violín, quena y trabajo vocal) desarrollaba secuencias corporales donde primaban las acciones físicas fluidas y mediante movimientos circulares su energía suave nos iba describiendo a su personaje. Por su parte, Ana Correa (Huaco) elaboró un personaje femenino que entendía la realidad como un reto que había que encarar de inmediato. La vara que porta el personaje representa de alguna manera la fuerza y la decisión que describen sus acciones físicas en el espacio, donde la energía vigorosa de su cuerpo acciona remarcando la pisada fuerte sobre la tierra.



**Figura 5.** *Huaco, Ana Correa (Derecha) y Coya (Teresa Ralli)*  
*Contra el viento; 1989. photo: Miguel Villafane. Fuente: Hemispheric Institute*

Esta obra llena de opuestos en la construcción física de sus personajes, de alguna manera desde el cuerpo de las actrices nos mostraba también el conflicto en el que vivían las comunidades campesinas al interior del país durante el conflicto armado interno que sufrió nuestro país durante los años 80. El trabajo teatral de Teresa y Ana, actrices de Yuyachkani, no sólo eran los referentes artísticos más importantes de su tiempo . sino también una muestra tangible de que las obras de teatro del grupo eran una reflexión viva de lo que estaba ocurriendo en nuestro país.

Un día de clases en “Cuatro tablas”, vi un anuncio. Un grupo llamado “Raíces” impartía un taller de zancos en su local del centro de Lima. Algunos de nosotros decidimos inscribirnos en el taller. Antes de asistir, preguntamos por el grupo y los compañeros nos dijeron que “Raíces” era un grupo donde los actores entrenaban muchísimo y que casi nadie resistía esos entrenamientos. También nos dijeron que los pocos actores que aún quedaban tenían la columna deformada por los intensos ejercicios que hacían. Sin embargo, sobre los zancos eran capaces de “volar”.

**“Raíces”, un grupo de teatro independiente**



Un grupo de compañeros de “Cuatrotablas” y yo asistimos al taller de Raíces, que estaba ubicado en la Carpa-teatro<sup>4</sup> del Puente Santa Rosa, en el centro de Lima. La Carpa-teatro, fue un centro cultural que se fundó en los años 80 bajo el gobierno municipal de Alfonso Barrantes, este espacio albergó a distintas agrupaciones artísticas, quienes se organizaron para construir con recursos propios un espacio cultural donde poder desarrollar su práctica artística y al mismo tiempo ofrecer a la comunidad actividades culturales. Según Herbert Rodríguez:

El que impulsó la carpa a pulso fue el cojo Juan de Dios Rodríguez, quien con ayuda del mago Alan el Fantasista (Aladino) recolectó costales de harina usados de las panaderías (por eso, al final de ese año, cuando llegó el verano, la carpa literalmente “floreció” y enmoheció). Memoria testimonial de Juan Luís Dammert.(Rodríguez, 2010).

Este espacio ubicado al final de la Av Tacna en el centro de Lima, representó por varios años un símbolo de emprendimiento cultural autogestionado por los mismos artistas y con la colaboración de la comunidad y el municipio.

---

<sup>4</sup> Centro cultural de la Municipalidad de Lima ubicado al final de la avenida Tacna. Hoy Plazuela Santa Rosa. <https://bit.ly/46nYpck>



Figura 6. La primera Carpa - teatro(1986). Fuente: Controversiarte.Herbert Rodríguez.



Figura 7. Juan de Dios Rodríguez. Gestor cultural de la Carpa - Teatro

Una de las agrupaciones que contribuyó con su trabajo en la construcción y mantenimiento de la Carpa - teatro fue "Raices" , agrupación dirigida por Ricardo Santa Cruz, actor de la primera generación de "Cuatrotablas" que al separarse del grupo dirigido por Mario Delgado, conformó junto a Julio César Florez, Alfredo



Alarcón, Gina Beretta, Juan Ayala, Luis Sandoval, Jorge Rodríguez y Novo Miyagi. el grupo de teatro de “Raíces”. Desde el año 1982, se dedicaron profesionalmente a la práctica teatral desarrollando una minuciosa investigación sobre los principios corporales de la Antropología teatral que Ricardo trajo al grupo de su experiencia anterior en “Cuatrotablas”, como menciona Luis Sandoval:

“Los actores del grupo exploraban el trabajo de las acciones físicas, el movimiento, y la energía y presencia extra-cotidiana, sobre todo, en espacios abiertos. También hicimos obras en teatros convencionales. Era un trabajo interesante y muy intenso, porque eran ocho horas diarias” (Como se citó en Valleriestra, P., Romero, J 2020. P. 194).

Esta metodología de trabajo exigía de los actores la dedicación a tiempo completo no solo para profundizar los principios corporales que investigaban sino también para trasladarlos a la creación de espectáculos que en su mayoría fueron realizados como creaciones colectivas y creados para espacios abiertos y para distintos tipos de público. En ese sentido, el grupo creó los siguientes espectáculos: *Trozos de vida* (1982) *Trozos de infancia* (1983) *Había una vez* (1984) *Sol y Sombra* (1985) *Baño de pueblo* (1986) *Los Fantasistas* (1990) *Los cuernos de Don Friolera*. de Ramón del Valle Inclán. (1992) *Carnaval de Ensueño* (pasacalle) (1992).



**Figura 8. Pasacalle del grupo Raíces en el frontis de la Carpa teatro. Fuente: Archivo fotográfico de Juan de Dios Rodríguez**



**Figura 9. Julio César Flores y Alfredo Alarcón en escena de la obra teatral Sol y Sombra**  
*Fuente: Archivo fotográfico de Juan de Dios Rodríguez.*



**Figura 10. Entrenamiento de actores de Raíces (Izq) Alfredo Alarcón (Der) Luis Sandoval**  
*Fuente: Zonavideored. Archivo Video Memoria. Mario Pozzi Escot*

El año 1990, algunos de los actores que participamos en el taller de zancos fuimos aceptados como nuevos integrantes del grupo y comenzamos a formar parte de las rutinas del mismo. En una reunión, se acordó que los miembros con más experiencia se encargarían de la formación de los nuevos integrantes. En ese sentido, Luis Sandoval se hizo cargo del proceso de Gabriela Espinosa, y Alfredo Alarcón se hizo cargo de mi proceso y el de Ernesto Magán. A medida que

adquirimos más experiencia, también comenzamos a entrenar con el director del grupo y a interpretar personajes en las obras que presentaba el grupo. En ese momento, estábamos trabajando en la obra "Carnaval de ensueño" y comenzando la creación de los cuernos de Don Friolera, obra del dramaturgo español Ramón Del Valle Inclán. Este trabajo teatral planteó a los actores del grupo el desafío de crear a partir de un texto dramático. Teniendo en cuenta que el grupo venía de una larga tradición de trabajo corporal, asumir este reto significó un gran desafío.

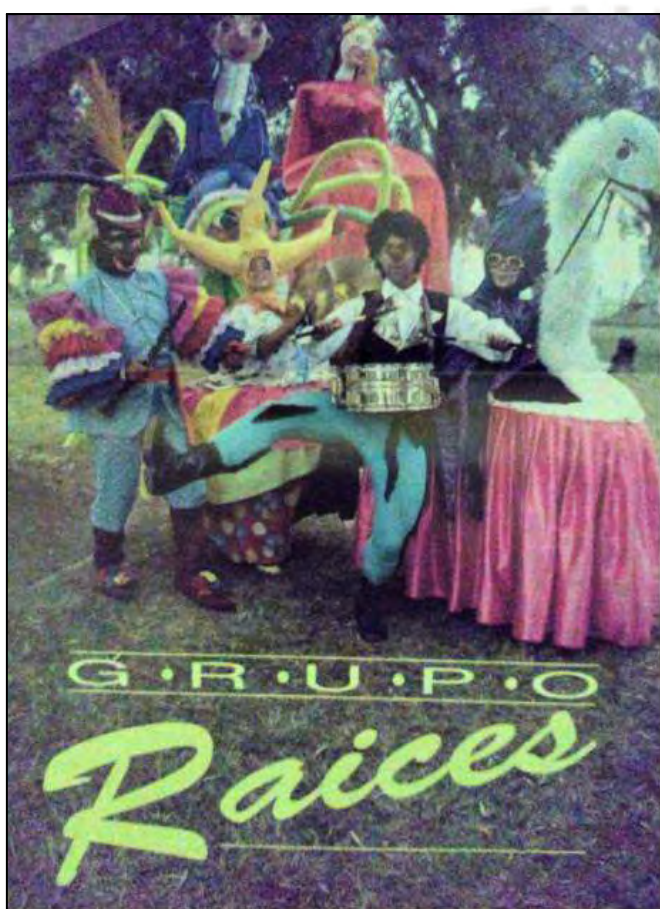


Figura 11. Pasacalle "Carnaval de ensueño"



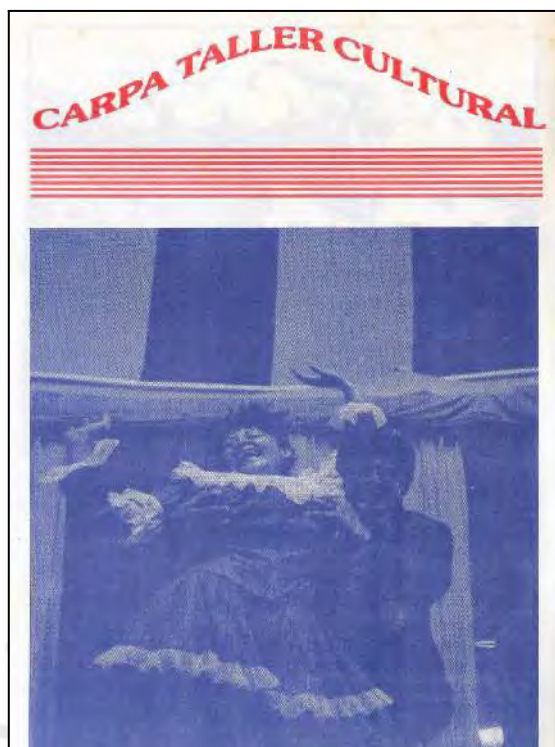


Figura 12. Obra *“Los cuernos de don Friolera”*

En el año 1993, los actores fundadores de Raíces decidieron separarse del grupo y comenzar nuevas experiencias. Luis Sandoval y Gina Beretta conformaron el Teatro del Milenio, hoy conocido como Kimbafá; mientras que Alfredo Alarcón, junto a su compañera Ana Correa (actriz de Yuyachkani), conformaron el proyecto Tirulato. En la agrupación solo quedó Ricardo Santa Cruz como director y como actrices: Gabriela Espinoza y yo. Nuestro trabajo estuvo dedicado a perfeccionar la técnica corporal que habíamos comenzado a aprender en el grupo, sin embargo, en nosotras, esa técnica todavía era un proyecto. Durante las mañanas, teníamos sesiones de entrenamiento a cargo de Ricardo. Él nos guiaba, al igual que con sus primeros actores, para lograr construir en nosotras un cuerpo extra cotidiano basado en los principios físicos que él venía investigando hacía muchos años. Durante las tardes, la rutina cambiaba. Gabriela y yo comenzábamos a crear las improvisaciones de lo que más adelante sería nuestra primera obra, "Trucos y Truhanes". Nuestro proceso no podía ser muy largo, ya que, como grupo, al no

tener un espectáculo, no podíamos generar ingresos económicos que nos permitieran continuar con la experiencia. Sin embargo, la creación de este trabajo nos tomó dos años de preparación antes de poder presentarlo al público, siendo el estreno en el parque central de Miraflores en septiembre de 1995. Figura 13. Pasacalle de grupo de teatro en la Carpa Teatro.

Lima, domingo 10 de setiembre de 1995 **El Comercio**

*Viendo teatro para niños*

## Trucos y truhanes

**Autor:** Creación colectiva  
**Grupo:** Asociación Cultural 'Raíces'  
**Dirección:** Ricardo Santa Cruz  
**Vestuario:** El Grupo  
**Elenco:** Gianina Rondón y Gaby Peláez  
**Sala:** Anfiteatro 'Chabuca Granda' - Miraflores

Luego de muchos meses de investigación, como ha sucedido con otros de sus montajes, el grupo Raíces presenta esta pieza, que es más bien una recopilación de secuencias dedicadas a entretener y, tal vez, a pensar.

Vemos en dislocado y acelerado ritmo vestidos que transforman al personaje de femenino en masculino, o al revés; muñecos que salen de un sombrero, niña que juega con una pelota, pelota que ahora es un títere, títere que protesta porque considera injusto que lo golpeen por equivocarse; un cocinero que luego es cocinera y pregunta quién es más linda, ella o la papa Renata; la papa que luego lucha con la cocinera; vestuario que vuela por los aires, y caer por los suelos. También una alumna de ballet y su profesora, que son luego domador y fiera reclamando 'queremos comer'. Todo ello rodeado de sorpresas, además de faldas reversibles y tenedores con bisagras, dos ojos en el pecho, que luego son flores -sugiriendo protuberancias- y pantalones que muestran nalgas de esponja.

Santa Cruz, el director, asegura que éste es un trabajo que va en pos de otros lenguajes teatrales y otras maneras de elaborar historias. Basado en esta línea ellos han llevado su trabajo de cuatro años en este menester, a países como Chile, Ecuador, Colombia y Estados Unidos. Teatro de la Calle o, como ellos dicen, de investigación podría denominarse el estilo del grupo -"tenemos nuestra propia identidad, lo que cambian son las historias"- a decir del director, el público siempre responde de diferente manera, dependiendo del lugar en que se encuentren.

**TRUCOS Y TRUHANES**  
 en el Anfiteatro Chabuca Granda del Parque Central de Miraflores, los miércoles a las 5.00 pm. Presenta el Grupo Raíces con dirección de Ricardo Santa Cruz.

Figura 13. Nota de prensa sobre la obra *Trucos y Truhanes*. Diario *El Comercio*, 10- 09- 1995.

A partir de 1997 tuvimos que dejar la Carpa-teatro pues la nueva administración municipal remodelaría los ambientes. Nos vimos obligados a buscar espacios alternativos para poder ensayar y continuar con nuestra labor teatral. Fue así que llegamos al distrito de Barranco, donde Juan y Carmen Piqueras nos facilitaron un pequeño ambiente en su casa para poder guardar nuestros implementos y realizar los ensayos en la plazuela de la Ermita. A partir de 1998, llegamos al distrito de La Victoria, donde tuvimos acceso al parque de las Bellas Artes. Un antiguo terreno baldío que el escultor Isidro Gutiérrez lo convirtió en un parque público donde exhibía sus trabajos y los de otros artistas a quienes les brindaba un espacio para desarrollar sus actividades. Fue en este espacio donde terminamos la creación de “Trucos y Truhanes”, un trabajo para espacios abiertos que llevamos de gira por diferentes departamentos del Perú. Decidimos presentar nuestro espectáculo en lugares públicos como plazas, parques y colegios, buscando llegar a un público más amplio y no limitarnos a teatros o salas donde sólo algunos espectadores podrían acudir.



**Figura 14. Ingreso al Parque de las Bellas Artes. La Victoria. Fuente Diario El Comercio**





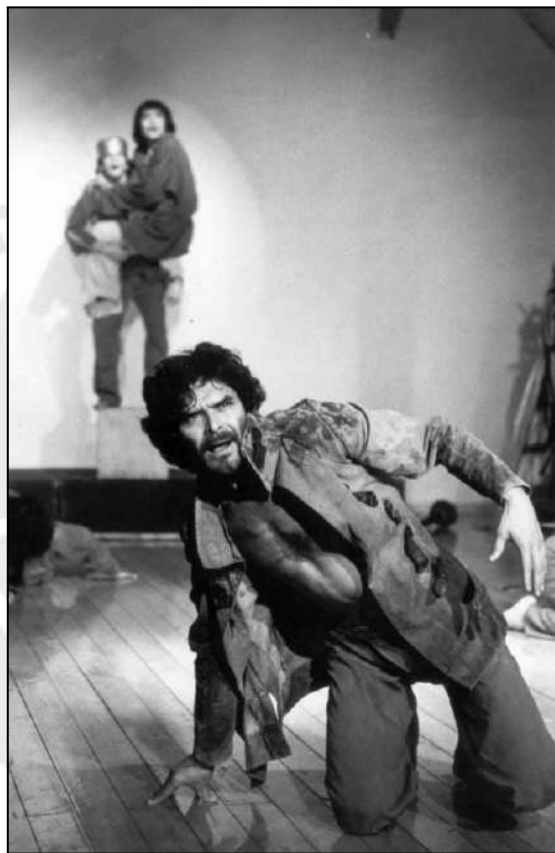
**Figura 15. Escultor Isidro Gutierrez, y personajes de la obra *Trucos y Truhanes* en el parque de las Bellas Artes. La Victoria**



**Figura 16. Andahuaylas. Obra *Trucos y Truhanes* en el patio escolar de un colegio rural**

Entre los años 1992 y 2002, todos estos espacios fueron mis lugares de entrenamiento y creación. Como actriz, no me formé en una escuela de teatro o en la universidad, sino al interior de un grupo de teatro independiente, donde los actores fuimos formados al igual que los antiguos artesanos, por un maestro:

Ricardo Santa Cruz. Durante años, él no solo fue la mirada externa que guió nuestros entrenamientos en el largo proceso de investigación corporal, sino que también fue un referente de disciplina, compromiso y resiliencia con la profesión teatral, reconociendo que, a pesar de la adversidad, siempre se puede volver a empezar. Los actores y actrices que alguna vez trabajamos con él reconocemos en nuestra práctica diaria sus aportes a nuestra profesión, valorando el legado artístico y ético que en vida nos entregó.



**Figura 17 . Ricardo Santa Cruz Coronel. Director del grupo de teatro “Raíces”.**

*11/0972021. Facebook Cuatrotablas*

A partir del año 2002 me retiro de la agrupación de teatro Raíces y comienzo una experiencia unipersonal basada en la experiencia adquirida en el grupo y con un espectáculo para niños denominado Las historias de Alelí . Fue el último trabajo dirigido por Ricardo en el grupo.

## Capítulo 2

### Metodología

En este capítulo, expongo el proceso de creación de la acción escénica unipersonal *Re-vuelo*, que constituye el núcleo del proceso metodológico de esta investigación. Dicho proceso se desarrolló en un taller laboratorio, en el cual se implementaron diversas modalidades de trabajo: virtual, semipresencial y presencial. Estas modalidades fueron adaptándose en función de las circunstancias sociales impuestas por la pandemia del COVID-19, aspecto que se desarrollará más adelante en este documento.

#### 2.1. Tipo de investigación

La presente Investigación es concebida como un trabajo desde la práctica escénica, de tipo descriptiva y analítica, combina dos perspectivas de investigación citadas por Borgdorff (2010) los enfoques denominados “desde las artes” y “sobre las artes”. La perspectiva inicial se enfocará en la estrategia y la metodología que se basa en la experiencia y procesos creativos emprendidos por Christian Plascencia, como coreógrafo y por mí como actriz bajo las condiciones de aislamiento social provocadas por la pandemia del COVID-19. Dicha estrategia se traduce en una metodología propia para el trabajo teatral desde la virtualidad y luego de forma presencial.

En la segunda perspectiva, la investigación contempla el enfoque “sobre las artes”, ya que también incorpora una mirada del presente hacia las experiencias vividas en el proceso de creación buscando analizar nociones de manera conceptual como es el caso de *archivo* y *repertorio corporal*. Conceptos que permiten analizar

y dimensionar estas prácticas en contextos y marcos más grandes que dialogan y trascienden la dimensión individual.

## **2.2. Mi lugar en la investigación. La actriz investigadora**

La presente investigación me coloca asumiendo los roles de creadora e investigadora. Este enfoque me permitirá conocer la realidad que examino desde el punto de vista del artista como ente liminal “practicante a la vez que participante” (Dieguez, 2006), lo cual me brinda un enfoque más amplio que contribuye a reflexionar sobre las prácticas escénicas de una forma integral. Por un lado, describiendo las técnicas artísticas empleadas durante el proceso de reactivación de la memoria corporal y, por otro lado, sistematizando el proceso metodológico que da lugar a la acción escénica que dialogará con el espectador. Este enfoque se relaciona también con la observación participante, definida por Ladislav Holy (1984) como “[La actividad que] permite recordar, en todo momento, que se participa para observar y que se observa para participar; esto es, qué involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social.(Como se citó en Guber, G. 2019, p.57).

En la investigación sobre las artes, la práctica artística es el elemento fundamental de conocimiento, sin embargo, si no tuviera el elemento de observación, no se lograría pasar de la descripción al análisis de los sucesos.

## **2.3. Etapas del proceso de investigación**

Entiendo el proceso de investigación como las etapas que abarcan el taller laboratorio que se llevó a cabo desde el 22 de mayo de 2021 hasta el 16 de septiembre de 2022, y que comprendió las siguientes etapas:



- Etapa virtual, del 22 de mayo al 13 de noviembre de 2021.
- Etapa semipresencial, del 28 de noviembre de 2021 al 1 de marzo de 2022.
- Etapa presencial, del 10 de marzo al 16 de septiembre estreno 2022.

La sistematización del proceso creativo permitió tener una mirada reflexiva a partir de su ordenamiento y reconstrucción, buscando delinear los factores que intervinieron en él, como fueron el cuerpo, el tiempo, el espacio (físico y virtual) y los repertorios previos.

La sistematización del proceso creativo se llevó a cabo desde dos perspectivas complementarias. La primera fue mi experiencia como actriz de la acción escénica *Re-vuelo*, en la que mediante un proceso de laboratorio teatral busqué conectar desde mi memoria corporal con las técnicas y repertorios de mi práctica artística del pasado. La segunda perspectiva fue la de artista investigadora, desde la cual busqué sistematizar y reflexionar sobre el proceso creativo que se originó con la presente investigación.

Considero relevante el procedimiento de sistematización de una experiencia teatral, ya que además de ampliar el conocimiento adquirido acerca de las artes escénicas, posibilita la existencia de metodologías propias. Dado que el artista “realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él” (Dewey, 2008. P.17). La sistematización constituye una herramienta adecuada para analizar metodologías propias, no se busca encontrar verdades absolutas, sino más bien proponer rutas de exploración hacia nuevos conocimientos, desde la práctica.



## 2.4. Laboratorio de investigación

El diseño del taller laboratorio estuvo organizado en tres momentos: etapa virtual, semi presencial y etapa presencial. Estos momentos coincidieron con las restricciones sociales impuestas a causa de la pandemia y demandaron la utilización de herramientas metodológicas diversas, en su diseño y aplicación.

### 2.4.1. Esquema del laboratorio teatral

ETAPA	OBJETIVOS	TÓPICOS	SESIONES	HERRAMIENTAS DE RECOJO
<b>Etapa virtual</b> Del 22 de mayo al 13 de noviembre 2021	1. Reconocer y acondicionar el cuerpo para el movimiento.	recordar con amabilidad- Acondicionamiento del cuerpo.	A. La respiración B. Reconstruyendo mi centro a partir de fuerzas contrarias C. Los primeros movimientos	Bitácora, Registro audiovisual
	2. Recordar y explorar mi training de actriz.	Reactivando el cuerpo escénico desde la pre - expresividad.	A. La presencia escénica B. Los impulsos C. El espacio y el tiempo.	
	3. Aplicar los elementos reactivados en la creación.	De la memoria corporal a la creación escénica el pensamiento hecho cuerpo	A. Las acciones físicas B. Secuencias con objetos: - La silla - La máscara - El peine	
<b>Etapa semipresencial</b> del 28 de noviembre de 2021 al 1 de marzo 2022	1. Reencuentro con el cuerpo y el espacio presencial.	Del cuerpo virtual al cuerpo presencial	A. Adaptar lo creado en la virtualidad al espacio presencial	Bitácora Videos
<b>Etapa presencial</b> del 10 de marzo al 16 de septiembre estreno 2022	1. Creación y montaje	Las presentaciones ante el público.	A. El espacio B. Formas crear C. El estreno.	Video comentarios de los espectadores

Cada etapa del laboratorio tuvo elementos que permitieron organizar las rutas de indagación. Estos elementos fueron los siguientes:

- **Objetivos:** donde se presentan cada uno de los 5 propósitos que tuvo el laboratorio, con la finalidad de describir el proceso que condujo a la reactivación de la memoria corporal.
- **Tópicos:** fueron los temas específicos a tratar durante las sesiones de trabajo.
- Las sesiones de trabajo se realizaron dos veces por semana y tuvieron una duración de dos horas. Cada sesión estuvo compuesta por tres momentos:
  - **Relajación:** momento dedicado a soltar las tensiones que traía de la vida cotidiana y a generar un estado de concentración propicio para las siguientes actividades.
  - **Calentamiento:** momento dedicado a reconocer de forma consciente el estado de cada parte del cuerpo, efectuando movimientos suaves y estiramientos que preparaban el cuerpo para actividades más intensas.
  - **Exploración:** inicialmente esta instancia estuvo dedicada a explorar el movimiento desde la aplicación de distintos principios corporales que luego se tradujeron en acciones físicas y escenas para la puesta en escena.

En el presente capítulo, presento la metodología aplicada organizada en etapas y objetivos. Posteriormente, en el capítulo tres reflexionaré sobre cada uno de los puntos señalados en este capítulo.

### 2.4.1.1. Etapa virtual.

Se llevó a cabo del 22 de mayo al 13 de noviembre de 2021, tuvo una duración de seis meses y fue coordinado por Christian Placencia, quien acompañó el proceso inicialmente desde una perspectiva externa a través de la pantalla y posteriormente de forma presencial, cuando las restricciones sociales lo permitieron.

Desarrollar un proceso creativo de forma virtual supuso para ambos una experiencia nueva, especialmente en lo referente a la reactivación de la memoria corporal y al uso del espacio y el tiempo en la escena virtual. A continuación detallaré los objetivos y tópicos desarrollados.

#### Objetivo 1: Reconocer y acondicionar mi cuerpo para el movimiento.

<b>Etapa :</b> Virtual	<b>Objetivo 1:</b> Reconocer y acondicionar mi cuerpo para el movimiento.
<b>Tópico:</b> Recordar con amabilidad, acondicionamiento del cuerpo.	
<b>Sesiones</b>	<b>Aspectos desarrollados</b>
A. La respiración	Reactivación del diafragma <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ejercicios de fortalecimiento</li> <li>- Dilatación y contracción del cuerpo desde la respiración.</li> </ul> La respiración y el movimiento <ul style="list-style-type: none"> <li>- El ritmo de la respiración acompaña el movimiento</li> <li>- El ritmo de la respiración contradice el movimiento.</li> </ul>
B. Reconstruyendo mi centro a partir de fuerzas contrarias	Despertar el centro de energía a partir de las oposiciones <ul style="list-style-type: none"> <li>- Generar fuerza contrarias en el cuerpo.</li> <li>- Moverse a partir de fuerzas contrarias que lo impiden.</li> <li>- El no movimiento externo, pero con un cuerpo vivo</li> </ul>
C. Lo primeros movimientos	Nuevas formas corporales <ul style="list-style-type: none"> <li>- Repertorio de movimientos</li> <li>- Nuevos ejercicios desde la danza</li> </ul>

El desarrollo de este objetivo, consistió en restaurar en mi cuerpo las antiguas rutinas de preparación física que en el pasado me permitieron iniciar mi accionar en el espacio. "Recordar con amabilidad" fue la frase que guió mi trabajo durante muchas sesiones. Cabe mencionar que esta premisa resultaba nueva para mí, ya que en mis años de juventud el entrenamiento actoral estuvo más bien relacionado con el esfuerzo extremo, como estrategia para superar mis limitaciones físicas. A los 20 años, esta actitud se convirtió en una forma de enfrentar los nuevos retos y para la propuesta de las obras del grupo tuvo buenos resultados, pero hoy, a mis casi 50 años, no me resultaba posible afrontarlos de la misma manera.

Recordar con amabilidad, me permitió reconocer mi propio cuerpo en la actualidad con sus dificultades y sus enormes posibilidades creativas, pues si ya no tenía la energía de los 20 años, ahora descubría en él una amplia gama de posibilidades desde nuevos aspectos que no había trabajado antes, como son las energías delicadas, los ritmos lentos y cadenciosos que hacían aflorar las nuevas cosas que mi cuerpo iba comunicándome.

### **Objetivo 2: Recordar y explorar mi training de actriz**

<b>Etapa :</b> Virtual	<b>Objetivo 2:</b> Recordar y explorar mi training de actriz
<b>Tópico:</b> Reactivando el cuerpo escénico desde la pre - expresividad	
<b>Sesiones</b>	<b>Aspectos desarrollados</b>
La presencia escénica	Presencia extracotidiana <ul style="list-style-type: none"> <li>- Equilibrio precario</li> <li>- Oposiciones en el cuerpo</li> <li>- Tipos de energía.</li> </ul>
Los impulsos	La columna madre de los impulsos <ul style="list-style-type: none"> <li>- Impulso inicial (Decisión) <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tipos de energía</li> </ul> </li> <li>- Contraimpulso ( Se mantiene la decisión o se cambia) <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ritmo</li> </ul> </li> <li>- Impulso final (Se desarrolla)</li> </ul>

	- Movimiento fluido y constante.
El espacio y el tiempo.	- Accionar en espacios pequeños.

El segundo objetivo de la etapa virtual fue centrarme en la exploración física de algunos principios pre expresivos del entrenamiento del actor. Estos principios se derivaron de mi formación en Raíces, la cual estuvo basada en los principios pre expresivos que el grupo desarrollaba a partir de las experiencias que habían tenido con Eugenio Barba y el Odín Teatret.

Esta etapa fue especialmente significativa, ya que me permitió aprovechar el repertorio de técnicas corporales almacenadas en mi cuerpo y reactivarlas desde una perspectiva actual. Recuperé elementos del comportamiento escénico, como la presencia, producida a partir de las oposiciones físicas que genera internamente el cuerpo y sostenida sobre un equilibrio precario, otorgándole al actor una forma particular de estar presente en el espacio. También recuperé los impulsos, generadores de movimiento capaces de otorgar a las acciones un "tejido" especial por donde fluye la energía gracias a un sistema de impulsos estructurados en: impulso inicial, contra impulso e impulso final. Esta forma particular de organizar las acciones proviene de mi aprendizaje en Raíces, donde fue creado para dotar de precisión y limpieza al movimiento del actor. Más adelante, en el capítulo tres de la presente investigación, esta misma estructura me permitirá analizar todo el proceso creativo como una gran acción escénica construida también desde un impulso inicial, un contraimpulso y un impulso final.



**Objetivo 3: Aplicar los elementos reactivados en la creación.**

<b>Etapa :</b> Virtual	<b>Objetivo 3:</b> Aplicar los elementos reactivados en la creación.
<b>Tópico:</b> De la memoria corporal a la creación escénica	
<b>Sesiones</b>	<b>Aspectos desarrollados</b>
A. Las acciones físicas	Consolidar los principios corporales.  - Secuencias base (equilibrio, desequilibrio, direcciones en el espacio)
B. Secuencias con objetos :	Los objetos y la dramaturgia de la actriz - La silla, - La máscara, - El peine.

El tercer objetivo de la etapa virtual, estuvo dedicado a explorar las acciones físicas como insumo para la creación. Cómo desarrollaré más adelante. Las acciones físicas me permitieron consolidar los principios corporales reactivados y a partir de ellos comenzar a crear materiales que presentaba a Cristian y él a su vez iba ordenando las secuencias de acuerdo al sentido que cada escena requería. Para esta etapa los objetos desempeñaron un papel importante en la etapa de creación, en cada secuencia se convertían en símbolos o metáforas de alguna situación y su manipulación (no siempre cercana a su uso cotidiano) permitía que el espectador generara una experiencia sensorial más rica partir de aquello que observaba y percibía. Algunos objetos como la silla, me permitieron interactuar con el espacio escénico desde nuevas posibilidades no solo desde el movimiento sino también desde la inmovilidad.

### 2.4.1.2. Etapa semipresencial

La etapa semipresencial se llevó a cabo desde el 28 de noviembre de 2021 al 1 de marzo de 2022 . A lo largo del año 2021, el estado peruano seguía informando sobre la elevada cifra de nuevos contagios producto del COVID-19. No obstante, en abril de ese año, se iniciaron las campañas nacionales de vacunación, lo que permitió una disminución significativa en el número de fallecimientos.

Este nuevo escenario permitió que la población comenzara a retomar sus actividades, todavía había restricciones sociales, pero la gente empezaba a salir de sus casas con mayor libertad. Debido a esa nueva realidad, decidimos comenzar a realizar ensayos presenciales sin dejar los virtuales, pero teniendo al menos un ensayo semanal en vivo. No disponíamos de un local que estuviera dispuesto a recibirnos para ensayar y, además, aún era necesario mantener una cierta distancia entre nosotros. Decidimos que nuestro espacio de ensayo sería un pequeño parque cerca del malecón del distrito de Barranco. Durante la etapa semipresencial , nos reunimos en ese lugar cada sábado, con la finalidad de traer al espacio presencial aquello que habíamos creado en las sesiones virtuales.

Esta etapa tuvo una duración de tres meses y en ella desarrollamos los siguientes objetivos:

#### Objetivo 1: Reencuentro con el cuerpo y espacio presencial

<b>Etapa : Semipresencial</b>	<b>Objetivo 1:</b> Reencuentro con el cuerpo y el espacio presencial
<b>Tópico:</b> Del cuerpo virtual al cuerpo presencial	
<b>Sesiones</b>	<b>Aspectos desarrollados</b>
	Revisamos el training

<p>A. Adaptar lo creado en la virtualidad al espacio presencial</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ejercicios y calentamiento en el espacio real.</li> </ul> <p>Adaptamos las secuencias creadas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Adaptarnos al nuevo espacio.</li> </ul>
---	---

### **A. Adaptar lo creado en la virtualidad al espacio presencial**

Desde que iniciamos la creación de Re-vuelo, tanto el proceso de reactivación corporal como la creación, se llevaron a cabo de forma virtual. Volver a la presencialidad (aunque fuera solo de forma parcial) nos planteó el reto de volver a encontrarnos con el espacio físico y observar en vivo lo que durante meses solo habíamos visto a través de las pantallas de nuestras computadoras. Este trabajo implicó revisar lo elaborado hasta entonces. En el training, recobrar el espacio físico nos planteó la posibilidad de realizar traslados de mayor alcance en el escenario, lo que a su vez nos planteó un uso diferente de la energía

Durante las sesiones presenciales, al igual que en las sesiones virtuales, comenzamos con el calentamiento del cuerpo. Sin embargo, en esta ocasión el espacio era mucho más amplio y las distancias mayores, lo que me obligó a modificar varios de los ejercicios aprendidos.

En el período virtual, comprobé que factores como el espacio contribuyeron a que yo comprendiera de forma errónea algunos ejercicios. En mi hogar, el ambiente reducido me impidió realizar los desplazamientos corporales de forma completa. Además, el campo visual limitado al tamaño de una pantalla me impidió observar claramente algunos detalles de los ejercicios.

Las sesiones presenciales nos permitieron revisar el training, las secuencias y las primeras escenas de Re-vuelo que habíamos creado. Gracias a la

retroalimentación de Cristian, pude corregir y precisar aquello que no había podido percibir en mi cuerpo, durante la virtualidad.

### 2.4.1.3. Etapa presencial

La etapa presencial se llevó a cabo del 10 de marzo al 16 de septiembre de 2022. Comenzamos ensayando en el parque del malecón de Barranco, luego en mi domicilio y finalmente en el centro cultural Búho Rojo, en el distrito de Pueblo Libre. Durante esta etapa, desarrollada completamente de forma presencial, nos dedicamos al proceso de creación. Tuvimos como insumo esencial las secuencias creadas durante la virtualidad y semipresencialidad, a las cuales añadimos un elemento muy importante que fue el espacio. Este componente otorgó un contexto distinto a las acciones físicas, toda vez que la acción escénica se realizó en una vivienda acondicionada para la acción teatral. En esta etapa, reconocimos nuevas formas de crear, combinando mi propuesta de materiales individuales con aquellos propuestos por Cristian en su rol de director. Durante esta etapa desarrollamos los siguientes aspectos

#### Objetivo 1: Creación y montaje

<b>Etapa</b> : Presencial	<b>Objetivo 1:</b> Creación y montaje
<b>Tópico:</b> Presentaciones ante el público	
<b>Sesiones</b>	<b>Aspectos desarrollados</b>
A. El espacio B. Formas crear C. El estreno	- Adaptación de secuencias corporales. - La ubicación espacial. - Primeras apreciaciones de los espectadores

Dentro del proceso de creación, la temática de la acción escénica *Re- vuelo*, se fue desarrollando a lo largo de dos etapas , la etapa semipresencial y la etapa presencial y fue durante esta última etapa donde nos relacionamos con el espacio desde dos miradas: por un lado, la adaptación de las secuencias corporales y, por otro, la ubicación espacial. Estos elementos nos permitieron organizar la mirada del espectador en función de aquello que queríamos transmitir. Las secuencias creadas en la virtualidad tuvieron que ser adaptadas al nuevo espacio. No solo se volvieron más amplias, sino que comenzamos a relacionarlas con los objetos que el escenario elegido nos proporcionaba: una ventana, puertas, luces y, comenzamos a tomar más en cuenta a los espectadores. Finalmente el viernes 16 de septiembre de 2022 a las 7:00 pm estrenamos la acción escénica *Re- vuelo*, en el Centro Cultural Búho Rojo, en el distrito de Pueblo libre.

## **2.5. Herramientas metodológicas**

En el presente proceso de investigación recurrí a diferentes herramientas metodológicas para llevar un registro ordenado del proceso, permitiendo estructurar el proceso de investigación mediante la recopilación de evidencias del proceso que luego fueron de gran utilidad para el análisis del trabajo creativo. Como herramientas para el recojo de la información empleamos un cuestionario inicial, una bitácora y el registro audiovisual del proceso que describo a continuación.

### **2.5.1. Cuestionario inicial**

Este cuestionario fue la respuesta a un problema inicial del proceso: mi imposibilidad de volver a crear. La propuesta inicial para comenzar el proceso creativo fue presentar semanalmente a Christian Plascencia, una secuencia corporal en video como insumo inicial para la creación. Hice varios intentos pero no



pude hacerlo. Habían pasado diez años desde la creación de mi último trabajo teatral y sentía que no estaba preparada para volver a crear.

En vista que la primera propuesta no funcionó, Christian formuló un cuestionario de aplicación virtual que cumplió la función de activar los antecedentes, motivaciones y expectativas iniciales que como actriz yo tenía al dar inicio al proceso creativo. Si bien nosotros teníamos una relación de amistad anterior a este proceso, iniciar un proceso creativo era algo distinto y demandaba de nosotros un conocimiento del otro que hasta ese momento no teníamos. El cuestionario estuvo compuesto por preguntas cerradas y abiertas . Las primeras, dirigidas a registrar preferencias artísticas en cuanto a estilos teatrales y habilidades y las segundas fueron preguntas abiertas y estaban compuestas por imágenes motivadoras que buscaban que yo manifestara mi sentir a partir de ellas.

Con este cuestionario Cristian señalaba aquellas habilidades que en ese momento consideraba importantes para un actor o actriz: narrar, cantar, declamar, etc. De alguna manera estas habilidades son aquellas que se consideran de forma común como parte de lo necesario que debe tener un actor para realizar su trabajo, habilidades que están relacionadas al cuerpo como productor de movimiento, de energía de ritmo. Sin embargo, este proceso creativo nos demostró que si bien es cierto algunas de las habilidades mencionadas son necesarias, con este trabajo descubrimos que el trabajo del actor o la actriz iba mucho más allá de ellas .

La presente investigación, nos ha develado todo un campo de conocimiento basado en la reflexión de mi propia práctica actoral. Reconocí que las habilidades corporales relacionadas al movimiento también estaban relacionadas al conocimiento. Con esto me refiero no a un conocimiento desde los textos académicos sino más bien al “knowledge that comes from contemplation and

comparison; concentrated attention and contextualization” .[conocimiento que proviene de la contemplación y la comparación; la atención concentrada y la contextualización] (Conquergood. D, 2002, p. 157). El trabajo actoral me permitió descubrir las manifestaciones de mi cuerpo pensante, es decir cómo el pensamiento podía hacerse cuerpo y manifestarse en escena.



Rincón de Talía y Melpómene

Sensaciones, imágenes y cuerpo

¿Qué habilidades crees tener? \* 1 punto

- Bailes
- Narración oral
- Canto
- Actuación en comedias
- Actuar en dramas
- Performance
- Declamación
- Mimo y pantomima
- Habilidades plásticas

**Figura 18. Cuestionario inicial : Preguntas cerradas**



**Figura 19. Cuestionario inicial : preguntas abiertas**

### 2.5.2. La Bitácora

Constituyó el registro escrito en formato virtual de la experiencia, en la que consignamos las sesiones de trabajo y nuestras apreciaciones como participantes. Inicialmente, cada uno comenzó a elaborar su propia bitácora en formato físico a través de libretas o cuadernos. Sin embargo, surgió la necesidad de tener una bitácora común donde cada quien pudiera registrar sus apreciaciones personales sobre las sesiones desarrolladas. Decidimos abrir en Google drive una presentación compartida que bautizamos con el nombre de “El rincón de Talía y Melpómene”, musas de la tragedia y la comedia respectivamente. Este espacio de escritura compartida, le otorgó al proceso varios beneficios. Por un lado , podíamos conocer la apreciación del compañero sobre la sesión que habíamos vivido y que muchas veces, por razones de tiempo, no podíamos conocer al término de la sesión. Por otro lado, poder escribir después de la experiencia nos brindaba una

cierta distancia que nos ayudaba a reflexionar sobre la práctica. Esta información que aparentemente podría parecer poco relevante en su momento, resultó ser de gran valor cuando culminamos el proceso de trabajo y dimos paso a la sistematización de la experiencia. Descubrí que la bitácora contenía no sólo aquello que hizo posible la reactivación de mi memoria corporal, sino también lo que pensaba y sentía respecto a mis procesos creativos en ese momento respecto a mi proceso creativo y a mi rol como actriz, pero desde una mirada actual que reactiva la memoria, no solo para mantener el recuerdo sino también para revalorar lo vivido desde un análisis en el presente.

La bitácora estuvo dividida en tres momentos, los mismos que conformaron el proceso creativo: la etapa virtual, la etapa semipresencial y la etapa presencial. En cada una de esas etapas dejamos registrado nuestro hacer y nuestro sentir durante un proceso creativo en Pandemia.

Como ambos escribíamos en la misma bitácora, decidimos que las indicaciones y secuencias planteadas por Cristian Plascencia (a cargo de la dirección) estarían escritas en color negro, mientras que mis observaciones y comentarios como actriz, se registrarían en color morado.

Aunque al inicio dividimos los roles como director y actriz, en el proceso descubrimos una forma de trabajo propia en la que no se mantuvo el modelo jerárquico que suele observarse en la relación entre actriz y director. Ambos contribuimos con distintas miradas para construir una causa común, a partir de un nuevo tipo de relación en la que yo aportaba desde el interior de la acción escénica con mi labor de actriz, mientras que Cristian lo hacía desde fuera como mirada externa que organizaba lo construido. Gracias a esta relación, se logró construir el

proceso creativo de manera colaborativa, lo que permitió que el resultado final fuera producto de una colaboración en igualdad de condiciones para ambos.



Figura 20. Imagen de la Bitácora El rincón de Talía y Melpómene

### 2.5.3. Archivo digital

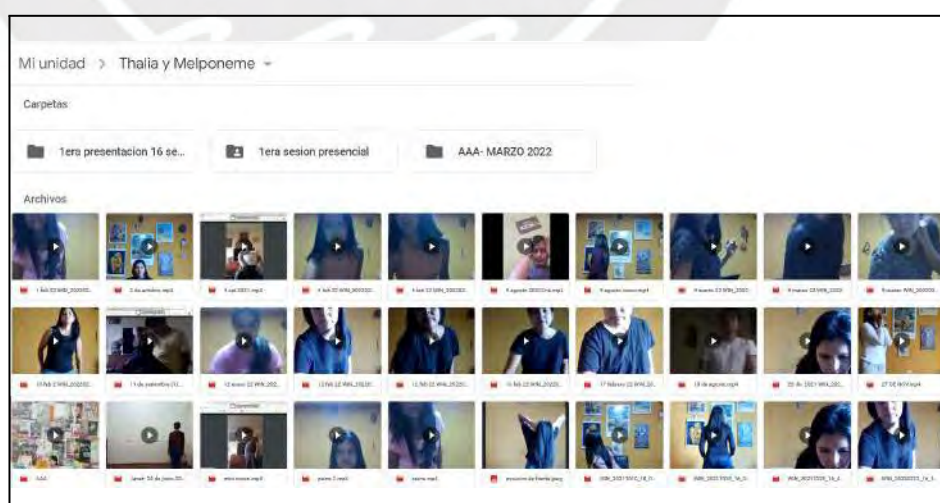
El registro audiovisual estuvo conformado por videos e imágenes, los cuales constituyen el archivo visual de la experiencia y contienen las sesiones de trabajo y secuencias corporales que posteriormente conformaron la acción escénica *Re-vuelo*. Durante el laboratorio, hicimos uso de la tecnología para desarrollar las sesiones virtuales, comunicarnos y tener un registro de las sesiones de trabajo. Utilizando el concepto de “tecnovivio” de Jorge Dubatti, podríamos decir que utilizamos dos tipos de tecnología durante los laboratorios. En primer lugar, el “tecnovivio interactivo”, donde se sintetiza la relación bidireccional hombre 1- máquina, hombre 2” (Dubatti, 2015, p.46 ) Este mecanismo llevar a cabo las sesiones en línea del laboratorio en tiempo real a través de nuestros dispositivos



electrónicos y de manera simultánea. Aunque esta forma de trabajo tuvo algunas limitaciones, fue nuestra única posibilidad de desarrollar un laboratorio creativo durante la pandemia.

El segundo tipo de tecnología empleada fue el “técnovivio monoactivo” (...) “es la relación de uno con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo”. (Dubatti,2015b. p.44). Este tipo de dispositivo consistió en las grabaciones en video de las sesiones de trabajo , donde se podían apreciar los ejercicios realizados y cuando comenzamos con la etapa de creación de acciones, pudimos recurrir a ese registro visual para recordar las secuencias elaboradas.

En ambas de sus modalidades, el registro audiovisual, se convirtió en una valiosa herramienta tecnológica durante el proceso. Por un lado, fue de gran ayuda en el desarrollo de mi corporalidad, pues me permitía observar mi trabajo después de las sesiones, brindándome una doble perspectiva sobre mi propio proceso. De esta manera, podía evaluar la aplicación de los ejercicios planteados durante la sesión al observar el comportamiento de mi cuerpo en el registro audiovisual.



**Figura 21.Registro audiovisual I “El Rincón de Talía y Melpómene”**

## 2.6. Marco conceptual

Pues los que empezaron a cantar las primeras palabras eran hijos de alguien, de algún sitio, de algún lugar. Entonces, si tú encuentras eso, tú eres hijo de alguien. Si tú no lo reencuentras, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.  
Jerzy Grotowski

Considero importante plantear el marco conceptual desde la genealogía en mi posición de actriz, ya que intento rememorar los conocimientos materiales e inmateriales que he encarnado a lo largo de mi práctica artística. Mi trabajo se basa en la reflexión crítica del proceso creativo de la acción escénica *Re-Vuelo*, realizada durante la pandemia del COVID-19. En este contexto, encontré en la memoria corporal la posibilidad de reactivar una serie de conocimientos archivados en mi cuerpo.

Dichos saberes provienen de mi formación y práctica actoral, inicialmente como integrante del grupo de teatro "Raíces", dirigido por Ricardo Santa Cruz, ex actor de "Cuatrotablas" (primera generación). Junto a los actores del grupo, desarrollamos una investigación personal a partir de los principios de la antropología teatral de Eugenio Barba. Todo ese conocimiento, registrado en mi cuerpo como archivo orgánico, se reactivó mediante la realización de un proceso creativo a partir del cuerpo, lo que me permitió recuperar saberes relacionados con dos tipos de conocimiento. Por un lado, elementos del cuerpo escénico, como la presencia extracotidiana, las acciones físicas y la respiración. Estos elementos se reactivaron gracias al training que el proceso creativo demandó. Por otro lado, la mecánica de trabajo logró reactivar en nosotros la creación colectiva como forma de encarar el proceso artístico, asumiendo nuestro rol de creadores y replanteando la idea de actriz/director."

Bajo esa perspectiva, el marco conceptual se conecta con dos de los objetivos planteados: Describir cómo la memoria se encarna en el cuerpo hasta convertirse en un archivo orgánico y analizar como el archivo y repertorio corporal que emerge hoy, permiten concebir el cuerpo escénico, desde una nueva mirada (relacional) hacia el futuro. En primer lugar presentaré una breve definición de cuerpo y cuerpo escénico, para enmarcar bajo qué perspectiva se irá desarrollando la presente investigación . En segundo lugar abordaré los estudios sobre la memoria y dos de las formas en las que se presenta: la memoria personal y la memoria corporal, luego estableceré relación con las nociones de cuerpo archivo y conducta restaurada.

### **2.6.1. Cuerpo**

Según el diccionario de Pavis (1998) las concepciones de cuerpo giran en torno a una perspectiva funcional, asociando el cuerpo a los estilos de interpretación. En ese sentido, se establecen dos diferencias: por un lado, "El cuerpo como un intermediario y un soporte de la creación teatral", asumiendo un rol de mediador en el hecho teatral; y por otro lado, "el cuerpo como material autorreferencial", que no remite a nada que esté fuera de sí mismo, y donde el cuerpo no está al servicio del imperio textual o psicológico.

### **2.6.2. Cuerpo escénico**

Para la presente investigación tomaré la definición de cuerpo escénico de Mara Leal (2014) quien lo define como “ convertir el pasado rememorado en experiencia que pueda ser transmitida a otros a partir de la presencia del performer que trabaja con consciencia de la realidad para ser elaborada creativamente” (Como se cita en Medina Hú, 2018, p.13). Esta definición de cuerpo escénico, me permitirá analizar

cómo y con qué elementos el cuerpo logra recordar lo aprendido en el pasado como integrante de un grupo de teatro independiente permitiendo que conecte con el training y las técnicas actorales de mi pasado, para reconfigurarlos en mi cuerpo actual, en el presente.

### 2.6.3. Cuerpo archivo

Un performer, actor o artista, conoce la realidad que lo rodea desde su cuerpo y es a través de él que reflexiona sobre su relación con el mundo. El cuerpo se convierte en el archivo orgánico que condensa la experiencia, las vivencias y las técnicas con las que el actor se hace presente en el espacio. En este campo, tomaremos la definición de archivo de Taylor(2011) consigna el archivo y el repertorio como dos formas de transmitir el conocimiento. Con respecto al archivo, el archivo conserva la memoria mediante soportes que pueden prolongarse en el tiempo como pueden ser documentos, textos o restos arqueológicos. Debido a su resistencia frente al paso del tiempo, no depende de la simultaneidad o proximidad física entre el creador y quien recibe el archivo. Con respecto al repertorio, se refiere a la memoria que se transmite mediante el cuerpo y sus manifestaciones como los gestos, la danza, el canto, etc y “Requiere presencia la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar ahí” y formar parte de esa transmisión”. (Taylor 2011.p. 14).

Desde la memoria corporal, el repertorio me permitió reactivar físicamente elementos del cuerpo escénico; presencia, ritmo, impulso que aplicados desde un enfoque pre expresivo, hicieron posible la creación de acciones físicas que trajeron al presente como *conducta restaurada* (Schechner 2000), aquellas situaciones vividas por gran parte de la población a causa de la pandemia de COVID-19. Miles

de peruanos vivimos bajo condiciones de encierro y fuimos construyendo al interior de nuestros hogares un repertorio de rituales cotidianos para sobrevivir al posible contagio de una enfermedad que hasta entonces no tenía cura.

Estas conductas, en el ámbito laboral, personal y social, se fueron reconociendo como normales y fueron ocultando las grandes necesidades que la crisis sanitaria estaba develando. De alguna manera, llevar a la práctica una acción escénica como *Re - vuelo* y poner en escena pasajes de esa época nos permite recordar que los problemas persisten, no se han resuelto, pero “si aparecemos insistentemente en aquellos lugares y momentos en que se nos oculta, en que la norma nos elimina, la esfera de la aparición podrá romperse y abrirse a formas nuevas”(Butler,2017, .PS4). De esta manera, el cuerpo archivo se convierte en una herramienta poderosa para reconstruir memorias personales y colectivas. Mediante el teatro, estas memorias se traen al presente para analizarlas desde otras perspectivas y visibilizar aquello que en su momento se mantuvo oculto. Lepecki. propone, que el deseo de archivo se activa no para repetir las obras en su forma original sino para “desbloquear, liberar y actualizar las numerosas posibilidades de una obra” (2013, P. 63).

#### **2.6.4. La memoria**

La memoria es uno de los procesos cognitivos más importantes del ser humano, no es un simple almacén de información sino más bien la facultad humana que conserva y reelabora lo vivido. La filosofía considera tres acepciones del término “memoria”: la memoria como facultad psicológica de almacenamiento de información, la memoria como el proceso de recobro de información, y la memoria como aquello que es recobrado. (De Brigard, F, 2018,p.1).



Walter Benjamin (1937) considera dos tipos de memoria: aquella que concierne a las experiencias de una persona que a partir de procesos de rememoración y por medio de narraciones orales, las transmite a un colectivo y otra donde consigna la memoria de los relatos orales escuchados que se legan a la siguiente generación. Cumplían, por tanto, con un papel de guía y maestro y conferían frecuentemente una dimensión mística a la existencia humana.(Como se citó en Seydel.2014).

Este tipo de experiencia transmitida de forma vivencial de generación en generación da cuenta de un conocimiento que no solo traslada información, sino también conocimiento inmaterial que se registra en los espectadores. Jose Antonio Sánchez(sf) menciona que “Existe memoria cuando los instrumentos de preservación de lo efímero son capaces de devolvernos la experiencia (...) cuando se establece un diálogo en el presente con el discurso o la experiencia del pasado”.

El diálogo entre pasado y presente actualizará la memoria, que al estar inmersa en determinado contexto social “Nunca se conserva tal cual dentro de la memoria individual, ni se revive. Al contrario, su interpretación cambia de acuerdo con las transformaciones de los marcos sociales en cada presente” (Seydel,2014, p. 195). En ese sentido, activamos la memoria con la finalidad de recuperar y comprender nuestras prácticas y técnicas del pasado, así como observar su evolución en el tiempo. De esta forma, logramos identificar las tradiciones e influencias que están inmersas en nuestra práctica artística, lo que nos permite tener una visión más amplia de nuestra práctica escénica

#### **2.6.4.1. Memoria corporal**

Con respecto a la memoria corporal, de antemano podría parecer un término contradictorio, pues por tradición desde la modernidad se asumió la separación de cuerpo - mente cómo dos ámbitos opuestos. Dejando al cuerpo y sus

manifestaciones en el ámbito de lo práctico, de lo meramente físico, emocional o perceptivo y atribuyendo al campo mental, aquello que es racional, teórico y cognitivo.

En la actualidad, desde otras corrientes de pensamiento han surgido definiciones que permiten analizar la memoria corporal desde una mirada más amplia. Desde la psiquiatría, Thomas Fuchs (2001) describe seis tipos de memoria corporal: la memoria procedimental, situacional, intercorporal, incorporada, la memoria del dolor y la memoria traumática. (Como se citó en PanHofer, 2012,pp.3-4).

Para el presente trabajo, tomaré la definición de memoria incorporada que Fuchs, describe de la siguiente manera:

*La memoria incorporada toma actitudes corporales de los demás y las integra en el propio vocabulario de movimiento, (...) . Así, el cuerpo adquiere un significado externo, transportando símbolos y roles sociales, ya sea en la pose, la ropa, etc. Se convierte en el transportador del hábito (Bourdieu, 1990), con disposiciones sociales aprendidas, habilidades, estilos, formas de actuar que usualmente son asumidas, adquiridas a través de actividades y experiencias de la vida diaria. (Como se citó en Panhofer, 2012. P. 5)*

Esta forma de operar de la memoria corporal, podría relacionarse con el proceso de creación de secuencias físicas que realizamos actores y bailarines durante un proceso de creación. Proceso que no se restringe a la repetición mecánica de movimientos, sino que incluye la incorporación de actitudes y hábitos que el artista recoge del mundo que lo rodea, logrando comunicar signos y roles sociales al espectador, quien decodifica de acuerdo a su vivencia personal, social y cultural. En ese sentido, Le Breton afirma:

*El actor abraza físicamente el mundo y lo hace suyo, humanizándolo y sobre todo convirtiéndolo en un universo familiar y comprensible, cargado de significados y valores, compartible en tanto que experiencia por cualquier persona que como él se inserte en el mismo sistema de relaciones culturales. (2018.p.4)*

Desde el mundo de la danza, Mónica Alarcón nos indica que la memoria corporal o memoria implícita es aquella que comprende habilidades que pueden ser puestas en marcha sin necesidad de pensar en ellas.(2009, p.1).

Nuestros movimientos no solo nos permiten actuar en el mundo, sino que en cada movimiento nos sentimos a nosotros mismos. Sensaciones y movimientos son una fuente continua de autopercepción. En este caso se puede hablar de una “conciencia corporal“ (Alarcón 2009, 134-184).

De alguna manera, esta autopercepción nos permite reconocer aquello que afirmaba Jean Luq Nancy (2003) que no solo “tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”. (Como se citó en Sánchez.O.B. 2009).

Es decir, no tenemos un cuerpo, que nos obedece como instrumento de la mente. Somos un cuerpo que existe, que se manifiesta que es y que “funciona como el sitio de convergencia de lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social, lo diacrónico y lo sincrónico, la memoria y el conocimiento” (Taylor, D. 2015). El cuerpo no es solo concebido desde sus funciones orgánicas, sino también como espacio de aprendizaje y comprensión de la realidad.

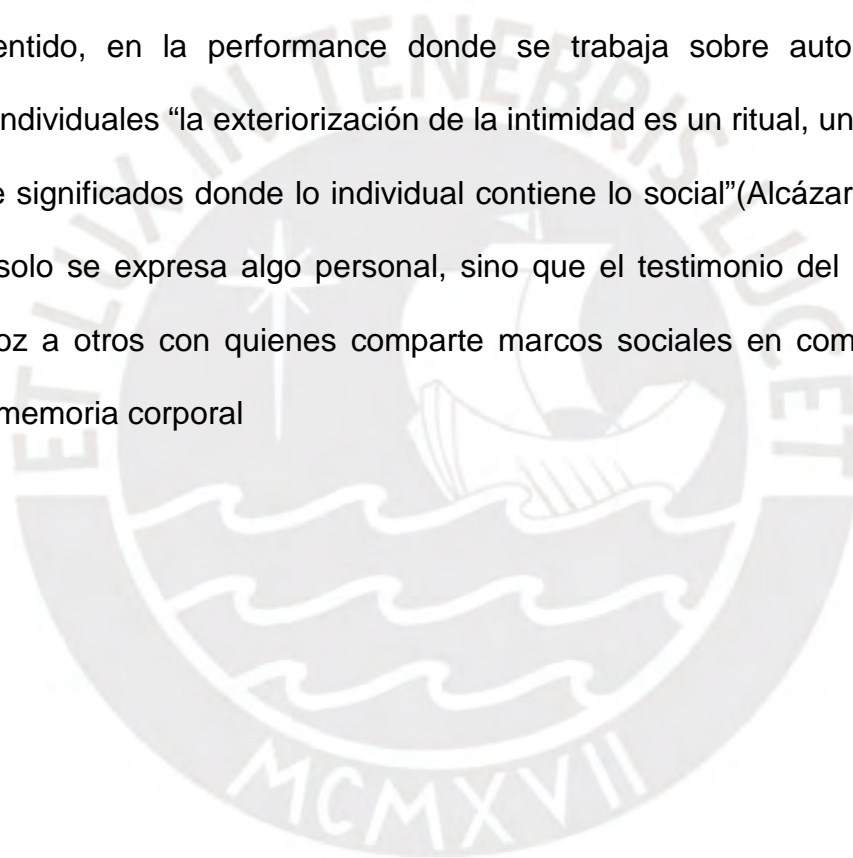
#### **2.6.4.2. Memoria individual**

La memoria individual, desde el enfoque de la filosofía planteada por Paul Ricoeur (1988) propone las siguientes características:

El primer aspecto es que la memoria aparece como radicalmente singular: “mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto a mí, la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada” (Ricoeur, 2003, p. 128). El segundo aspecto, es que en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia del pasado. En este sentido, señala Ricoeur (2003) la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones. Viéndolo desde este punto de vista, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona. Con ello, nos permite remontarnos sin desavenencia del presente hasta los acontecimientos más remotos de mi niñez(...) tercer aspecto, donde la memoria se vincula al sentido de la orientación en el paso del tiempo. (Como se citó en Méndez-Reyes,2008, p.123).

A lo largo de la historia, el ser humano lleva consigo sus memorias, recurre a ellas, las reconstruye, las comparte y conforman parte de su identidad. Sin embargo, por más fidedigno que intente ser el recuerdo, “El pasado nunca se conserva tal cual dentro de la memoria individual, ni se revive. Al contrario, su interpretación cambia de acuerdo con las transformaciones de los marcos sociales en cada presente”(Seydel, U.2014,p. 195).

En ese sentido, en la performance donde se trabaja sobre autobiografías o memorias individuales “la exteriorización de la intimidad es un ritual, una ceremonia cargada de significados donde lo individual contiene lo social”(Alcázar, 2015. p. 7) donde no solo se expresa algo personal, sino que el testimonio del performer le concede voz a otros con quienes comparte marcos sociales en común. De esta manera la memoria corporal



## Capítulo 3

### 3.1. La reactivación de los repertorios

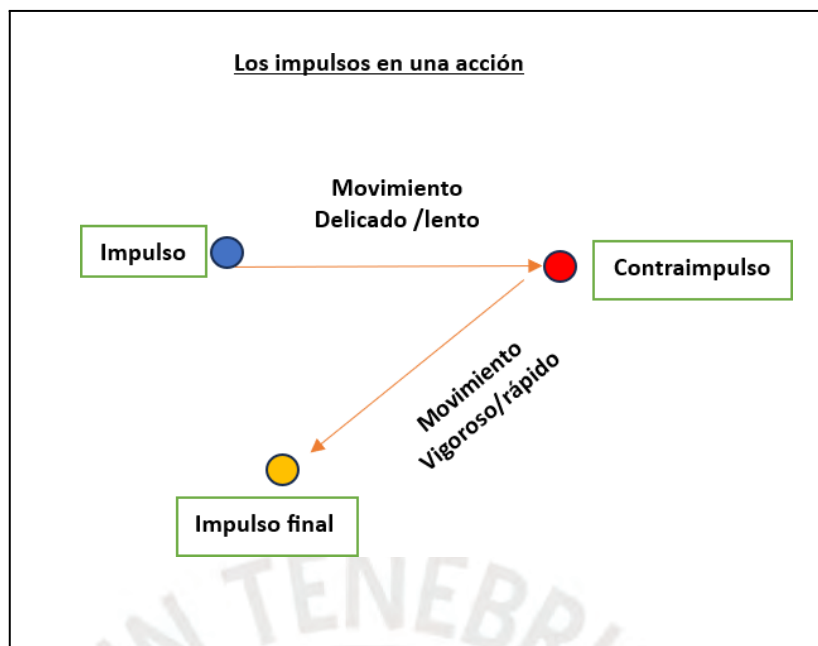
La reactivación de mi memoria corporal me permitió volver a involucrarme en el teatro como creadora. Esto implicó recuperar mis rutinas actorales y los elementos que conforman mi cuerpo escénico. Durante la pandemia del covid-19, trabajé en la creación de la acción escénica Re- vuelo, que se presentó en varias temporadas a lo largo de 2022 y principios de 2023. Al reconstruir mis archivos corporales, también reconocí la capacidad de mi cuerpo para producir pensamiento y manifestarse a través de acciones físicas.

Dichas acciones están conformadas por impulsos que Eugenio Barba definió como

”El *sats* [es] el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección(...) “El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar”(Barba, 2005,

En su momento, los actores de Raíces comprendieron desde su práctica que una acción física necesitaba de impulsos para su realización. La siguiente imagen mostrará de forma gráfica cómo la agrupación entendió lo que Eugenio Barba definía como impulso.





**Figura 22 . Forma de desarrollar los impulsos en una acción física según el grupo Raíces.**  
Fuente propia

La imagen muestra que las acciones físicas estaban compuestas por tres tipos de impulsos: impulso inicial, contra impulso e impulso final. Esta composición recibía en Raíces el nombre de *tejido de acciones físicas* y era la forma en la que cada actor organizaba sus secuencias personales. Bajo esta forma de componer los impulsos en una acción física, desarrollaré en el presente capítulo el análisis de cómo se reactivaron mis repertorios, qué aspectos de mi archivo corporal y cuerpo escénico se manifestaron durante esta experiencia de creación, y cómo esto afecta mi presente y futuro como creadora.

### 3.2. El impulso inicial. La etapa virtual

Producir proximidad, materia fundamental del teatro, es un desafío en la pandemia. ¿Cómo continuar explorando aquello que nos parece natural cuando nos vemos sometidos a una situación tan adversa? Podemos magnificar las tecnologías como soporte de una nueva teatralidad o comprender que, como arte superviviente, el teatro usó las herramientas virtuales disponibles para afirmar su resistencia y su capacidad de experimentación. Carreira, A. (2020)

La etapa virtual significó la posibilidad de retomar el trabajo actoral que hacía más de diez años había dejado por dedicarme a otras actividades. ¿Por dónde

empezar? Resultaba una pregunta difícil de responder. ¿Cómo volver a los entrenamientos de mi formación como actriz? Físicamente, hoy con casi 50 años, mi cuerpo era distinto. Ya no tenía la fuerza ni la vitalidad de mis años juveniles y mi entrenamiento del pasado se había quedado dormido en alguna parte de mi memoria corporal. Socialmente, ya no disponía de la totalidad del tiempo que podía dedicarle al teatro en el pasado, cuando la dedicación a tiempo completo era un requisito indispensable para ser parte de una agrupación teatral. Hoy soy una educadora que cumple no solo con un horario laboral sino también con responsabilidades familiares que debo sostener. Bajo estas circunstancias, ¿Cómo encarar un proceso creativo si mi cuerpo no es el mismo y mis condiciones de vida tampoco?. Así pues, recordé *la carta al actor D*. Escrita por Eugenio Barba (1998) a uno de los actores del Odin Theatre:

Tú representas a la colectividad, con las humillaciones que has sufrido, con tu cinismo que es autodefensa y tu optimismo que es irresponsabilidad; con tu sentido de culpa y tu necesidad de amor, con tu nostalgia por un paraíso perdido, escondido en el pasado, en la infancia, en el calor de un ser que te hacía olvidar la angustia. Sacudirás a todas las personas de la sala si durante la representación efectúas un retorno a estas fuentes, a este terreno común de la experiencia individual, a esta patria que se oculta.(1998, pp. 42-44).

Como actriz, considero que la “patria que se oculta” es aquello que me impulsa hacia la acción, las rutinas y repertorios actorales que permiten reconocer en el trabajo “La fuerza del performance como algo que interrumpe y se desvanece , pero que también perdura y transfiere valores e identidad” (Taylor, 2015.P. 153). De alguna manera, los actores construimos nuestra capacidad de accionar ante la mirada ajena de espectadores, directores y compañeros mediante nuestras rutinas y entrenamientos personales, los cuales se convierten en una identidad que perdura en el tiempo pero que simultáneamente está en constante diálogo con su época.No existe una sola forma de dedicarse al teatro, si bien es cierto considero óptima la dedicación a tiempo completo pero acaso debería anular mi deseo de

expresión a través del teatro porque ahora no tengo las mismas condiciones de vida de antes?

### **A. Reencontrarme con mi cuerpo. Los primeros pasos**

Ensayar durante la pandemia supuso la transformación de muchos elementos para llevar a cabo nuestro trabajo artístico. No contábamos con un espacio común donde desarrollar nuestra práctica artística y las restricciones sociales de aislamiento tampoco lo permitían. Ante estas dificultades, acondicionamos nuestros espacios personales y los convertimos en salas de ensayo que con frecuencia eran irrumpidos por familiares, mascotas o ruidos que se colaban por las cámaras y micrófonos de la computadora que nos permitía de manera virtual el contacto interpersonal. Para dar inicio al trabajo, acondicioné en casa una habitación como sala de ensayo, tenía aproximadamente 3 x 3 metros, no era grande, pero me permitiría comenzar el training.

El espacio presentó dificultades en el ensayo. En primer lugar, el espacio reducido me obligó a limitar mis movimientos y a accionar solo en un lugar específico. Esto resultó problemático para mí, ya que mi experiencia interpretativa se basaba en el teatro para espacios abiertos; plazas, calles y parques, donde el espacio debía ser llenado por el actor y sus acciones físicas. Además, el distanciamiento social nos impidió compartir un espacio común para los ensayos, lo que nos obligó a adaptarnos a una situación tecnovivial (Dubatti, 2015). Esta situación nos obligó a reducir todos los movimientos dentro del encuadre de la cámara de vídeo, que fue el dispositivo que nos permitió comunicarnos durante todo el proceso.

Durante los ensayos virtuales con Cristian, decidí establecer un horario de práctica personal para llegar a las sesiones con un cuerpo más apto para la creación. Sin embargo, reconectar con mi cuerpo no fue sencillo. Tras varios intentos fallidos en

los que mi cuerpo no respondía como esperaba, desistía de seguir entrenando. Recordaba los intensos entrenamientos que realizaba cuando era actriz de Raíces y la capacidad que mi cuerpo tenía entonces. Ahora, me sentía pesada, lenta y poco ágil, lo que me frustraba y me llevaba a abandonar el entrenamiento.

De alguna manera, todavía valoraba mi cuerpo solo por sus habilidades físicas, aun no podía vislumbrar las posibilidades de reflexión que mi cuerpo me mostraría más adelante. Poco a poco, comencé a explorar mi cuerpo con sencillos ejercicios de estiramiento, acrobacia básica y respiración, tratando de despertar mi centro de energía, que estaba dormido debido a la falta de movimiento en mi vida cotidiana. Sin embargo, con el paso de los días, sentía la necesidad de moverme con más velocidad, pero disponía de poco espacio debido a las restricciones sociales en el país. Tuve que conformarme con eso, ya que no podía buscar otro espacio. Cuando las restricciones comenzaron a ceder,<sup>5</sup> comencé a salir a caminar por un parque cercano con mascarilla y evitando cualquier contacto con objetos o personas. Aunque en varias ocasiones la policía que resguardaba el distrito me sugirió volver a mi casa para evitar el contagio de la enfermedad, mi temor no era tanto contagiarme como contagiar a mis padres, dos ancianos de 89 y 80 años que estaban a mi cargo y cuya salud podría estar en riesgo. Cuando mis piernas se fortalecieron, comencé a correr y experimenté una sensación maravillosa al poder recorrer un lugar amplio, sentir mi corazón acelerado y sudar. De esta manera, mi centro de energía comenzó a activarse y la necesidad de resistir más tiempo corriendo me obligaba a graduar la salida del aire, siendo mi diafragma el que lo hacía posible. Luego, en casa y en mi pequeño espacio, intentaba reproducir esta

---

<sup>5</sup> Decreto Supremo N.º 184-2020-PCM, que declara estado de emergencia nacional por las graves circunstancias que afectan la vida de las personas a consecuencia de la COVID-19 y establece las medidas que debe seguir la ciudadanía en la nueva convivencia social. <https://bit.ly/3qymbTT>

sensación y buscaba que en cada acción la respiración graduara la salida del aire, manteniendo el ritmo de la acción o contradiciéndola. Mis entrenamientos en casa reactivando lo vivido.

### **B. Recordar con amabilidad**

Durante los ensayos virtuales , decidimos comenzar la construcción de un training personal que en primera instancia pusiera el cuerpo en condiciones aptas para el trabajo con movimiento , pero que luego fuera activando mi memoria corporal para la creación. La premisa era simple: “recordar con amabilidad”, evitando las comparaciones y los juicios, simplemente permitiéndole al cuerpo conectarse con el movimiento suave y dentro de sus posibilidades, no tanto desde la exigencia, sino desde el disfrute.

Mi cuerpo traía la herencia de entrenamientos muy vigorosos que no solo ponían en juego la resistencia física sino también la fortaleza emocional que debía manifestarse cuando los actores sentíamos la necesidad de abandonar el camino elegido. Al interior del grupo Raíces, ser actor o actriz iba mucho más allá de representar un personaje, de aprender un texto o ir en busca de fama y reconocimiento. Ser actor era tomar un camino de vida similar al que Grotowski señalaba “El actor que en este proceso especial de disciplina, autosacrificio, autopenetración y moldeado no tiene miedo de ir más allá de los límites normalmente aceptables”(Grotowski, 1968, p. 40). Mi cuerpo tenía archivado este conocimiento, heredado en la práctica diaria junto a compañeros más experimentados que yo, que tenían muchos años viviendo bajo esta disciplina.

Recordar con amabilidad, fue la frase que orientó mi trabajo desde entonces. Nuestro nuevo entrenamiento no dejó de tener rigor, disciplina y muchas repeticiones para lograr los objetivos propuestos, sin embargo, tomamos en cuenta



también aquello que el entrenamiento nos revelaba desde la realidad concreta de mi cuerpo actual, con su peso, ritmo y calidades de energía actuales. Ya no como una promesa que lograr en el futuro sino como una realidad concreta que revisa el pasado, lo revaloriza y lo actualiza en el presente.

### **3.2.1. *Objetivos de la etapa virtual***

#### **3.2.1.1. *Objetivo 1. Reconocer y acondicionar mi cuerpo para el movimiento.***

##### **A. La respiración**

Bajo esta nueva realidad corporal, la respiración fue un elemento muy importante y se me sugirió un nuevo planteamiento para trabajarla desde una forma distinta a la que yo conocía. La respiración, debía acompañar de forma visible mis movimientos. Los primeros ejercicios estuvieron dirigidos a darle una base orgánica al movimiento, dado que una de las premisas que tuvo este proceso fue lograr preservar la organicidad y uno de los factores que lo posibilitó fue la respiración. Realizamos diferentes ejercicios donde la respiración conducía al movimiento. Se intentó combinar la dilatación de la inspiración con la contracción de la expiración, buscando establecer una coordinación entre ambos mientras el cuerpo exploraba nuevas formas de movimiento externo y visible, así como percibir los movimientos internos y no visibles, pero presentes para el espectador.

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nº sesión: 01</li> <li>- Etapa: Virtual</li> <li>- Objetivo: Reconocer y acondicionar mi cuerpo para el movimiento</li> <li>- Tópico: Recordar con amabilidad, acondicionamiento del cuerpo.</li> </ul>	<div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block;">22 de mayo 2021</div>
<p>La respiración</p>	
<p>Empezamos con el punto central en la zona del plexo solar, en donde se conjugan los hombros y la cabeza junto a la exhalación, y se separarán a su punto máximo con la inhalación. Recordar: con amabilidad. El cuerpo debe despertar. Luego trabajar con mitad de tiempo y luego con una mayor reducción del tiempo para la inhalación y la exhalación.</p> <p><b>El tiempo es cruel en el mundo streaming, pero ya hemos empezado y ha sido fantástico.</b></p> <p>Inhalar y exhalar, tan habitual y tan diferente cuando se hace con conciencia, me cuesta más exhalar, es como si quedara aire, que no termina de salir y mantiene mi espalda erguida, en los ritmos rápidos no se que pasa. el cuerpo va por su cuenta.</p>	

**Figura 23. Fragmento de bitácora**

Esta forma de trabajar con la respiración, era diferente a la que yo conocí durante mi permanencia en Raíces, donde la respiración debía ser imperceptible y estar dissociada del movimiento. En aquel entonces, el actor debía “matar la respiración y el ritmo [Es decir] darse cuenta de la tendencia a unir automáticamente el gesto al ritmo de la respiración y de la música e infringirla” (Barba, 1998, p. 29). Por lo tanto, no debía percibirse ningún gesto que pusiera de manifiesto la respiración del actor, la cual no debía ser visible a causa de alguna emoción que surgiera durante la representación o mucho menos si esta denotaba algún rasgo de cansancio o fatiga. El nuevo planteamiento para la respiración me fue mostrando que esta no era sólo necesaria para controlar la energía y evitar la fatiga durante el entrenamiento. Respirar y hacer visible la respiración era también una forma de escuchar a mi cuerpo y permitirle accionar bajo nuevos principios y no solo reproduciendo un modelo aprendido.

## **B. Reconstruyendo mi centro a partir de fuerzas contrarias.**

El centro de energía en un actor o actriz es un elemento específico del cuerpo que le permite controlar la energía física y emocional. Según Katsuko Asuma “Es como una bola de acero que está en el centro de un triángulo imaginario que tiene el vértice en el ano y la base en la pelvis, a la altura del ombligo” (como se citó en Barba, 1990, p.113). En mi experiencia en Raíces, reconocer en uno mismo el centro de energía constituía un objetivo que los actores debíamos poder alcanzar. El centro era el punto de fuerza desde el cual se irradiaba la energía para el movimiento y también para el no movimiento. Para que un actor o actriz pudiera generar su centro de energía, era necesario trabajar desde las oposiciones. Julia Varley (2007) grafica esta oposición cuando describe “ En desplazamiento o en inmovilidad, la gravedad me lleva hacia la tierra, mientras un ángel me tira de los cabellos hacia arriba”. Esta imagen se traducían en dos fuerzas simultáneas que se dirigían hacia direcciones opuestas en la práctica: mientras el actor caminaba hacia delante, un compañero jalaba sus caderas hacia atrás, intentando impedir su traslado. El resultado era un actor que se trasladaba de forma lenta e intensa. Esta misma fuerza se imprimía a los demás movimientos.

Al trabajar de forma virtual y no tener un compañero real que generara la fuerza opuesta, solo me quedó actualizar aquellos ejercicios y recordar. Hoy no tenía compañeros con quienes trabajar, las circunstancias sociales no lo permitían. De alguna manera, esa situación se graficaba también en el ejercicio: yo era la actriz tratando de avanzar hacia delante (reconstruyéndose a sí misma) y la pandemia y todas sus consecuencias eran la fuerza opuesta que trataba de impedirlo. Al no tener la presencia de otra persona que me ayudara a ejercer la fuerza contraria en

este ejercicio, opté por imaginar la fuerza que me jalaba desde atrás y generar así la oposición física que necesitaba.

### **C. Los primeros ejercicios**

Los primeros ejercicios de acondicionamiento corporal fueron muy importantes en la reconstrucción de un cuerpo expresivo. Probablemente, fueron las extremidades inferiores aquellas que más trabajo necesitaron, pues la rutina de la vida cotidiana durante la pandemia, nos obligaba a pasar largas horas sentados frente a una computadora, afectando el movimiento de piernas y caderas que al permanecer en la misma posición por varias horas los iban debilitando y reduciendo el movimiento a su mínima expresión. Por su parte, las extremidades superiores unidas a la columna vertebral también sufrían el mismo problema de inmovilidad que la postura sentada ocasionaba. Los primeros ejercicios estuvieron relacionados con la danza. Christian ha tenido formación tanto en danza clásica como en contemporánea y varias rutinas de estas disciplinas fueron de mucha utilidad para desarrollar flexibilidad y fuerza en el cuerpo, tanto para la parte superior como inferior.

Reconocer nuevas formas corporales me permitió ampliar el repertorio de movimientos y técnicas destinadas a reactivar mi cuerpo. Aunque desde el inicio de la experiencia tuvimos claro que nuestro objetivo no era crear una acción escénica basada solo en la danza o solo en el teatro, sino más bien recurrir a nuestras respectivas experiencias y expresarnos a partir de ellas. en busca de un lenguaje híbrido que nos permitiera expresarnos desde nuestras particularidades artísticas aprendiendo mutuamente.

### **3.2.2. Objetivo 2: Recordar y explorar mi training de actriz**

#### **A. La presencia escénica**

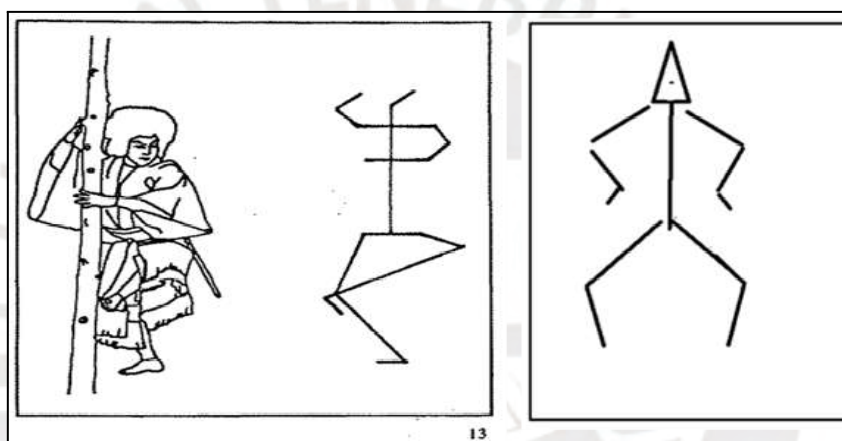
Tener presencia en el argot teatral significa saber cautivar la atención del público e imponerse (Pavis, 1998, p. 354). Esta definición parece estar relacionada con un cierto "poder oculto" que el actor o actriz ejerce sobre el público, utilizando ciertas actitudes o recursos expresivos para captar la atención del espectador.

En nuestro proceso creativo, la construcción de la presencia escénica estuvo más relacionada con tomar conciencia de los elementos corporales o principios internos que me otorgaban como actriz la posibilidad de estar presente, no solo en el escenario, sino también en el aquí y ahora, en el tiempo que me tocó vivir.

La construcción de la presencia partió por recordar físicamente los principios internos que me permitían estar presente en el escenario de forma no cotidiana. Al iniciar los ejercicios mi cuerpo volvía a adoptar la posición inicial aprendida en Raíces. (columna recta, rodillas semiflexionadas y una ligera tensión en las articulaciones superiores e inferiores). Cabe destacar que, para los actores del grupo, tener una presencia extracotidiana era fundamental en el trabajo teatral. En vista de que las obras de teatro se llevaban a cabo en espacios abiertos, era necesario que la presencia del actor fuera lo suficientemente intensa como para lograr captar la atención del espectador y lograr que este se detuviera a contemplar el trabajo teatral que se estaba desarrollando. Toda vez que el espectador del teatro de calle no es un público que acude a ver el trabajo, sino que se topa con él en su recorrido hacia algún otro lugar, de ahí la importancia de que el actor tuviera una presencia lo suficientemente atractiva para lograr que el espectador permaneciera viendo el espectáculo. En Raíces se trabajaba la presencia escénica



a partir de principios como el equilibrio precario, las oposiciones en el cuerpo y los tipos de energía. Estos principios se aplicaban durante todo el entrenamiento, partiendo de una posición inicial en la que el peso del cuerpo estaba desequilibrado hacia delante, evitando que los talones tocaran el piso, rodillas semi flexionadas y columna recta como eje central de todas las articulaciones, durante los traslados debíamos mantener esta posición, pero evitando que las caderas se bambolearan hacia los lados.



**Figura 24 (Izq) Actor del teatro Kabuki y el “Ikebana” (Der.) Posición básica de los actores del grupo Raíces.**  
**Fuente: El arte secreto del actor. Barbay Savarese(1990).**

La razón detrás de esta postura era asegurar que cada parte del cuerpo estuviera "viva" y atenta a reaccionar. Los actores más jóvenes del grupo solíamos marcar más las tensiones, lo que producía una postura aparentemente rígida. En los actores más experimentados el exceso de tensión no era visible, sin embargo, su presencia en el escenario, durante la representación o sobre los zancos en algún trabajo de calle resultaba tan impactante que era difícil no verlos.

Con frecuencia, Ricardo Santacruz, director de Raíces y los actores mayores nos decían que “No se trabajaba el cuerpo solo para su mantenimiento físico, sino para

“ Ir más allá de los automatismos de la vida cotidiana” (Barba, 1990, p.30). Esta premisa era cierta, el entrenamiento permitía a los actores profundizar en su comprensión de los principios corporales que luego se aplicaban en la creación de las obras teatrales. Como resultado, cada espectáculo reflejaba el nivel de progreso tanto de los actores como del director. Los actores demostraban la aplicación de los principios físicos en su actuación, mientras que el director mostraba los principios dramáticos que había desarrollado.

Durante la reactivación de esas memorias el proceso me mostró que quedarme repitiendo las técnicas y posturas del pasado sin revisarlas e intentar recuperar los principios corporales que le dieron origen traía como consecuencia que mi técnica del pasado se pudiera convertir en un simple automatismo vacío

Sin embargo, durante la reactivación de esas memorias, el proceso me mostró que quedarme repitiendo las técnicas y posturas del pasado sin revisarlas e intentar recuperar los principios corporales que le dieron origen, traía como consecuencia que mi técnica del pasado se pudiera convertir en un simple automatismo vacío.

Reactivar la memoria corporal no era solo importante para recuperar las habilidades del pasado, sino para reconocer que cuando el cuerpo performa el pasado en el presente “los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces”.(Taylor, 2011, p. 20). De esta manera pude reconocer que mi cuerpo es el territorio donde pueden dialogar los saberes del pasado y el presente, reconociéndose mutuamente desde la aceptación y no desde el juicio generando en mí un espacio de confianza y por lo tanto creando condiciones favorables para la creación.

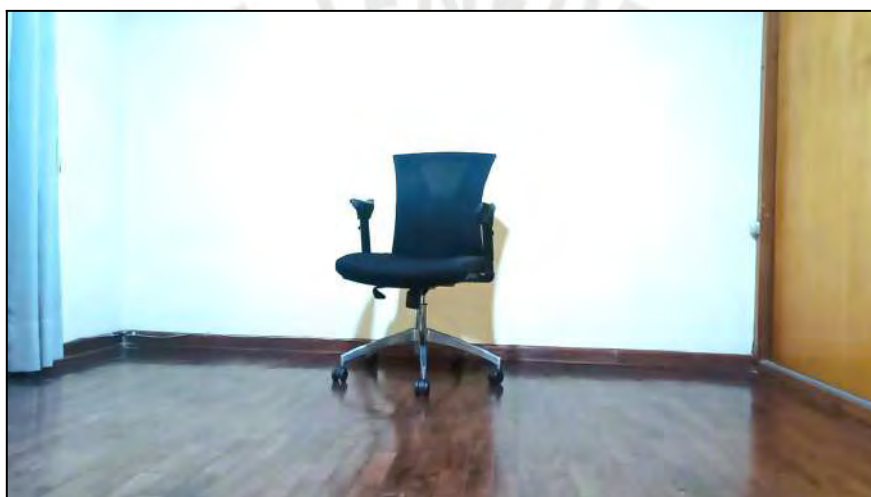
## B. El espacio y el tiempo

Como vimos anteriormente, durante el trabajo virtual, el espacio para ensayos estuvo limitado a la pequeña habitación que habilité para ensayar. Las acciones y movimientos debían ser pequeños y los traslados breves; la mayor parte del movimiento se realizaba en un mismo sitio.

Al inicio, esta dificultad me agobiaba, me resultaba difícil moverme en un espacio tan pequeño, mi cuerpo recordaba las sesiones de entrenamiento con “Raíces”, realizados siempre en espacios amplios, donde desarrollamos tanto el entrenamiento como la creación. Ahora dentro de una habitación recordaba lo importante que había sido el espacio para mi proceso de actriz.

De alguna manera, hacer teatro en pandemia trajo al presente la capacidad de adaptación que aprendí en el teatro de calle. donde los actores debíamos hacer profesionalmente nuestro trabajo a pesar de las circunstancias que nos rodeaban. Ahora durante la virtualidad, mi espacio de ensayo había experimentado una disminución significativa en sus dimensiones y no sabía muy bien cómo desenvolverme en esta nueva realidad. Mi práctica teatral como actriz había desarrollado en mí una tendencia actoral a ejecutar movimientos grandes que abarcaran amplias zonas del escenario. Estas zonas que por lo general eran parques, plazas, losas deportivas o patios escolares, eran cubiertas con acrobacias, desplazamientos en zancos o acciones amplias y vistosas con la finalidad de captar la atención del público. El nuevo y reducido espacio me planteó el reto de trabajar con acciones pequeñas, centradas en la parte superior de mi cuerpo. Si acaso realizaba traslados en el lugar, estos debían ser breves para evitar salir del encuadre de la cámara desde donde Christian observaba el proceso

y me proponía nuevos ejercicios. Este tipo de movimientos generaba también un tipo de energía distinta. El cambio de espacio me permitió explorar mi energía más delicada que, al igual que antes, nacía en la columna y se extendía por todo el cuerpo. Pero ahora, en lugar de intentar llenar el espacio, la energía podía permanecer entre brazos, manos y dedos, logrando concentrarse en aquellos detalles sutiles que antes los movimientos amplios no me permitían percibir y otorgando al gesto un campo emocional intenso producto de la energía concentrada en un espacio pequeño.



**Figura 25. Espacio de ensayo durante la pandemia**

### **3.2.3. Objetivo 3: Aplicar los elementos reactivados en la creación.**

#### **A. Las acciones físicas**

En la creación de *Re-vuelo*, las acciones tuvieron dos objetivos distintos: En primer lugar, me permitieron consolidar de forma tangible aquellos principios que trabajé en mi entrenamiento pasado. Principios como el equilibrio, las direcciones en el espacio, las contradicciones en el cuerpo, hicieron posible reactivar mi energía y

presencia física, estos principios se evidenciaban mediante secuencias de acciones simples que repetía como “un flujo de ejercicios elementales, aquel diseño de movimientos que, como una especie de léxico o de glosario físico, es enseñado al alumno en los primeros meses de su adiestramiento” (Barba,1994, p. 175). La constante repetición de estas secuencias comenzaron a activar mi memoria corporal, integrando de forma orgánica los principios, pero sin ninguna intención de expresar algún significado, simplemente las acciones fueron un canal por donde la energía reactivada transcurría, “cada acción física esta{ba} precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible” (Grotowski, 1992-1993, p. 24). Estas secuencias dotaron a mi cuerpo de la energía, ritmo e impulsos necesarios para la creación.

En segundo lugar, las acciones físicas fueron importantes para la dramaturgia, ya que se convirtieron en la unidad básica de sentido para la construcción de improvisaciones que darían lugar a las primeras escenas de la acción escénica Re-vuelo. En este campo, las acciones fueron el nexo para convertir en movimiento aquellas motivaciones personales que posteriormente se irían convirtiendo en significados.

En Raíces, la mecánica para la construcción de los espectáculos, se basaba en las secuencias de acciones que el director planteaba a los actores de acuerdo a las necesidades de cada personaje. Por su parte los actores preparaban de forma individual o grupal las secuencias y escenas que luego presentarían al director y al grupo.

En el proceso de creación de Re-vuelo, Cristian me planteó que comenzáramos con secuencias de movimientos libres que surgían a partir de motivaciones externas, como la música, un poema o alguna palabra. Estos disparadores eran



sencillos sin embargo, no dejaba de sorprenderme, cómo los movimientos que mi cuerpo realizaba parecían manifestar en el espacio de ensayo todo aquello que estaba viviendo socialmente producto de la pandemia, aun cuando no hubo ningún planteamiento previo como premisa. Según Varley “Cuando improviso, no pienso en imágenes o fotogramas como si fuera una película. Los sentidos, la memoria del cuerpo, la mente y mi sistema nervioso piensan, accionan y reaccionan como un todo”.(2007, p. 21),

Este nuevo proceso creativo me mostró que el cuerpo no solo era un archivo orgánico de técnicas, secuencias o rutinas que debía cumplir dentro de los parámetros de un cuerpo apto para el trabajo físico. Mi cuerpo era una realidad concreta estaba ubicado en su tiempo y que se manifestaba en el espacio a través de su lenguaje; el movimiento. Según Launay, Doat y Glon:

No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, y este «cuerpo» no es un instrumento, sino el resultado plástico, en perpetua transformación, de un abanico de actividades sensomotoras por el que nos relacionamos con el mundo y el otro. Lo que llamamos tradicionalmente «cuerpo» no es entonces sino el fruto de la historia singular y colectiva de gestos, tanto como de sensaciones y percepciones que lo plasmaron social e históricamente. Por eso, remite a una historia de lo sensible. (Como se citó en Bardet 2017, pp. 20,21).

En la medida en que el cuerpo está en constante transformación, la reactivación de mi memoria corporal no significó volver al pasado en busca de su repetición, hecho que además se vuelve imposible. Reactivar mi memoria corporal pasó primero por reconocer los repertorios del pasado no solo en su forma de ejercicios físicos, sino como una manifestación de la realidad vivida, de las condiciones personales y sociales por las que pasé y que influyeron en mis productos creativos de entonces. Reactivarlos no es imitarlos, es experimentarlos desde una perspectiva distinta en el tiempo y el espacio actual.

## B. Las secuencias con objetos

### a. Silla

El proceso de creación implicó el uso de objetos, aunque no tuvimos una premisa clara para seleccionar los objetos, estos fueron muchas veces la motivación inicial para la creación de una escena. El primer objeto con el que comencé a improvisar fue una silla, la cual tenía una importancia especial para mí debido a que durante la pandemia pasaba gran parte del día y de la noche sentada sobre ella. El trabajo virtual, los estudios y varias actividades cotidianas se realizaban desde una computadora, lo que me obligaba a permanecer sentada durante largas jornadas. En ese sentido, la silla adquirió un significado especial para mí, ya que había estado presente en casi todas mis actividades durante los dos años de la pandemia. Al comenzar a improvisar desde el movimiento, mi cuerpo recurrió a la silla de forma natural y las primeras secuencias de Re-vuelo se crearon sobre ella. Originalmente, la silla era estática, pero luego se convirtió en una silla giratoria.



**Figura 27. Secuencia en silla fija y secuencia en silla giratoria**

### b. El peine

El peine fue un objeto que se introdujo a medida que se planteó la realización de secuencias con el cabello. Inicialmente, se probaron movimientos libres en diferentes direcciones y, posteriormente, la longitud del cabello permitió crear acciones a partir de ocultar y mostrar el rostro. El cabello femenino dejó de ser solo un signo de sensualidad, si no que también pudo dar vida a otros seres imaginarios escondidos detrás de sus hebras.



Figura 28 Exploraciones con el peine

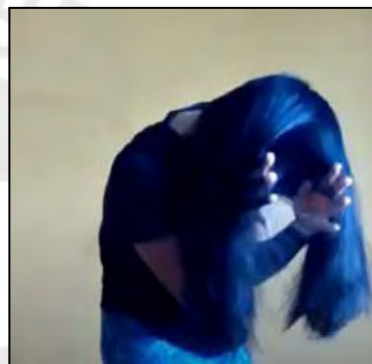


Figura. 29 Secuencia terminada

### 3.3. El contraimpulso. Etapa semipresencial.

Durante la creación de Re- vuelo, en la etapa semipresencial , comenzamos los ensayos al aire libre, en Barranco, cerca al malecón. Durante la primera sesión fue inevitable recordar que durante más de dos años con Raíces, los parques de ese distrito fueron nuestro lugar de ensayo y los transeúntes nuestro primer público. No contar con un local para ensayar no detuvo entonces nuestra necesidad de crear a pesar de las circunstancias adversas de esa época. Ahora, 26 años después, la conducta se restauraba ( Schechner) volvía a este mismo distrito y con la misma

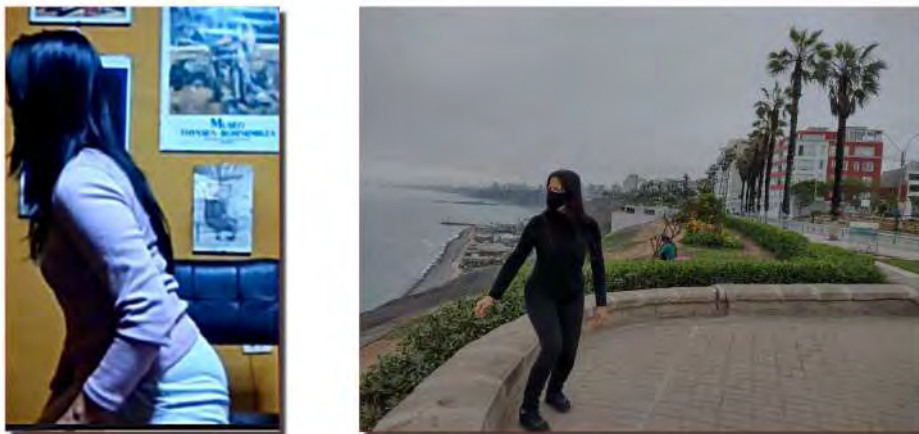
finalidad; realizar mi labor teatral a pesar de las circunstancias. Mi cuerpo recordaba bien el ambiente, lo tibio de las veredas en mis pies descalzos y la rutina previa de tener que recoger los vidrios, espinas o clavos que pudieran dañarlos. También me era familiar la mirada extrañada de la gente, que se preguntaba ¿Quiénes éramos? ¿Qué hacíamos? ¿Artes marciales? ¿Danza?. No lo sabían, pero no podían apartar la mirada, los principios extracotidianos le otorgan al actor una presencia escénica particular. Al respecto, Barba, sostiene “que se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su bíos escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje” (2005, p. 25). Cuando ensayábamos en los parques , no había ningún escenario, ni nada que pudiera parecerse. No obstante, al iniciar las acciones, la gente se alejaba de nosotros y, al tomar distancia, observaba, adquiriendo una posición de espectador. En ese momento, la presencia y las secuencias de un cuerpo decidido , llenaban el lugar, generando en los espectadores ocasionales ciertos significados y emociones. Al finalizar los ensayos, algunas personas nos preguntaban acerca de la “historia” que creían que yo estaba interpretando y sus dudas se centraban en confirmar lo que ellos creían haber comprendido en los movimientos y acciones que observaban. El espacio era la calle y no había nada alrededor que indicara que aquellos movimientos contaban una historia; sin embargo, la gente asociaba significados personales a lo que observaba.

Desde otra perspectiva, el espacio fue también un medio de asociación que reactivaba la memoria del espectador.

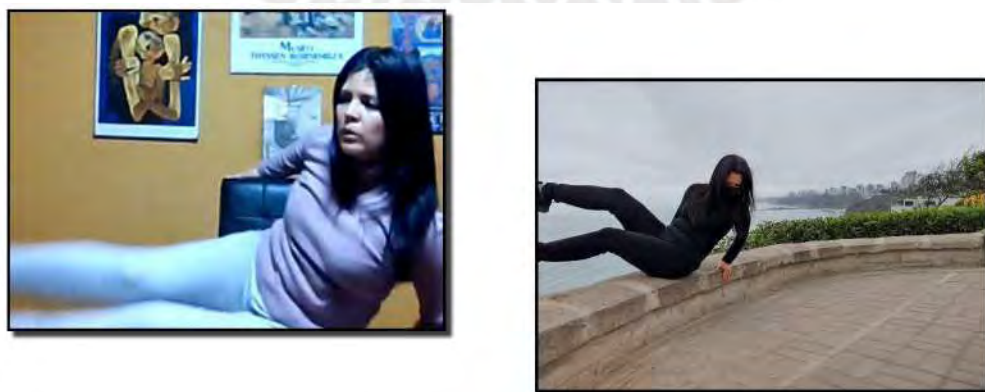
La etapa semipresencial , nos ofreció la oportunidad de valorar en su verdadera magnitud lo que habíamos logrado hasta entonces. Salir nuevamente al aire libre

nos llenaba de vida y nos permitía comprobar que durante el encierro fuimos capaces de darle voz al cuerpo y expresar lo que estábamos viviendo. Estas manifestaciones del cuerpo las habíamos convertido en una acción escénica que ahora debía ser mostrada al público, dejando atrás el distanciamiento social.

A continuación, mostraré como una misma secuencia corporal creada en la virtualidad se transforma en el espacio presencial. Las imágenes del lado izquierdo corresponden a las acciones generadas durante el proceso virtual y las del lado derecho al proceso presencial.



**Figura 30. Secuencia de acciones en modalidad virtual y presencial**



**Figura 31. Secuencia de acciones en modalidad virtual y presencial**



Al comenzar a realizar las secuencias en el espacio real, nos dimos cuenta de que adquirirían otra dimensión. Por ejemplo, en la secuencia de la silla, que fue creada durante las sesiones virtuales. Al ejecutar las mismas acciones en el espacio abierto, se volvían diferentes; el recorrido que hacía el cuerpo en el espacio se volvía más amplio y dilatado. De alguna manera, el cuerpo se adaptaba al espacio donde se movía, mientras que en la virtualidad las acciones que producía eran pequeñas y cubrían poca distancia. Ahora el cuerpo se expandía y no solo cubría más espacio, sino que también ampliaba la energía que emanaba. Era como despertar, como haber vencido las limitaciones del espacio pequeño.

### **3.4. El impulso final. La etapa presencial**

#### **A. El espacio**

No obstante, cuando regresamos a trabajar en persona, nos dimos cuenta de que la “nueva normalidad”<sup>6</sup> que vivíamos no era la misma que conocimos antes de la pandemia, lo que también implicó nuevos cambios en la forma de asumir nuestro proceso creativo en la presencialidad. En primera instancia esta presencialidad nos impedía aún el acercamiento completo, debíamos seguir usando mascarillas y manteniendo el distanciamiento de un metro entre nosotros. Nuestros primeros encuentros eran una mezcla de felicidad por volvernos a encontrar pero al mismo tiempo seguíamos teniendo miedo al contagio, ensayabamos en un espacio

---

<sup>6</sup> La “nueva normalidad” es, o debería ser, un tiempo en el que las personas aplican una serie de medidas, fundamentalmente sanitarias, para evitar contagiarse o contagiar, mientras se realizan algunas actividades diarias, particularmente las esenciales. Por lo tanto, esta nueva normalidad es, lamentablemente, restrictiva.

CAF -banco de desarrollo de América Latina

<https://www.caf.com/es/conocimiento/visiones/2021/06/recuperar-la-normalidad-mas-que-una-esperanza/>

cerrado donde yo sudaba producto del movimiento y donde ambos hablábamos, ambas actividades podrían haber sido causas de contagio.

Como hemos visto líneas arriba durante el proceso de creación de la acción escénica Re-vuelo, pasamos por tres modalidades de trabajo : la etapa presencial, la virtual y la semipresencial. En cada una de ellas, el espacio ha estado en constante cambio. Durante la etapa virtual, nos vimos obligados a adaptarnos a espacios pequeños, lo que nos llevó a enfocar las secuencias corporales en la parte superior del cuerpo, el rostro y los gestos. En cambio, durante la etapa semipresencial, pudimos acercarnos intermitentemente al espacio físico, lo que nos permitió trabajar con secuencias corporales más amplias, incluyendo desplazamientos y mayor trabajo en la parte inferior del cuerpo; piernas, pies, rodillas.

Es esta etapa presencial, nuestro trabajo se centró en organizar la mirada del espectador hacia ciertas acciones que consideramos relevantes para el proceso de percepción del espectador .

Por ejemplo, en la primera secuencia, el personaje lleva a cabo acciones de observación y espera. Durante la etapa virtual, solo veía una pared, la de la habitación en la que me encontraba. Sin embargo, en la etapa presencial, contaba con una ventana y una puerta que me permitían crear imágenes poderosas sobre la espera, el anhelo , la vida suspendida. Los espacios reales y presenciales daban a las acciones una energía más intensa y aclaraban su significado, tanto para mí como actriz, como para los espectadores. A continuación las imágenes mostrarán la comparación mencionada.



**Figura 32. Acción de espera en la virtualidad y Acción de espera en la presencialidad**

### **B. Formas de crear**

Durante la etapa presencial, exploramos diversas formas de acercarnos a la creación. En ocasiones, Christian me proporcionaba una motivación específica, como una palabra, una melodía o una imagen. Otras veces, yo proponía algún estímulo para impulsar la acción y generar materiales para la creación. Entiendo el término “material” como “la actividad autónoma de una actriz antes de la intervención del director[...] Es mi presencia como actriz y mi forma de ser lo que comienza a tomar forma y elaborarse en relación con un punto de partida” (Varley, 2007, p. 95). Cuando recibía estímulos externos, mi cuerpo parecía procesarlos y adaptarlos a mi propia forma de expresión.

Durante la pandemia, acostumbraba a contemplar por Internet algunos cuadros. De la obra de Salvador Dalí me gustaba de manera especial “Figura en una ventana”, en la que se representa a una mujer dentro de una habitación, mirando hacia el mar a través de una ventana. Me resultaba llamativo cómo su cuerpo, casi etéreo, transmitía una sensación de tranquilidad y serenidad al observar el mar. De alguna manera, esta pintura se asemejaba a la situación que estaba viviendo, ya que yo también me encontraba contemplando el mundo desde el interior de una

habitación. Sin embargo, lo que se presentaba ante mis ojos no era el mar, sino las paredes de mi habitación, y esto lejos de producirme tranquilidad como la protagonista del cuadro, me recordaba la angustia que producía la imposibilidad de poder salir. Cuando incorporé la imagen de esta pintura en mi proyecto creativo, comencé por traducir la imagen a mi lenguaje corporal. En un principio, adopté la misma postura que el personaje representado en el cuadro, y posteriormente mi cuerpo, comprendiendo y sintiendo, fue proponiendo distintas acciones en relación con la ventana: diferentes posiciones para observar, diversas formas de abrir y cerrar la ventana, entre otras. En este proceso, la intuición desempeñó un papel crucial, ya que me llevaba a proponer acciones inesperadas que inevitablemente traían consigo la carga emocional y el conocimiento de la época en que fueron creadas. Como afirma Guerrero (2012), "el mundo es reflejo de los cuerpos y los cuerpos reflejan el mundo; entre ambas entidades se da una relación sistémica y fecunda a partir de la que proliferan las experiencias, el conocimiento y el significado" (p. 365).

Durante el proceso creativo, se logra colocar al cuerpo y a la mente en igualdad de condiciones. Esta relación complementaria propició que las secuencias adquirieran un sentido personal y, por lo tanto, transformaron el movimiento en acciones que eran un reflejo del mundo pandémico que nos tocó vivir.



**Figura 33.**  
*Figura en una ventana. Salvador Dalí.*  
*Girona, España, 1904 - 1989*



**Figura 34.**  
*Parte del material creado a partir de la imagen*

El proceso de creación se dividía en tres momentos: la exploración, la construcción de secuencias y el ensayo. En el primer momento, se realizaba una indagación corporal con el objetivo de crear nuevos materiales, el cuerpo se relacionaba con diferentes estímulos, como objetos, imágenes, canciones o textos, de forma consciente y plena. La exploración consistía en dos procesos simultáneos. Por un lado, el cuerpo buscaba relacionarse de forma natural y fluida con el estímulo recibido, alejándose de la lógica que impone la descripción de un objeto y las acciones que le dan uso, para ir más allá de lo obvio. Se buscaba ser creativo y encontrar nuevas formas de relacionarse con los objetos y situaciones, permitiendo que el cuerpo manifieste, desde las acciones, los vínculos con la realidad que vivíamos. Simultáneamente, durante la exploración se aplicaban los principios corporales que habían sido investigados previamente durante el entrenamiento.

La construcción de secuencias se relaciona con lo que Julia Varley denomina “composición, proceso de construcción de acciones, una después de la otra. Compongo cada unidad [...] partiendo de asociaciones de ejercicios, del



entramado de una historia o un texto, aplicando los principios de la presencia escénica, o desatando mi fantasía" (2007, p. 96). Esta parte del proceso creativo permitía organizar las acciones creadas durante la exploración, pero en función de las emociones o significados que queríamos resaltar.

Aunque es cierto que *Re-vuelo* no surgió a partir de un texto y tampoco se buscó contar una historia de manera lineal, se combinaron y organizaron las acciones de tal forma que permitieron suscitar una experiencia única para el espectador. Esto generó interpretaciones personales muy originales las cuales establecieron conexiones inesperadas que nos permitieron reflexionar sobre nuestro trabajo desde perspectivas desconocidas, como veremos más adelante.

Finalmente en la parte del proceso dedicado a los ensayos, ya teníamos las secuencias físicas terminadas, pero era en este momento donde volvíamos a explorar el ritmo, la calidad de energía y el gesto que tendría cada acción. Esta parte del proceso, tomaba en cuenta las motivaciones iniciales, buscaba recuperar aquellos impulsos que generaron las acciones del comienzo pero ahora dentro de una secuencia que a su vez era parte de una estructura escénica mayor.

#### **3.4.1. La obra *Re- vuelo***

Finalmente, la creación de la acción escénica *Re - vuelo* fue terminada. Quedó conformada por: un prólogo, tres momentos y 5 escenas. Tuvo una duración de 30 minutos y el estreno y las presentaciones se hicieron en el Centro Cultural Búho Rojo en el distrito de Pueblo Libre. Cabe mencionar que este lugar no es una sala teatral, es una casa y está organizado para la realización de conversatorios y algunas actividades culturales.

Prólogo: Desinfección

Primer momento. introducción

a. Presentación

- b. La silla

Segundo momento

- a. El espejo
- b. El peine

Tercer momento- desenlace

- a. La máscara

### **3.4.1.1. Prólogo - desinfección**

Este segmento estuvo compuesto por acciones de desinfección el objetivo fue que los espectadores se ubicaran en el tiempo y el espacio de la obra y conocieran las circunstancias externas que rodeaban al personaje. Para esta escena, fueron importantes el vestuario, los objetos de limpieza y en particular el olor a lejía y alcohol como medios desinfectantes. Buscábamos que estos elementos remitieran al público a la época de pandemia y a las medidas de salubridad que el distanciamiento social nos impuso.

La acción comenzaba en la parte exterior de la casa, había un pequeño patio y una banca donde el público esperaba para poder ingresar. En este espacio, mi personaje, vestido con enterizo negro y mascarilla realiza una profunda limpieza del lugar con un trapeador, agua y lejía, mientras el público debe ir levantando los pies para permitir la limpieza.

Al público:

“Me van a disculpar, pero este centro cultural sigue todos los protocolos de bioseguridad y aunque algunas personas creen que la pandemia ya pasó, se equivocan. Esto no ha pasado, ni pasará...”

Después de la desinfección del lugar, el personaje solicitaba el respectivo carnet de vacunación y rociaba alcohol a los espectadores que iban ingresando a ver la función.



**Figura 35. Prólogo- desinfección**  
**Foto: Giovana Rodriguez "Prin"**



**Figura 36. Prólogo. Prólogo - desinfección** Foto: Giovana Rodriguez "Prin"

### 3.4.1.2. Primer momento

#### a) Presentación.

Durante esta escena el personaje se presenta y encuentra en el público a una persona conocida con quien comienza a dialogar sobre la vida durante la

pandemia. La construcción de este momento está basada en la contradicción entre las palabras del personaje y sus acciones. De forma verbal, describe lo bien que lo pasó durante la pandemia y cómo el encierro fue para ella una oportunidad de cambio de hábitos en su vida. Sin embargo, mientras habla, desarrolla una acción física recurrente: se siente observada a través de las puertas y ventanas de la casa.

”Para mi, esta época fue una maravilla, sé que mucha gente se quejaba que no podía salir, que no resistía el stress, pero yo no. Para mi fue un tiempo increíble! ¿Que como hice? (...) Cambié la forma de alimentarme , comencé a comer verduras, frutas y proteínas . también dormía a mis horas,(1era mirada). “Al optar por una dieta saludable, (...) de pronto mis ideas se ordenaban en un equilibrio casi perfecto. “mente sana en cuerpo sano” ! con mi alimentación también se ordenaron mis ideas!!. (Mirada 2, continúa hablando hasta que un fuerte ruido proveniente de la ventana la desconecta del diálogo que tenía con el público.)”

Esta contradicción entre acciones y palabras de alguna manera irán describiendo ciertas características del personaje y el entorno emocional en el que vive y el que se esfuerza por ocultar con sus palabras. Dos formas de comunicarnos: la palabra y el cuerpo, con la primera , tenemos años de entrenamiento los términos pueden, atenuar, disimular u ocultar según las circunstancias y “Si retenemos nuestra máscara cotidiana de mentiras, entonces somos testigos de un conflicto entre esa máscara y nosotros mismos”(Grotowski, J, 1968, p.40).En cada momento el cuerpo muestra su verdad, se manifiesta, no miente.

b) La silla,

En esta escena, el personaje se encuentra sentado en una silla giratoria, similar a las que se utilizan en las oficinas. Este objeto es el soporte sobre el cual el personaje describe su rutina personal y laboral durante la pandemia. A través de este objeto, se desarrollaron dos tipos de acciones: por un lado, acciones de



espera y expectativa por algo o alguien que no se hacía presente. Ciertos sonidos externos sugerían la presencia de alguien más que no llegaba a manifestarse del todo. Por otro lado, el segundo grupo de acciones convierten a la silla en poder, jefe o autoridad a quien el personaje debía rendir una entrevista de trabajo y convencer de sus habilidades profesionales para el puesto laboral.

“(Camina hacia atrás mirando la ventana) 12 meses, 54 semanas, 365 días activa, productiva y resolutiva.

(mirando la silla) ¿Qué sí sé trabajar bajo presión? Por supuesto que sí. ¿Qué sí conozco programas informáticos? Por su puesto. Nivel desarrollador. ¿Qué programas domino? Todo Office, PowerPoint, Word, Excel. ¿Gráficos? ¡Por supuesto!! Tablas dinámicas, gráficos de barra, gráficos de torta ... . Tortas sin gluten, tortas veganas y tortas sin sabor Sin el sabor amargo del Diazepam, del Clonazepam, del álbum. Y por supuesto una cetrina cada mañana para estar en modo Zen...”

Durante la pandemia, quienes tuvimos un trabajo y lo realizamos en nuestros hogares, pudimos comprobar cómo nuestras jornadas laborales se vieron incrementadas y cómo, en nombre de ser un “buen profesional”, aceptamos estas condiciones que claramente afectaban nuestra salud física y mental debido a las largas horas que pasábamos frente a la pantalla de un computador. Según Han (2022), la época en la que vivimos nos impone el rendimiento y la eficacia como valores de esta sociedad, siendo nosotros mismos quienes terminamos imponiendo a nuestras vidas un rendimiento ilimitado sin medir que “El exceso del aumento de rendimiento provoca el infarto del alma” (Han, 2022, p. 34). No hace falta que una fuerza externa nos exija, nosotros lo hacemos deliberadamente creyendo que al ejercer ese poder afirmamos nuestra libertad.

Me pregunto, si en el pasado se creía que el trabajo era el medio para lograr progreso y bienestar, ¿Acaso en este tiempo el no trabajar será una forma de revelarnos a esa autoimposición?





**Figura 37. Primer momento, secuencia de la silla. Fuente propia.**

### 3.4.1.3. Segundo momento

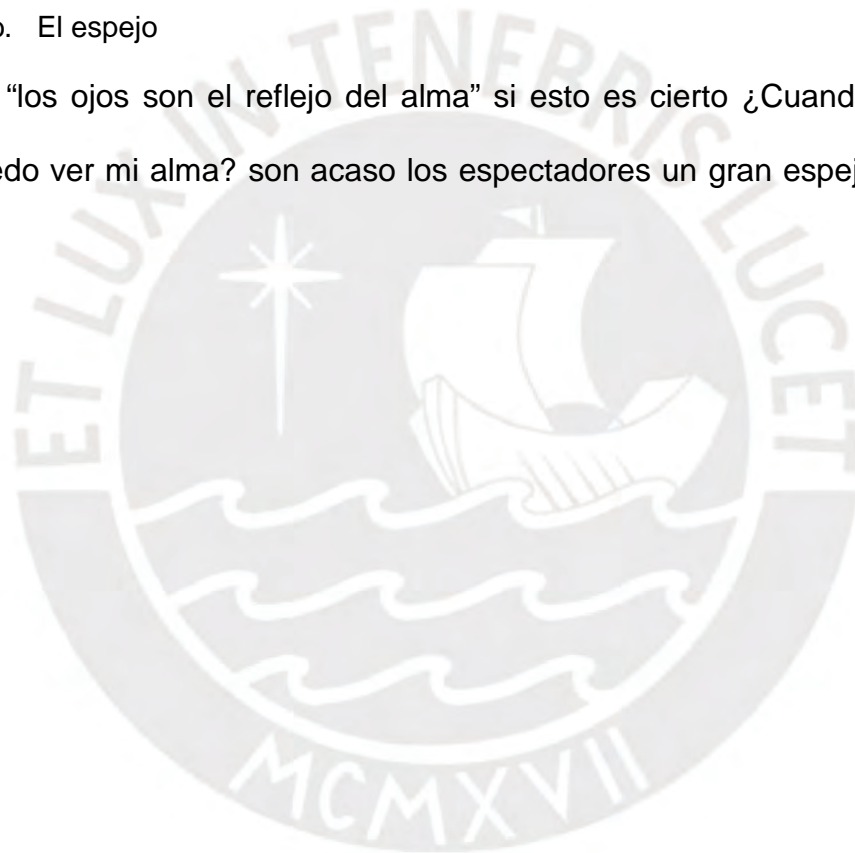
En este segundo momento, exploramos la feminidad a través de dos objetos que la simbolizan: el espejo y el peine. Empecé realizando acciones para las cuales fueron creados los objetos. En el caso del peine, se exploraron las distintas formas de peinar y desenredar el cabello. En el caso del espejo, se exploraron las distintas formas de mirarse a uno mismo. Al proyectar estas acciones hacia el público, descubrí las siguientes metáforas :

a. El peine

Así como el peine me permitió desenredar mi cabello para mostrarme arreglada y atractiva, en sentido contrario, también puede ocultarme. Desenredando las hebras para tapar mi rostro y protegerme de la mirada externa. De igual manera, al arreglar el cabello, también se oculta toda aquella belleza que no se muestra y que queda escondida detrás del peinado, del listón, de la vincha o del artificio.

b. El espejo

Dicen que “los ojos son el reflejo del alma” si esto es cierto ¿Cuando me veo al espejo puedo ver mi alma? son acaso los espectadores un gran espejo donde me reflejo?





**Figura 38.** *Segundo momento. Secuencias del peine y el espejo*

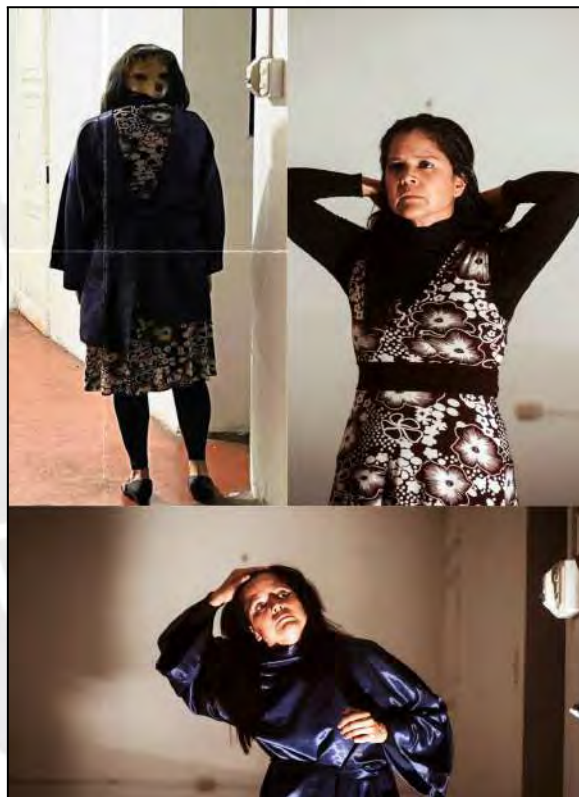
#### 3.4.1.4. Tercer momento - el desenlace

##### a. La máscara.

En este momento, el personaje sufre un cambio drástico y decide explorar su feminidad desde el cliché y el estereotipo. En un cambio de luces, aparece de espaldas con una máscara de animal, específicamente una zorra. La máscara no está colocada en su rostro, sino en la parte posterior de su cabeza, de tal manera que su espalda es el pecho de este personaje que danza al ritmo de "Toda la noche oliendo a ti" de la cantante Janet. Según Oakley (2015), "según el género de una persona, existe una noción preconcebida sobre el comportamiento, los

intereses y elecciones que se deben tomar según las expectativas de la sociedad" (como se citó en Steffansson, 2021, p.1).

En la presente escena, tomamos como personaje una zorra por la connotación negativa que trae este término en el lenguaje al ser usado para nombrar a una mujer. En cambio, si el mismo término se usa para un hombre, la connotación cambia de negativa a positiva, mostrando que la discriminación de género también está presente en el lenguaje.



**Figura 39. Tercer momento.**

El personaje, luego de experimentar con las formas estereotipadas, decide retirarse todos los implementos (máscara, bata, peinado) y bailar libremente por el espacio. Y expresarse a partir de una feminidad personal lejos del estereotipo, del molde o de las convenciones, simplemente una mujer que danza, que ríe, siente, que sueña. Sin embargo, la pandemia ha dejado secuelas en el personaje quien confunde realidad con ficción:

(Suenan las campanas. Se emociona, corre hacia la ventana, se asoma)  
"Por fin llegaste, te había esperado tanto, pero no importa por fin llegaste,  
ya estás aquí".

(Recibe algo por la ventana) `La *Lenovo Legion Pro* de 8va generación, 32  
gigas de Ram y 99 horas de batería!"!Por fin llegaste!



**Figura 40.** *Comunicarse en pandemia.*



### 3.4.2. *El estreno*

Antes del estreno oficial de "Re-vuelo", realizamos un ensayo público en la Asociación de Artistas Aficionados (A.A.A) Aunque la acción escénica no estaba completa, quisimos presentar lo que teníamos. Fue nuestra primera presentación pública y sólo invitamos a seis personas cercanas a nosotros. Queríamos compartir con ellos nuestro trabajo post-pandémico.

A pesar de que todos los estrenos son difíciles, este fue particularmente difícil para mí. Volver a presentar mi trabajo teatral ante el público después de tanto tiempo fue un gran reto. Incluso mientras ensayábamos, consideré la posibilidad de hacerlo virtual para evitar la confrontación en vivo con los espectadores.

Finalmente el estreno oficial de Re- vuelo se hizo el viernes 16 de setiembre a las 7:00 pm en el Centro Cultural Búho Rojo.



**Figura 41.** Afiche del estreno de *Re- vuelo*. 16 de septiembre. Centro Cultural Búho Rojo. Pueblo Libre.

Luego de cada presentación, el público se acercaba a darnos su opinión sobre el trabajo, por lo que establecimos para las siguientes presentaciones generar con el público un momento de conversación. A continuación, algunos de los comentarios que recibimos por escrito.

**Luis Sandoval Zapata**

**Director del grupo de teatro Kimba Fá y ex integrante del grupo Raíces.**

Gracias querida Gianina.

*Veo mucho cuidado en tu trabajo, el trabajo con la silla me pareció súper delicado, hay un manejo de las células de movimiento pequeño, sutil en el uso de los cambios rítmicos e Intensidades. Muy chévere el uso de la ironía con la tecnología, aunque siento que son varios temas que vas abriendo durante tu puesta en escena, pero a veces no se desarrollan y cierran la dramaturgia del espectáculo. Bueno es bastante sencillo en el manejo de los otros lenguajes como la luz, que podrías sacarle más provecho incorporando en movimiento de los tachos, o colocando alguna gelatina. Cada momento tiene su fuerza, quizás algún momento nos encontramos y conversamos más largo. Gracias.*

**Juan Ayala.**

**Ex integrante del grupo “Raíces”.**

*Antes que nada, señalar que nos encontramos muy complacidos de que una amiga haya retornado a las tablas. Luego, sospechar que con la manera de escribir el nombre del espectáculo (entiéndase, la palabra revuelo, escrita con un guion que separa el prefijo de repetición re del acto de volar), se estaría proponiendo —para aquellos que tengan ojos para ver y oídos para escuchar— una red simbólica sobre*

*ciertas estructuras sintagmáticas de la fábula y unas que otras funciones retóricas del discurso escénico. Las dramaturgias de director y de actriz que sustentan este espectáculo de sala no han podido sustraerse de esa herencia de artesanía dramática en las que continúan chapoteando y reculando —desde los años ‘60s— nuestras prácticas escénicas locales; herencia que, por lo general, establece no sólo un equilibrio (recíproco) entre la diégesis y la mimesis, sino fundamentalmente, apela al uso de una única intriga, e incluso a virajes (precarios) en las líneas argumentales, precisamente por el empleo poco sustentable del principio de causalidad dramática. Otro sí: el espectáculo tampoco ha podido superar los problemas propios de una forma (actualizada) del teatro breve de sala (entiéndase, el micro-teatro), por un lado, y por el otro, de las limitaciones de una mimesis que —en tanto medios, recursos y sistemas expresivos se queda corta (y también, acortada), para establecer, por lo menos, la presencia escénica verosímil de un protagonista y su correspondiente antagonista. En esa medida, el espectáculo devino en una especie de narración oral escénica. Seguimos aun pensando en el doble sentido del color negro en el espectáculo: tanto en su dimensión física como parte del espectro lumínico, así como también en sus aspectos sociales. En esta medida, la polisemia de lo-negro nos retrotrae a significancias al interior de la escena (la más común, la “ausencia”), como también a la dimensión de componente escénico (por ejemplo, el papel que juega en poéticas como la del “Teatro Negro de Praga”), e incluso en aquellas otras significancias de naturaleza simbólica (por ejemplo, un vestuario de color negro simboliza el duelo de toda persona que ha perdido un familiar). Sin embargo, el espectáculo como mecanismo escénico logra ciertas cotas altas de impresionismo*

*estético, algunas calas hondas de dramatismo psicológico y una sostenible precisión y economía paralingüística.*

### **Fernando Ramos García**

#### **Profesor de expresión corporal y composición del movimiento.**

*En la acción escénica titulada Re-Vuelo La actriz representa la situación de una mujer sola , recluida en su hogar a raíz de la emergencia sanitaria del covid 19.*

*La obra empieza antes de ingresar al teatro con un personaje femenino quien controla el ingreso a la sala teatral , velando en forma estricta que se cumpla el protocolo sanitario de prevención impuesto por los organismos nacionales e internacionales en espacios públicos y privados ; dicho personaje planteado desde el arquetipo de madre “abnegada ” (lo que no es un factor de protección) ; es la misma que nos encerrara bajo llave en el teatro , sugiriendo desde un inicio que están controlados y limitados nuestro libre accionar por un sistema de naturaleza perversa que esconde sus reales intenciones detrás de la máscara del arquetipo universal de la madre. Desde un tercer plano del escenario, nos trae en primer plano a una joven de bata azul con un espejo de mano revelándose en ella las características propias del arquetipo de una sirena siendo la principal de ellas : la seducción y la vanidad . Ya en el escenario , nuestra imagen como público es reflejada en un espejo de mano , lo cual nos recuerda que nuestra voluntad de decidir libremente y a nuestro favor está ahora en manos de una sirena representada por la actriz.Tenemos ahora dos personajes arquetípicos femeninos comportándose como complementarias emocionales de un oscuro sistema autoritario que decide de antemano por ella y por nosotros que se comporta como autor mediato reconocible no solo por su ausencia sino por la forma como altera*

*nuestro entorno y nuestros destinos. La actriz en su proceso creativo nos remite a los personajes arquetípicos de la psicología analítica de Jung a la memoria colectiva y al monomito de Joseph Campbell que define un esquema básico en los mitos y leyendas universales.*

### **3.4.3. A manera de conclusión**

#### **3.4.3.1. Cómo se activó mi memoria personal hoy.**

El proceso creativo en el que me embarqué con Cristian tuvo como motivación inicial retomar nuestros respectivos entrenamientos, él en la danza y yo en el teatro físico. Lo hicimos como una forma de encontrar alivio a la vida que llevábamos durante la pandemia del COVID-19.

Comencé por reactivar mi cuerpo desde los ejercicios más básicos hasta lograr la reactivación de mi cuerpo escénico, aquel que construí por años en base a los principios de la Antropología teatral durante mi permanencia como actriz del grupo Raíces. El entrenamiento me permitió descubrir que toda esa experiencia estaba archivada en mi cuerpo, que como un archivo orgánico conservó las técnicas, los ejercicios, las metodologías y por supuesto también los afectos y los saberes que de ellos emanan.

Todo este conocimiento me permitió emprender un nuevo proceso creativo, donde descubrí que "como actriz soy yo misma y los personajes que interpreto. Existo en lo concreto de la representación (...) y en los sentidos del espectador" (Varley, 2007, p. 25). La creación de "Re-vuelo" me permitió hablar en primera persona, sobre esa mujer atrapada en una silla durante dos años sumergida en rutinas interminables, rodeada de angustia y soledad.



Esa fue mi realidad y a partir de ella construí un trabajo teatral recurriendo a mi cuerpo archivo y restaurando las conductas aprendidas en mi pasado artístico. Ambos me permitieron recordar ejemplos de perseverancia y disciplina en mis compañeros de grupo así como persistencia e imaginación para resolver los problemas que conlleva sostener una experiencia de teatro independiente.

Ambos elementos fueron para mí insumos de creación confirmando que la memoria se activa en el presente, no para repetir lo pasado o intentar conservarlo inmovil o ajeno a los cambios. Se activa la memoria para reflexionar sobre ella desde una mirada actual y construir un nuevo presente. Mi presente como artista y creadora.

#### **3.4.3.2. *Como dialogar en un proceso creativo***

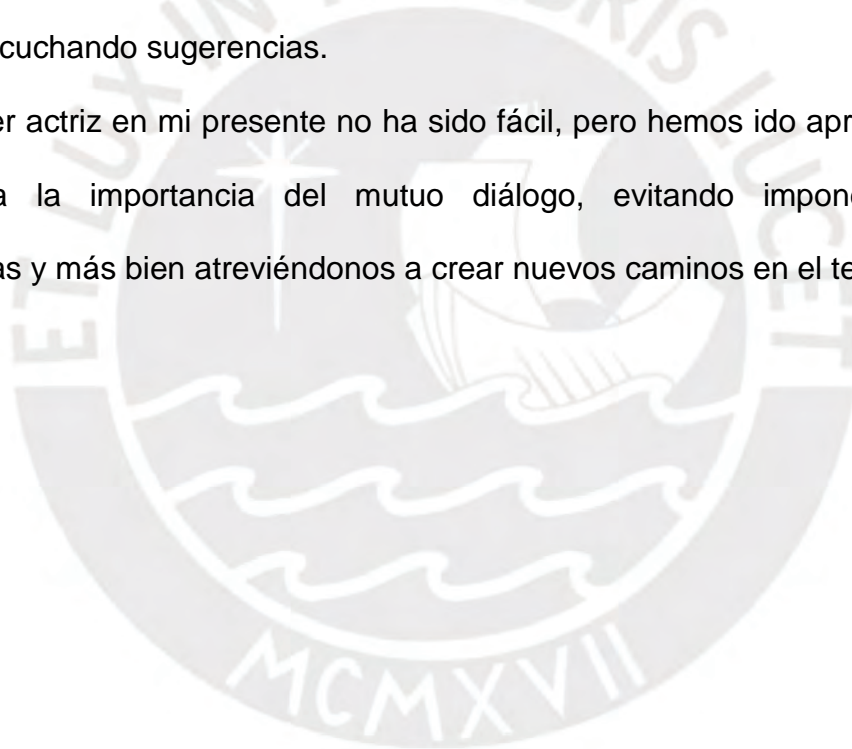
El proceso creativo que iniciamos tuvo como característica que ambos integrantes veníamos de distintas experiencias: Cristian Plasencia provenía de la danza clásica y contemporánea, mientras que yo del teatro físico. Teníamos en común que hacía varios años no realizábamos ningún proceso creativo. Desde el inicio acordamos ponernos en disposición para aprender. Cristian jugó un rol muy importante para la reactivación de mi memoria corporal y luego para la dirección y montaje de "Revuelo".

Con respecto al entrenamiento, el estilo de trabajo de Cristian era muy distinto al trabajo que yo conocía. Él partía de la flexibilidad del cuerpo, de la elongación muscular y de la fuerza proyectada hacia arriba. Mi cultura de entrenamiento era distinta. Yo trabajaba las fuerzas contrarias en mi columna vertebral para producir mayor energía y colocaba una ligera tensión en mis articulaciones. Ambas técnicas

eran válidas pero totalmente diferentes. Aunque aprendí nuevas técnicas y formas de movimiento, siempre tuvimos claro que en este proceso ambos dialogaríamos desde nuestras respectivas culturas corporales.

El proceso de entrenamiento se basó en la frase "recordar con amabilidad", algo que mi cuerpo fuera de entrenamiento agradeció mucho, pues al inicio me costó retomar las rutinas físicas y volver a sentir que mi cuerpo estaba apto para comunicar. Por su parte, Cristian (que también entrenaba) se hizo cargo del montaje de la acción escénica, él era la mirada externa que conectaba las posibles metáforas que el movimiento producía con la percepción del espectador, pero siempre escuchando sugerencias.

Volver a ser actriz en mi presente no ha sido fácil, pero hemos ido aprendiendo en la práctica la importancia del mutuo diálogo, evitando imponer nuestras experiencias y más bien atreviéndonos a crear nuevos caminos en el teatro..



### 3.5. Referencias bibliográficas

- Alarcón, M. (2009). *La inversión de la memoria corporal en danza*. A Part Rei, 66, 1-7. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf>
- Alcázar, J. (2015). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica. *Revista Efímera*, 6(7), 1-7. <https://bit.ly/3ok2Kgv>
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). El arte secreto del actor. Alarcos. <https://docer.com.ar/doc/nxcss01>
- Barba, E. (1998) Carta al actor D. En *Teatro: Soledad, oficio y rebeldía, Escenología*. A.C., México.
- Barba, E. (2005). La canoa de papel, traducción de Rina Skeel. Catálogos, Buenos Aires.
- Bardet, M. (2018). Saberes gestuales». Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante. Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason, 60, 13-28. <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v60-bardet>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam: Amsterdam School of Arts.
- Brook, P., Novales, R. G., & Ordóñez, M. (2015). El espacio vacío. Barcelona: Península.
- Butler, J., & Pérez, M. J. V. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. Ediciones Paidós.
- Carreira, A. (2020) La escena confinada. Persistencia e incertidumbre. En *Investigación Teatral*, Volumen(Vol. 11, Núm. 18) pp.9-12. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649/4596>
- Conquerwood, D. (2002) "Performance Studies Interventions and Radical Research", *The Drama Review* 46, 2, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, New York.
- Cornago, O. (2020) Sobre la naturaleza del teatro . En *Investigación Teatral*, Volumen(Vol. 11, Núm. 18) pp.13-16. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649/4596>

- De Brigard, F. (2018): "Memoria", *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: <http://www.sefaweb.es/memoria/>)
- Dewey (2008) *El arte como experiencia*. Paidós.  
[https://www.academia.edu/19435661/Dewey\\_John\\_El\\_arte\\_como\\_experiencia\\_1](https://www.academia.edu/19435661/Dewey_John_El_arte_como_experiencia_1)
- Dieguez, I. (2006). *Ethos, Teatralidad y Memoria*. M. Rubio. *Prácticas de Visibilidad*.
- Dubatti, J. (2015). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. *Revista colombiana de las Artes escénicas*, 9, 44-54  
[.http://190.15.17.25/artescenicadas/downloads/artescenicadas9\\_5.pdf](http://190.15.17.25/artescenicadas/downloads/artescenicadas9_5.pdf)
- Grotowski, J. (1990). *Respuesta a Stanislavski. Máscara: cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Iztapalapa, México, año, 3, 11-12.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo xxi.
- Guber, R. (2019). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI editores.
- Guerrero, O. F. (2012). *Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo*. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46). <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/409>
- Han, B. C. (2022). *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo* (Vol. 99). Siruela.
- Loupe, L., & Lera, A. F. (2011). *Poética de la danza contemporánea continuación*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Le Breton, D. (2020, 6 de julio) *Los rostros en tiempos de pandemia*. [Entrevista en video] Cátedra Alfonso Reyes. <https://www.youtube.com/watch?v=Y95yPO0pKS4>
- Leigh, D. (2006). *Intervenciones en el espacio público a través de la performance: Recuerdo, Crisis y Lava la Bandera*. *Mirando la Cultura desde la Esfera Pública*, 171-186.
- León Cannock, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148>
- Lepecki, A. (2013). *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza*. Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Arte.

MEDINA\_HÚ 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 para optar el grado académico de magistra en literatura hispanoamericana. PUCP.

Méndez-Reyes, J. (2008). Memoria individual y memoria colectiva: Paúl Ricoeur. *Agora Trujillo*, 22, 121-130.  
<http://reencyt.ula.ve/storage/repo/ArchivoDocumento/agora/v11n22/art07.pdf>

Panhofer, Heidrun. (2012). La sabiduría y la memoria del cuerpo.  
[https://www.researchgate.net/publication/276202838\\_La\\_sabiduria\\_y\\_la\\_memoria\\_del\\_cuerpo](https://www.researchgate.net/publication/276202838_La_sabiduria_y_la_memoria_del_cuerpo)

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*, traducción Jaume Melendres.

Rodríguez, H. (2010/ 7 de septiembre) Fotos y documentos de la carpa teatro del puente Santa Rosa. [Blog] Controversiarte.

<http://controversiarte.blogspot.com/2010/09/fotos-y-documentos-de-la-carpa-teatro.html>

Rubio, M. (2010). Persistencia de la memoria. *Arrabal*, 273-286.  
<https://bit.ly/3ih4H6B>.

Rubio, S. B. (2021). La tradición vocal del Roy Hart Theatre. En *Revista Anales* (No. 60, pp. 33-42).

Sánchez, O. B. (2009). La excritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 4(8), 148-162.  
<https://www.redalyc.org/pdf/2110/211014822006.pdf>

Sánchez, José A. (2009) «Dosier “Scanner”. Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 2009, Núm. 35, p. 327-335, [https://raco.cat/index.php/La\\_documentación\\_y\\_la\\_memoria\\_de\\_lo\\_efímero/EstudisEscenics/article/view/252850](https://raco.cat/index.php/La_documentación_y_la_memoria_de_lo_efímero/EstudisEscenics/article/view/252850).

Sanchez, José A. (s.f) *La documentación y la memoria de lo efímero*. [artículo en un blog] Parataxis.  
<https://blog.uclm.es/joseasanchez/la-documentacion-y-la-memoria-de-lo-efimero/>

Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.2.451>



- Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Taylor D. & Fuentes M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance* (1a ed.). Fondo De Cultura Económica.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- Ubersfeld, A., & Monreal, F. T. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Valleriestra, P., Romero, J. (Eds). (2020) *Revelando el movimiento: historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas, Departamento Académico de Artes Escénicas.
- Varley, J. (2007). *Piedras de agua : cuaderno de una actriz del Odín teatret ; traducción: Ana Woolf ; prólogo de Raquel Carrió*. Perú: San Marcos-Yuyachkany.
- Villa-Gómez, J. D., & Avendaño-Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política 1. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048088>
- Winnicott, D. W., & Mazía, F. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.