

Universidad Nacional
Centro de Investigación en Docencia y Extensión Artística- CIDEA
Escuela de Arte escénico

LA DIRECCIÓN ESCÉNICA ABORDADA A TRAVÉS DE LA
EXPERIMENTACIÓN DEL TEATRO DOCUMENTAL Y TEATRO
POSTDRAMÁTICO EN LA CREACIÓN DE UNA PUESTA EN ESCENA

Trabajo final de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes
Escénicas

Presentado por:

Bach. Melania Gómez Villalobos

MODALIDAD

Evento especializado

TUTORA

M.A. MABEL MARÍN UREÑA

LECTORAS

LIC. NATALIA MARIÑO

DRA. PAOLA GONZÁLEZ VARGAS

Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica, 2022

**LA DIRECCIÓN ESCÉNICA ABORDADA A TRAVÉS DE LA
EXPERIMENTACIÓN DEL TEATRO DOCUMENTAL Y TEATRO
POSTDRAMÁTICO EN LA CREACIÓN DE UNA PUESTA EN ESCENA**

Dedicatoria

En un silencio prolongado, a mitad de la noche, dos relojes en corcheas me recuerdan lo efímero de la memoria. A mi abuela Alba, que cada vez que pregunta ¿dónde está Efraín? Me lleva consigo al olvido.

Agradecimientos

Al equipo de intérpretes: Paulina Bernini Víquez, Marilyze Benavides Murillo, Josseline Villegas Ledezma, María Guzmán Corea, Celeste Montero Sánchez, Fiorella Hidalgo Aguilar. Gracias a su resiliencia, me reconocí en el hacer.

A Mabel Marín, maestra y amiga. Quien en su escucha y aceptación me dio la bienvenida al mundo de la dirección escénica.

A Rolando Salas, mi primer maestro escénico. Quien me enseñó (seguramente sin saberlo) dos premisas fundamentales para mi vida: que el teatro es un juego, uno serio y que abrazar es un acto reparador y de resistencia.

A Sami, querida niña. Me enseñas jugando, que la vida es teatro.

Índice de contenidos

1. Prefacio	10
1.1 Nombre y cuerpo	10
1.2 Descripción.....	11
1.2.1 Discurso	11
1.2.2 Laboratorio.....	12
1.2.3 Performance Text.....	13
1.3 Justificación.....	13
2. Referentes Artísticos	17
2.1 Grupo cultural Yuyachkani - Que significa: “estoy pensando, estoy recordando”	17
2.2 Activismo Feminista	18
2.3 Robert Wilson	19
2.4 Damian Jalet.....	19
2.5 Dimitris Papaioannou.....	20
2.6 Ariane Mnouchkine.....	20
3. Marco Teórico-Conceptual	22
3.1 Director de Escena	22
3.2 Puesta en Escena	23
3.3 Teatro Postdramático.....	23
3.3.1 Texto	24
3.3.2 Performance Text.....	27
3.3.3 Musicalización	27
3.3.4 Irrupción de lo Real	28
3.4 Teatro Documental.....	29
3.4.1 Testimonio	31
3.4.2 Archivo y Repertorio	32
4. Metodología	35

4.1 Tipo de Investigación	35
4.2 Planteamiento Metodológico.....	36
4.2.1 Primer Periodo	36
4.2.2 Segundo Periodo: Hacia una puesta en escena.	37
5. Análisis del Proceso Creativo	38
5.1 Primer Periodo.....	38
5.1.1 Etapa 1 - Archivo	38
5.1.2 Etapa 2 – Laboratorio.....	49
5.2 Segundo Periodo – Hacia una puesta en escena.....	58
5.2.1 Descripción de la puesta en escena, El legado de las almas.	58
5.2.2 Sobre lo documental en el teatro.....	72
5.2.3 ¿El director escénico nace o se hace?	74
5.2.4 Teatralidad e Irrupción de lo real.....	77
5.2.5 Espacio y Cuerpo	78
6. Conclusiones Preliminares.....	83
7. Referencias.....	86
8. Anexos	88
8.1 Anexo 1: Texto performativo	88
8.2 Anexo 2: <i>Archivo digital, El Legado de las almas.</i>	105

Índice de figuras

Figura 1	39
Figura 2	41
Figura 3	43
Figura 4	45
Figura 5	47
Figura 6	48
Figura 7	50
Figura 8	53
Figura 9	55
Figura 10	56
Figura 11	56
Figura 12	57
Figura 13	60
Figura 14	60
Figura 15	61
Figura 16	61
Figura 17	62
Figura 18	63
Figura 19	64
Figura 20	65
Figura 21	65
Figura 22	66
Figura 23	67
Figura 24	68
Figura 25	68
Figura 26	69
Figura 27	70
Figura 28	70
Figura 29	71
Figura 30	72
Figura 31	72
Figura 32	81

Resumen

La presente labor se propone como una sistematización de un proceso en el marco universitario, cuyo fin constituye la creación de algunas nociones que permitan ampliar el abordaje de la dirección escénica. Esta investigación analiza concepciones del teatro documental; testimonio, archivo y repertorio y el teatro postdramático; performance text, texto, musicalización e irrupción de lo real en la construcción de una puesta en escena. Dichos conceptos fueron la columna vertebral en el abordaje temático: La desaparición de mujeres en Costa Rica desde los años sesenta hasta la actualidad. Este objetivo se constituyó bajo una metodología de investigación en artes, la cual se fundamenta en dos etapas: 1-primer periodo; investigación personal y 2-segundo periodo; sesiones de *laboratorio* con las intérpretes y tercer periodo; hacia una puesta en escena.

Dios creó el teatro para los hombres que no se contentan con la iglesia.

Juliusz Osterna

1.Prefacio

1.1 Nombre y cuerpo

Este proyecto tiene fijado un propósito claro y conciso; es por ello que en este momento preciso escribir estas palabras, que dan fe de aquella convicción que me sostuvo todo este tiempo para concretarlo. Precisaré más adelante los recursos técnicos que dieron soporte a este trabajo, así como de los miles de inconvenientes: la luz en la oscuridad, alegrías y preocupaciones, entre otros. Sin embargo, lo que conviene introducir aquí es el cómo la desdicha y el infortunio de varias mujeres al inicio y miles al final, me mantuvieron a flote para ir a intentarlo un día más al salón de ensayo, para proyectarle al elenco, que pese a toda la incertidumbre, nos encontrábamos en un gran acierto y que pronto lo descubriríamos. Solo necesitábamos tiempo, cuerpo y espacio.

De pequeña mi recuerdo al pensar en San Vito de Coto Brus (de donde soy oriunda) se remonta a estar sentada en una montaña, al pie del cauce de un pequeño río de agua natural, que desembocaba en una catarata, la cual conocía de arriba hacia abajo. Ahí me encontraba casi todas las tardes, bajo la lluvia, pensando, a veces con una amiga, otras veces sola o con algún perro. Ellos siempre son buena compañía. ¿Qué pensaba yo en ese momento con doce años vividos? Con seguridad en los sueños, en el arte, en escribir una canción o en aprender a tocar la guitarra. ¿Qué pensaría yo ahora si volviera a ese lugar? En el sur, nunca caminé con miedo, concluí sobre ese desliz de pensamiento atávico.

Años después me vine a vivir al GAM (Gran Área Metropolitana) en busca de un conocimiento más universalista y descubrí otro mundo (para mi desdicha, uno más cruel). No haber tenido acceso a ciertos recursos de pequeña me aislaron de una realidad, que tiempo después me tocaría reconocer desde el peor lugar: siendo mujer.

Tuve entonces que reconstruir mi poca identidad adolescente y tomar las decisiones que fueran necesarias para llenarme de estrategias que me ayudaran a sobrevivir. Pero tiempo más tarde comprendí que no se trataba solo de mí, sino de mi hermana, mi prima, amiga, vecina, novia, también de la niña cuya madre reportaba desaparecida por la televisión, de la joven madre; cuyos huesos iban apareciendo tirados en una montaña, de la universitaria; que salió a tomarse algo y después de un trago no contestó más su teléfono, de la chica que tiene interpuestas sobre su pareja sentimental diversas órdenes judiciales por violencia... Se trataba de que a todas las mujeres nos estaban y están matando.

Entendí, mientras iniciaba mi carrera en Artes Escénicas, en contra de mi voluntad y apelando sin éxito una y otra vez al sentido común (porque el sentido común está lejos de tener

algo que ver con esto) que las mujeres debemos andar precavidas siempre, sin importar el contexto, nuestro sexo nos vulnerabiliza. Fue tal el impacto de haber roto la realidad que había dejado a seis horas de aquí, en el agua cristalina que se llevaba algunas pequeñas banalidades y que a su vez me daba todos los respiros sinceros y naturales, que esta realidad se apropió de mí para sufrir la causa y efecto de mi sexo. Ahora creo sinceramente que esta es la definición más cercana de “perder la virginidad” que tengo. Esa parte de mí, ese hito en mi vida, se llamó y llama: “formar identidad personal y artística de la necesidad de sobrevivir y de la esperanza de que como mujeres ya no nos esforcemos más por hacerlo y podamos solo vivir, libres: como una niña frente al caudal, cuya preocupación en la vida es saber hacia dónde va el agua”.

Por lo tanto, es importante entender que estas palabras que aquí se suscitan se devienen de mi experiencia como mujer de las artes escénicas y se exponen como parte primordial de mi investigación para mi trabajo final de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes Escénicas.

1.2 Descripción

Este trabajo final de graduación se consolida como un proceso de investigación en artes sobre la dirección escénica, mediante la modalidad de *Evento especializado*, para optar por el grado de Licenciada en Artes Escénicas. Para efectos de este proyecto, la dirección escénica es abordada a través del estudio de la composición en la creación de una puesta en escena, que se sustenta en algunas nociones del *teatro documental*¹ y el *teatro postdramático*². En consecuencia, la médula de este proyecto se despliega en tres ejes: *discurso*, *laboratorio* y *performance text* para el desarrollo de una puesta en escena. Por lo tanto, al ser estos el sostén, es necesario aclarar lo que aquí se entiende por cada uno de ellos.

1.2.1 Discurso

La génesis de la propuesta artística deviene de la pregunta, en principio filosófica y quizá ontológica, ¿qué implica desaparecer? Si se trata de la ausencia de un ser, hablamos

¹ El Teatro Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. (Weiss, p.1, 1976)

² Lehmann (2010) despliega una serie de características del teatro postdramático que nos guía para entender su configuración: “ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto solo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc.”. (p.41)

entonces de ser y estar para reafirmar la existencia, pero si la persona no está ¿existe? Reina, entonces, la incertidumbre del “no saber” ni de la vida, ni de la muerte. Algo así como un estado de suspensión, de negación.

Gómez (2020) amplía esta noción de la siguiente manera:

[..] se contrapone a la idea del espectro una distinta que opera en el mismo campo: la afirmación de existencia. El decir de un desaparecido que está desaparecido es un ejercicio axiológico que coloca su existencia como parte de un entramado más amplio que él mismo y al que hace falta. Así, la ausencia deja de ser un estado pasivo y se convierte en un espacio de afirmación política, ética y ontológica.(p.13)

Así, se contrapone esta percepción social de vincular el hecho de desaparecer con una entidad no corpórea. Por lo que, comprendemos y abordamos la desaparición desde la afirmación de la existencia: yo la vi, la conocí, doy fe de que estaba entre nosotros aunque no pueda entender ni explicar dónde se encuentra en este momento.

En resultado, se concientiza en dos vías humanas fundamentales: 1- el cómo viven el “sinsentido” de la desaparición los familiares y allegados a la persona y 2- el estado actual de la misma: ¿dónde está?, ¿qué le pasó?, ¿qué va a pasar? El tema se vuelve cada vez más complejo, pues conforme más reflexionamos la discusión aumenta y es justamente en el campo de lo escénico donde puse mis inquietudes, no para dar contestación; porque escapa de mis manos, sino como protesta al trasfondo violento y transgresor que infunda cada desaparición.

1.2.2 Laboratorio

Esta propuesta se enmarca en el panorama de investigación-creación, por lo que metodológicamente, parte del concepto de *laboratorio* (Grotowski), para así, ahondar en la línea de *teatro documental* como estímulo para la exploración, creación de material y el montaje escénico.

Conforme íbamos creando reflexiones más profundas en torno a la temática, trabajé en el desarrollo del *performance text*³, cuya base narrativa se sustentó a través de la investigación que antecede y funge como motor de este proyecto: casos reales de mujeres desaparecidas en Costa Rica a partir de los años sesenta hasta la actualidad. Estos casos devienen en testimonios, imágenes, entrevistas, documentos, canciones, entre otros. De esta forma, la investigación se

³ Un espectáculo está conformado por una serie de acciones que, enlazadas entre sí, generan diferentes capas textuales que devienen en trama. “Un determinado espectáculo teatral es acción (concerniendo, por lo tanto, a la dramaturgia) tanto por lo que los diferentes actores hacen o dicen, como por los sonidos, ruidos, luces y transformaciones del espacio.” (Barba citado en Ceballos, 2019, p.295)

desarrolló a través del concepto de *testimonio*, *archivo* y *repertorio* abstraído del *teatro documental*, mismo que me permitió trasladar hechos reales y material sensible a la escena.

Con el fin de crear rutinas de entrenamiento que permitieran acercarnos a un lenguaje común, según la estética deseada para la puesta en escena, abordamos las sesiones de *laboratorio* con un grupo focal de seis intérpretes. De modo que, exploramos un entrenamiento que nos permitiera trabajar desde el teatro físico y performativo con una mezcla de movimientos danzados y una composición musical que se abordó en torno a la acción escénica. El trabajo colaborativo por parte de las intérpretes, cuya especialidad profesional alcanzaba las áreas de teatro, danza y música, fue fundamental para lograr este objetivo de carácter interdisciplinario.

A su vez se tomó el *archivo* con fines escénicos como estímulo creativo y material sensible para generar exploraciones que permitieran desarrollar un proceso de tensión o dialéctica en el abordaje de los *signos teatrales postdramáticos: musicalización e irrupción de lo real*, estudiados para este trabajo en específico, para la conformación del *performance text*.

1.2.3 Performance Text

Por último, exploré el concepto de *composición* en el *performance text* mediante el desarrollo de una puesta en escena, cuyo fin fue crear una base narrativa con relación a la desaparición de mujeres en el país. Para ello, la síntesis del material creado y explorado en las sesiones de *laboratorio* fue la materia prima, lo que me permitió centrarme en la creación desde un lenguaje que transitara entre la irrupción de lo real, la representación y lo performativo.

Además del teatro, como mencioné con anterioridad, diversas disciplinas como la danza, la música y las artes visuales estuvieron en constante movimiento y transformación durante las sesiones de *laboratorio* y el montaje como tal. Esto permitió explorar y desarrollar diversas resoluciones escénicas que potenciaron tanto la narrativa como el lenguaje que se iba proponiendo. Cabe resaltar, que estas disciplinas amigas no fueron el eje principal de mi investigación, sin embargo, la utilización de diferentes recursos técnicos provenientes de cada una de ellas promovió el desarrollo de diferentes elementos portadores de significado, desde el movimiento, la imagen hasta el sonido, entre otros.

1.3 Justificación

Este proyecto surge ante dos necesidades: una de índole profesional y otra personal. Primeramente, parto de la necesidad de abordar la dirección escénica mediante la exploración técnica y la utilización de recursos y dispositivos para la puesta en escena contemporánea. Esto, porque es de mi interés adquirir a través de un proceso de investigación, herramientas que

sustenten mis prácticas artísticas en pro de ahondar en la dirección escénica como área de conocimiento en la que pretendo especializarme como profesional. Es por ello, que me planteo trabajar a través de sesiones de *laboratorio* en el estudio y exploración de dos grandes líneas teatrales: teatro documental: *testimonio, archivo y repertorio* y teatro postdramático: *performance text, musicalización e irrupción de lo real*, en el desarrollo de una puesta en escena.

Además, como profesional deseo crear espacios en donde la multi o interdisciplinariedad estén presentes. En este sentido, me interesa la creación de puestas en escena no resultativas, sino que sea el proceso el pilar que sostiene la creación. Es decir, el proceso como motor de la investigación y la puesta en escena como resultado de lo acontecido en el proceso. Por ello, esta investigación se plantea como un proceso dialógico entre la práctica y la teoría.

Seguido, cabe desarrollar la relevancia personal de la temática. En el 2019 tuve la oportunidad de gestar y participar como asistente de dirección en el espectáculo *Woolf*⁴. Antes, para entender este montaje hay que situarnos temporalmente en 1929 cuando Virginia Woolf (1882-1941) publicó su famoso ensayo *Una habitación propia*, en el cual la autora reflexiona profundamente sobre el tema de las mujeres y la literatura. Allí, la literatura se convierte en el marco directo de la realidad, que viven las mujeres en su época. Con *Woolf* nos dimos a la tarea de analizar y repensar el texto de la escritora, a la luz de nuestro propio contexto: ¿Qué implica ser mujer en la actualidad? La pregunta se genera no en un sentido biológico, sino más bien, en uno antropológico. La develaciones fueron muchas, pero dentro de las más alarmantes fue concluir, que casi 100 años después de la publicación de este ensayo, las cosas no han mejorado. Incluso podría afirmar que han empeorado y que aún hoy nosotras seguimos siendo oprimidas y violentadas.

Con este trabajo como antecedente he reconocido que aún no me es suficiente, pues no bastan cuarenta y cinco minutos para hablar de la realidad de la mujer a nivel histórico, sumado a eso el peso de cientos de hitos que transgreden la figura femenina, aún en la actualidad. Es por ello, ante la posición de que el arte funge como un espacio político de transformación social, que planteo como estímulo creador evidenciar la violación en derechos humanos que sufren las mujeres desaparecidas y sus familias.

⁴ Proyecto ganador de Iniciativas interdisciplinarias del CIDEA 2019. Este consistió en desarrollar un proceso de investigación-creación interdisciplinaria en danza y teatro a través del análisis literario del texto *Una habitación propia* de Virginia Woolf. Este culminó con un espectáculo escénico cuya temporada se extendió del 29 de agosto al 08 de septiembre de 2019, en Heredia, Costa Rica.

En el marco de nuestro contexto, centralizando la problemática específicamente al tópico de la mujer, analizo: ¿cuáles son las medidas de prevención y protección que nos ofrece nuestro sistema?, ¿por qué desaparecemos las mujeres en Costa Rica? ¿son efectivos los protocolos y las labores de búsqueda propuestos por el Organismo de Investigación Judicial (O.I.J)? Como país, Costa Rica ha venido enfrentando una creciente ola en los casos de desapariciones de mujeres, con un lamentable registro de estos a lo largo de los años y una creciente inacción por parte de las autoridades. Es gracias a la acción, trabajo y resistencia de familiares, colectivos y cuerpos de rescate independientes al Estado, que se ha logrado dar con el paradero de algunas de las víctimas, mientras que otros casos persisten en el olvido y anonimato.

En la mayoría de los casos, la razón de la desaparición de mujeres corresponde, entre muchas cosas, al femicidio. Los casos abordados para el presente trabajo de investigación no son la excepción, es por esta razón que este punto es un subtema importante por trabajar desde la línea argumental. En este sentido, mi perspectiva es poner en el espacio público aquello que está siendo minimizado, silenciado o tergiversado por diferentes instancias: cuerpos policiales, medios de comunicación, políticos e iglesia. Mismos que alteran los hechos de forma amarillista, sin compasión y empatía, con el único logro de propiciar un posicionamiento discriminatorio y de desigualdad en torno a la violación de derechos por una cuestión meramente de género.

De este modo diversos casos sirvieron de antecedente y motivación para dicha investigación. Algunos de ellos como el de la niña de 5 años: Yerelyn Guzmán Calvo, desaparecida el 11 de julio de 2014 y quien actualmente sigue sin ser hallada, también; el de la joven madre universitaria: Karolay Serrano Cordero, de 25 años; y el de Alisson Pamela Bonilla Vázquez: de 19 años. Estos dos últimos casos en condición de desaparición durante varios meses, hasta que familiares y cuerpos de rescate independientes fueron encontrando parte del sistema óseo de cada una de las víctimas⁵ Sin embargo, fue este último, el caso de

⁵ Adjunto dos publicaciones de prensa digital: el primero sobre desapariciones de mujeres en los últimos 6 años. Entre el recuento de casos se encuentran dos de los mencionados con anterioridad, Yerelyn Guzmán y Allison Bonilla. En el caso de Karolay Serrano, para el momento de la publicación, se habían encontrado algunas partes de su cuerpo, por lo cual ya no se considera un caso de desaparición, aunque en la actualidad sigan buscando parte de sus restos. Similarmente ocurre con el caso de Allison Bonilla. Al no estar la publicación actualizada, se omite el avance en el caso. Parte de sus restos fueron encontrados por rescatistas voluntarios el día 28 de septiembre de 2020. El móvil de ambos asesinatos fue femicidio. Ver en <https://www.crhoy.com/nacionales/7-mujeres-desaparecieron-y-no-dejaron-rastro-desde-2014-estas-son-sus-historias/> La otra publicación adjunta corresponde a un análisis de datos sobre las tasas de femicidios desde 2007 al 2020. Disponible en

Alisson Pamela Bonilla Vázquez el que dio mayor precedente a la línea narrativa del *performar en text*, no solo por la pertinencia de este en cuanto a circunstancias, sino por la cantidad de testimonios y material documental que brinda. Ya que, al ser un caso reciente, podíamos seguir de manera precisa el acontecer de los hechos. En contraparte, los otros casos carecían de información y habían sido, lamentablemente, olvidados con el tiempo.

Es oportuno mencionar que a lo largo del documento haré referencia de los diversos casos en función de la creación artística. Esto sin dejar nunca de lado la connotación sensible y respetuosa, que incentivó a dicha investigación. La premisa fundamental para sostener el discurso en todo momento fue la de repetir constantemente al equipo creativo y a mí misma, que no olvidaremos por qué estábamos haciendo esto y, sobre todo: nunca llegar a normalizar el material documental.

De esta forma, compartiendo mis dos puntos de partida, me propuse trabajar a partir del concepto de *testimonio, archivo y repertorio* abstraído del *Teatro Documental* con el fin de crear un posicionamiento artístico en relación con el eje temático y con base a ello, explorar la creación de *performance text*. Además, planteé trabajar a través del concepto de *composición* con el fin de consolidar una serie de imágenes que bajo la subordinación de diferentes elementos conformaran una narrativa en miras de un producto escénico contemporáneo.

Es el deseo de investigar y producir mis propios procesos, descubrir y validar mis propias metodologías, mi posición artística y ética frente a temas sociales lo que me motiva y motivó a iniciar esta búsqueda de saberes. La dirección escénica es una disciplina artística con recursos exquisitos, pero complejos en su estudio y realización, mismos que no se agotan en el ejercicio práctico, sino que requieren de una profunda reflexión teórica que sustente su configuración. Ese es el reto que asumí y el que sostuvo esta propuesta: la construcción de conocimientos y saberes alrededor de esta profesión a través de un proceso de investigación-creación.

<https://hasselfallas.com/2020/10/27/las-silenciadas-femicidios-en-costa-rica-2/> Es importante mencionar que existe escasa información que desarrolle los casos de desapariciones en Costa Rica y los que existen, en su mayoría provienen de medios amarillistas y poco objetivos.

2. Referentes Artísticos

El trabajo creativo de la presente propuesta de investigación se fecunda, entre muchos estímulos, a partir de las creaciones de varios artistas escénicos. Mismos que forman un precedente importante a nivel conceptual, estético y metodológico debido al desarrollo en sus propuestas. Por lo que, a continuación voy a detallar la labor de algunos artistas y lo que me ha atraído de sus trabajos para poder considerarlos como mis referentes artísticos en este quehacer.

2.1 Grupo cultural Yuyachkani - Que significa: “estoy pensando, estoy recordando”

Cuando inicié esta investigación *Yuyachkani* fue uno de los primeros grupos con los que me vinculé. Haciendo un análisis sobre el trabajo de esta agrupación caí en cuenta de que el lenguaje, desde el que yo quería hablar, era similar al que ellos y ellas trabajaban. Descubrí, dentro de sus dinámicas metodológicas, que el lugar al que pertenecía esta investigación correspondía a lo documental y al rescate de la memoria de los cuerpos transgredidos de las mujeres desaparecidas en Costa Rica.

En específico hubo dos espectáculos de esta agrupación que me motivaron y ayudaron en la argumentación teórica parcial de esta investigación. El primero de ellos, el performance político presentado en el 2008 de Miguel Rubio llamado: *El cuerpo ausente*. Por lo cual, este trabajo de Rubio (2008) se entiende como un texto collage que reúne diversos elementos con el fin de crear un *archivo*, si lo planteamos desde cierta óptica. Por lo tanto, de este performance rescato el concepto de *archivo* que se entiende no sólo como un lugar o espacio físico en el que se guardan ciertos elementos según sea el interés y categoría, sino como el cuerpo ligado a un devenir de ese contenido de memorias, que recupera el *archivo* como fuente, es decir, el *repertorio*.

El segundo trabajo que rescato es *Rosa Cuchillo* interpretado por Ana Corea, dirigido por Miguel Rubio y estrenado en 2002. En esta acción escénica, como le llama la misma agrupación, Ana Corea hace un trabajo documental basándose en su necesidad de hablarle al pueblo desde lugares no convencionales. La puesta se basó en el registro fotográfico de diferentes mercados a los que visitó, en la novela de Óscar Colchado llamada de la misma forma: *Rosa Cuchillo* y del testimonio recogido en primera persona por la actriz de una mamá llamada “Angélica”, que trabajaba en los mercados y que le contó que había perdido en el año 1982 a su hijo menor y que, desde entonces no había dejado de buscarlo. A través de estos estímulos Ana Corea y Miguel Rubio montan una obra corta de 20 minutos de duración, creada desde y para los mercados, en donde se narra la historia de una madre que busca a su hijo.

Este grupo se caracteriza por trabajar a partir de la teatralidad de fiestas populares, a lo cual la misma agrupación le ha nombrado: “*cholificación*” ya que les interesa entablar un compromiso social con su país a través de la recuperación y consolidación de la “cultura chola” (pronombre con el que se refieren a la cultura indígena en Perú). Por lo tanto, utilizan elementos que les hacen conectar con la población indígena, entre ellos, los instrumentos preincaicos para la musicalización del trabajo.

Estos y otros elementos ritualísticos fungieron como motor de arranque en la consolidación de esta obra. Menciono específicamente estos porque son parte de los recursos que me sirvieron de estímulo a la hora de iniciar mi línea investigativa. El testimonio, textos escritos y la música percutiva, en mi caso específico, fueron recursos que rescató en forma y contenido a través del trabajo de esta agrupación.

2.2 Activismo Feminista

Este si bien no es una agrupación artística como tal, la propongo en sí como una categoría, puesto que me interesa el trabajo de varias artistas que se mueven bajo los principios del activismo feminista. En relación con lo que he expuesto anteriormente, he detectado a nivel sonoro dos potenciadores escénicos a nivel musical: *cantos feministas* y ritmos afrocaribeños. Se propuso seguir estas líneas específicas como detonadores de universos, logrando fijar una línea conceptual que permitiera el desarrollo de la trama⁶. Dentro del lenguaje, exploré la percusión en varios sentidos, esta como acción escénica, creación de atmosfera y potenciador del ritmo de toda la pieza.

Como eje discursivo, considero importantes los valores de *lucha* y *resistencia* por parte de los colectivos feministas en manifestaciones de diversa índole, así como también me es de interés el discurso presente en sus letras, la performatividad de sus cuerpos en la calle, las danzas y los diversos instrumentos que las acompañan. De esta manera, rescaté el trabajo sobre el contenido textual que está relacionado con las reivindicaciones feministas, por ejemplo, en los trabajos de Vivir Quintana; *Canción sin miedo*, Silvana Estrada; *Si me matan*, Lilliana Felipe; *Nos tienen miedo* y *Tienes que decidir*, Rebeca Lane; *Ni una menos*, Renee Goust; *Querida muerte*, Mora Navarro; *Libres*. A estas referencias se le suma diversas consignas feministas, con especial énfasis; *Un violador en tu camino*; Colectivo Las Tesis.

⁶ Barba (citado en Ceballos, 2019) menciona que hay dos tipos de trama: “La primera se realiza mediante el desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una concatenación de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos. La segunda clase se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones”. (p.296)

A nivel rítmico, destaco trabajos de agrupaciones como *Ashabá* (España), *Ensamble Feminista Toca el Tambó* (Costa Rica) y *Red de Tamboreras de Colombia y Tambor Hembra* (Colombia). Por otra parte, como performance fue de gran relevancia los *Bullerengues* colombianos, rescatando trabajos de: Guineo verde; *Desaparecidos*, *Tonada*; *Óyeme hijo mío*, Elena Ninestroza; *Alabao*.

2.3 Robert Wilson

Este creador es un referente por excelencia, ya que tiene destacados trabajos desde las áreas de conocimiento que a mí me interesan desarrollar, como el abordaje de la dirección desde configuraciones que lo ligan al teatro postdramático. Específicamente, en el trabajo de Wilson me incumbe el tema de la iluminación y la creación de imágenes a partir de la ambientación. Es decir, la creación de dramaturgia a partir de la plástica escénica, desde un dominio magistral de la arquitectura, iluminación, maquillaje, vestuario, entre otros. Metodológicamente, Wilson labora sobre la no jerarquización de los elementos. Cabe señalar que podemos ver un claro ejemplo donde la palabra dicha no es el único recurso expresivo, sino que lo plástico y lo visual también conforman trama.

De esta manera, me planteé generar un trabajo de composición visual en la conformación de siluetas a partir del sombreado que permite la iluminación. Desde el trabajo con la luz, deseo focalizar partes específicas de los cuerpos de las intérpretes con el fin de crear imágenes aisladas en relación con los cuerpos desmembrados. Esta técnica, de focalización a través de la luz es usual en Wilson, ya que propone un foco en el detalle, lo que aísla del espacio, por un momento, el resto de la puesta en escena. Bajo el criterio narrativo que propongo y estas influencias de Wilson, hacen que también hayan sido de mi interés generar ambientes fríos y minimalistas.

2.4 Damian Jalet

Damien Jalet es un reconocido coreógrafo que se ha destacado por trabajar desde la interdisciplinariedad. De este artista me importa la utilización de espacios minimalistas, la caracterización de los personajes, la estética, la iluminación y sobre todo la composición a partir de los cuerpos. Así como la utilización espacial y el juego entre la plasticidad corporal. Al mismo tiempo, la utilización de sus recursos tanto materiales como humanos, los cuales se asemejan a la danza-teatro de Pina Bauch. Lenguaje al que quise acercarme con esta puesta en escena.

De este coreógrafo hay un trabajo en específico que me interesa rescatar, *Les Médusés* (2013), película de 16 minutos conformada por 10 piezas cortas. De ellas me interesa resaltar específicamente la pieza: *L'Evocation*. Ya que en ella encontré una labor interesante en los ritmos, las tensiones y la fisicalidad de los y las intérpretes. Asimismo, me remitió a un trabajo ritual y visceral que rescato en la creación de la partitura inicial con las intérpretes, Escena 1 “Las Ánimas”. (Ver Anexo 1)

2.5 Dimitris Papaioannou

Por otro lado, (y siguiendo la línea estética de Jalet) llama mi atención el trabajo del director, coreógrafo y artista visual Dimitris Papaioannou. En primera instancia por el juego que este realiza con el cuerpo de sus intérpretes. Él se permite desarrollar a través de sus composiciones una simultaneidad de acciones, que a través de los cuerpos produce una reconfiguración en la imagen, como si fuese una yuxtaposición de partes de cuerpos, lo que causa un fascinante ilusionismo poético.

En esta misma línea existe un trabajo sobre el desmembramiento de los cuerpos a través de un riguroso trabajo técnico, que es envidiable. Para ello Papaioannou pone a disposición un juego entre el espacio, luces, sombras y vestuario que potencian su propuesta estética. Cabe destacar, que el cuerpo desnudo es un recurso constante en los trabajos de este artista, ya que el cuerpo y su plasticidad generan un impacto visual similar a imágenes surrealistas. En consecuencia, sus cuadros vivientes generan un efecto bizarro muchas veces, pero que aun así siempre logran sorprender por su capacidad de llevar los recursos al límite.

Bajo este análisis sobre la fisicalidad en sus resoluciones escénicas, rescaté el cuerpo como recurso para la composición de imágenes en la puesta en escena. Esta puesta trata sobre la desaparición de mujeres, sobre cuerpos ausentes o bien, una vez encontrados, mutilados, transgredidos. El lenguaje creado por Papaioannou fue un gran referente para la exploración y resolución escénica de esta puesta.

2.6 Ariane Mnouchkine

Mnouchkine es una destacada guionista de cine, productora y directora en Francia, reconocida especialmente por su trabajo con la compañía *Teatro del sol*. Esta directora escénica se posiciona en la línea de un teatro colaborativo cuyo enfoque está en el abordaje metodológico del *laboratorio* como un espacio de exploración-creación, pero también como un espacio de convivio.

Estéticamente trabaja atentamente sobre la diversidad de culturas extranjeras, especialmente entre oriente y occidente, por lo que se ha tomado mucho tiempo de su vida para viajar a los países de su interés y estudiar sus modos de vida, para posteriormente preñar sus puestas en escena de composiciones musicales, máscaras, gestos, bailes, entre otros, que reivindican la mezcla de registros y cruces culturales. Mnouchkine rompe las fronteras entre el público y la escena, invita al público a no solo ser espectador, sino participe en la celebración del teatro como fiesta, a repensar el valor del teatro popular.

Especialmente me interesa de Ariane Mnouchkine más allá de su estética, su metodología de trabajo, sus principios éticos en la conformación de su compañía. Mnouchkine cree e insta a trabajar desde la horizontalidad, por lo tanto, más allá de tomar el papel de directora escénica, Mnouchkine se denomina a sí misma como una guía de ensayos, en donde a través de estas sesiones de *laboratorio*, advierte que poco sabe sobre el resultado, refiriéndose así a una metodología de creación colectiva sustentada en un arte procesual. Misma que me interesaría continuar a propósito de *Woolf* y otros procesos personales cuya lógica metodológica, se asemeja.

Además, me parece atractivo el reconocimiento en la diversidad cultural. Especialmente para este trabajo de puesta en escena que generamos, me interesó hablar desde un lenguaje reconocible para toda Latinoamérica, del dolor que embarga el tema de la violación a los derechos de la mujer, no solo en Costa Rica, sino en nuestros países hermanos. Los testimonios de madres mexicanas fueron un detonante importante, por ejemplo, en la construcción de la narrativa. A través del estudio de bailes, performances, escritos, ritmos, cantos, entre otros, presentes en las diversas luchas, pudimos crear un lenguaje que, desde mi perspectiva, trasciende las fronteras, para exponer una trágica realidad común.

3. Marco Teórico-Conceptual

Seguidamente, como parte de la evolución y el sustento que conlleva esta labor investigativa procederé a mencionar aquellos postulados teóricos que he considerado pertinentes para mi labor, así como de una serie de conceptos que dan sostén y entendimiento para todo lo que aquí se evidencia. En consecuencia, este apartado no es solo teoría o conceptos, sino la fusión de ambos, con la finalidad de ampliar la perspectiva conceptual para el abordaje práctico.

3.1 Director de Escena

Con el fin de adentrarme epistemológicamente en el ámbito de la dirección escénica, tema central de la presente pesquisa, me parece pertinente acercarnos a su definición y orígenes de manera general, para constituir y formalizar esta área de conocimiento. A modo de contextualizar, es importante hacer esta salvedad ya que la dirección escénica como tal se oficializa recientemente, a mediados del siglo XIX, como menciona (Pavis, 1998) “Es en esta época cuando el director de escena se convierte en el responsable <<oficial>> del ordenamiento del espectáculo”(p.362). Anterior a este siglo no había registro de reflexiones, estrategias o métodos que nos permitiera un estudio concreto de las diversas formas de dirigir, aunque esto no indica que la figura del director escénico no se constituyera por otras entidades en las diferentes representaciones desde Grecia.

En cuanto a su definición, la dirección escénica se entiende como el arte que ordena y compone todos los elementos en tiempo y espacio dentro de la escena. El director de escena opera como un gran observador y orquestador, que da sentido y vida a la escena a través de la creación de imágenes, tomando elementos compositivos para la conformación de una narración. Se asume, por tanto, como la “Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición.”(Pavis, 1998, p.134). Por ello, es importante comprender que la dirección escénica es una disciplina individual dentro del teatro. El director escénico es un creador que se encarga no sólo de la poética de la puesta en escena, sino que además funge como coordinador en el abordaje metodológico de la creación artística.

3.2 Puesta en Escena

Una vez entendido el papel de la dirección, es importante entrar en materia y conceptualizar el terreno donde la directora o el director hace esta serie de configuraciones en la puesta en escena, entendida como:

En una acepción amplia, el término de *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica, decoración, iluminación, música y trabajo de los actores [...]. En una acepción estrecha, el término de *puesta en escena* designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática. (Veinstein citado en Pavis, 1998. pp. 362-363)

Entendemos entonces, que la puesta en escena es el lugar donde convergen los diferentes recursos escénicos, propuestos cuidadosamente por el director de escena con el fin de vincularlos y crear un sentido entre ellos. Se trata además de un todo, un producto final que pone al descubierto todos los aspectos de la producción escénica; discurso, lenguaje, técnica, estética, entre otros. La puesta en escena es el objeto de estudio y la dirección escénica el medio para llegar a ella.

3.3 Teatro Postdramático

Conceptualizar el significado de lo postdramático en la escena es una tarea amplia y compleja. Es por ello, que a través del presente apartado iré hilvanando una serie de concepciones desarrolladas por Lehmann (2010) que aportan específicamente en el desarrollo de los objetivos de este proyecto. Es de mi interés desarrollar una línea de pensamiento sobre lo postdramático desde una lectura agente, más allá de la teoría por la teoría. Pretendo el estudio de la escena actual con el fin de interpretar, accionar y formular los cimientos de mi propio quehacer.

El teatro postdramático lejos de ser un opuesto del teatro dramático, deviene de él y busca reivindicar el hecho escénico a partir de la desjerarquización del texto literario, como resultado se da una ruptura con la concepción del drama, para trascender sus fronteras en miras de renovar y validar otras formas de creación que venían suscitando. A su vez, entran en la discusión interrogantes no solo narrativas, sino aquellas que repiensen las estructuras que dan soporte al teatro: forma y contenido. Nos encontramos de esta manera frente a una reflexión en torno a la teatralidad y la performatividad.

Sin embargo, el teatro postdramático no niega al drama como estructura portadora de signos, sino que amplía la mirada sobre el horizonte de nuestro quehacer. El drama puede o no

estar presente en las nuevas configuraciones de la escena, pues queda a criterio de la persona creadora, debido a que lo que se cuestiona aquí es su hegemonía.

Lehmann (2010) nos ayuda a contextualizar el origen del concepto de esta manera:

El teatro postdramático se podría concebir como los miembros o ramas de un organismo dramático que, como material entumecido, siguen estando presentes y configuran el espacio de un recuerdo *Florecente* en doble sentido. También el prefijo post- en el término posmoderno, donde conforma algo más que una mera marca, remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la Modernidad con la que todavía sigue manteniendo alguna relación -de negación, de confrontación, de liberación o quizá tan solo de discrepancia y exploración lúdica de lo que sea posible más allá de ese horizonte-.(p.45)

Cabe preguntarnos entonces ¿cuáles son esas estructuras que empiezan a perder su absolutismo en el nuevo teatro? Podríamos afirmar que se tensionan los modos preestablecidos en los que sucede el teatro dramático; dialógico, intersubjetivo (se da sólo entre sujetos), no hay autor ni espectador opinando, prevalece el tiempo absoluto (el aquí y el ahora), es justificado, es decir, drama igual a texto. Para su contraparte, redimensionar todos estos elementos en miras de generar modos de operar innovadores que permitieran la transformación de la escena,“ en «el texto teatral no dramático» de la actualidad desaparecen los «principios de narración y figuración», así como el orden de una «fábula», lo que permite alcanzar una «autonomía del lenguaje” Poschman (como se citó en Lehmann 2010, p. 30).

El teatro postdramático propone en tanto, lo alternativo. El uso del monólogo del yo interior, se valora la presencia del espectador como un agente más. Es decir, se puede eliminar la cuarta pared, se puede recurrir a un mundo fantástico contrario al presente, el autor puede opinar a través de rompimiento, entre otros. Ya no tenemos un teatro lineal, justificado, sino una serie de recursos aleatorios que deben portar significado desde su propia configuración dentro de un todo, en miras de guiar la mirada del espectador sin que esto signifique encasillarse en una interpretación absoluta.

3.3.1 Texto

Ante toda esta reestructuración que proponen los postdramáticos, es oportuno esclarecer el papel del texto dentro de la nueva concepción del teatro. Esto con el fin de poder referirnos a lo largo del documento sobre el texto, entendido como, capas de significación de diversos elementos, en lugar de este en su origen literario. Para en su contra parte, cuestionar la dialéctica entre forma y contenido provenientes del drama moderno. Por consiguiente,

empezaré contextualizando el rol del texto en el teatro tradicional y posterior a profundizar en el análisis de este concepto que interesa para la presente investigación.

A modo de contextualizar, es pertinente entender que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los dramaturgos marcan hitos importantes en la conformación de *texto* “Aunque el término *texto* es aquí algo impreciso, expresa cada ocasión en que tiene lugar una conexión y un entrelazamiento de (al menos potencialmente) elementos portadores de significado”. (Lehmann, 2010, p.148) Se empieza a reconocer el *texto* como una de las diversas posibilidades de hacer teatro, por tanto, hay una evolución en el desarrollo del teatro como arte escénico. Es decir, se empieza a reivindicar el teatro a partir de la búsqueda de nuevas formas para hacer un teatro que denominan: del momento. De esta forma, se genera un rompimiento en el paradigma del teatro como texto literario, lo que en consecuencia hace que pierda su posición piramidal.

En el teatro tradicional existía una consistencia por visionar el teatro como drama y ante ello, el texto se fue posicionando como el mayor portador de significado, más que todo desde lo racional. Las diversas prácticas culturales fueron moldeándose en torno a un texto escrito, así se validaba el conocimiento por su trascendencia en un papel, por encima de la transmisión que se obtenía en el hacer. Por tanto, el teatro postdramático, lo que pretende dentro de esta reivindicación que he venido mencionando, es rescatar la autonomía de la práctica escénica. Aunque bien, esta ya existía por sí sola, desde el rito y la ceremonia.

Este propósito de disolución entre el texto en su rol piramidal con el teatro no deviene de lo azaroso. Para profundizar sobre algunas premisas que sostienen esta ruptura, analizamos el texto como hijo de una disciplina literaria. Entendemos que los textos literarios tienen su propio lenguaje, que se germina desde un carácter poético, por ende, tienen una connotación en el imaginario imposible de asemejar en escena, como ya lo anunciaba convencido Craig (Lehmann, 2010) y porque a su vez, bajo la fidelidad de lo literario como disciplina, las operaciones para resolver esa literatura en escena pueden llegar incluso a debilitar los principios de realización teatral como tal, a su vez que supedita toda la creación a la posición argumental del autor, subordinando todos los elementos de la puesta en escena a este.

Lehmann, (2010) se refiere al cambio en términos de expectación que genera esta ruptura:

A pesar de cada uno de los efectos de entretenimiento de la realización escénica, los elementos textuales de la trama, los personajes (o, a fin de cuentas, el *dramatis personae*) y la conmovedora historia, principalmente contada mediante el diálogo, permanecieron como estructurales. Fueron asociados mediante la palabra clave *drama*

y condicionaron no solo la teoría, sino también las expectativas depositadas en el teatro; de ahí que una gran parte del público del teatro tradicional tenga dificultades con el teatro postdramático, el cual se presenta a sí mismo como un punto de encuentro de las artes y desarrolla -y exige, por tanto- un potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático (y especialmente de la literatura). (p.56).

En este sentido, se potencia la creación discursiva de cada elemento, dotado de significado por sí mismo. Tomando la línea de pensamiento propuesta por Peter Szondi, evolucionada por Lehmann (2010), nos interesa la utilización del texto escrito como un elemento más en la escena, que no constituye un carácter protagónico en su naturaleza literaria, sino una forma expresiva más. Es decir, se trabaja la concepción de que todos los elementos tienen un papel fundamental y están debidamente colocados según las necesidades de la puesta en escena. Sin embargo, no es materia del presente trabajo esclarecer la ambigüedad del *texto* en el teatro, sino que nuestras pretensiones van más allá, rescatando como primera premisa de lo postdramático “la transformación de sus modos de expresión” (Lehmann, 2010, p.81)

Empezamos de esta manera a acercarnos a un teatro con aspiraciones diferentes, que lejos de oponerse o negar las formas preexistentes en que se venía haciendo el teatro antes de los años setenta, simplemente las reivindica, las renueva. En este sentido, es pertinente para el presente trabajo de investigación, ahondar en el tratamiento de la escena a través de lo que Lehmann (2010) llama signos teatrales postdramáticos:

Se deben proponer criterios de descripción y categorías que contribuyan a una mejor comprensión de este (no en el sentido de una lista descriptiva, sino en el de un acompañamiento a la mirada). En este contexto, el término signos teatrales debe abarcar todas las dimensiones de significación y no únicamente los signos que portan la información determinable; es decir, no solo los significantes que denotan o connotan inequívocamente un significado identificable, sino virtualmente todos los elementos del teatro. (p. 143)

Bajo este análisis, el autor propone analizar los elementos que persisten de una puesta en escena a otra a modo de ampliar los códigos presentes en las operaciones del “nuevo teatro”. Se enuncia un teatro de configuraciones complejas, en donde la semiótica pasa a ser un tema por resolver de manera astuta por el director de escena. Hablamos de las nuevas formas estéticas en que se puede presentar el teatro. Bajo esta concepción, deseo introducir tres conceptos abstraídos de este apartado: *performance text*, musicalización e irrupción de lo real.

3.3.2 *Performance Text*

Comprendemos bajo este concepto, a una serie de recursos escénicos dotados de significado y narrativa propia (iluminación, intérpretes, vestuario, utilería, escenografía, entre otros) los cuales mediante su interacción configuran un sistema de signos que devienen en la puesta en escena. “El material lingüístico y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*” (Lehmann, 2010, p. 148) Estos recursos son organizados espacial y temporalmente a través de un proceso de composición. Es decir, hablamos del *performance text* tal y como lo expresa el autor, como acontecer de la realización escénica. Deviene de estas operaciones dialógicas un itinerario de atención a través de la trama escénica.

Lehmann, (2010) a través de la presente cita nos introduce en la nueva concepción de la palabra *texto*, a su vez que ubica estos (textos) dentro de las configuraciones del *performance text*:

Para el teatro postdramático, el texto escrito y/u oral preexistente y el texto (en el sentido amplio de la palabra) de la escenificación (con los actores, sus adiciones paralingüísticas, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc.) se entienden bajo una nueva luz a través de una concepción modificada del *performance text*. (p. 149)

El *performance text* deriva de la puesta en escena, es una consecuencia de esta, un accionar de los distintos *textos* en el aquí y el ahora, un acontecer. Contrario al texto literario del que ya he venido hablando que es a priori del espectáculo. Definimos de esta manera, por *performance text* el encuentro con fines escénicos de distintos elementos, mismos que no tiene un único comportamiento, disciplinariamente hablando, sino que tienen un lenguaje codificado que se amplía en el encuentro con la idea que los convoca. Corresponde al resultado del comportamiento de todos los elementos puestos en la escena por el director escénico, es decir, corresponde a toda partitura física concreta, hablamos por tanto de lenguaje.

3.3.3 *Musicalización*

Este concepto es abordado desde varias perspectivas. En un primer sentido, se rescata la importancia del acompañamiento musical en la construcción de la narrativa, de forma tal que este se comprenda como parte de la concatenación de signos en la construcción de la semiótica. A su vez, se comprende como el sentido rítmico y musical que aportan los intérpretes desde su fonética a los diversos textos escritos presentes en la puesta en escena, provenientes de su cultura y/o región.

Lehmann (2010) analiza a la luz de la obras escénicas del director y compositor musical Heiner Goebbels:

El componer conceptual, llamado así por Heiner Goebbels, combina de varias maneras la lógica de los textos y el material musical y vocal, de modo que resulta posible manipular y estructurar meticulosamente todo el espacio sonoro del teatro. El nivel musical, así como el transcurso de las acciones, dejan de constituirse de modo lineal y lo hacen, por ejemplo, a través de superposiciones simultáneas de mundos sonoros, (...) (p.160)

Se refuerza a través de este recurso la dinamicidad en el tratamiento escénico que propone el nuevo teatro, se crean acentos y ritmos desde la articulación de la palabra, desde la sonoridad vocal, corporal e instrumental en la escena.

3.3.4 *Irrupción de lo Real*

El teatro tradicional se caracterizaba por representar fragmentos de la realidad, generando una convicción teatralizada en el espacio escénico, de esta como ficción, como una realidad aislada, ajena. Con ello, además se creaba una convicción ficticia sobre todo lo que conlleva a la realización escénica. “Tanto Piscator como Brecht, coincidieron en la necesidad de rehuir de la representación de la realidad ilusoria, para hacer comprensible la realidad profunda”.(Osorio, 2014, p. 42) La puesta en escena se convertía en un espacio con cierto aire de ilusión óptica, que reafirmaba una y una vez la representación como vía para la comunicación.

Sin embargo, parte de lo que Lehmann (2010) observa dentro de los nuevos signos teatrales, es la irrupción de lo real en la escena, empezando este análisis sobre las propias materialidades estéticas que componen la misma. Estos elementos no son necesariamente decorados, sino que toman mayor relevancia al ser accionados desde la función para la cual están hechos, alejándose de la idea ilusoria de representación de la realidad. De esta manera el autor hace hincapié en que el rol del espectador cambia, de un estado pasivo a uno que le compromete con lo que está ocurriendo.

Lehmann (2010) amplía esta reflexión de la siguiente manera:

Llegados a este punto se observa un desplazamiento de todas las preguntas sobre la moral y las normas de comportamiento a través de estéticas teatrales, en las cuales se suspende deliberadamente la clara frontera entre realidad (donde la observación de la violencia lleva a la responsabilidad y al compromiso de intervenir) y acontecimiento teatral. Pues, si bien es cierto que únicamente el *tipo de situación* decide sobre la significación de las acciones y, por otra parte, del hecho de que el espectador defina *por*

sí mismo su situación se convierte en un aspecto esencial de la experiencia teatral, entonces el espectador debe también hacerse cargo de la responsabilidad de definir el modo en que participa estructuralmente en el teatro.(p.177)

Se propone la funcionalidad de los elementos como configuración del teatro postdramático, aunque estas se sometan a un estado de tensión en la recepción de la puesta en escena, ya que siguiendo la línea del teatro tradicional, el espectador se había acostumbrado a una lectura lineal, dada y fundamentada desde el texto dramático.

Frente a la connotación de lo real en el teatro, Lehmann (2010) menciona:

(...) el teatro postdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo (..), sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o de ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia. (p.174)

El autor insta a esta reflexión frente al hecho de que el teatro postdramático transita, muchas veces, entre las perspectivas reduccionistas que encuentran este accionar carente de significación y por ende en perjuicio de su capacidad artística. Sin embargo, lo que interesa rescatar de este apartado tiene que ver con la evolución de la expresiones escénicas, las reflexiones que en el análisis de la propia materialidad de la puesta en escena, trascienden en otros sentidos, siendo las acciones performativas y traslado de hechos reales a la escena el tema de mayor relevancia.

3.4 Teatro Documental

El teatro como la sociedad se han visto permeados de fuertes cambios. Por ello, en la actualidad ya no se sostiene la premisa de un teatro en función meramente del entretenimiento. La idea del rito y la exaltación de los dioses como sucedía en Grecia se ha alternado a la posibilidad de un teatro político. La esencia del teatro persiste, pero su forma y contenido varían según las necesidades de cada época.

A partir del siglo XX se empieza a vislumbrar un tipo de teatro que se alejaba del naturalismo y del realismo. Ya no nos interesaba apegarnos a este concepto de mimesis sino que encontramos en el análisis de datos sobre la vida real un campo potencial para la protesta social. Es el dramaturgo Peter Weiss quien inicia este estilo teatral como tal, aunque ya se presentaban esfuerzos de otros autores al respecto.

Grass (2014) en su estudio, nos ayuda a ampliar los antecedentes de lo documental y su distinción con otros estilos de la siguiente manera:

Al visitar la tradición del rapsoda—que se mueve entre la actuación/mímesis y la narración/diéresis—, Brecht problematizó la cuestión del testigo. Aquí, el actor se desdoblaba entre el personaje—que da testimonio de su existencia a través de la acción—y el actor distanciado—que da testimonio de una acción que él observa, al modo de un “testigo ocular”. Paralelamente al desarrollo de este teatro del testimonio, Piscator inauguró lo que luego se conocería como “teatro documental”; en este caso, la relación con la realidad no se da a través del testigo, sino por medio del uso del archivo. (p.108)

Entonces, ¿de qué hablamos cuando decimos teatro documental? Mi definición se refiere a la manifestación en escena de diversos documentos tomados de la *realidad*⁷ con el fin de accionarlos con la mayor fidelidad posible para vislumbrar temas sociales, evidenciando vacíos profundos en nuestra construcción de la historia, mismos que nos llevan a una conciencia colectiva empobrecida.

Osorio, (2014) aporta lo siguiente en la construcción del concepto:

(...) el principal elemento para el teatro documento es el referente histórico, y por lo tanto la realidad, este tipo de teatro no presenta una estructura aristotélica, sino la copia de un fragmento de realidad arrancado de la continuidad viva. No trabaja con caracteres escénicos, ni con descripciones de ambientes, sino con grupos, campos de fuerza, tendencias. (p. 43)

Hablamos entonces de un teatro que a través de la presentación de documentos hace una ruptura con el teatro tradicional y con el sentido de representación que de este se despliega, un teatro que trabaja en la articulación de la historia (individual y colectiva) de forma tal, que presenta otras interpretaciones que ponen al espectador a tomar una postura y a vincular la aparente ficción con la realidad.

Como expresa Vivi Tellas (en Grass, 2014), creadora del concepto del biodrama, visto como una línea que se despliega de lo documental, importa rescatar y validar la *experiencia*. Para generar un efecto de distanciamiento en el teatro, deberíamos asumirnos como sujetos activos en busca de material de trabajo fuera del imaginario y por el contrario, ir al exterior y detenernos a observar.

En este sentido, ampliamos la visión de Tellas con la reflexión de Dubois, (como se citó en Brownell, 2013):

⁷ Feral como se citó en (Osorio, 2014, p 24) “identifica lo real como lo que sucede y la realidad como lo que no es ficción”

Se ve claramente que se ha pasado de un efecto de realismo (que tiene que ver con la estética de la mimesis) a un efecto de realidad (que surge, a su vez, de una fenomenología de lo Real). Si el primero presenta sus conceptos en términos de semejanza, el segundo lo hace en términos de existencia y de esencia. (p.778)

Como resultado, se analiza el teatro documental como fenómeno escénico, que se fundamenta en el acto de examinar situaciones sociales a través de documentos de una manera no convencional, propiciando un espacio de convivio para repensarnos en colectivo como seres constituyentes de una memoria y de una historia. Se crea, entonces, a través de este estilo teatral, nuevas reflexiones sobre discursos dogmáticos. En este sentido, se coloca al espectador en un campo de desequilibrio, donde su *status quo* se ve intimidado por nuevas perspectivas que debilitan una falsa identidad heredada.

3.4.1 Testimonio

Otro aspecto por mencionar dentro del teatro documental, es el peso que tiene el *testimonio* dentro de este campo. El estudio que hace Grass (2014) , *Performance de la memoria/teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC*, es de gran relevancia para comprender este concepto a cabalidad, más allá de su comprensión generalizada.

El testimonio es una acción en el marco de un contexto que facilita la comprensión de una determinada situación. Funciona como fuente hiladora. Sin embargo, este es rescatado muchas veces tiempo después, cuando la situación testimoniada ha perdido su vigencia en términos políticos e históricos. Según Derrida (como se citó en Grass, 2014) el testimonio pertenece al orden de lo performativo-pragmático (en un sentido austiniano) y que tampoco “es total y necesariamente discursivo. A veces es silencioso. Debe comprometer algo del cuerpo que no tiene derecho a la palabra”. (p.113) De esta forma, como menciona Grass (2014), el aporte que da el teatro como marco de acción, es el de corporizar las vivencias testimoniadas, trayendo la situación a un espacio y tiempo del aquí y ahora para que a través del convivio teatral podamos preguntarnos en colectivo.

El carácter simbólico del testimonio en cuanto a percepción y vivencia, tiene una gran implicancia en el hecho de escenificarlo. Se trata de poner en el escenario las diferentes versiones de una misma situación, a modo de que el espectador como agente tribunal vaya generando sus hipótesis y posibles conclusiones. Esta acepción refuta la comprensión del *testimonio* en un carácter probatorio. Por tanto, se propone el espacio escénico como articulador de experiencias (siguiendo la premisa de Tellas) en la que no se intenta imponer un discurso

particular, sino que a través de los testimonios mismos se pueda reafirmar la existencia y la permanencia de la situación.

Por otra parte, el testimonio recopila hechos de una vivencia al mismo tiempo que reafirma la muerte como derivación de esta, Benveniste (como se citó en Grass, 2014) lo plantea en dos sentidos esenciales, “(...) testis y supertestis. El primero es quien asiste como observador a un acontecimiento y da cuenta de él; mientras que el supertestis es la persona que ha sobrevivido: quien habiendo estado presente pudo sobrevivir y cumple el rol de testigo.”(p.119) Hacer esta distinción dentro del teatro documental es de carácter fundamental, puesto que el documento, en este caso el testimonio, es la fuente para la base de la representación como menciona Weiss (1976), será el tipo de testimonio el que determine el tipo de operaciones artísticas para su tratamiento en la escena.

Lehmann (2010) menciona sobre el teatro y la memoria:

Es necesario algo como la apropiación afectiva de experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado, se pueda representar y cobrar forma. Por tanto, no existe memoria individual independiente de la colectiva. Así, el teatro se constituye como un estado de la memoria y muestra una relación manifiesta con el tema de la historicidad. De este modo, la libertad aparece nada menos que como un ideal de la total exención del individuo en la era de los medios de comunicación y las mercancías computarizadas. (p.333)

El teatro documental es el espacio que da soporte, voz y cuerpo a historias relegadas en el tiempo, pues permite el rescate de la memoria y por tanto, el trascender de estos documentos de manera generacional como expresa Grass (2014). En consecuencia, se reafirma el carácter epistemológico en el teatro. La construcción de la historia a través del espacio escénico, se da no solo desde el tiempo pasado en el que ocurrieron los hechos, sino que también se refuerza mediante la presencia en el aquí y ahora de un nuevo tiempo, lo cual permite su permanencia en la memoria individual y por tanto, colectiva.

3.4.2 Archivo y Repertorio

A modo de profundizar en otros conceptos que aportan en la configuración de lo documental, me permito traer al estudio las reflexiones que Taylor (2015) ha hecho entorno a las prácticas performativas, tomando de esta autora con especial énfasis el concepto de *archivo* y *repertorio*.

La reflexión parte del hecho estructural y político de validar el conocimiento a partir de lo tangible, en este caso la escritura. Según la autora, a través de los años se ha ido limitando

la validación de prácticas corporizadas como trasmisoras de conocimiento, por tanto, se ha establecido como legítimo aquello que reside únicamente en papel, marginando prácticas culturales del proceso epistemológico y supeditando el conocimiento a elites, puesto que la alfabetización no es de acceso general.

Por tanto, Taylor (2015) propone una reflexión en torno a “revalorizar la cultura expresiva, corporalizada.”(p.50) Usando esta reflexión como forma para transmitir la particularidad de una cultura, pasando a ser la memoria corporal la herencia para la construcción de identidad. Por lo que, no se trata entonces de lo que se dice en un libro, sino de lo que se hace, de la reivindicación de la presencia, del acontecer.

Surge de esta reflexión dos concepciones que contienen la experiencia, una en términos estructurales y otra en términos prácticos. Una de ellas es el *archivo*. Para ampliar la comprensión de este concepto partiré de la propia definición que da la autora:

La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio. La palabra *archivo*, del griego *arkhe*, se refiere etimológicamente a un “edificio público”, “un lugar donde son guardados los registros”, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. (Taylor, 2015, p.56)

Lo que la autora pretende esclarecer es que el *archivo*, aunque pueda parecer lo contrario, está mediado y es manipulable. Con esto no se pone en duda la verdad del documento, sino la estructura que lo almacena. El *archivo* es en tanto una compilación de informaciones, pero cabe preguntar ¿quién lo almacena?, ¿bajo qué parámetros?, ¿cuáles son los intereses? Se trabaja a través de una ambigüedad, puesto que los documentos archivados son una fuente tangible que permiten interpretaciones, ya que la fuente viva se ha desvinculado del proceso. Sin embargo, bajo esta misma premisa, el *archivo* tiene una eficacia importante, que es la de trascender en el tiempo, debido a la capacidad material de los documentos de conservarse. En palabras de Taylor (2015) “el archivo excede lo vivo.” (p.53)

Por otra parte, y no contraria al *archivo*, la autora propone el concepto de *repertorio*, definido de la siguiente manera, Taylor (2015):

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual, relativa a “el buscador, el descubridor,” y un significado “por averiguar”. (p.54)

Hablamos entonces del actor como evocador de su cuerpo, como medio para afirmar las ausencias. El *repertorio* rebasa los límites del *archivo* al dar presencia y continuidad al documento. Ambos tienen una relación de simbiosis, porque uno es fuente para el otro, de esta manera se garantiza la transmisión del conocimiento. Aunque los mismos varían en formato, puesto que el *repertorio* en su esencia de acontecer, rosa la esfera de lo efímero, contrario al *archivo* cuyas materialidades preceden el tiempo.

Taylor (2015) amplía al respecto:

La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla. Pero eso no quiere decir que la performance —como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo—desaparezca³². Las performances también se replican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el *repertorio*, como el archivo, está mediado. El proceso de selección, memorización o internalización, y transmisión ocurre dentro de (y a la vez ayuda a constituir) sistemas específicos de representación. (p.55)

Es así como se refuerza la necesidad de corporeizar los diferentes documentos registrados en archivos. El cuerpo es el lugar en el que esta serie de registros toman vida y presencia, así con ello se reafirman y validan marcos políticos, sociales, económicos, entre otros. Se trata entonces, de validar el conocimiento que se produce desde el cuerpo, independientemente del cómo (forma), estas acciones proporcionan un campo para la transmisión (contenido). Es así como los temas abordados se amplían desde nuevos escenarios de reflexión y crítica, permitiendo la expansión y a su vez la renovación en términos de expectación, acción y transformación.

Con esta propuesta, la autora defiende la necesidad del *archivo* como un primer acercamiento al documento en términos formales, pero a la vez que lo valida, ínsita la acción para su evolución. Se trata de exigir ese acto de “pulsar hacia fuera” y romper con la estructura de almacenamiento que lo caracteriza, para así dar cabida al *repertorio*, siendo el performance un campo que permite este trascender del documento.

4. Metodología

Siguiendo con las formalidades de este documento, procederé a dar explicación de la metodología que he seleccionado para concretar esta faena.

4.1 Tipo de Investigación

La presente pesquisa tiene un carácter cualitativo, bajo la técnica de análisis de contenido, observación y métodos experimentales con los cuales se deseaba comparar las bases teóricas con la prácticas y viceversa, en un proceso dialógico que posibilite sentar bases teóricas/prácticas sobre el trabajo de dirección escénica.

En el mismo sentido, sobre la investigación en las artes Borgdorff (2010) sostiene:

Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. (pp. 11-12)

Por ello, puedo afirmar que este trabajo tiene rasgos de tipo investigación -creación, cuyo proceso es la clave fundamental en el desarrollo epistemológico. De esta forma, me propuse partir de una serie de métodos, técnicas y conceptos que podían ser transformados según la naturaleza que el propio proceso sugería. Planteaba para este momento, una propuesta de diseño inicial guiada en primera instancia por la idea y por experiencias previas que sustentan mis prácticas.

Grass (2011) se refiere a la importancia que debe tener el proceso de construcción artística:

Antes que un método de trabajo establecido a priori y útil para enfrentar el estudio de cualquier proceso creativo, lo que se requiere en este caso es un diseño *in progress*, que acompañe al proceso de creación recurriendo a la observación directa del trabajo de mesa y ensayos, al develamiento de las apuestas teóricas, artísticas y estéticas implicadas, al autoexamen del analista para dejar al descubierto sus propios puntos ciegos y al diálogo con el equipo creativo. (p.91)

Esta observación directa a la que se refiere la autora, me permitió trazar una ruta de trabajo con relación a la estética deseada y a la exploración de lenguaje en función de la trama. La reflexión sobre todos los recursos, permitió la elaboración de estrategias que nos acercaban a la construcción artística.

4.2 Planteamiento Metodológico

Mediante este proyecto, me propuse en su generalidad buscar y desarrollar estrategias de dirección escénica a través de la creación de un espacio de investigación sobre las artes, bajo el método de sesiones de *laboratorio*. Entendido este según Pavis (2010) “en el que los actores realizan experimentos sobre la interpretación o puesta en escena” (p. 456). De esta forma, procuré generar un convivio donde el teatro documental y el teatro postdramático a través de la utilización y exploración de algunos de sus conceptos se encontrarán para fundirse.

La metodología de abordaje que desarrollamos consta de dos partes: 1-un periodo de investigación personal en relación con la teoría estructural del proyecto (técnica) y a la exploración temática (contenido) y 2- un segundo periodo que está dirigido meramente al abordaje del trabajo a través de *laboratorio*: entrenamiento y exploración escénica con las intérpretes. Para finalmente, concluir con una tercera etapa de montaje, fijación de material, lógica narrativa y creación de discurso y composición a través del *performance text*.

4.2.1 Primer Periodo

Etapa 1: Búsqueda poética hacia mi yo interior.

Corresponde a una investigación personal, cuyas participantes éramos Mariana Cortés (artista visual) y yo Melania Gómez. En esta etapa se generó una investigación con relación a la desaparición de mujeres en el país a partir de los años sesenta hasta la actualidad, con el fin de crear a través de la exploración e integración de las artes plásticas, los cimientos de un *archivo* con fines escénicos que permitiera ubicar los hechos en tiempo y espacio. Para ello se utilizaron métodos de collage, ensamble, instalación y pintura como parte de cuatro sesiones exploratorias.

Es importante hacer la salvedad de que nuestra experiencia con el concepto de *archivo* nos exige su constante evolución, por ello está en inmutable movimiento y cambio. Si bien, esta primera etapa se consolidó como pilar fundamental para la creación de este, no es esta su etapa final. El *archivo* se irá transformando conforme el proceso de creación vaya creciendo, ya que sostenemos la premisa de que ambos (*archivo* y proceso) mantengan una relación íntima y dialógica.

Duración: Una sesión semanalmente. Consistió en cuatro horas cada una, para un total de cuatro sesiones.

Periodo: febrero 2021 –marzo 2021

Etapa 2: *Laboratorio*.

Con el *archivo* como repositorio, se procedió a iniciar un proceso de exploración de conceptos, vinculado a la idea de crear conocimiento para la puesta en escena postdramática.

Paralelamente, se trabajó con un grupo de seis intérpretes a través de entrenamiento físico, vocal, rítmico e interpretativo, para lograr el lenguaje y estética deseada.

Duración: Una sesión de *laboratorio* semanal, las cuales constituyen en su totalidad 28 sesiones exploratorias.

Periodo: Mayo a diciembre 2021.

4.2.2 Segundo Periodo: Hacia una puesta en escena.

Etapa 3: Elaboración de escaleta y plan de montaje.

Una vez abordado el primer periodo, se fijó el material sobresaliente que surgió en la sistematización de la etapa dos. Para ello se trabajó una escaleta como recurso técnico en la creación de *performance text*. Por ser una propuesta abordada desde el teatro postdramático, se direccionó a lo no lineal sin fundamento en el texto literario, siendo esto consecuente a la línea teórica conceptual que he venido desarrollando.

Como menciona Pavis (1998):

La escritura contemporánea, sobre todo la postdramática o la postbrechtiana, ya no obedece a una serie de reglas de composición, puesto que estas reglas han desaparecido a partir del momento en que se recurre a textos no compuestos originalmente para la escena. (p. 85)

Sino que se configuró entre simultáneo, polifónica y fragmentada. Esta etapa correspondió a la directora escénica, cuyo objetivo era hilar los recursos de diseño, material creativo, lenguaje, entre otros, como parte del desarrollo de un plan de montaje estudiado a profundidad que diera soporte al proceso de montaje.

Duración: Enero - abril 2022.

Etapa 4: Montaje: hacia una Puesta en escena.

Se procedió a ejecutar el plan de montaje, en un trabajo constante y disciplinado con el equipo de intérpretes, incorporando el estudio de los aspectos técnicos de interés para esta investigación. El objetivo fue desarrollar una puesta en escena para ser presentada a través de una pequeña temporada a un público selecto de manera gratuita.

Duración: siete meses con una sesión semanal de tres horas. Las cuales constituyen en su totalidad 28 sesiones de montaje, más una sesión de montaje técnico, un ensayo general y dos funciones para fines académicos.

Periodo: Abril 2022 –Diciembre 2022

5. Análisis del Proceso Creativo

5.1 Primer Periodo

5.1.1 Etapa 1 - Archivo

–Aprendiz, una búsqueda hacia la poética.

Como el génesis bíblico. Mirar entusiasta alrededor para decodificar los signos.

Hacer- sentir y pensar es la única forma de idear. Creer en lo intuitivo, fijar los cimientos.

Melania Gómez

Mediante una serie de asociaciones libres entre recursos, especialmente de carácter plásticos, fui orientando la idea de trabajar el tema de la *desaparición*, siendo este el principal motivo para el despliegue de una serie de universos. Estos recursos iniciales llegaban a mí de manera aleatoria en distintos formatos: imágenes, vídeos, pequeños documentales, entrevistas, coreografías, pinturas, entre otros.

Bajo el instinto creativo inicié por compilar todas estas referencias a través de las propias plataformas virtuales donde yacían, agrupándolas por carpetas o guardándolas según las posibilidades de cada plataforma. Sin embargo, cuando la idea de crear una puesta en escena se consolidó, consideré que la visita a este material tenía que residir en un mismo lugar, fijando la plataforma *Padlet*, descrita como un mural interactivo en donde se puede agrupar diversos materiales en distintos formatos a manera de “post-its”, para generar lo que yo denominaría: un *archivo* con fines escénicos.

Crear este espacio virtual me ligó al concepto propio del teatro documental de *archivo*. Tomando este como referencia trabajé el concepto desde mi propia concepción y desde la necesidad de crear un *archivo* con fines escénicos. Este espacio de recopilación de información sirvió para generar un mapeo sobre el mundo que envuelve las desapariciones. En el *Padlet* se encontraban todo tipo de documentos, pero su propósito debía trascender: ¿qué compete hacer con estos registros? me preguntaba constantemente. Deduje en aquel momento (ver Figura 1):

Figura 1*Del archivo a la escena*

Fuente: Melania Gómez y Celeste Montero.

Debía, por lo tanto, empezar por la compleja tarea de crear los primeros acercamientos entre el material crudo, en otras palabras, los documentos y el lenguaje artístico. Tomé la decisión de acercarme desde un lugar menos abrupto, es decir, el material debía ser analizado y vivenciado desde diferentes partes antes de pasar por el cuerpo de la intérprete, esto como estrategia para el tratamiento sensible del tema.

Fue así como surgió la idea, a partir del encuentro con los documentos archivados en el *Padlet*, de generar exploraciones plásticas. Tenía la necesidad de explorar texturas, diversas materialidades, colores, técnicas, entre otros, presentes en los documentos. Bajo la premisa de lo sensitivo, lo orgánico, lo caótico y la asociación libre se utilizaron cuatro métodos de las artes plásticas: collage, ensamble, instalación y pintura como parte de cuatro sesiones exploratorias, en las que se sostuvo la idea de que no hubiera arbitrariedad en los diversos métodos.

El concepto de *imágenes oníricas* fue un estímulo importante para esta etapa. Lehmann (2010) sostenía: “Los pensamientos oníricos conforman una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo.” (p.146). El autor se basa en la forma en la que se presentan los sueños para describir este apartado haciendo especial énfasis en la construcción de significados a través de imágenes,

movimiento y palabras. Esta noción toma gran relevancia en un sentido de composición fragmentada, que figura en la presentación de los elementos que conforman el sueño, ya que estas no tienen un orden establecido.

Para este momento el objetivo era lograr abstraer, a través de la fijación de un objeto (según cada categoría), la narrativa desde la imagen, así como la capacidad para representar historias, conservar memorias, rescatar archivos, crear espacios, líneas argumentales, plásticas, entre otras. Deseaba tener alcances en pequeña escala, que después pudieran transcribirse en la escena.

5.1.1.1 Sesión 1: Collage

Para esta sesión partí de un texto manifiesto (ver Anexo 1, Escena 4

“La revelación - El perpetrador”), que había escrito en relación con la desaparición de mujeres en Costa Rica. El ejercicio consistía en pedir a tres mujeres intérpretes que leyeran el material escrito y que a partir de este estímulo, crearan cinco composiciones físicas que debían registrar mediante fotos, una a una. A través de las fotos proporcionadas trabajé en colaboración con Mariana Cortés, artista visual, en la premisa de crear un collage (ver Figura 2) que pudiera transcribir su composición para la escena.

Cada foto con las respectivas composiciones corporales remitía a una serie de escenarios consecuentes a las noticias, que nos invaden todos los días sobre la violencia de género. Guiadas por la técnica, trabajamos sobre las mismas desde diferentes lugares. El collage nos permitía deconstruir la configuración original de las fotos, para su resignificación.

Partimos la exploración utilizando filtros de Facebook que se encontraban en tendencia con relación a la violencia de género, en especial del que usaba la frase: “Nací para ser libre, no asesinada”. Este nos daba un discurso a modo de consigna, además el color morado pasaba a ser un signo que refería sin duda a la lucha feminista. Por otra parte, exploramos con noticias del periódico, lo que nos permitía empezar a ligar el documento a la creación, pues al utilizar el título de una columna se visibilizaba el cómo asume la prensa este tipo de sucesos. Aunque para estos momentos el acercamiento al documento aún era tímido, se iba hilvanando de esta manera una posible semiótica.

Poner este tipo de recursos en diálogo nos llevó a crear distintos tipos de collage de carácter digital. El enlace en las diversas composiciones corporales generó una ideación de posibles formas de componer situaciones en relación con la temática. Estas escenas se concretaron en la etapa 3 “Hacia una puesta en escena”, específicamente en la escena 2 “El colectivo”, 4 “La revelación” y 7 “Ritual final” (ver Anexo 1)

Figura 2

Composición en el collage para la escena.



Fuente: Mariana Cortés y Melania Gómez. Intérpretes: Marilyze Benavides, Fátima Montero, Cristina Arce.

5.1.1.2 Sesión 2 - Ensamble *Melania Gómez*

Desaparecer, más allá de ser un tópico de trascendencia ontológica o filosófica, deviene en un acto antropológico, que trae consigo una crudeza inimaginable para quienes solo somos espectadores de estas realidades. La mayoría de los casos de desaparición estudiados para este trabajo, tenían como origen el femicidio y este como sabemos, despliega una violencia desgarradora. Desaparecer implica no dejar huella, deshacerse de la evidencia, es decir, los cuerpos. Implica asegurar una impunidad frente a nuestro sistema penal.

Visualizar el cuerpo como el principal objeto de estudio para la puesta en escena a nivel discursivo, puede leerse tajante, sin embargo, traer a colación el tema de anatomía humana fue de gran importancia, ya que en el estudio de casos surgía de manera inherente el tema del “desmembramiento” como estrategia delictiva frente al crimen de desaparición. Esto me puso frente al conflicto sobre el tratamiento de lo documental: ¿cómo hechos con violencia tan desproporcionada podrían llevarse a escena? Con esa pregunta empezaba a desplegarse una serie de tareas que como directora debía resolver: ¿cuál era el lenguaje que me permitía aproximarme a las fibras de lo sensible y lo crudo?

Taylor (2015) en su reflexión nos aporta:

Aunque tanto haya sido escrito sobre las narrativas como estructuras de comunicación, hay también una ventaja en mirar los escenarios que no son reductibles a la narrativa porque exigen el acto de corporalizar. Los escenarios, como la narrativa, toman el cuerpo y lo insertan en una estructura. El cuerpo en el escenario, sin embargo, tiene espacio de maniobra porque no responde a un guion. (p.8)

Necesitaba crear un primer plano ficcional sobre estas circunstancias y lo más cercano a mi realidad era el uso de la “muñeca” o “Barbie” (objeto inanimado mediante el cual el cuerpo femenino siempre ha sido referenciado). Con este objeto como punto de partida, emprendimos este proceso artístico de ensamble, entendido como una técnica tridimensional donde se compone de manera aleatoria con diversos objetos de carácter no artísticos.

Iniciamos interviniendo el objeto y desarticulando sus partes, para después teñirlas de pintura roja, colocamos las partes muy próximas unas de otras y procedimos a encubrirlas de plástico negro y a amarrarlas con cuerdas. (Ver Figura 3)

Figura 3
El cuerpo como evidencia



Fuente: Melania Gómez.

La conformación del ensamble creaba un marco de gran impacto, la imagen no necesitaba describirse. Las causas del escenario podían ser múltiples, pero el desenlace era claro. Una vez creado este material procedí a explorar en mayor escala la idea, sobre todo acentuando el hecho de desarticular las partes del todo, para ello trabajamos con un maniquí el cual permitía la acción de “desmembrar” pero la misma no trascendía por su materialidad uniforme.

Posteriormente, en las sesiones de *laboratorio* iniciamos una búsqueda para generar este escenario con una de las intérpretes- laboratoristas, la acción consistía en explorar dentro de una bolsa plástica una partitura de movimiento. Si bien la acción tenía alcances importantes en la configuración de la performatividad, trascendía los límites que deseaba establecer en la propuesta escénica. Por ello, una vez avanzado el proceso, en la Etapa 4: Montaje; hacia una puesta en escena se fijó el material de dos formas. La primera, la voy a denominar de carácter personal, se remite a escena 1- Ni una menos, partitura de movimiento “Las ánimas” (ver Anexo 1), en donde el disparador creativo era el abordaje del “desmembramiento” en sus cuerpos. La acción por supuesto era de carácter física. La trascendencia venía de la imagen que producía esas configuraciones asimétricas en la partiturización. En la segunda forma la acción era de carácter impersonal y tuvo lugar en la simulación del ensamble inicial pero a mayor escala, creando cuerpos envueltos de plástico con amarres, como elemento externo con el que ellas accionan en la escena 5 “El sueño, madre buscadora” (ver Anexo 1).

5.1.1.3 Sesión 3 - Instalación

Con la premisa de accionar el ensamble creado, recurrimos a generar una *instalación* con el objetivo de generar un sentido estético que fuera registrado mediante fotografía. El escenario se complementó con elementos plásticos creados a escala, como la cinta de precaución o la enumeración de hallazgos, además de una adecuada locación e iluminación, mismos que aportaron a generar un ambiente óptimo en relación con el eje temático.

El planeamiento de la escena se idea desde la acción de encontrar, por lo tanto, se utilizan las manos para ejecutarla, aunque estas no concuerden con la escala de la instalación, generando así un contraste. Explorar la tierra, el látex de los guantes, la bolsa, como materialidades presentes en escenarios de este tipo, era de gran importancia en la configuración de lo sensitivo, característica primordial para esta primera etapa (ver Figura 4). Ya que se podían generar imágenes desde, por ejemplo, el olor de la tierra, que podían traducirse en material objetivo posteriormente. El resultado de esta exploración trascendió a una partitura física, en la que las intérpretes se centran en el objetivo de “encontrar”, por lo tanto las vemos

rastreando zonas para lograr su objetivo de acabar con la incertidumbre del “¿dónde está?” (Ver Anexo 1, Escena 4 “La revelación - El perpetrador”)

Figura 4

Exploración de escenarios en relación con el tópico de desaparición.



Fuente: Mariana Cortés y Melania Gómez.

5.1.1.4 Sesión 4- Pintura

El exvoto tiene la peculiaridad de que es diseñado como ofrenda de agradecimiento por un favor a una divinidad de índole religioso, es importante que quien hace esta ofrenda tenga una relación directa con la situación que aqueja. Por esta razón tomé un caso real de desaparición, correspondiente a la joven Allison Bonilla Vásquez, en función de generar una narrativa real en la creación.

Para la articulación textual de la tablilla votiva tomé dos testimonios que la mamá de la joven Yendry Vásquez (víctima de desaparición) ha hecho públicos como parte de declaraciones o entrevistas a diferentes medios: *“Pongo a mi hija en manos de la Virgen de los Ángeles... no pido nada para mí, solamente que me ayudes virgencita, para que así como vos aceptaste su voluntad yo me pueda mantener firme en la fe y aceptar también Su santa voluntad”* ... *“[...]me la imagino entrando por la puerta de la casa en algún momento. Yo sé que la voy a encontrar, yo sé que ella va a aparecer ...”* Este testimonio no rescata la idea de la ofrenda en favor de un milagro concebido, sino que reafirma el proceso de petición frente a la incertidumbre, la fe como motor de vida frente a una situación que supera la realidad.

Otro documento que fue recurso dentro de la creación, se remite a una fotografía de un altar (ver Figura 5) presente en la casa de Allison Bonilla Vásquez (joven desaparecida) elaborado por sus familiares y personas cercanas como parte de sus prácticas religiosas. Algunos elementos de la fotografía del altar fueron representados de forma denotativa como los girasoles, el rosario y la Virgen de los Ángeles, mientras que otros de manera connotativa representados a través de aspectos más oníricos o divinos como lo son la Virgen de Guadalupe (a quien además la mamá de Allison dedica uno de los textos antes citados) y unas alas presentes en la foto del altar.

Bajo la técnica de pintura, ligamos estos hallazgos procedentes de documentos para elaborar un exvoto religioso, acentuando el rescate de la memoria y el *archivo*, siendo este un hallazgo importante en términos de vincular hechos reales en un proceso de construcción artística (ver Figura 6). El producto final me remitía a dos categorías de análisis, una de carácter político y otra de carácter estético y performativo.

En primera instancia recalco lo religioso como herramienta para las familias que han sufrido una situación de desaparición. El cómo se reivindica la existencia de una divinidad justo cuando las posibilidades humanas de búsqueda se agotan. Como mencionamos en la puesta en escena: *“como se dice, la fe es lo último que se pierde, la esperanza”*. Sin embargo, ante esta necesidad de las familias de encontrar consuelo, surge la duda sobre ¿cuál es el soporte que da la iglesia en estos casos? Lejos de la reflexión teológica, lo que compete es rescatar el

posicionamiento nulo o en detrimento que dan estas instituciones. Ampliamos la reflexión en el marco escénico (ver Anexo 1, Escena 5 “El sueño, madre buscadora”) mediante el testimonio del sacerdote Nicolás Vilches, quien se posicionó frente a la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria de Embarazo en Argentina, sancionada en el Senado el 30 de diciembre de 2020, dejando entrever frases contundentes, como la que rescatamos en el *performance text*: “Quien siembra muerte, engendra y cosecha muerte. No sé quejen después de los femicidios. La naturaleza es sabia. Felicidades a los que apoyan la muerte de inocentes”.

Por otra parte y en contraposición al discurso religioso, el trabajo de pintura sobre el exvoto me remitió al ritual en el teatro, pensé sobre cuáles podían ser las acciones de protesta de nosotras como performers, pero a la vez, cómo podíamos sanar nosotras las heridas que nos dejan nuestras desaparecidas. Esta reflexión me condujo a la idea de traer a escena un *bullerengue* colombiano, en el que cantaríamos, tocaríamos y bailaríamos como parte del proceso de cerrar las heridas que habíamos abierto en el escenario, para esta acción invitaríamos al público a traer una rosa blanca y dejarla sobre el escenario, en memoria de las que ya no están. (Ver Anexo 1, Escena 7 “Ritual Final”)

Figura 5

Altar en conmemoración de Alisson Bonilla



Fuente: Yendry Vásquez, (2020).

Figura 6

Exvoto para petición en favor por el caso de desaparición de Alisson Bonilla Vásquez.



Fuente: Mariana Cortés y Melania Gómez.

5.1.1.5 Luz en la oscuridad

Para este momento fue de capital importancia formalizar el concepto de *archivo*, sustentado a través de la conceptualización que hace Taylor (2015), para enmarcar el trabajo que se venía haciendo de recolección y análisis de documentos. Dentro de este ámbito, una vez consolidado el *archivo* surgió la necesidad de activar estos documentos mediante el cuerpo y es justo ahí donde el método de *laboratorio* viene a ser una estrategia efectiva y consecuente con esta necesidad de empezar los *actos de transferencia* Taylor (2015) y de esta forma acercarnos a la concepción de *repertorio*.

La concepción de *archivo* reafirmó su importancia a través de la situación de pandemia por COVID-19 como una forma de contener informaciones de manera activa a la disposición y servicio de la escena. Por lo tanto, la noción de *archivo escénico* sirvió como disparador fundamental para la creación de dramaturgia, para el juego de los recursos en función de generar material.

Por otra parte, traen consigo hallazgos importantes, las cuatro técnicas de creación inicial, las cuales devienen sin haberlo pretendido, una de otra, en una necesidad de accionar bajo la urgencia de lo escénico: desaparecer. Iba descubriendo que conforme resultaba algo en la exploración de esa técnica, este sugería trascender su forma y contenido, una especie de llamado a explorar el límite de las materias que las componían. De esta forma el collage digital se materializa y toma forma tridimensional desde el ensamble, para finalmente activar este

ensamble desde una instalación, la cual permite marcar un hito importante a nivel situacional, estético y sensorial en la ruta del proyecto, puesto que nos permitió visionar un borrador situacional para accionar en escena.

Finalmente, la pintura deviene en un exvoto que más allá de la técnica como tal, nos permite retomar la concepción del rito en el teatro, de lo religioso, de la exaltación de algo supremo, a lo que nosotras traducimos en la puesta en escena a un bullerengue colombiano, (ver Anexo 1, Escena 7 “El ritual”). Donde no hay exaltación de ningún Dios más allá de nosotras mismas, nuestros cuerpos, de nuestra capacidad de resiliencia y nuestra comunión sorora. Discursivamente abordamos la ofrenda “desde nosotras y para nosotras” para evidenciar que es común sentir que en nuestras luchas, solo nos tenemos a nosotras.

El *archivo* me transmitió una serie de sensaciones, informaciones, memorias, identidades que me llevaron a accionar desde un primer lugar distinto al escénico. Quería jugar con el hecho de animar esa experiencia de mi persona con el documento, para encontrar las herramientas que me permitieran abordarlo desde el cuerpo de la intérprete.

Lo que resulta me acerca a la idea de *repertorio*, concepto que exploramos a profundidad en la siguiente etapa de *laboratorio* y este a su vez al objetivo de crear mediante el *performance text*. ¿De qué forma? Tenía cuatro piezas plásticas que me permitían jugar con su interacción y conjugación, como una especie de puzzle, sin un fin lógico, sino con la motivación de unir las sabiendas que cada uno de los fragmentos podía contraponer a la otra, generando como ganancia la yuxtaposición de las partes en el entramado del todo.

5.1.2 Etapa 2 – Laboratorio.

5.1.2.1 Apropiación del concepto

Es de capital importancia vislumbrar la noción de *laboratorio* que iba desplegándose en el ejercicio del mismo dentro de este marco en específico, este se refería a un espacio práctico en función de explorar en un contexto académico diferentes técnicas y conceptos heredados de las artes escénicas, específicamente, el teatro, danza, música y artes visuales, siendo la puesta en escena el objetivo para la convocatoria de las mismas, en función de destacar el proceso creativo como objeto de estudio.

Rodríguez (2015) aporta al concepto de *laboratorio*:

(...) importaba en el teatro no solo el resultado final, el espectáculo, sino también el mismo proceso de trabajo, en el cual los actores rompían los esquemas de actuación y descubrían partes hasta entonces desconocidas de su psique (...) (p.53)

Para todo proceso el abordaje sobre el concepto de *laboratorio* es diferente, puesto que este es amplio y se renueva a través de la experiencia misma en la que se genera, contrario al

método científico, al cual aludimos inevitablemente su existencia. Refutar esta concepción en el marco de la ciencia en donde lo medible, observable y cuantificable es el recetario para un proceso epistemológico, era el fundamento del cual partiría para sentar las bases de nuestra propia forma de abordar el *laboratorio* como método. En nuestro abordaje abandonamos reglas predispuestas y apostamos por una serie de premisas que sistematizamos sobre mi propia concepción de *laboratorio*. (Ver Figura 7)

Figura 7

Sistematización sobre mi propia concepción de laboratorio.



Fuente: Melania Gómez y Celeste Montero.

Buscaba una forma que me diera la flexibilidad para enmarcar una investigación ansiosa de respuestas, un espacio en donde el margen de error no fuera sinónimo de fracaso, sino por el contrario, sirviera como proceso de renovación centrífuga de los saberes. Se hizo una apuesta hacia métodos experimentales en donde cada disciplina tenía una coordinación, mismas que eran moduladas por lo que de ahora en adelante llamaremos, dentro de esta etapa en específico, una guía de procesos, es decir, mi persona.

Rodríguez (2015) valida la apropiación y creación de métodos de la siguiente manera: No hay métodos ni sistemas de validez universal. Lo único que existe es el desafío o el llamado vocacional al cual cada uno debe dar una respuesta propia. Y no se pueden prever las respuestas. Cada persona debe ser fiel a su propia vida y nada más. Los sistemas y los métodos deben estar al servicio de las personas y deben ser herramientas

que se puedan variar, cambiar, abandonar, sustituir, en ningún caso utilizarlos como dogmas de fe. (p.157)

La integración de los recursos desde las diferentes disciplinas se hacía en función de la idea inicial, crear una puesta en escena postdramática basándonos en aspectos documentales, específicamente la desaparición de mujeres en Costa Rica. No era de mi interés generar absolutismos con relación al abordaje de la dirección escénica desde lo postdramático y lo documental, sino, generar una experiencia que me llevara a validar mis formas de creación y que por consiguiente, los hallazgos fueran un paradigma a la luz del quehacer.

Se trató entonces, para esta etapa del proceso, de un teatro experimental en donde el espacio y el cuerpo lo eran todo, no pretendía grandes articulaciones disciplinarias con objetivos meramente estéticos o espectaculares, se trataba del cuerpo y sus posibilidades, de hacer converger en un mismo espacio las diferentes experiencias escénicas de cada intérprete y depurarlas en función de crear un lenguaje común que nos permitiera tener una forma de comunicar material sensible, crudo, cruel y directo sin que este perdiera en su transformación su especificidad artística.

En este sentido, sobre las dinámicas de trabajo de Grotowski, Rodríguez (2015) deduce: El actor ha de aceptar principios muy estrictos de ética del trabajo, cultivo de valores que lo van a forjar y lo van a curtir teatral y vitalmente: respeto máximo, silencio, acatamiento y obediencia, humildad, paciencia infinita, perseverancia tenaz, frugalidad, trabajos depurativos, meditación y concentración constantes, ascetismo... (pp.68-69).

Pretendía llegar a una aproximación del teatro físico, deseaba producir una puesta en escena cuyo constituyente inicial fuera la poética de la intérprete, en su capacidad performativa y representativa según la línea estilística propuesta desde la dirección escénica para el abordaje de lo documental y lo postdramático. Por tanto, sería el documento y el cuerpo los detonadores de universos. La capacidad de convivio y diálogo entre estos produciría los códigos teatrales.

Para esta lógica, retomar lo que Grotowski denominó *vía negativa* resultó ser un gran hallazgo para enrutar las sesiones de *laboratorio* hacía una concepción de *entrenamiento* desvinculando de la idea de la repetición metódica en miras de lo funcional y más bien posicionándolo como una práctica que lleva a la intérprete-laboratorista a despojarse de artificios y conductas propias de la cotidianidad, en función de lograr una liberación que permita ampliar su gama de recursos expresivos.

Grotowski como se citó en (Rodríguez, 2015) sostiene:

El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende darle nada; al contrario, se procurará sacar de él lo más posible, librándole de algo que está

normalmente muy arraigado: su resistencia, reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, los obstáculos que su cuerpo coloca en el camino del acto creador, sus hábitos e incluso sus “buenas maneras”. (p. 83)

La visión de Grotowski de un teatro pobre, fue en primera instancia y para esta etapa, una forma de acercarnos a lo esencial, lo que el autor llama la “eliminación de los obstáculos” (Rodríguez, 2015). Las intérpretes en su función de laboratoristas fueron la clave para descubrir una lógica basada en la relación entre intérprete y espectador, para ahondar en los códigos y los signos que deseamos poner en escena.

5.1.2.2 El rol de la incertidumbre

Habría otra perspectiva que me tomaría por sorpresa, ¿cuál era mi rol dentro de las sesiones de *laboratorio*? y con ello, ¿cuáles serían mis estrategias, en función de lograr los objetivos? ¿mi accionar venía desde la pedagogía?, o ¿era yo una intérprete más? ¿acaso mi mirada se posicionaba desde lo externo o la reflexión partía de mi vivencia del hacer? Las preguntas que me aquejaban eran muchas, sobre todo porque la convocatoria partía de mí.

En miras de dar contestación a las interrogantes concluí que la mejor denominación correspondía a una guía de procesos, lo que me permitía ir accionando según los hallazgos y el avance de una sesión a otra. Teníamos un norte y los objetivos de cada sesión debían acercarnos a ese lugar, no se trataba en esta etapa de dirigir, sino de acompañar, de dar soporte y a la vez dejarme abrazar en el proceso de incertidumbre que se respiraba en el ambiente.

Si bien existen técnicas, métodos, conceptos que permiten estructurar la idea, el espacio de *laboratorio* no hubiera sido aprovechado sino hubiera existido la necesidad de “cocinar la idea” y con ella, la necesidad de crear y validar espacios de incertidumbre que permitan rozar los límites de lo académico, de la teoría y eso corresponde precisamente al campo de la experiencia. ¿Cuáles son mis formas de crear?, ¿esas formas son válidas en todos los contextos? ¿podré tener siempre espacio para creaciones donde el objeto de estudio sea el proceso creativo? Estas serían parte de las interrogantes que me acarreaban a lo largo del proceso y que irían teniendo contestación avanzado el proceso.

5.1.2.3 Ruta

De esta forma, consolidamos una etapa de 28 sesiones de *laboratorio*, las cuales han sido sistematizadas en función de los hallazgos en 10 sesiones. Las mismas se enumeran en función de los tópicos y técnicas que mayor resultado dieron para la fijación de material como sustento para el *Segundo periodo - Hacia una puesta en escena*. (Ver Figura 8, 9, 10, 11 y 12)

Figura 8

Sistematización de las sesiones de laboratorio.

LAB Sesión # 1 - Tópicos y Técnica			
Música	Danza	Artes visuales	Teatro
Pulsos/Tiempos. Acercamiento al instrumento percusivo.	View Points. ¿Cómo es mi propio movimiento danzado?	Collage: un acercamiento hacia lo documental.	Scanner. ¿Desde cuál lenguaje acciona cada intérprete? ¿Cuáles son mis posibilidades y recursos en la escena?
LAB Sesión # 2 - Tópicos y Técnica			
Música	Danza	Artes visuales	Teatro
Pulso/Figuras musicales. Canciones populares para la conciencia del pulso.	Cualidades de movimiento Laban. Partituzar.	Collage: ¿cómo llevarlo a la escena? Trabajo sobre el gesto inspirado en el collage.	Ejercicio de improvisación: el suceso.
LAB Sesión # 3 - Tópicos y Técnica			
Música	Danza	Teatro	
Trabajo vocal, afinación, tonalidades. Introducción a la percusión mayor. Un acercamiento hacia las consignas	Partituzar. Crear bloque corporal a partir de las figuras rítmicas.	Ejercicio: ¿Qué pasó antes? Acercamientos temáticos desde la improvisación.	Primera develación dramaturgica. Escaleta: <ol style="list-style-type: none"> 1. Primer manifiesto- Voz en off 2. Bloque feminista - Partitura 3. Performance - Consigas. 4. Juzgado. Abierto, se pide opinión al público. 5. Escena del crimen - Flash back. 6. Testimonio de la madre - Video. 7. Monólogo Final.
		→	
LAB Sesión # 4 - Tópicos y Técnica			
Música	Danza	Teatro	
Figuras rítmicas, silencios. Percusión corporal. Pulso.	Creación colectiva. Composición coreografica.	1. Monólogo: fuente documental. 2. Bio Instalación: concepto emocional.	

LAB Sesión # 5 - Tópicos y Técnica

Música

Consignas

Danza

Cualidades de movimiento
Laban

Artes visuales

Lectura de collage:
bloque feminista

Teatro

1. Monólogo, fuente documental. 2. Concepción de la idea de tribunal, Acercamiento a casos reales,

Segunda develación dramaturgica. Escaleta

1. Manifiesto #1
2. Consignas
3. Marcha - Manifestación
4. Monólogo, fuente documental
5. Reportero
6. Monólogo víctima
7. ¿Qué pasó antes?

Asignación de personajes:

Paulina : Víctima
Marilize: Madre
Dazzlyn: Perpetrador
Josseline: Sin personaje

LAB Sesión # 6 - Tópicos y Técnica

Música

Coordinación, captación, precisión y gesto. Creación de partitura inicial.

Danza

Exploración: partitura de acciones físicas para monólogo de víctima. Primer acercamiento a la estructura de un proceso penal costarricense.

LAB Sesión # 7 - Tópicos y Técnica. Ensayo virtual

Teatro

Evolución del ejercicio ¿Qué pasó antes?
Improvisación: abordaje en común de un mismo caso, Allison Bonilla.

LAB Sesión # 8 - Tópicos y Técnica.

Teatro

Primera improvisaciones sobre la concepción de la etapa de juicio.

Re asignación de personajes:

Paulina : Víctima y Jueza
Marilize: Madre
Celeste: Testigos
Josseline: Reportero

Ante la salida del equipo de intérpretes de Dazzlyn, queda vacante el personaje del perpetrador.

LAB Sesión # 9 - Tópicos y Técnica.	
Teatro	Trabajo de mesa: investigación y análisis sobre las etapas del proceso penal costarricense en función de fijar hallazgos creativos en relación a esta estructura.
LAB Sesión # 10 - Tópicos y Técnica.	
Teatro	¿Dónde está? Vinculación de las intérpretes con el noción de desaparición.

Fuente: Melania Gómez y Celeste Montero.

Figura 9

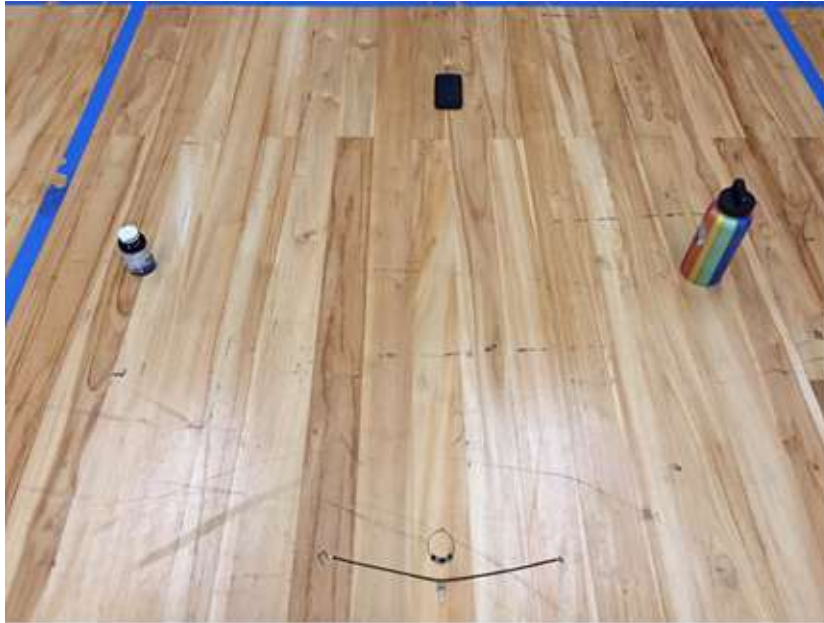
Equipo de intérpretes en sesiones de Laboratorio: Collage ¿cómo llevarlo a la escena?



Fuente: Melania Gómez.

Figura 10

La intérprete Paulina Bernini Víquez en la sesiones de laboratorio, Bio instalación: concepto emocional



Fuente: Melania Gómez.

Figura 11

Sistematización de la intérprete Paulina Bernini Víquez sobre el ejercicio de Bio instalación.

Texto reflexión de la bioinstalación

Palabras:

	seguridad		abundancia
satisfacción		estructura	
	calma		amor
confianza		energía	
	activación		plenitud

Reflexión:

Sentí cierta incomodidad al mostrar mi ritual cotidiano e íntimo, definitivamente no representé, me presenté. Las miradas, las posiciones corporales y presencias energéticas de otras, se sintieron. Aún así, traté de concentrarme en mí y en no pensar que estaba esa persona espectadora. Liberé un poco de paz al mostrar esta parte de mí; mas no confianza, no mucha...

Fuente: Paulina Bernini Víquez.

Figura 12

Trabajo de mesa. Vinculación con lo documental, estudio de casos de desaparición desde los años sesenta a la actualidad.



Fuente: Estudio de caso hecho por la intérprete Celeste Montero Sánchez.

5.1.2.4 Mi propia validación de la experiencia

El *laboratorio* arrojó como hallazgo una serie de ejercicios metódicos de composición que sirvieron o dieron fundamentos específicamente a la temática que estábamos abordando. Estos ejercicios trataban de generar composición en el espacio y al mismo tiempo generar acercamientos ficcionales o reales a la temática a través de la improvisación, el ensayo y la fijación. De esta forma, creamos posibles escenarios que se fueron enrutando de manera orgánica. Estos ejercicios se retomaron una y otra vez, se transformaron y se construyeron con el fin de consolidar el material, a modo de ir encontrando un ritmo; el impulso vital de la puesta que deseaba crear.

Por otra parte, otro de los hallazgos fue la creación de un lenguaje. Pasar por diferentes ejercicios de entrenamiento nos hizo ir descubriendo cuál era la forma mediante la cual queríamos abordar el tópico de *desaparecer*, cuáles eran las resonancias que nos acercaban o alejaban de esas situaciones catastróficas. En este sentido, el cuerpo siempre fue el punto de partida y el punto de llegada porque reafirmamos a través de ellos, estas poéticas del cuerpo, reafirmamos la acción como motor de comunicación. Integrar como médula de las sesiones el movimiento danzado, la percusión y las acciones físicas nos acercó a la sublime idea de un teatro físico, este convivio de saberes dentro de las sesiones de *laboratorio* reafirmaba mi postura de una puesta en escena orgánicamente interdisciplinaria, donde la interpretación fue el sustento primordial de la misma.

Por último, otro hallazgo de las sesiones de *laboratorio*, fue dotar de herramientas técnicas, éticas y artísticas a la dirección escénica, en este caso mi persona. La confianza, los

métodos, la sinergia grupal, era una triada conflictuosa que debía equiparar sesión a sesión. Sin embargo, tomar decisiones fue parte del aprendizaje que me llevó a encontrarme con aciertos en torno a la conformación de la identidad de directora escénica que yo deseaba tener para ese momento.

Había pasado por otros procesos de dirección escénica, experiencias igualmente válidas, pero que no me habían permitido enfrentarme al hecho de dirigir sola mi propia idea, de escribir mi propia dramaturgia, de confabular mi propio lenguaje y más allá de eso, de encontrar mis formas, ese era un reto que yo debía asumir y que me había propuesto asumir en este proyecto. Pasábamos entonces de una guía de procesos desde un lugar más pedagógico en las sesiones de *laboratorio*, hacia una propia poética de la dirección teatral.

5.2 Segundo Periodo – Hacia una puesta en escena.

Ante la ausencia del hacer; el anonimato. Entre el ombligo y la espalda; lo carroñero, más arriba lo intuitivo. Metáforas transgresoras, la orquestación del lenguaje, dirigir.

Melania Gómez

5.2.1 Descripción de la puesta en escena, *El legado de las almas*.

Finalmente, se consolidó un espectáculo escénico de una duración de una hora y diez minutos, el cual se fue estructurando mediante el *performace text*. La puesta en escena transita de una imagen a otra en una especie de collage, que se sistematizó a modo de escenas. Las mismas se dividen en dos categorías, una de resignificación artística y otra de lectura concreta del documento, en este caso declaraciones, a modo de evidenciar el soporte documental de la puesta en escena.

Se realizó una serie de operaciones para ir conjugando los testimonios expresados en formato de monólogo, en material creativo que pudiera dar soporte para la evolución del accionar, dejando ver las personas implicadas y su viaje a lo largo de la trama, ubicando además los hechos en un tiempo y espacio determinado. Mediante el accionar en el dispositivo escénico, se rescata el carácter performativo de la pieza para desvincular al espectador de la identificación en los momentos en que hay representación.

La puesta en escena está conformada por un grupo focalizado de seis intérpretes mujeres, cuatro de ellas de la disciplina de teatro, una de danza y otra de música. La misma, además está compuesta por siete escenas, las cuales presentaré conceptualmente a continuación, dividiéndola por cuadros.

Escena 1- Ni una menos.

Cuadro I

Se trabajó a partir de un texto manifiesto, escrito por mi persona, con aspiraciones más poéticas que dramáticas. La línea argumental del texto se refiere al fatídico desenlace póstumo de la obra de la escritora costarricense Yolanda Oreamuno. Ella fue una mujer que murió en el exilio, olvidada por su país. Posterior a su muerte, su obra literaria toma mayor relevancia y bajo este hecho, es que finalmente el pueblo costarricense la reconoce como compatriota y se enaltecen con sus textos.

Este pasaje por la vida de esta escritora me hizo cuestionar la fina línea que divide el hecho de desaparecer físicamente y desaparecer en la memoria colectiva. Ambas situaciones nos alejan de una memoria histórica, importante para reconocer nuestra identidad.

La cualidad que toma el manifiesto dentro del espectáculo es de rompimiento, la intérprete se coloca frente a un micrófono de manera neutral y expresan mediante la acción vocal, el carácter poético del escrito.

Cuadro II

Nos remite a una oración escrita por Jorge Franco para la novela *Rosario Tijeras* (1999). A través de este acto aparentemente litúrgico, se manifiesta un sentimiento de miedo y por ello se pide a un ser superior protección. Quise contraponer lo que deviene de él: el fatídico desenlace que fundamenta nuestro miedo, junto con el nombre, día del femicidio, lugar y edad que tenían al morir las víctimas. Con esto, en conjunto con el equipo de intérpretes, hicimos una memoria a través de los últimos años, cuyo sustento fue el estudio de casos de mujeres desaparecidas desde los años sesenta hasta la actualidad. Dando como resultado una conmemoración de las que ya no están, como dicen las consigas feministas. No olvidar fue parte de nuestra premisa. Para la composición de este cuadro, fue importante el estímulo que proporcionó la película *La llorona* (2019) de Jairo Bustamante, misma que coincide discursivamente al abordar el genocidio producto del conflicto armado de Guatemala (ver Figura 13). Las imágenes frías, relaciones simbólicas, composiciones, tratamiento del lenguaje, entre otros, fueron un disparador creativo en el abordaje de nuestro trabajo. (Ver Figura 14)

Figura 13

Película La llorona (2019) , Jayro Bustamante.



Fuente: Nick Taylor, (2020).

Figura 14

Equipo de intérpretes en composición grupal del rezo.



Fuente: Melania Gómez.

Cuadro III

Trabajamos en el tercer cuadro sobre la composición en el espacio a través de una partitura de movimiento. Con esta cualidad de movimiento danzado y percusión, deseaba acercarme a la idea de un ritual, uno entorno a las ánimas (ver Figura 15). Era importante para mí revelar a través de los cuerpos de las intérpretes una conexión con el “más allá”, con el umbral. Un marco donde posicioné mis sensaciones sobre el ¿dónde están?, alejándonos de un espacio/tiempo, pero si fijando un punto para el encuentro, una idea esperanzadora frente al

hecho de “estar perdida”. Una idea unificadora de nuestros cuerpos vulnerados, de nosotras como colectivo y soporte, un espacio para reafirmar la existencia y por consecuencia, la ausencia. Como había mencionado en el apartado de referentes artístico, la pieza *Évocatio* (2013) de Damian Jalet fue un detonante importante, que dio luz sobre la composición coreográfica. El dinamismo, contraste, simultaneidad y ritmo, fueron aspectos importantes a la hora de configurar la composición de esta partitura de movimiento. (Ver Figura 16)

Figura 15

L'Évocatio (2013), Damian Jalet.



Fuente: Damian Jalet, (2013).

Figura 16

Equipo de intérpretes en composición grupal de partitura inicial, Las Animas.



Fuente: Melania Gómez.

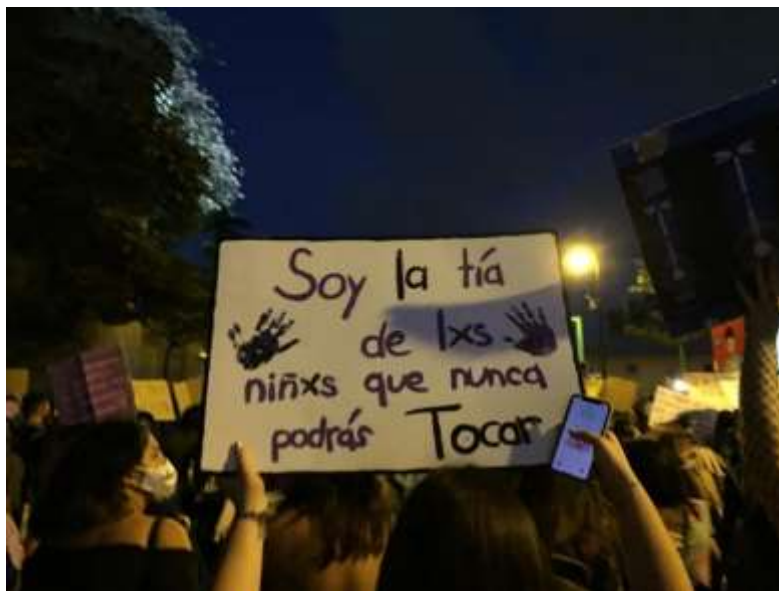
Escena 2- El colectivo

Cuadro I

A través del coro de la canción de Liliana Felipe “Nos tienen miedo” y una serie de preguntas hechas por los diputados costarricenses Paola Vega y José María Villalta al director del OIJ; Walter Espinoza, en el marco de una reunión de la Comisión Permanente de la Mujer, en miras de evidenciar un accionar negligente y discriminatorio en contra Luany Valeria Salazar Zamora víctima de desaparición y femicidio, quisimos confrontar al espectador con las mismas interrogantes, en miras de rescatar la idea de un tribunal. Para de esta manera también poner sobre la mesa las manifestaciones feministas que han sucedido. La fusión de ambos escenarios permitió configurar un cuadro de acción performativa, en la que se debilita el rol pasivo del espectador. (Ver Figura 17 y 18)

Figura 17

Manifestación 8m, 2020. San José Costa Rica.



Fuente: Melania Gómez.

Figura 18

Equipo de intérpretes, composición grupal, lucha feminista.



Fuente: Melania Gómez.

Cuadro II

Posteriormente traemos a escena acciones protestantes, rescatando la labor de la lucha feminista. Baile, consignas, testimonio, carteles, banderas, entre otros, son parte de línea semiótica en el marco de manifestación. A su vez, presenciamos en escena el carácter amarillista de los medios de comunicación a la hora de cubrir este tipo de situaciones. Ponemos en escena a un reportero con cierta corporalidad animal, sacando a una de las madres de la manifestación en una lucha entre lo mediático de los medios de comunicación y la desesperación de una madre víctima frente a una desaparición. (Ver Figura 19)

Figura 19

Las intérpretes Josseline Villegas y Marilyze Benavides composición para entrevista a la madre.



Fuente: Melania Gómez.

Escena 3 – El circo

Cuadro I

Ante las declaraciones de la madre de la víctima (escena anterior), surge una conferencia de prensa del OIJ para legitimarse ante la opinión pública. Siguiendo la línea de la metáfora entre figuras de poder como animales irracionales e insensibles, abordamos esta escena a través de la concepción de la evolución biológica del hombre, proponiendo en su contra parte una “involución”. A este juego corporal, incorporamos la intervención de más periodistas “al asecho” sedientos de información a toda costa. A esta conflictuosa lucha de poderes entre bandos, se le suma un testimonio, declaración de Walter Espinoza; director del OIJ, sobre el estado en el que se encuentra el caso de desaparición de Alisson Bonilla Vázquez, en el que expresa el “adecuado” accionar del OIJ. Con este declaración, a su vez revela que ya no buscan una persona viva, sino que su hipótesis se inclina a encontrar un cuerpo. Lo que era importante discursivamente para mí era revelar que estos solo son discursos ensayados y que si bien, hay acciones por parte del OIJ, estas no son compatibles con la perseverancia de la vida humana. (Ver Figura 20 y 21)

Figura 20

Equipo de intérpretes, composiciones grupales a través de fotos, conferencia de prensa.



Fuente: Melania Gómez.

Figura 21

Equipo de intérpretes en composición grupal, conferencia de prensa.



Fuente: Melania Gómez.

Escena 4- La revelación - El perpetrador

Cuadro I

Para esta escena fue importante trabajar mediante la “declaración indagatoria” que hizo Nelson Sánchez Ureña (perpetrador del femicidio de Alisson Bonilla Vásquez). En la primera confesión, él declara que la privó de su libertad, la violó, violentó y finalmente la arrojó en un basurero clandestino. Este testimonio lo abordamos mediante una partitura grupal de acción física en la que una de las intérpretes toma este rol y empieza a interceptar y acosar a las otras chicas. Haciendo una relación situacional entre víctima y perpetrador. A partir de esta especie de “flash back” en la que vemos qué pasó con la joven, el colectivo inicia con las labores de búsqueda, hasta que una de ellas encuentra. A partir de ese encuentro se deduce por lógica quién lo realizó. Ante este hecho, el perpetrador se retracta en una nueva confesión, que trabajamos desde la acción vocal. (Ver Figura 22 y 23)

Figura 22

Equipo de intérpretes en composición grupal para personaje de víctima.



Fuente: Melania Gómez.

Figura 23

Intérprete María Guzmán en el personaje del perpetrador.



Fuente: Melania Gómez.

Cuadro II

Se trata de un segundo manifiesto, que escribí cuando empecé a abordar la temática. Me posicioné frente al miedo, pensando en las posibilidades que existen de que yo también pasé a ser una más en la lista de desaparecidas. El resultado, un escrito que busca una forma de poesía contemporánea, de acuerdo y en relación con el primer manifiesto, en función de tener una misma línea en los recursos y una consolidación de lenguaje.

Escena 5 – El sueño, madre buscadora.

Cuadro I

Para este cuadro trabajé en torno a una intérprete, que retomaba el accionar de las madres buscadoras, quienes por sus propios medios han logrado volverse expertas en el reconocimiento de huesos humanos. Se jugó con una temporalidad onírica, un mar de cuerpos desechados en un lugar que pareciera infinito, desértico, inaccesible. A esta situación se le suman personajes representativos de figuras de poder como políticos, fuerzas policiales e iglesia, evidenciando su complicidad o nula acción. Esta escena es potenciada a través de una carta que hizo Chicha Mariani fundadora y expresidenta de Abuelas de plaza de Mayo, a su nieta Clara Anahí, secuestrada a sus tres meses de vida. (Ver Figura 24, 25 y 26)

Figura 24

Manifestación 8M, Costa Rica 2021



Fuente: Melania Gómez.

Figura 25

Exploración del ensamble en escala real.



Fuente: Melania Gómez.

Figura 26

Madres buscadoras de sonora.



Fuente: El sol de México, (2022).

Escena 6 – El juicio***Cuadro I***

Se trabajó a partir de la concepción de un juicio, como parte del proceso penal costarricense, con la función de evidenciar los documentos de manera directa. De esta forma, abordamos una primera parte de declaraciones, mismas que habían sido realizadas por testigos y familiares de la joven Allison Bonilla Vásquez. Para dinamizar la construcción de juicio y el orden de los testimonios, trabajamos una partitura de movimiento con relación a las sillas. En esta escena reforzamos de nuevo la presencia del tribunal, por lo cual, cada testimonio se hace frente al público, poniendo a este a dictaminar los hechos. Para la composición de tribunal que deseaba generar, fue de capital importancia la coreografía de danza contemporánea *El ciclo de la violencia* CompArte Escuela de Danza (2018). Este disparador creativo fue de utilidad para seguir la línea de partitura de movimiento que venía proponiendo, a su vez que inspiró el trabajo sobre la propia materialidad de las sillas, retomando el concepto de irrupción de lo real de Lehmann (2010). (Ver Figura 27 y 28)

Figura 27*El ciclo de la violencia, CompArte Escuela de Danza*

Fuente: CompArte, (s.f).

Figura 28

Equipo de intérpretes en composición grupal de la partitura de movimiento en juicio.



Fuente: Melania Gómez.

Cuadro II

En esta parte, fiel al juicio real, leemos las pruebas y sentencia que se le da al imputado. Las intérpretes toman el rol del tribunal. Para este momento, deseaba ir revelando y enfatizando el carácter documental y por ende real de la obra, por tanto me permití recursos simples como la lectura, aún con la extensión del documento. Quería que el espectador tuviera acceso a la información desde la fuente principal, sin ser manipulado por medios de comunicación y a su vez, haciéndolos partícipes desde la observación.

Escena 7 – Ritual final

Cuadro I

La intención para este monólogo final, se remitía a la premisa de “renacer de la muerte” con el fin de reclamar el derecho a un entierro digno. Me interesaba contraponer la sentencia en detrimento de un tribunal, con la vivencia de las víctimas. Además, de reconocer que un caso no se cierra cuando se le da una condena a una feminicida, mismas que además son insuficientes frente a los hechos atroces a los que fueron sometidas las víctimas. Recuperar los cuerpos o lo que quede de ellos, es de capital importancia para las familias. Que vuelvan a casa, que tengan un proceso de duelo y despidio y no la condena a una eterna incertidumbre. (Ver Figura 29)

Figura 29

La intérprete Paulina Bernini, vivencia de la víctima.



Fuente: Melania Gómez.

Cuadro II

Con el fin de cerrar de manera simbólica estos duelos, estas ausencias, decidimos trabajar un ritual que se reforzara por nuestro quehacer. El lenguaje lo propusimos a partir de un bullerengue, de esta forma nos acercamos a nuestra apropiación del ritual, consolidando un discurso para sanar, conmemorar y resistir. Me interesaba, retomar la posición de que nuestro espacio de protesta es el escenario, pero también ahí debíamos buscar darle un cierre a todo este encuentro con el documento, con la historia, lo real, lo que duele. Nos había pasado tanto por el cuerpo, que también debíamos depurar nuestras heridas. (Ver Figura 30 y 31)

Figura 30

Peña feminista contra la impunidad. 4 de septiembre de 2021. San José, Costa Rica.



Fuente: Melania Gómez.

Figura 31

Equipo de intérpretes, Bullerengue.



Fuente: Melania Gómez.

5.2.2 Sobre lo documental en el teatro

Para identificar este proceso de investigación con el teatro documental, fue de capital importancia el estudio que hace Grass (2014) sobre el proyecto de investigación titulado “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura”. Su análisis me permitió ubicar este proyecto como un trabajo sobre la memoria, lo cual lo pone en un espacio sensible.

Para adentrarme en el enmarque y desarrollo de mi proyecto titulado: “El legado de las almas” dentro de este estilo teatral, me permitiré partir de una pregunta que la misma Grass (2014) plantea: “¿es posible restaurar, a partir del testimonio y a través del teatro, tanto el

espacio/tiempo de la situación testimoniada como la escena misma en que se dio el testimonio?”. (p.107) Estas preguntas darían pie para el despliegue de una serie de universos que confabularían en torno a un teatro de análisis de datos sobre la vida real, sobre la desaparición de mujeres como tópico central.

En notas sobre el teatro documental Weiss (1976) nos daba una serie de nociones que orientaban nuestro trabajo de manera pertinente, al respecto menciona:

El TeatroDocumento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. (p.1)

Por tanto, no me interesaba la re-presentación de lo que podía ser “tal cosa”, por el contrario, era importante para mí dar lugar a la presentación de los diferentes elementos: testimonios, evidencias, protestas, fotos, entre otros, curados a través de un *repertorio* de forma tal que los y las espectadoras re- conocieran en un espacio íntimo aquellas noticias que fueron utilizadas cosificadamente por los medios de este país.

Se tensiona aquí la distinción que articula Taylor entre archivo, como un repositorio estático y secuestrado de la vida social, y el repertorio, que se vincula con la puesta en circulación de la memoria colectiva a través de la performance y permite mantener viva una serie de estrategias sociales activadas y activables según las necesidades del presente. (Kleiner, 2014. p.111)

Un espacio para poner en manifiesto las verdades de cada familia con respecto a la desaparición de su ser querido. De esta forma y según lo expuesto, la clave está en descubrir tanto aspectos técnicos como recursos creativos que potencien el material para su transformación escénica.

Por otra parte, por ser de interés el concepto de *archivo* para el presente trabajo de investigación, esbozaré un acercamiento a la definición partiendo de la experiencia y la teoría. Con *archivo* se comprende aquel lugar físico o digital en donde se compila diferentes tipos de registro: fotografía, prensa, publicaciones, entre otros. Estos recursos pueden estar ordenados según sea la necesidad por fecha, nombre, acontecimiento. En un sentido sustancial, el *archivo* tiene el objetivo de registrar y marcar precedentes sobre diferentes temáticas, de esta forma crear una noción general o particular en el espacio/ tiempo.

En el caso particular del *archivo* que estoy creando con fines escénicos sobre violencia de género: desaparición de mujeres en Costa Rica, cuento con una serie de testimonios de

índole *Testis*: “quien asiste como observador a un acontecimiento y da cuenta de él” (Grass Kleiner, 2014, p.119) ya que, al tratarse de desapariciones, la mayoría de los testimonios son narrados por parte de las madres de las víctimas, lo que arroja, además, un indicador repetitivo en los casos analizados. Este hallazgo permite generar una línea argumental para ser puesta en escena. Por ejemplo, a través de la siguiente sinopsis:

El legado de las almas presenta mediante testimonios reales la angustia de una madre que busca a su hija desaparecida. Su hija, renace de la muerte para reclamar su derecho a un entierro digno y así dar paz a su madre. ¿Buscamos a un culpable? Un sistema penal incompetente, figuras de poder cómplices. Un escenario que nos aleja de la ficción, el pura vida teñido de rojo, vidas olvidadas, expedientes archivados.

De esta forma empiezo a vincular lo hallado con una trama que me permitió generar estímulos esenciales para la exploración, fijación y montaje con las intérpretes: “el texto es una creación que parte de testimonios de primera mano y no se trata simplemente de una ficción basada en hechos reales, sino del hecho en sí” (Paz, 2017, p. 116) En este sentido me propuse trabajar a partir de un espacio para el encuentro de realidades, donde la ficción y la vida, lo privado y público desdibujan sus límites en la creación de un material que incitara al cuestionamiento.

5.2.3 *¿El director escénico nace o se hace?*

Empezaré este apartado bajo la reflexión que Grotowski hace sobre el director escénico como observador de profesión. Cuando iniciaba esta etapa tenía muchas ideas que se habían germinado en la imaginación y que se habían expandido en las sesiones de *laboratorio*, por tanto, tenía un gran *repertorio*. Además habíamos logrado conformar equipo y a su vez consolidado un lenguaje preciso que podía comunicar.

Sin embargo, pese a todo esto, el miedo y la incertidumbre seguían siendo un fantasma dentro del proceso. Mi mente se enfocaba en seguir explorando escenarios, en un vaivén sobre el proceso y esto solo aumentaba el umbral de mi quehacer. Sabía que debía tomar decisiones, pero él no tomarlas era una forma de evitar ese momento en el que me enfrentaría a dirigir y si bien esta es una profesión en la que deseo desenvolverme, también tengo claro el sentido de responsabilidad que este demanda. En este sentido, me identifico con el análisis que Bogart (2008) hace sobre la preparación del director:

Cuando me pierdo en los ensayos, cuando me bloqueo y no tengo idea de qué hacer a continuación y de cómo resolver un problema, sé que es el momento de dar un salto. Porque dirigir es intuitivo, implica caminar tembloroso hacia lo desconocido.(..) En el desequilibrio y la caída reside el potencial para crear. (p.98)

Ante la espada y la pared, sobre el hacer o ya no ser, tomé la decisión de confiar en el proceso, esa era la ruta de trabajo que había trazado, una puesta en escena sustentada en el proceso. Por tanto retomé el material abordado en las sesiones de *laboratorio* y procedí a sistematizar la experiencia, para dar un ordenamiento a través de una escaleta. Sin embargo, esta escaleta sufriría diversos cambios a través de todo el proceso de montaje, aunque no buscaba una linealidad, una consecutiva de causa y efecto, sí debía organizar el material de forma tal que hubiera un itinerario de la atención a lo largo de la pieza.

Al respecto Grotowski (1985) nos aporta:

El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: "yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta un técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. Sólo que esta técnica no sé puede recibir en ninguna escuela, se aprende sólo con el trabajo. (p.48)

Para lograr sostener esta etapa de montaje, tomé la observación en primer lugar "hacia adentro" como punto de partida, decidí volver sobre el proceso en sí, sobre los cimientos que sostenían el proyecto. Unir todos los eslabones fue de capital importancia para llegar a descubrir, por ejemplo, que las tres etapas que tiene el proceso penal costarricense; etapa preparatoria, etapa intermedia y juicio, eran una estructura que funcionaba perfectamente para hilar los diversos recursos técnicos y documentales, en la puesta en escena. Se hilvanaba una serie de conceptos que tomé al inicio de manera formal y explicativa para depurarse finalmente, como una de las principales fuentes para la columna vertebral de la puesta en escena. Pasar por cada una de estas etapas me permitía integrar cada documento, cada hecho, en un período específico y por tanto, se iba generando un viaje en la trama de manera orgánica y real.

Es importante mencionar que los hechos que se ubicaron en estas etapas se remiten en su gran mayoría al caso de Allison Bonilla Vásquez. Por ser un caso actual (para el momento en que se germinó el proyecto) y con una gran relevancia a nivel nacional y por tanto con un historial de documentos de diversos registros de gran importancia. Seguía trabajando en el objetivo de referenciar la mayoría de los casos de desapariciones en el país y este solo se lograría, aunque pueda sonar contradictorio, siguiendo la línea de hechos de un caso en específico, para que el marco de acción se delimitara y tuviera cierta congruencia. Este tipo de decisiones ponían a prueba mis habilidades dramáticas en el abordaje de lo documental, era claro para mí que deseaba hablar sobre la desaparición y que este era distinto a encauzarme con una situación o caso en particular.

Este aspecto sería un reto que debía ser resuelto desde las posibilidades que me daba el *performance text*, fue así como propuse el recurso de *manifiesto* que vendría a ser un rompimiento dentro de la puesta en escena contemporánea, que me permitía referirme al tema de manera personal y poética, haciendo alusión al hecho de desaparecer no solo de manera física sino también en la memoria colectiva y por tanto, a nivel histórico. De esta manera, lograba trenzar diversos casos y evidenciar lo amplio del espectro.

Otra estructura que permitió recoger los diversos testimonios, fue la creación del monólogo final, ya que deseaba para este momento escénico, ser voz de lo inaccesible; la vivencia de la víctima. La lógica que planteo dentro del monólogo no habría sido posible sin el estudio a profundidad de los casos y sin el encuentro con un caso en específico, sobre una chica que frente a una situación similar, pudo vivir para contarlo. Ella fue engañada, violentada y privada de su libertad por un tío, de forma inimaginable, cuyo desenlace parecía ser ineludible. Sin embargo, logra sobrevivir a este calvario y da testimonio de su experiencia. Lo que Vivi Tellas directora argentina y creadora del concepto de Biodrama, denominaría; documentos vivientes.

Grass (2014) analiza a la luz de los mecanismos de dramatización:

Hay que destacar aquí que el desdoblamiento del testimonio monológico en un despliegue de las varias voces que éste contiene en potencia es progresivo. A través de este mecanismo se devela justamente el proceso de personificación y encarnación de aquello que había quedado relegado al archivo. Mediante la teatralización, los espectadores asisten a la restauración de la escena original y de la escena del testimonio en sus aspectos relacionales, lo que permite una mejor comprensión por parte de los espectadores de toda la situación que se presenta. (p.115)

Los hechos fueron narrados por ella de manera muy precisa, yo solo podía seguir el testimonio de una manera sensorial, su vivencia me marcaba de un profundo dolor . Toda esta experiencia me preparó para poder hablar en nombre de las que ya no están y plantear de manera respetuosa, lo que podría haber sido su vivencia en el monólogo final: escena 7 “El ritual” (ver Anexo 1). En esta escena se articuló de esa manera, varios testimonios independientes, que nos refieren a una misma situación. Por tanto se convierte el escenario en un espacio de rescate, con connotaciones políticas de resistencia y lucha.

Esta escaleta se fue construyendo durante las sesiones de *laboratorio* y el proceso de montaje. Íbamos fijando “momentos bien logrados”, es decir, que sabíamos que eran necesarios y por tanto debían estar dentro de la puesta, aunque para ese momento no encontrábamos en qué orden en específico. Cuando la escaleta se consolida a nivel general, esta se empieza a

moldear a partir de los diversos testimonios que se fueron sistematizando a través de una larga investigación personal y además sobre una investigación que hicimos en conjunto con los intérpretes sobre casos de desaparición en Costa Rica desde los años sesenta hasta la actualidad.

Los hallazgos en esta investigación histórica fueron alarmantes, no había suficientes datos, registros, documentos. Existían grandes vacíos en algunas décadas, no pudimos tener un punto de comparación en cuanto a número de casos de una década a otra y ante los vacíos archivísticos, pudimos analizar que era usual la inacción de las autoridades correspondientes. Los hallazgos reafirman nuestra postura sobre el poco valor que tienen los femicidios a lo largo de nuestra historia y además como estamos en presencia de un sistema penal costarricense deficiente.

5.2.4 Teatralidad e Irrupción de lo real

Conforme se iban tejiendo estos *retazos de realidad* como lo nombra (Osorio, 2014) aparece un nuevo fantasma a la luz de lo documental, una pregunta constante por tratarse de situaciones sacadas de la *realidad*, ¿cuál es el límite del teatro en el abordaje de lo documental?, ¿hasta qué punto este espacio simbólico debilita la experiencia del espectador con el documento? Estas cuestionantes devendrían en el establecimiento de un campo *liminal* “proviene del latín limen que quiere decir umbral”. (Osorio, 2014, p.31), en el que yo, al mando de la dirección escénica, debía establecer los límites que fueran precisos para este montaje.

Como mencioné con anterioridad, la construcción de esta puesta en escena en términos dramaturgicos tenía como valor fundamental el documento. Este documento es transferido a la escena en la mayoría de los casos de la forma más original posible. Sin embargo, por ser el teatro el medio en el que se presentan los mismos, el producto artístico en la conjugación de estos elementos, es inevitable. Se tensionan las fronteras de lo real dentro de la puesta en escena. El teatro aún en su carácter de performativo, tiene sus propias características, una lógica que lo inscribe en aquí y ahora. Por tanto, la vinculación entre manifiesto- documento- distanciamiento fue la triada que permitió abrirnos un campo entre la irrupción de lo real⁸ y la teatralidad⁹.

Para ahondar un poco más en esta reflexión sobre el teatro documental y sus posibilidades, me permito partir de las preguntas con la que Osorio (2014) nos invita a

⁸ “Lo real, sólo reaparece con la conciencia del límite entre realidad y ficción. “Cuando esa conciencia es volcada en la puesta en escena, hablamos de irrupción de lo real”. (Osorio, 2014, p.18)

⁹ “La teatralidad, en cambio, hace visible los elementos que encubren un objeto generando una distancia entre estos elementos y el objeto encubierto. (..) Los elementos de la representación sólo cobran sentido teatral a través de la mirada de un espectador consciente del juego”. (Osorio, 2014, p.19)

problematizar: ¿cuál es la distancia entre representación¹⁰ y teatralidad en los trabajos donde irrumpe lo real? ¿Qué es lo que se oculta y qué lo que se muestra? (p.27) Estas preguntas tienen una fuerte inclinación a la toma de decisiones que como directora debía establecer en el tratamiento de la puesta.

Una de estas decisiones se remite al traslado del documento a la escena. Había documentos que podían traducirse en composiciones espaciales, coreografías, paisajes sonoros, ambientes de iluminación, entre otros. Sin embargo, en el caso del testimonio, me preguntaba: ¿tengo el derecho, siguiendo esta fijación de lo real en escena, de compartir estos videos de las madres buscadoras en el espacio escénico?, ¿hasta qué punto estaría traficando con su dolor?, ¿acaso estaría reviviendo el trauma?, ¿tenía yo el derecho? Aunque las intenciones siempre han sido sinceras y respetuosas, me invadía un sentimiento de resistencia, el conflicto sobre el qué del documento deseaba extraer y poner en escena, me ponía en medio de lo artístico y lo humano y estos aspectos lejos de dividirse, debían entrar en diálogo para su transformación.

Estar en esa posición me llenaba de una profunda incertidumbre, no quería convertirme en aquellos a los que yo estaba refutando discursivamente. Los límites eran mi responsabilidad y de ellos dependía la viabilidad y trascendencia de la puesta. Tomé los diversos testimonios y los tejí unos con otros, logrando una concatenación aun cuando no respondan a la misma situación, la selección del material y las estrategias para ponerlo en escena, marcaría el éxito o no en el itinerario de la atención. Estos límites, no me alejaban del campo liminal, seguía transitando entre la encrucijada de la teatralidad y la irrupción de lo real. Decidí seguir ambas y más allá de contraponerlas, fui fijando el material en función de crear una poética que siguiera la misma línea conceptual.

5.2.5 Espacio y Cuerpo

Ante este análisis sobre la teatralidad y la irrupción de lo real, compete analizar el tratamiento del espacio y el cuerpo en esta lógica documental. Este tratamiento se definiría conforme a las operaciones que como directora escénica haría en torno al documento, ¿sería un material que se presentaría fielmente desde su propia materialidad y lógica? o bien ¿se resignificaría en el tránsito a la escena?

Ante el estudio de antecedentes del teatro documental, pude observar la presencia del documento como tal en la escena, este usualmente era leído desde la neutralidad máxima del emisor, el espacio escénico se convertía en una presentación de material, con una distancia muy marcada entre el actor con el documento que accionaba. Este tipo de operaciones me hacían

¹⁰ Entendida como aquella que “intenta anular los elementos que delatan la ficción”. (Osorio, 2014, p.20)

cuestionarme por qué el teatro se convertía en el espacio óptimo para tratar estos recursos documentales.

Al respecto Weiss (1976) se posiciona advirtiendo lo siguiente:

Porque un TeatroDocumento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. En tal caso sería más efectiva la actuación política práctica en el mundo exterior. Solo cuando, a través de su actividad de sonda, de control, de crítica, ha convertido, dándole una nueva función, una materia real experimentada en un recurso artístico, sólo entonces puede ganar plena validez en la confrontación con la realidad.(p.3)

Opté en este sentido por tomar herramientas del *Teatro Político* de Bertolt Brecht. (1898- 1956). Este tratamiento era el más cercano a mi experiencia, si bien el teatro documental me daba una serie de nociones sobre el trascender de la escena postdramática en cuanto a contenido, no lograba encontrar una línea de resolución escénica que inscribiera lo nuestro en este estilo teatral (si es que la hay), ya que como mencionaba, podía observar cierta forma de operar, sin embargo, se generaba la sensación de que el tratamiento dependía de la proyección particular de cada puesta.

Brecht (1997) propone un teatro de seres críticos que expongan temas reales que despierten lo divertido y lo entretenido, pero además que despierten reacciones sobre temáticas reales. “Si queremos darnos plenamente a esta gran pasión de producir, ¿cuál será la actitud productiva con respecto a la naturaleza y a la sociedad, que nosotros, hijos de una edad científica, asumimos con placer en nuestros teatros?”. (Brecht, 1997, p.26) El autor nos invita a producir nuevas formas estéticas relacionadas al contexto, al mundo que se presenta y rechaza aquellas que promuevan el aislamiento del sujeto ante el mundo. Se concibe entonces el teatro como espacio político y el discurso como protesta.

Bajo esta línea, me propuse llevar a la escena lo real de la vida y ante este hecho escénico suscitar un razonamiento que conduzca a una reflexión social. “Es ésta una manera de hacer teatro en la que el mundo que se representa no es un mero mundo deseado, en la que el mundo no se presenta como debería ser sino como es” Brecht (citado en Burón, 2013. p.150). Hablo en este sentido y en concordancia con el autor, de un teatro que escenifica conductas o situaciones del contexto con el fin de generar conocimiento y reflexión sobre nuestro rol en la sociedad.

Me permito reforzar mi línea de pensamiento sobre el tratamiento de lo documental como estética de lo político con la siguiente cita:

El documento, no es tan sólo un dato objetivo, un dato verificable o un elemento que trae consigo una carga de realidad importante por sólo provenir de ella. El documento es un sistema inserto en un discurso que le da sentido. La, tal vez sencilla, selección de documentos ya es una operación pensada para la puesta en escena y esto trae consigo significantes pensados para determinados momentos o para ponerlos en tensión con tal o cual elemento de la puesta, etc. Es decir, esto ya constituye una operación artística. (Osorio, 2014, p.44)

En este sentido, sobre el lenguaje de la puesta, frente al *testimonio tesis* decidí rescatar el personaje a través de la transferencia que el documento nos daba, por tanto iba a transitar entre lo teatralizado, rescatando a través de diferentes estrategias los rompimientos que nos alejaran de la representación y por tanto de la identificación, para presentar una serie de cuadros tipo collage, que nos permitiera crear una línea narrativa. Era importante que las intérpretes entendieran como su corporalidad transitaba entre lo teatralizado y lo performativo. Que esclareciéramos mediante rupturas en el transcurso de la acción, los límites de estos.

El uso del espacio, por tanto, debía seguir esta lógica, es por esta razón que se tomó la decisión de presentar el edificio teatral al desnudo, sin artificios, ni decoraciones. Jugamos la noción de una especie de un cuadrilátero que estaría delimitado por tres sillas del lado izquierdo, más dos sillas y la estación percutiva del lado derecho (visto desde la perspectiva de espectador). Las intérpretes harían todo tipo de cambios técnicos en escena, recurrirán a las sillas expectantes cuando no tienen intervenciones en la acción escénica, manteniéndose desde una corporalidad extra cotidiana, más no interpretativa. (Ver Figura 32)

Figura 32

Enders de escenografía: El legado de las almas.



Fuente: Diseño por Melania Gómez y elaboración Marilyze Benavides.

El espacio escénico sufriría cambios en su composición, que serían ejecutados por las mismas intérpretes a la vista del espectador, para reforzar la teatralidad. La idea es que el espectador pueda seguir la lógica de la pieza de manera simple, no hay mayor pretensión que el reafirmar el acuerdo de la mirada.

6. Conclusiones Preliminares

A. El teatro documental es un estilo mediante el cual podemos acceder de nuevo a ciertos momentos de nuestra historia, que son importantes de rescatar y repensar. Este teatro es un espacio para la crítica y la protesta, para reivindicar el teatro como mera forma de entretenimiento. Los documentos son un recurso desencadenante en la creación dramática, se hilan de manera orgánica siempre y cuando se tenga claro el camino por el cual deseamos hacerlos transitar. Estos ya existen; tiene su propia materialidad y condición, por lo tanto se convierten en una fuente de información de mundos ajenos, pasados. A través de ellos restauramos la memoria. Nosotras como creadoras solo somos intermediarias, pues la historia ya existe: solo ha sido olvidada. El material está al alcance de la sensibilidad de nuestros sentidos

B. En una visión del quehacer teatral contemporáneo, los teatreros y teatreras están obviando el fundamento crítico y analítico del contexto histórico y por lo tanto, se justifica la existencia del teatro por su capacidad de presentación por sí sola o por la capacidad de crear ficción. En este sentido, no descarto que puede ser una posibilidad valiosa hacer valer el teatro por todo lo que en sí mismo genera, pero es importante dotar de contenido el hecho teatral. Permitiendo que esa experiencia que se genera sea en función de activar la conciencia sobre el mundo externo. Así, se puede permanecer dentro de cuatro paredes y vivir la ficción del teatro como un escape de la realidad, pero ¿no es esa misma realidad capitalista la que tiene el teatro olvidado?

C. Concluyo con que tomé un gran riesgo al llevar a escena hechos reales, mismos que podían abrir heridas, revolver emociones o vulnerar susceptibilidades. Sin embargo, considero que sacié un poco mi dolor, mi rabia, mi desesperación. Si bien, no logro para este momento objetivizar el alcance de la puesta en escena (puesto que este texto es *a priori* a su presentación) considero que al menos sirvió como efecto catártico al compartir nuestros enojos y miedos. Discursivamente expresaré: “no me arrepiento de nada”.

D. El soporte teórico en el teatro documental posiciona a la persona dramaturga como investigadora, reafirmando la vinculación entre investigación y creación teatral.

E. Las sesiones de *laboratorio* como método resultan provechosas en términos de rescatar los procesos de investigación/creación. Nuestras exploraciones en el marco de lo documental y postdramático sustentaron bases metodológicas, técnicas y poéticas con relación a la dirección escénica:

- Se consolidaron una serie de ejercicios, que permitieron la exploración en términos de composición y trama.

- Las sesiones de *laboratorio* me permitieron el miedo y la incertidumbre, pues el proceso de montaje me exigió el saber del *laboratorio*.

Estos hallazgos me permitirán consolidar de manera fundamentada procesos de creación futuros.

F. Este proceso de investigación /creación logró revelar y afianzar mi capacidad de escritura y mis habilidades para dirigir mis propios procesos.

G. En el marco de la musicalización se configuraron las consignas, el bullerengue y el acompañamiento a la acción escénica a lo largo de la pieza. Este tratamiento se consolida como un proceso de creación sonora a través de la experimentación sobre el concepto de *Composición*. A través de fusiones de ritmos latinoamericanos y el discurso logramos crear una conformación de elementos portadores de significado, que confabularon dentro de la trama en el *performance text*.

H. Las distintas técnicas plásticas dieron un gran soporte para afianzar la viabilidad de la idea y posterior, para visionar el desarrollo del *performance text*. Finalmente, esta exploración con recursos plásticos vino a ser una especie de bocetos sobre la puesta en escena. El juego entre materialidades, texturas , colores, entre otros, me sensibilizaron para encontrarme con los documentos desde diferentes lugares, para así poder potenciar la relación entre significante y significado.

I. Rescato la importancia de las nuevas dramaturgias desde la imagen, el cuerpo, la estética y el documento. Considero que siendo consecuente con los signos teatrales postdramáticos, tanto el teatro como la sociedad deben irse transformando. En la era de los medios de comunicación, el teatro lejos de competir, debe buscar las formas para renovarse desde los nuevos cuerpos que lo comprenden. No se puede pretender hacer un teatro con el cual no se tenga un vínculo. Por ende, repensar la escena contemporánea permite nuevas conexiones y en consecuencia, importantes descubrimientos en el comportamiento de la escena en relación con el espectador.

J. A como el teatro se renueva, las personas que lo accionan también. Es pertinente rescatar la luz que dio este proyecto en términos de performatividad, representación, teatralidad e irrupción de lo real. Expandir las fronteras sobre el rol de la persona intérprete es de capital importancia para la reivindicación de los modos de hacer tradicionales. Las rupturas no azarosas (aclaro) vienen a ser un nuevo paradigma digno de valorar en el nuevo teatro. Parte

de la premisa que me ayudó a crear lenguaje fue siempre pensar en el contrario, en cuál era la oposición de ese documento, cómo podía yo llevarlo a escena sin resaltar lo que él por sí solo decía. Mi tarea era buscar los contrastes. En esta línea, el lenguaje se amplió y la semiótica tomó lugar.

Analizo a la luz de lo trabajado y sistematizado. ¿Sé dirigir? ¿Puedo con ferviente devoción denominarme directora escénica? Por mucho tiempo esa fue mi pretensión, por ahora, solo guardaré el luto. Luego vendrá el éxtasis.

Melania Gómez

7. Referencias

- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Madrid: Editorial Alba.
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon 13: Revista de estudios de danza: práctica e investigación. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá, España.
- Brecht, B. (1997) *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada.
- Brownell, P. (2013). *La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3, 770-788.
- Burón, R. (2013). *El origen del teatro Épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria*". España: Universidad de Salamanca. *Revista internacional de Filosofía*.
- Correa, A. (2008). *Sanaciones y reparaciones simbólicas: "Rosa Cuchillo"*. *KARPA: Journal of*.
- Fallas, H. (2020) *Femicidios en Costa Rica. Las silenciadas*. La data cuenta. Data Counts.
- Féral, J. (2017). *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*. Investigación Teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*.
- Galindo, E. (2014) *El cuerpo ausente: performance político de Miguel Rubio Zapata*. Blog: Dr. Galindo Español. Recuperado a través de
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales: Manual de uso*. Frontera Sur Ediciones. Chile.
- (2014). *Performance de la memoria/teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC*. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 12(1), 107-124.
- <http://postwarelsalvador.blogspot.com/2014/08/el-cuerpo-ausente-performance-politico.html>
- <https://www.crhoy.com/nacionales/7-mujeres-desaparecieron-y-no-dejaron-rastro-desde-2014-estas-son-sus-historias/>
- J.Grotowski (1985). *El director como espectador de profesión*. Traducción: Farahilda Sevilla con la colaboración de Fernando Montes. Texto Corregido por el autor.
- Lehmann, H. T. (2010). *El teatro postdramático*. CENDEAC. Paso de gato
- Jalet, D. [Damian Jalet] (18 febrero de 2013). *Clartillot - les médusés- un parcours chorégraphique de Damien Jalet au Louvre*. Facebook. Recuperado de: <https://www.facebook.com/damien.jalet/photos/pb.100046764979406.->

2207520000./430337143712925/?type=3

- Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Universidad Nacional Experimental de las artes. Unearte biblioteca. Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A. Barcelona: España.
- Paz, P. S. (2014). *El teatro documental: una apuesta en escena* (Master's thesis, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Comunicación).
- (2017). *Teatro Documental: Entre la realidad y la ficción*. Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad.
- Popoca Gómez, C. A. (2020). *Contribuciones para una filosofía de la desaparición* (Master's thesis).
- Recuperado de: <http://ri.iberomx/bitstream/handle/iberomx/651/015960s.pdf?sequence=1>
- Rodríguez, A. (2015). *El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del Apocalipsis* (Tesis Doctoral). Universidad de Murcia, España
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Serrano, R. (2009) *Marxismo y teoría del arte*. Estética y marxismo: teatro, política y praxis creadora. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Solano, j. (2020) *7 mujeres desaparecieron y no dejaron rastro desde 2014: estas son sus historias*. Crhoy.com- Noticias 24/7 Disponible en:
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, N. *Review: Guatemala's Oscar submission «La Llorona»*. (2020, 18 diciembre). The Film Experience. <http://thefilmexperience.net/blog/2020/12/18/review-guatemalas-oscar-submission-la-llorona.html>
- Vasquez, Y. [Yendry Vasquez] (5 de setiembre de 2020). *Mi Ángel amor ve lo que te vinieron a dejar mi amor(..)* Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3257342077685347&set=pb.100002287601486.-2207520000.&type=3>
- Weiss, P. (1976). *Notas sobre el teatro documento*. Escritos políticos.

8. Anexos

8.1 Anexo 1: Texto performativo

EL LEGADO DE LAS ALMAS

Melania Gómez

ESCENA 1

Ni una menos.

La actriz dice el texto a través de un micrófono colocado en el área abajo derecha del espacio escénico.

-María:

Retrotraer

Primer manifiesto.

Hay quien afirma que solo muere aquella que no es recordada.

Otros creen que no existe lo que no se nombra.

En la memoria colectiva desaparece lo que el 6 o el 7 ya no nos muestra.

Su nombre, su causa, su vida, el descenso, lo mediático.

En la ruta de su evasión quedó sepultado el intelecto de cientos de mujeres que desaparecieron bajo el pseudónimo de Shakespeare.

A 100 años de su muerte, pusieron en aquella lápida por fin su nombre, a la lagartija de la panza blanca.

Justicia poética le llamaron al escrutinio público de los exiliados poemas.

María se desplaza al centro del escenario. Se empieza a iluminar sentadas en el piso en forma circular, un grupo de mujeres quienes rezan una oración.

Mariliz

Si ojos tienen que no me vean

Si manos tienen que no me agarren

Si pies tienen que no me alcancen

No permitas que me sorprendan por la espalda

No permitas que mi muerte sea violenta

Tú que todo lo conoces sabes de mis pecados

Pero también sabes de mi fe, no me desampares

AMEN...

Paralelamente Paulina, Josseline , Celeste y María van intercalando los siguientes nombres:

Mariliz continua cíclicamente la oración inicial en susurro.

Celeste

Alisson Pamela Bonilla Vazques, 4 de marzo de 2020, Cachí Cartago, 19 años.

Paulina

Justina Galo Urtecho, 2 de septiembre de 2020, Liberia Guanacaste, 69 años.

Josseline

Eva Morera Ulloa, 1 noviembre 2019, Barva de Heredia , 19 años.

María

Miriam Andrea Fernandez Vallejo, 29 de marzo del 2018, Santo Domingo de Heredia, 20 años.

Celeste

Karolay Serrano Cordero, 13 de agosto de 2019, Barva de Heredia, 25 años.

Paulina

Mariana Leiva Fernández, 5 de marzo del 2018, Liberia Guanacaste, 36 años.

Josseline

María Isabel Álvarez Rodríguez, 6 de abril de 2018, Guatuso de Alajuela, de 36 años.

María

Marta Eugenia Zamora Martinez 41 años, María Gabriel Salas Zamora 16 años, María Auxiliadora Salas Zamora 11 años, Carla Virginia Salas Zamora 9 años, Alejandra Sandí Zamora 13 años, Carla María Sandí Zamora 11 años, María Eugenia Sandí Zamora 4 años. 6 de abril de 1986, Cerro San Miguel (El llano), Alajuelita.

Mariliz

Ruega por las ánimas

Todas

Ruega por las ánimas

El círculo de mujeres empieza a descomponerse, hasta llegar al piso. Se convierten en ánimas perdidas que deambulan. Inicia partitura Las Ánimas.

Indicaciones de la partitura:

1. *Se desplazan a través de un punto de apoyo y peso muerto, así sucesivamente, cambiando de apoyos hasta trazar una trayectoria para llegar a posición.*
2. *Proponen cuatro movimientos cada una.*
3. *Componemos*

ESCENA 2

El colectivo

(Etapa preparatoria)

Inician acción vocal “Nos tienen miedo”, se van agrupando en el centro, formando un bloque. Confrontan al público con las siguientes preguntas, mientras la canción se mantiene en coro.

-Josseline: ¿Ustedes alguna vez han discriminado los casos de violencia contra las mujeres y los han sesgado a partir de estereotipos de género?

-María: ¿Usted caballero, nos puede definir qué es un femicidio?

-Paulina: ¿Señora, para usted el hecho de que una mujer salga vistiendo ropa corta es sinónimo de que puede estar provocando una violación?

-Mariliz: ¿Alguna vez ha hecho usted comentarios tales como: “seguro que esa chiquilla anda de fiesta, ahorita aparece”, en relación con un caso de desaparición?

-Celeste: ¿Cuáles son las características de un femicidio y qué lo hace distinto de lo que llaman homicidio de mujer?

-Josseline: ¿Le parece a usted que si asesinan a una trabajadora sexual el OIJ tiene que intervenir con menor celeridad que si es una persona que se dedica a otro oficio?

-María: ¿Si una mujer se acuesta con una persona que delinque, que comete delito, es justificable su femicidio?

Las intérpretes van acomodando el cambio de escena. Toman carteles, spray, banderas y todo tipo de elementos para la protesta. Fiorella se prepara con percusión en el área arriba izquierda del espacio escénico. Elevan su voz con consignas.

-Paulina: ¿Hacia dónde vamos?

-María: Caminamos para el edificio de la asamblea, ya que se aproxima juicio.

-Celeste: Allá nos espera las mamás de las víctimas

-María: Esta semana desaparecieron 5 chicas en la misma zona.

-Celeste: Vamos a quemarlo todo.

Consignas:

Paulina: ¡ALEEEERTA!

Todas: ¡ALEEEERTA!

Alerta, alerta, alerta que camina.

La lucha feminista por América Latina.

Y tiemblan, y tiemblan, y tiemblan los marchistas.

Porque América Latina será toda feminista.

X2

Celeste: Revolución feminista le gusta a usted le gusta a usted (El colectivo responde)

Y ahora que estamos todas (El colectivo responde)

Y ahora que si lo ven (El colectivo responde)

Abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer. X2

Arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer. X2

-Madre: (Hacia el colectivo) Nos dejaron sin vida, sin libertad. Yo creo que me va a hacer falta vida para terminar de hacer lo que tengo que hacer. Yo pido justicia, porque sola no puedo. Las necesito compañeras, las necesito, porque si no nos van a matar a todas.

Todas: No estás sola. No estás sola.

-Madre: Hija, escucha, tu madre está en la lucha. (Consigna)

El grupo de mujeres se desplaza. A través de sombras-Juego de iluminación y composición de imagen, varias mujeres se manifiestan de espalda al público pidiendo justicia en nombre de LAS DESAPARECIDAS. Tienen carteles que dicen lo siguiente: "Se nos van a acabar las lágrimas, lo que no se nos acaba es la rabia, la sed de justicia. Mi hija merece justicia".

Entra el periodista. El colectivo baja la intensidad vocal. Mantiene composición de imagen con cuerpo. El reportero saca una de las mujeres de la manifestación.

-Reportero: Hola ¿qué tal? compañeros y amigos televidentes, nos encontramos a las afueras del edificio de la Asamblea Legislativa. En este momento, como podemos observar estamos frente a una agresiva manifestación feminista con relación a los últimos casos de jóvenes desaparecidas en el país, la cifras aumentan, y amigos y familiares piden a las autoridades responsabilizarse en la búsqueda de sus seres queridos.

-Reportero: En este momento nos encontramos con la madre de una de las jóvenes víctimas, de 19 años, desaparecida hace cuatro meses en las cercanías de Ujarrás de Paraíso de Cartago y de la cual no se tiene pista alguna hasta el momento. Cuéntenos, señora ¿Cómo ha sido pasar por todo este proceso?

-Madre: Buenas noches, gracias. Si, les comento, mi hija desapareció hace cuatro meses y las autoridades no nos han ayudado en nada, por el contrario, nos incriminan. A mi casa han venido cuatro veces a buscar pistas, a hacer preguntas, pierden su tiempo, yo soy su madre, somos su familia. Luego como a los tres meses, ante mi insistencia, dijeron que mi hija se había ido, nos echan la culpa y justifican su ineptitud diciendo que ellas huyeron de casa por

problemas familiares. Mi hija era mi vida, desayunábamos juntas, comíamos juntas, mi hija no se fue, a mi hija se la llevaron y la quiero de vuelta.

-Reportero: Señora, ¿Qué esperan obtener con esta manifestación? ¿Qué le piden a las autoridades dirigentes del caso de su hija?

-Madre: Que hagan algo, que no se olviden de nuestras hijas. Hemos tenido que buscar por nosotras mismas, hemos estado haciendo su trabajo porque ellos solo están a la espera de que alguien llame o aparezca algo, mientras tanto aumenta nuestra desesperación, pasa el tiempo y no sabemos nada de ellas, no creemos en la autoridad.

Si los que tienen a mi hija me están viendo en este momento les digo, tomaré esto a discreción, devuélvanme a mi hija que yo no voy a meter preso a nadie, solo quiero saber de su vida. Yo no busco culpables, busco a mi hija.

Muchos saben dónde vivo, escriban en un papel y lo tiran en mi portón, que diga dónde podemos buscar, solo eso.

-Reportero: Como se dice, la fe es lo último que pierde, la esperanza

-Madre: Exactamente, eso le digo yo a las personas que me escriben a través de Facebook o que se me acercan en la calle, a amistades, en fin al país entero; que sigan orando, que sigan orando, la fe mueve montañas, para Dios no hay imposibles. Dios hace milagros y eso es lo que estamos esperando, un milagro.

-Reportero: Un último mensaje señora, un mensaje, una última llamada de atención a todas esas personas que podrían tener información.

-Madre: sí claro, le pido a todas las personas que me están viendo que se pongan la mano en el corazón y si saben algo llamen. Ellas ahorita no pueden defenderse, ellas no están aquí. Lo único que tienen para defenderse sigue siendo su cuerpo, su cuerpo vulnerado, su cuerpo lastimado. No sabemos si nuestras hijas van a volver, no sabemos si las vamos a volver a tener, pero coincidimos todas las madres, en que la forma que tienen nuestras hijas para defenderse es a través de sus cuerpos lastimados, esa es la evidencia, esa es nuestra paz, sus cuerpos.

Rompimiento

-Mariliz: Cierto, esto no me pasó a mí. Lo que acaban de presenciar se conforma por los testimonios de madres cuyas hijas fueron desaparecidas.

ESCENA 3

El circo

Celeste: Ahora voy a ser el director del OIJ. (*Distanciamiento*)

El director del OIJ entra al espacio en medias, calzoncillo y una camisa de vestir. Hace una partitura física con relación a la evolución humana del hombre. En el espacio se ha colocado una silla, un periódico, corbata, pantalón y zapatos. El Director del OIJ se desplaza al área arriba izquierda del espacio escénico, de repente sale una manada de periodistas haciendo preguntas. Conforme el Director del OIJ avanza en una ruta diagonal al centro del espacio escénico, el grupo de periodistas avanza con él haciendo una serie de composiciones corporales tipo foto. El director del OIJ no responde a ninguna de las preguntas.

-Periodista1 (Mariliz): ¿Cree usted que este caso se remite al hecho de que la joven circulaba sola y en horas de la noche?

-Periodista2 (Josseline): ¿Consideran ustedes que este homicidio no se hubiera efectuado si ella no hubiera abordado voluntariamente el vehículo?

-Periodista3 (María): ¿Qué acciones piensan tomar con relación al vandalismo en el que han incurrido las feministas?

-Periodista1 (Mariliz): ¿Nos podría describir cómo andaba vestida la muchacha a la hora de su desaparición?

-Periodista2 (Josseline): ¿Cuál es la diferencia entre la desaparición de un hombre y de una mujer? ¿Qué ley penaliza la violencia contra los hombres?

-Periodista3 (María): ¿Cómo procede el OIJ ante el descuido de los familiares, con el padre que tiene la responsabilidad primaria de proteger a esta joven de apenas 18 años, soltera además?

-Periodista1 (Mariliz):

El director del OIJ se coloca en el centro del escenario y los periodistas componen una imagen frente a él, casi acechándolo, de espaldas al público.

-Periodista2 (Josseline): Con respecto a la supuesta desaparición de esta joven de 18 años, nos interesa saber ¿cuáles son las acciones que ha realizado el OIJ para dar con el paradero de la joven?

-Director del OIJ: Buenos días, efectivamente este caso fue abordado por el Organismo de Investigación Judicial de Cartago. Nos avisaron que una muchacha había desaparecido en el sector de Ujarrás. Nosotros lo que hicimos fue mandar a unos compañeros a la zona. Los compañeros fueron en busca de pistas para saber por qué la muchacha no se comunicaba con los familiares. Encontramos una serie de pistas importantes dentro del caso. Por ejemplo, unos lentes que comprobamos eran de la muchacha. Lo cual nos hizo delimitar un área en una finca en la que había evidencia de anomalías. Esa circunstancia nos hizo creer que en esa zona habían

violentado a la muchacha en cuestión. Buscamos a profundidad en los lugares cercanos y encontramos un gran camino de sangre, esa sangre era humana y concordaba con el ADN de la familia de esta muchacha. Esta evidencia nos orientó a generar algunos escenarios y a la realización del protocolo, como estudio de casos similares, recolección de datos, análisis, entre otros. Solicitamos un allanamiento para un vecino sospechoso, dueño de un BMW el cual confiscamos. La retención del carro dio curso a la investigación pues en el interior se encontraron rastros de sangre compatibles. Teníamos entonces importantes avances como prueba científica y prueba de orden público. Sin embargo, aún no encontramos a la joven. Nosotros creemos que la mataron, por eso seguimos dirigiendo el trabajo a encontrar el cuerpo. Y cerrar el caso de manera exitosa.

Inmediatamente todos los periodistas vuelven a hacer sus preguntas, de manera desordenada, unos hablan encima de los otros. El director del OIJ señala a uno.

-Director del OIJ: Por favor. Uno a la vez. Lo escucho.

-Periodista (Paulina): ¿Es decir, nos está indicando usted en este momento que están buscando un cuerpo, no una persona viva?

El director del OIJ empieza a balbucear, se pone nervioso, no tiene una respuesta certera. Los periodistas se empiezan a acercar al director de OIJ retomando su corporalidad animal, empiezan a desvestir al director del OIJ.

Rompimiento

Mientras Josseline hace el rompimiento, las demás intérpretes recogen la escena.

-Josseline: Pareciera que las fuerzas policiales están más preocupadas en demostrar que “cumplen bien su función” que en hacerlo realmente. ¿Se han preguntado ustedes de qué sirven estos discursos ensayados si en las casas sigue faltando una hija, una madre, hermana? Se han dedicado sistemáticamente a mediatizar las investigaciones para legitimarse ante la opinión pública. Desconfiamos de la investigación del OIJ que en vez de buscar vivas a nuestras desaparecidas, lo que les interesa es archivar las decenas de expedientes de cualquier manera, para expresar públicamente que el caso se ha resuelto con éxito, como si nuestras mujeres fueran un triunfo laboral.

ESCENA 4

La revelación - El perpetrador

(Declaración indagatoria, etapa intermedia)

Acción física: caminan por el espacio, aumentan el ritmo conforme María va tomando el personaje del perpetrador. Durante el tránsito, este comienza a acosarlas hasta

que todas se agrupan en el área arriba derecha del espacio escénico. María se encuentra en el área abajo izquierda , inicia la partitura física en relación con la primera confesión.

Confesión #1 - Acción física

Vemos al perpetrador atacando, las demás chicas reaccionan en representación de la víctima.

Él interceptó a la joven con el objetivo de atacar sexualmente. Se la llevó para una finca donde él procedió a violentarla sexualmente y después para procurar impunidad, la golpeó en un par de ocasiones, lo que provocó que ella perdiera la vida. De inmediato él la puso en la cajuela ya sin vida, en la cajuela del carro que él conducía y se la llevó para ese lugar en donde hoy el hoy OIJ está buscando los restos. Ahí la tiró en ese guindo, en ese basurero y después se fue para su casa.

Conforme María termina su partitura, las demás intérpretes generan partituras de acción física, buscando. El perpetrador busca con ellas, hasta que las mujeres hallan los restos. El perpetrador rompe la cualidad del flujo:

Confesión #2 -Acción vocal

-Perpetrador: Quiero indicar expresamente que soy inocente de los hechos que se me acusan. Que no le he hecho daño alguno a esta joven. Deseo que se anulen todas y cada una de las declaraciones que realicé en días anteriores. Que me retracto de todo lo dicho porque las mismas no son ciertas y quiero indicar que las realicé bajo tortura y presión psicológica.

La actriz dice el texto a través de un micrófono colocado en el área abajo derecha del espacio escénico.

Paulina:

Segundo manifiesto

Pienso en ellas, hoy, siempre... En aquellas que ayer fueron recordadas más nunca más reclamadas. En las que se convirtieron en la publicación de un periódico de quinta categoría. Miro sus fotos y pienso en sus ojos llenos de miedo en sabrá Dios qué lugar.

¿Cuáles circunstancias? ¿Cuál Dios?

Me miro en el espejo, yo no quiero ser noticia. ¿Qué tengo yo de ellas? el miedo, la impotencia.

Todas tenemos el derecho de elegir el día de nuestra muerte, ya no más ser la foto en el tan llorado portal de nuestras madres. No más la agonía de una hija que pregunta por su

madre todos los días.

Si desaparezco mañana,

Si me voy antes que vos,

Si me arrebatan la libertad,

Si me vendan los ojos,

Si mutilan mi cuerpo,

Si no aparezco,

Si no hay pistas

¿En quién me habré convertido?

En una desaparecida.

No muerta,

No asesinada,

No violada.

Desaparecida, de por vida

Desconocida

Olvidada, inexistente.

Mujer, desaparecida.

ESCENA 5

El sueño, madre buscadora.

Las intérpretes salen del espacio hacia los costados, se ponen cierta vestimenta como sacos y sombreros para en apariencia representar figuras varoniles. Cada uno de ellos representará a la iglesia, políticos, OIJ y medios de comunicación. Toman un cuerpo emplastificado, lo cargan e inician una caminata cuadrangular hasta deshacerse del cuerpo por el espacio escénico. Al deshacerse del cuerpo, se colocan en hilera en el plano arriba del espacio escénico, de espalda al público.

La madre inicia con un recorrido por el espacio, buscando, rastreando en lo que podría ser fosas comunes, basureros clandestinos.

-Madre: Día y noche hija mía, día y noche. Han pasado más de 180 días y 180 noches desde que oscuras fuerzas te llevaron. El tiempo se detuvo. Nunca más la vida.

Te he buscado, mi niña, sin descanso. Por sobre el desgarrante dolor de mis huesos. Ignorando la violencia, las amenazas y las injurias, te busqué un día y otro día y otro y un mes y muchos meses. Apretando los dientes. Quemándome las lágrimas. Con rabia y desesperación. Durante seis meses mi corazón no ha dejado de experimentar el acelerar de mi latido cuando

timbra el teléfono, cuando tocan a la puerta, cuando mencionan tu nombre, es en ese preciso momento donde un hormigueo recorre todo mi cuerpo y no sé si lo que viene es mejor o peor.

Desde ese miércoles el útero se me disecó, se me estremecieron las entrañas corriendo, llamándote por las calles ¿Hija? gritando, Hija mía, ¿dónde estás? Yo que siempre te cobijé, durante 18 años, el saber que aguantas frío, sol y lluvia y que seguro estás deseando un abrazo mío, me mata. (Dios, si estás ahí, escucha. Diles que me devuelvan a mi hija. Ayúdame a no odiar, porque no sé si son hombres o hienas los que me la llevaron indefensa, con sus sueños e ilusiones. Y a mi niña dile, por favor, que su madre está aquí, buscándola, arañando las puertas herméticas. Que la encontrará un día, que no tenga miedo. Díselo, por favor, para que no asome esa infinita tristeza a sus ojitos cuando está sola, cuando la roza el recuerdo lejano del total despojo).

Que agonía tan grande es esta espera. No duermo, aguardando a que toques la puerta de esta tu casa y hasta que eso ocurra por la misericordia de haber engendrado desde mi vientre vida, yo te buscaré hasta encontrarte. Confía en tu madre, que se ha convertido en acero para buscarte pero que volverá a ser nido y tibieza en cuanto te encuentre. Hija por favor grita, habla, aunque sea muerta pero tu madre te va a encontrar.

La madre levanta una prenda llena de sangre y grita. La madre cae entre los cuerpos que yacen en el suelo. Las figuras varoniles representativas del poder se levantan, y rastrean la escena de manera voyerista miran , secretean, registran fotos, echan la bendición. El sacerdote intenta consolar a la madre, la madre rechaza la bendición.

-*Sacerdote*: Quién siembra muerte, engendra y cosecha muerte. No se quejen después de los femicidios. La naturaleza es sabia. Amén.

Todas: Amén.

Cada una de las figuras de poder empieza a enterrar a la madre con los cuerpos que se encuentran en el espacio, poco a poco se deforman en una especie de hienas, acechando a la madre, hasta que se desvanecen y la madre despierta.

ESCENA 6- El juicio

Primera parte- Testimonios

Colocan cinco sillas en el espacio escénico, de espalda al público. La madre se sienta en la silla del centro, es la única de que está de frente, mientras las demás caminan de un extremo a otro susurrando lo siguiente:

Es la razón por la que me levanto todos los días... Era una muchacha tan radiante verdad, tal vez ahorita aparezca, yo no estaba, me duele tanto porque la hubiera visto antes de que pasaran las cosas, yo vi pasar a una “muchachilla machilla” , era mi mejor amiga, será que sigue viva, no dejés que te intimiden, quién más pudo haber sido, viniste a responder por ella...entre otras.

Se sientan todas. Hay un juego de sillas partiturizado, cuando van a testificar, vuelven su silla hacía el público.

-Celeste

Paola Gonzales (*mejor amiga*)

Ella llegó aquí a mi casa a las 5:30 pm y estuvimos como 15 minutos acá y me termine de alistar para caminar hacia el colegio.

Nosotras salimos de la casa para ir al cole faltando 5 minutos antes de entrar y nos fuimos por el camino de siempre. Cuando llegamos al cole, nos sentamos en uno de los pollitos hablando y en eso ya tocaron para entrar, entonces yo ya me despedí de ella.

Al rato me puso que si podía esperar a un primo que estaba conmigo para que él se la llevara en bici, pero él me dijo que no porque la bici de él es de ciclista profesional , entonces yo le puse que no, que él había dicho que no, que mejor se fuera para la casa.

Incluso yo le puse un mensaje regañándola, que por qué no se había ido cuando ella me puso que ya había salido de clases.

-Josseline

Yolanda Solano (*Suegra*)

Vino y se estuvo aquí, ahí estuvimos conversando, hablando y vacilando, de todo ahí. Después yo le alisté la cena y ya cenó y se quedó otra vez mensajeando y ahí mandando audios a sus amigas y compañeras de ella.

-Paulina

Harold Segura Solano, (*novio de la joven*)

A lo que yo tengo entendido, ella se vino con un conocido. Ella pudo haber llegado aquí tipo 5: 10, 5 y 15 de la tarde pudo haber estado llegando a Cachí centro.

Ella estaba con mi mamá en la casa, antes de que yo llegara del trabajo a eso de la 6:30pm. Ese día le habían cancelado las clases en el Nocturno. Después de que llegué, yo salí un momentito a pagar unos recibos y cuándo regresé ya ella se había ido sin despedirse. Estuvimos hablando por mensajes mientras ella iba en el bus, pero luego de que se bajó del bus

como a los 200 metros después de la parada, me dijo que había dos pintas que la venían siguiendo. Yo le dije que se montara en un pirata, pero ella se negó y dijo que se iba a ir corriendo hasta la casa. Después de eso no me respondió nada más. Yo le conté lo que ella me dijo sobre los pintas a mi mamá. Pero.

-Jueza: ¿Le comentó usted a la madre de ella sobre el peligro que sentía la joven en ese momento?

-Harold: No lo hice porque cuando iba a hacerlo, mi celular se descargó y luego me quedé dormido por 30 minutos más o menos. Después por una llamada de una tía de ella, me enteré de que ella no aparecía, que no había llegado a su casa. En ese momento recuerdo que me asusté y llamé varias veces al celular de ella, pero me mandaba directo al correo de voz. Los mensajes de WhatsApp además dejaron de ser recibidos.

-Jueza: ¿Qué hizo usted para colaborar en la búsqueda de su novia?

-Harold: Yo participé en las labores de búsqueda por unos días, pero luego dejé de hacerlo porque no me sentía en condiciones y tenía que trabajar.

-Jueza: ¿Algo más que quiera agregar?

-Harold: Cuando encontraron los restos en ese botadero, entré en “shock” ...

-Jueza: ¿A qué se refiere con “shock”, podría ampliar por favor?

-Harold: Deay, sentí que “las emociones y todo eso me apagaron”.

-María

Brandon Sánchez Soto (*Primo del acusado amigo de toda la vida de la víctima*)

A eso de las 8:30 yo salí de mi casa en Ujarrás de Paraíso de Cartago, para recoger a un familiar. En el trayecto, vi a la joven que caminaba a su casa, que también está en Ujarrás cerca del recibidor de café. Recuerdo que metros después, vi a mi primo a bordo de su carro

-Tribunal: ¿Qué tipo de vehículo era? Descríbanos.

BMW color vino.

-Tribunal Gracias, continúe.

-Brandon: Por inercia yo bajé la velocidad y volví a ver hacia atrás en dos oportunidades. En ambas ocasiones pude ver como Sukia se detuvo al lado de ella.

-Tribunal: ¿Cuándo usted volvió a ver por última vez, pudo reconocer si ella estaba a bordo del vehículo?

No logré ver si ella subió o no al carro, pero si estaba seguro de que era el carro de mi primo ya que era el único BMW que había en Ujarrás y además, con los halógenos amarillos, por lo que no dude que fuera él.

-Tribunal: ¿Pensó usted que estaba sucediendo algo en ese momento?

En ese momento yo no tuve ninguna sospecha ya que Sukia nunca se había visto involucrado en problemas y además de que él y ella se conocían de antes.

-Tribunal: ¿Después de la última vez que los vio, usted qué hizo? ¿A dónde se dirigió?

Como a eso de las 9:00 pm después de ir a recoger a otro primo mío, regresé a la casa y no vi más el carro de mi primo Sukia. Fue hasta después de la 1:30 am, que recibí un mensaje del primo de la joven preguntándome si la había visto, porque no aparecía. Yo le dije que la última vez que la vi fue junto al carro de Sukia camino a Ujarrás.

-Mariliz

Yendry Vazques (*madre de la víctima*)

Desde el día en que vi esos huesitos mi vida ya no es la misma, Yo vivo por vivir pero todos los días deseo estar muerta. ¿Por qué me hizo eso? Yo creo que no es justo para ella sufrir como ella sufrió, Día a día me mortifico pensando en lo que él le hizo, en lo que ella sufrió y verlo a él ahí sentado como si nada hubiera pasado, es muy difícil para mí, pero yo solo vivo porque quiero ver justicia y les digo a ustedes que por favor hagan justicia, ustedes tienen familia y uno por un hijo hace...¿ qué no hace? Yo dije que no iba a descansar hasta encontrarla y eso fue lo que hice como madre, porque era lo único que tenía en mi vida, Era la única razón que tenía para vivir. Ya mi familia no es lo misma, Todos los días lo único que deseamos es morirnos, vivimos por vivir, porque mi mamá dónde era una persona feliz, tiene 3 días de que no se levanta, que lo único que quiere es morirse, por una persona que la vimos crecer, que jamás creímos que nos fuera a ser algo así. ¿Cómo le fuiste hacer eso a mi hija? Porque no me la dejaste ahí para abrazarla y darle un beso por última vez, no pude hacer eso y me mortifica todos los días, y la memoria de agarrar los huesos y traérmelos alzados como cuando mi hija nació. ¿Por qué le hiciste eso? Ella no merecía morir así. ¿Por qué le hiciste eso? Ella no merecía morir así. ¿Por qué?

Segunda parte - Pruebas

En la última partitura física las chicas desplazan las sillas al tercer plano, en forma de medialuna, Mariliz coloca su silla en el primer plano, área derecha.

-Paulina

Jueza: Una vez con la víctima dentro de su carro, la trasladó hasta el sector de Ujarrás, 500 metros al noroeste del Parque Recreativo Charrarra, hasta un inmueble conocido como una finca para el cultivo de café. Y prevaleciéndose de su contextura y fuerza, en contra de la voluntad de la ofendida, actuando sobre seguro por la incapacidad de defensa de la joven,

aprovechándose de la oscuridad del lugar y lo poco habitado de la zona, hizo que esta bajara del automotor y la introdujo aproximadamente a 140 metros de la entrada del inmueble. Y una vez en el sitio, la golpeó con tal fuerza que sus anteojos medicados cayeron al suelo, desprendiéndose del marco uno de los lentes. Así mismo, uno de los aretes tipo argolla que portaba la víctima, cayó en el suelo y quedó en el lugar. El fuerte golpe propinado por el imputado a la víctima, también le ocasionó a esta una herida sangrante que dejó rastro en el terreno y la dejó inconsciente; lo cual aprovechó el imputado para introducir a joven nuevamente en su vehículo, colocándola en el asiento de adelante, originalmente la amarró de sus manos con un trozo de tela y cinta adhesiva y la colocó en la cajuela del automotor marca BMW, color vino. Acto seguido, condujo con rumbo al botadero clandestino ubicado en Cartago, Paraíso, Cachí, San Jerónimo. Ese mismo día, 4 de marzo del 2020, el imputado, al llegar al botadero clandestino ubicado en Cartago, Paraíso, Cachí, San Jerónimo, con total desprecio por la vida humana, sacó de la cajuela de su automotor el cuerpo inconsciente de la ofendida y lo lanzó a un precipicio de aproximadamente 450 metros de profundidad, con la finalidad de asegurarse la muerte de la ofendida y así mismo, tomando en cuenta las condiciones del lugar donde cayó, procuró para sí, la impunidad. Logrando de esta forma, que permaneciera incierto el paradero de la joven, durante al menos 6 meses, en los que fue buscada de manera incansable por sus familiares.

En el botadero en cuestión, se localizaron el 27 de septiembre de 2020 las tenis, una media, una jacket y un trozo de pantalón tipo jeans que vestía la joven la última vez que fue vista con vida. También se encontraron varias costillas, columna y un fémur, de los que se extrajeron muestras que tiempo después se determinó que coincidían con el ADN de la mamá de la víctima.

Tercera parte- Sentencia (Todas son personaje)

-María: Este tribunal colegiado por unanimidad de votos resuelve:

- A. Se declara al imputado autor responsable de un delito de homicidio simple, así calificado cometido en perjuicio de la joven y en tal el carácter se le impone una pena de 18 años de prisión , pena que deberá descontar en el lugar y forma que determine los respectivos reglamentos penitenciarios previo descuento de la preventiva sufrida.

-Celeste:

- B. Se absuelve de toda pena y responsabilidad al imputado por un delito de violación que se le venía atribuyendo por medio de la querrela como cometido en perjuicio de la joven.

-Josseline:

C. Se declara con lugar la acción civil resarcitoria incoada por la actora Civil, en este caso su madre, en contra del demandado civil, se concede por concepto de daño moral la suma de 50 millones de colones, con relación al daño material se dicta condena en abstracto por lo que deberá la actora civil recurrir a la vía de ejecución de sentencia.

-Madre: Asesino, te vas a pudrir en la cárcel por matar a mi hija. Eres un maldito y vas a ver todo lo que te va a pasar en la cárcel porque no mereces vivir, desgraciado.

Rompimiento

-Mariliz: Poder traer a escena el dolor de esta madre para este momento se nos hizo imposible, por ello, nuestra acción es poner aquí, en el espacio público, nuestro cuerpo, para dar voz al testimonio de las madres que les tocó encarnar este dolor. Como Marisela Escobedo dijo, a mi hija la mataron dos veces, primero en manos de este asesino, ese que vieron crecer y que jamás imaginaron que podría hacerles un daño así y una segunda vez, en las palabras de este tribunal que da una sentencia de 18 años al asesino, limitando el valor de la vida de una joven inocente con una condena en detrimento. 18 años le dieron, 18 años tenía esta joven. Los jueces supieron con pruebas lo que ella sufrió, este sujeto declaró que la golpeó y la violó, inclusive se demostró que él la tiró viva ahí, en ese guindo ¿Cómo podrían ustedes justificar que él no lo planeó y que se trata de un homicidio simple? Pasaron seis meses sin encontrar a esta joven, buscando día y noche, hasta que él dijo dónde la había tirado, en un basurero, como si fuera un desecho. Pero todo esto al tribunal, no le importó, sometiendo a las familias a un sentido de derrota, desesperanza e invisibilización.

ESCENA 7**Ritual Final****Paulina - Víctima**

Soy Alisson, Justina, Eva, Miriam, Karolay, soy todas. Nací mujer. Fui madre, hija, hermana... Todo eso gracias al hecho de que fui mujer. Yo no pedí serlo, no fue mi elección, naturalmente, como salida de una costilla, sucedió. De pequeña no comprendía el trato diferenciado. Recuerdo una vez por ejemplo, a mis 14 años, las miradas sobre mis pechos, mis piernas y mis nalgas, como se volvían en las calles tras de mí como una manada de lobos hambrientos..., apenas estaba desarrollando. Más de una vez, me logré escapar, cambiaba de acera, me detenía en establecimientos hasta sentirme segura, enviaba mi ubicación cuando me

montaba a un taxi, pero un día el ángel de la guarda al que me encomendó mi madre, me desamparó. Comencé a caminar rápido, luego empecé a correr y de pronto...bam, lo que creí que me sacaría de ese susto de sentirme perseguida, fue mi final. Se nubló mi vista, mi cuerpo temblaba, mi respiración estaba tan agitada... En lo único que podía pensar era en mi madre, mi familia, mi vida, ¿Qué sería ahora de mi vida? Después de que entré en ese carro, todo fue confuso. Creí que era un mal sueño, una pesadilla, una de esas noches en la que te da parálisis del sueño y todo alrededor pasa frente a ti, sin poder hacer nada. ¿Por qué él que había sido vecino del barrio toda la vida me está diciendo estás cosas? Si ya me había llevado antes, ¿por qué ahora no me quiere ir a dejar a mi casa? Se está haciendo tarde, mami vino a toparme, esta vez no sé si llegaré.

Todo sucedió en pocos minutos, pero para mí fueron eternos, tenía una sensación que bajaba y subía desde el pecho hasta lo más profundo de mis entrañas, era intenso y grave. Cuando me sacó a golpes de su carro, me arrastró por una finca, recuerdo el olor de la tierra y la hierba. Sus golpes eran cada vez más fuertes, tanto que les parecería increíble si les dijera que no los sentía... lo que sí sentía era el asco, la impotencia de percibir su cuerpo sudado sobre mí, su aliento caliente y repugnante en todo mi cuerpo, sus malditas burlas, su labia... Cuando acabó, cuando creí que había satisfecho su morbo, su ira, pensé que me dejarían ir, pero estaba equivocada. Me golpeó, me escupió, me humilló y después me arrojó en un basurero, lo demás no hace falta contarlo. Una nunca creería que podría narrar su propia muerte, hoy vengo a contárselas para que me ayuden, para que puedan atestiguar lo que me ha ocurrido, para que mi madre y mi familia tengan paz. Y si no es mucha molestia, me gustaría pedirles, que me ayuden en una última cosa, hasta el momento solo han encontrado mi fémur, una uña, una media y una teñí mía, quiero recuperar todas las partes de mi cuerpo, que yacen desplazadas por diferentes lugares, no las encuentro. Quiero volver a ser yo, que mi madre me entierre, pero que lo haga como me vio nacer, completa, hecha mujer. Solo así por fin podré descansar y mi familia podrá encontrar paz.

Las chicas entran, acompañadas de instrumentos de percusión, para iniciar el ritual final, inspirados en los Bullerengues Colombianos. Hay danza, canto y percusión.

Letra

Volverte a ver x2

Yo quiero mi niña linda, volverte a ver.

La noche me ha tomado buscándote,

Y poquito a poco, fui hallándote.

Aquí ya tu madre vivió los dolores,
Ya no hay razones, si no que pa volverte a ver.

Volverte a ver x2
Yo quiero mi niña linda, volverte a ver.

Échate a volar, ya no tengas miedo
No te alcanzarán porque en oración te tengo

Corre río tranquilo, limpia los senderos.
El solsticio trae ya, la fortaleza.

Volverte a ver x2
Yo quiero mi niña linda, volverte a ver.

FIN.

8.2 Anexo 2: Archivo digital, El Legado de las almas.

Link de acceso a la plataforma Padlet y drive como repositorios de documentos del Legado de las almas.

Padlet:

<https://padlet.com/nana29cr/ij1qza20ku8ivcyi>

Drive:

<https://drive.google.com/drive/folders/13akPyvmIZkoPnIJr3dfsNcj6pWmrnHUz?usp=sharing>

g