



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“Guillermo Ugarte Chamorro”

Ley Universitaria N° 30220

**“LA RELACIÓN CUERPO-OBJETO PARA EVIDENCIAR EL PROCESO DE
AUTOCATEGORIZACIÓN EN EL PERSONAJE CELINA
DE LA EDAD DE LA CIRUELA DE ARÍSTIDES VARGAS”**

PRESENTADA POR:

MARICARMEN VELÁSQUEZ ZAVALA

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN FORMACIÓN ARTÍSTICA,
ESPECIALIDAD TEATRO, MENCIÓN ACTUACIÓN**

LIMA, FEBRERO DE 2018

ÍNDICE

Capítulo I: Planteamiento del problema	5
1.1. Descripción de la realidad problemática.....	5
1.2. Formulación del problema	10
1.3. Objetivos de la investigación	10
1.3.1. Objetivo general.....	10
1.3.2. Objetivos específicos.	10
1.4. Justificación de la investigación	11
1.5. Alcances y limitaciones	12
1.5.1. Alcances.....	12
1.5.2. Limitaciones.	13
1.6. Hipótesis	13
Capítulo II: Marco Teórico	14
2.1. Fundamentos filosóficos	14
2.1.1 Resistencia y saliencia.	15
2.1.2. La libertad y su resignificación.....	19
2.2. Cuerpo–personaje.	25
2.3. Un camino hacia el objeto escénico.....	29
2.4. Relación cuerpo – objeto.	31
2.5. Hacia una dramaturgia de la actriz y el objeto.....	34
2.6. El objeto como concepto y la creación de imágenes.	38
2.6.1. El objeto conceptual.....	41

2.7. Fundamentos psicosociales.....	43
2.7.1. La relación emocional sujeto - objeto.....	43
2.7.2. Una teoría sobre la autocategorización.....	46
Capítulo III: Propuesta teatral.....	52
3.1. Dramaturgia del Texto.....	52
3.1.1. Sobre Arístides Vargas.....	52
3.1.2. La edad de la ciruela.....	54
3.1.3. Análisis del texto dramático.....	56
3.1.4. Análisis de la estructura dramática.....	61
3.1.5. Análisis de los personajes.....	65
3.1.6. Análisis actancial de Celina.....	66
3.1.7. Análisis ideológico del personaje Celina.....	66
3.1.8. Relación de los personajes con los objetos.....	71
3.2. Sincronía entre el texto y las implicaciones teatrales.....	84
3.3. Propuesta de direccionalidad de la propuesta actoral.....	86
3.3.1. Delimitación espacial.....	86
3.3.2. Contextualización y adaptación:.....	89
3.3.3. Los objetos en relación con el cuerpo.....	100
Capítulo IV: Metodología de la investigación.....	104
4.1. Proceso creador desde el texto dramático al espectáculo.....	104
4.1.1. De la mujer sola hacia La edad de la Ciruela.....	104

4.1.2. El tratamiento de los personajes	105
4.2. Construcción del personaje laboratorio y proceso escénico.	107
4.2.1. El Laboratorio. Primera fase: El texto dramático.	107
4.2.2. Segunda fase: Acercamiento al espacio escénico	108
4.2.3. Tercera fase.....	109
4.3. Exploración y aplicación de técnicas corporales, interpretativas y sonoplásticas.....	111
Conclusiones.....	113
Referencias	115

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Descripción de la realidad problemática

“Cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él”

Jean Paul Sartre

“Y cada mujer también”

Maricarmen Velásquez

Año 2017, mujer, peruana, clase media, mestiza, artista y migrante de la sierra a la capital. Partiendo desde mi posición en el mundo contemporáneo es que puedo definir la perspectiva con la que abordo la presente investigación y, a su vez, limitarla. El ser migrante me permitió el alejamiento y apreciación de las diferencias entre una visión del mundo y otra. Cabe decir en este punto, y considero necesario para la posterior explicación, que me encuentro en la primera generación citadina de mi árbol genealógico, lo que me permite distinguir claramente entre las visiones agrícola y campesina de mis abuelos y abuelas, la migratoria campo-ciudad de mis padres, y la mía: migratoria capital provincia, capital Lima. Estas tres maneras de apreciar el mundo y su relación con él convergen en el mismo tiempo y espacio, de esta forma son estudiadas desde diversas ramas profesionales como el fenómeno histórico cultural de la posmodernidad. Así lo expresa Alfonso de Toro en *Posmodernidad y Latinoamérica* (1991).

Entendamos la posmodernidad no solo como una consecuencia de la modernidad, como una ‘habitualización’, una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y pluralista’[...] con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta

forma finalmente abrir un nuevo paradigma donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes. (De Toro, 1991, p. 443)

Dentro de este marco, me permito empezar mi búsqueda académica a partir del texto *La Edad de la Ciruela*, del autor argentino Arístides Vargas. En esta obra, se cuenta la historia de tres generaciones de mujeres de una misma familia que viven juntas durante un largo periodo de tiempo en una casa, de algún pueblo, de alguna ciudad no especificada.

La trama se desarrolla en torno a las cartas que se escriben las hermanas Celina y Eleonora, las menores de la casa, que les permiten traer su infancia a la memoria, así como también a las mujeres mayores y las situaciones vividas en aquel viejo lugar. El desarrollo articula dos tiempos: el presente dramático en el que las hermanas adultas leen sus respectivas cartas; y el pasado, el plano del recuerdo, que es donde se desenvuelve la mayor parte de la acción.

Surgen diversos temas y posibilidades actorales después de leer el texto del autor. Uno de los tantos y el que consideré, fue la velada búsqueda de una identidad social en el personaje de Celina y su necesidad de hacerla explícita en el escenario. Inicé indagando sobre las teorías que hablan sobre la identidad social, teniendo como base el siguiente resultado: que ésta se forma en el grupo familiar durante la infancia. No obstante, las contradicciones, discrepancias y las propias decisiones de independencia personal, ponen al individuo ante el dilema de tener que salir del grupo. Es decir, negar su pertenencia al colectivo familiar para el desarrollo de su identidad personal. La búsqueda de la identidad social en el caso del personaje Celina culmina con su *autocategorización*, constructo que los estudiosos Deschamp y Devos (citado por Sandroglia y cols., 2008), plantean como la

unión de dos variables: la identidad social, definida por las semejanzas con el grupo; y la identidad personal, definida por las diferencias con éste.

En términos de la obra el personaje se muestra como pieza clave y crítica de la realidad en la que lidia con los roles que les han sido asignados tácitamente como familia, dentro de su grupo cultural.

Haciendo un paralelo con la coyuntura social peruana, y Latinoamericana, el rol de la mujer se mantiene aún muy marcado por sus funciones domésticas y subyugación al varón, razón por la cual se pueden presentar estadísticas que muestran, por ejemplo, que solo en el 2016 se registraron 126 casos de feminicidio y 258 tentativas de feminicidio (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2016).

Esta realidad me exhorta a poner en evidencia esta problemática desde la perspectiva de un personaje, una niña que se revela ante un patriarcado paradójicamente compuesto por mujeres, porque en ellas, en su identidad social, está programado su rol femenino y su posición inferior en la jerarquía. Celina busca, con su aislamiento y rechazo, ayudar a las demás, con la única arma que podría poseer una niña de sus características, su imaginación.

En una página sobre el tema de la identidad de las mujeres en España y Latinoamérica se describe cómo la sociedad no permite que se forje una identidad coherente:

La identidad de las mujeres y hombres se conforma de acuerdo tanto con la aceptación o seguimiento de esas normas como, por el contrario, la decisión voluntaria de no aceptarlas, implicando con ella la expulsión o el alejamiento del grupo de pertenencia. Al hablar de normas, estamos

tratando, sin lugar a dudas, de la asignación de roles dentro de la comunidad y, en ese sentido, la perpetuación de unos roles de género determinados que han minusvalorado, en la inmensa mayoría de las sociedades y de los períodos históricos, el papel decisivo que han podido tener las mujeres en cada comunidad. (Gobierno de España, 2017, p. 2).

La realidad de la obra nos presenta cómo a cada una de las mujeres le corresponde un quehacer con el que prácticamente quedan marcadas de por vida, dado que ninguna se encuentra en la situación que le correspondería según su idiosincrasia cultural, es decir, dentro de una unión conyugal, con hijos. Se puede observar, así mismo, el grado de asimilación de las normas tácitas sociales al que estos personajes están sujetos en el siguiente texto que el personaje de María le dice a su hija Victoria.

“[...] y ni hablar de tu hermana Francisca... Bueno, ella no es muy dada al arte... porque ha tenido hijas. ¿Entiendes por qué quiero que aprendas a tocar música? Ya que no tienes hombre, que por lo menos tengas un violín” (Vargas, p.26).

Otro caso es el de Blanquita, la sirvienta, quien justamente por definirse como tal se encuentra en un rango menor que las demás mujeres; es decir, se asume como diferente y relegada. Ello se pone en evidencia cuando al irse de la casa se lleva pegado en la mano el vaso que la acompañará toda su vida para recordarle que jamás podrá escapar de la casilla de “servidora”.

De esta manera, se logra ver cómo la idiosincrasia ejerce poder sobre estos personajes que representan a un gran número de mujeres y las aísla de su grupo social hasta llevarlas al deseo de irse. Así pues, se trata de mostrar el proceso de autocategorización (construcción de la identidad social) del personaje Celina quien

inicialmente está integrada a su grupo de pertenencia, no por su voluntad sino porque es el destino de todos formar parte de un entorno familiar y social. Sentirse parte de un grupo proporciona la construcción de una identidad social:

[...] aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo (o grupos) social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia [...] por muy rica y compleja que sea la idea que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico o social que les rodea, algunos aspectos de esta idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales. (Tajfel, 1984, pág. 292)

Dar cuenta de este proceso de transformación demandó su objetivación escénica, es decir, manifestarse en la estética teatral. Esto se expresó mediante la relación que estas mujeres tienen con los objetos que usan y que son el símbolo de su función social dentro del hogar. Para ello tomé en cuenta la relación cuerpo-objeto, con el propósito de evidenciar mediante imágenes, conceptos y símbolos escénicos el proceso de personaje Celina hacia su autocategorización. Este último la llevará luego a constituirse como un ser de características y decisiones propias dentro del marco escénico.

Así pues, desarrollaré en esta investigación el proceso de construcción de la identidad social de Celina adulta que parte desde sus recuerdos. Proceso que se dio a través del juego con el tiempo, yendo y viniendo del pasado al presente. A su vez, se asumieron los objetos seleccionados, como metonimia de los demás personajes. La metonimia es una figura retórica que designa una cosa por otra que parte de un núcleo prototípico (Peirsman y Geeraerts, 2006, citados por Berri y Bregant, 2015), para esta investigación se asume la definición de metonimia propuesta por Anne Ubersfeld en donde

el objeto muestra o representa en el escenario lo que no figura en él, en este caso, los personajes que se van recordando y que no fueron interpretados actoralmente. Mostrando de esta manera, su relación con cada uno de ellos y cómo contribuyeron a su autocategorización como ser independiente emocional, pero, a la vez, parte y partícipe de la cultura en la que le tocó nacer y crecer.

1.2. Formulación del problema

¿De qué manera la relación cuerpo-objeto muestra el proceso de autocategorización, del personaje Celina en la obra, *La edad de la ciruela* del autor Arístides Vargas?

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general.

Mostrar la relación cuerpo-objeto que permite observar el proceso de autocategorización del personaje Celina en la obra *La edad de la ciruela* del autor Arístides Vargas.

1.3.2. Objetivos específicos.

- Determinar los objetos a utilizar en la composición escénica
- Configurar las relaciones escénicas entre el personaje y los objetos que se traduzcan en imágenes y conceptos.
- Mostrar el proceso de autocategorización del personaje Celina recurriendo a las imágenes y conceptos configurados a través de las acciones desarrolladas en el hecho teatral.

1.4. Justificación de la investigación

La justificación de esta investigación es de carácter teórico-práctico. Teórico, desde el punto de vista psicosocial; práctico, desde el proceso de composición escénica.

La familia es nuestro primer grupo de pertenencia, en ella afianzamos nuestras primeras creencias, valores, ideas y actitudes. Pero en el proceso de crecimiento esas creencias, valores, ideas y actitudes se van modificando en la medida en que vamos relacionándonos con otros grupos sociales, es decir, amigos, compañeros, colegas, familia lejana, etc. Este es un proceso regular y natural. Sin embargo, existen casos en los que el entorno familiar y la idiosincrasia del lugar en el que nos desarrollamos son muy fuertes y hasta cierto punto castrantes. En el caso de *La edad de la ciruela* el proceso que llevan los personajes en aquella vieja casa tiene que ver con el seguimiento de patrones de comportamiento de alguna manera castrantes para las mujeres que la habitan.

Es por ello que considero importante abordar, desde el punto de vista del personaje Celina, uno de los procesos más largos y tal vez tediosos del ser humano, la búsqueda de sí mismo. En otras palabras, el camino para autodefinirse como un ser completo e independiente sin sentirse restringido o aislado del grupo familiar o social. La toma de conciencia de nuestra independencia como seres humanos es un hecho que muchas veces una persona no termina por realizar. En muchos casos, ni siquiera se considera necesario plantearse. En otros no se les permite a las personas desarrollar una identidad autónoma, como sucede con algunos grupos culturales cuyos integrantes, aunque saben y se sienten ajenos a los paradigmas sociales, consideran que es mejor aceptarlos para no enfrentarse al convencionalismo. Esta actitud de aceptación se ve reflejada en los personajes de *La edad de la ciruela*; todos, excepto las niñas Eleonora y Celina, se asumen tal y como la idiosincrasia cultural y el autoritarismo de las madres y abuelas establecían para aquellas, según dictaban las normas y costumbres de la sociedad y las tradiciones patriarcales.

Hay que aclarar que, este proceso de autoconocimiento, que denominaré proceso de autocategorización, se encuentra presente en el común de los seres humanos y se manifiesta como un hecho importante para la realización personal. Considero propicio, decir que en el trabajo del actor y la actriz resulta necesario tomar conciencia sobre este proceso, dado que en nuestro quehacer actoral asumimos roles, personajes, presencias o conceptos que llevamos a escena desde nuestro ser que, por su parte, se configura desde el grupo cultural del que provenimos; y por sobre todo porque somos representantes de ese grupo, que queramos o no, forma parte importante de lo que manifestamos en escena y del modo en que lo hacemos.

De esta manera, considero que el ser conscientes de nuestra pertenencia a un grupo sociocultural en un determinado tiempo, hará la diferencia en nuestro marco referencial identitario desde el que creamos y producimos el hecho teatral.

1.5. Alcances y limitaciones

1.5.1. Alcances.

Esta investigación aborda el proceso de desarrollo de la identidad personal y social que parte del autoconcepto del personaje Celina, que varía en el desarrollo de la obra culminando con su autocategorización. Este concepto ha sido propuesto a partir del modelo de identidad social de Tajfel (1984), la autocategorización de Turner (1990) y el modelo de covariación de Deschamp y Devos (citado por Sandroglio y cols., 2008), quienes conciben la autocategorización como el resultado de la combinación de dos dimensiones independientes: la identidad social, es decir el grado de semejanza; y la identidad personal, el grado de diferencia. Esta teoría fue aplicada al personaje, específicamente referida su grupo familiar.

Por otro lado, he tomado como herramienta y medio creativo la relación cuerpo-objeto, en tanto el objeto se toma como metonimia del rol que cumplen los personajes. Así mismo, analizo el cuerpo como medio creador en el teatro y su relación con los objetos en tanto se los considera en un nivel superior al de complementos decorativos.

1.5.2. Limitaciones.

- La investigación se limita a las teorías sociológicas sobre la autocategorización como proceso que se da inherentemente en todos los seres humanos, referidas a la construcción de la identidad y aplicadas al personaje Celina.
- Se tomarán en cuenta reflexiones filosóficas que hablen de la condición de la mujer, siendo imposible deslindar el tema de la obra del problema de género. Sin embargo, el presente trabajo no abordará teorías filosóficas feministas que no se adecúen a la orientación de la investigación que parte desde la conciencia femenina para el desarrollo de una identidad social.
- Se establece como medio creativo el uso de objetos en tanto metonimia de la identidad de las personas. La actriz, en primera instancia como partícipe dentro de la ficción; en segunda, en la creación de imágenes corpo-objetuales.

1.6. Hipótesis

La relación cuerpo – objeto, objeto como metonimia, muestra el proceso de autocategorización, del personaje Celina en la obra, *La edad de la ciruela* del autor Arístides Vargas.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Fundamentos filosóficos

Tomando en consideración que la obra de Arístides Vargas *La edad de la ciruela* trata de la vida de tres generaciones de mujeres representadas desde la visión del personaje Celina, he asumido como línea de pensamiento la reflexión sobre la identidad social y personal de las minorías en los términos de Deleuze (2003), ya que este personaje no se encuentra cómodo con su posición como mujer dentro del grupo familiar, viéndose subyugada ante las imposiciones culturalmente aceptadas por sus miembros.

Dado que la contextualización del texto dramático está específicamente situada en un pueblo en la Región de Cajamarca- Perú, esta reflexión se establece dentro del marco de pensamiento de Feinmann (2011), quien afirma que como continente latinoamericano subyugado desde la conquista de España debemos empezar a crear nuestra propia libertad, libertad que en la obra se asume como identidad.

Se tomará en consideración, además, los aportes de Baudrillard a partir de sus textos *El crimen perfecto* (1995), que sirve como soporte para el análisis del tiempo en la obra que es un referente importante para determinar la libertad de los personajes, así como también su libro *La sistematización de los objetos* (2010), del que se valió esta investigación para poder analizar el manejo estético planteado para el presente montaje de la obra, por el uso de objetos como metonimia del rol que cumplían los personajes en la casa.

2.1.1 Resistencia y saliencia.

“Donde hay poder hay resistencia”

Michael Foucault en *Vigilar y Castigar* (2003).

Numerosos grupos sociales en Latinoamérica se encuentran en conflicto, haciendo pública la negación, exclusión y minimización de sus derechos como seres humanos. Están latentes como expresión de resistencia, la lucha por la equidad de género, la lucha por la legitimidad de los derechos de los grupos LGTBIQ, la lucha por el cuidado del agua, y muchas más. Esto hace de nuestro planeta un lugar convulsionado por grupos, masas de gente que sale a gritos por las calles reclamando con arengas lo que consideran es justo para ellas. Pero también hay una gran cantidad de ciudadanos que protestan desde el anonimato, desde la individualidad, sin reparar que otros iguales a ellos están batallando por lo mismo, marchando hacia un mismo objetivo. Estas resistencias son un indicador clave de que existe un pensamiento y crítica sobre el orden establecido y aquellas prácticas jerárquicas que se han normalizado (llámese machismo u homofobia, para citar algunos); vivimos en una época de lucha constante.

Pero incluso dentro de esta lucha hay cierta tendencia, pre establecida, de pensar que esta actitud le corresponde a alguien que dirige multitudes o que tendría posturas radicales, y que se desenvuelva a través de una tribuna con un discurso potente. Sin embargo, existen otros caminos, otras vías para transmitir un discurso, que apela a otro tipo de interpretaciones y de subjetividades. Vivimos tiempos de nuevas voces, donde las

manifestaciones ya no solamente parten de percepciones objetivas de la vida, sino también de impulsos emotivos, sensibles. Tiempos en los que la humanidad de las personas se hace presente al asumir un discurso. Hay voces que gritan para reclamar por el amor o por la naturaleza, poniéndolas en el mismo plano de los “discursos importantes” que hablan de economía o leyes jurídicas. Una de estas voces es la de la mujer, que privilegia sentidos que nuestra historicidad no ha contemplado; todo nuestro pensamiento ha surgido a partir de postulados generados desde una visión masculina de las cosas. ¿Pero cómo es esa voz? ¿En qué radica su discurso, su poder, su incidencia? ¿De qué manera podría contribuir? ¿Qué la hace diferente? ¿Cómo reclama, por ejemplo, sobre temas de violencia de género? ¿Habría una vía para plantear esta situación y sus proyecciones? Porque la violencia, en el caso de la mujer, no siempre es notoria, ha llegado a invisibilizarse de tal modo que ya se asume dentro de situaciones “normales”. Cuando una niña, por ejemplo, crece con una posición subordinada y pasiva, luego la adopta como parte de su identidad.

La o el artista, en ese sentido, asume una postura, toma partido y puede comprometerse con el desafío de abordar esta problemática evidenciándola a partir de la interpretación de su realidad. Es por eso que, para esta investigación, se tomará como objeto de estudio el proceso de Celina, personaje de *La edad de la ciruela* que, en una situación real, no imaginaríamos que tuviera la capacidad de cambiar el curso de la vida, no solamente por su rol de mujer, sino también por el de niña, de inocente, de “débil”; no obstante, en ese sentido sus acciones pueden ser paradigmáticas. Celina, es una niña de pueblo luchando contra el tiempo, contra el paso del tiempo que amenaza con llevarse a las mujeres, olvidadas y solas mientras aceptan un destino marcado por los patrones sociales. Una niña que lucha por definirse dentro de un marco social culturalmente aceptado, que sofoca y calla la voz de la resistencia.

Es en este punto que el arte, por su capacidad infinita de crear mundos paralelos e imaginarios, donde todo puede suceder, actúa con la fuerza reflexiva de la ficción y hace enfrentar como posible, lo que en la realidad concreta sería inalcanzable. En él se configura lo inimaginable y se puede, entre tantas otras cosas, manifestar aquello de lo que no se puede hablar o, tal vez, de lo que no se quiere escuchar.

La obra *La edad de la ciruela* es protagonizada por un concierto de mujeres de pueblo, en una casa, con características que a través de sus textos como: “(En aquella casa)...éramos todas tristes; tal vez... todas ridículas, no lo sé; o tristes, ridículas y solas” (Vargas, p.2), denotan una obvia soledad y represión, de la que finalmente logran salir autoexiliándose en el sueño, la muerte o la huida. Este tema lo considero de mucha importancia para su abordaje artístico, ya que concierne a un buen grupo de mujeres que en estos tiempos están saliendo a la luz como parte de un grupo con problemas que surgen desde su invisibilización y menosprecio. La mujer, en su pertenencia a un grupo familiar, representa a la ideología de su cultura, formando parte de una minoría olvidada y postergada. Como afirma Deleuze.

La mayoría no designa una cantidad más grande, sino designa, en primer lugar, este patrón con respecto al cual las otras cantidades, cualesquiera sean serán designadas como más pequeñas. Por ejemplo, las mujeres, los niños, los negros y los indios serán minoritarios con respecto al patrón constituido por el Hombre, blanco, cristiano, común-macho-adulto-cristiano-habitante, de las ciudades americanas o europeas. (Deleuze, 2003, p. 98)

Continuando con la reflexión de Deleuze, la mujer, resulta así parte de la historia no-contada, escrita por el hombre y en términos de éste. Efectivamente, en *La edad de la*

ciruela se narra la historia desde la perspectiva de esta minoría. La obra es escrita, paradójicamente, por un hombre, quien por encargo de la actriz española Patricia Iturralde, a su muy personal modo de ver, ha sabido expresar de forma poética, y con toques de humor, los condicionamientos de una sociedad como la que muestra, y a la que muchas mujeres en minoría pertenecen (pertenecemos).

En este caso, el poder represor se manifiesta en las creencias y prácticas culturales que la religión y el estado patriarcal tienen sobre la mujer. Se hace particularmente paradigmático que otras representantes de las minorías, una niña y una sirvienta, sean quienes se rebelen y puedan marcar el inicio de una liberación familiar, que se sucede al tomar consciencia sobre su situación y, por último, tener la posibilidad de decidir el auto exilio como medio de liberación, al terminar yéndose de la casa. Esta liberación se enuncia desde dos hechos en el texto dramático: el primero, en un momento de realismo mágico (definido por la incorporación de sucesos fantásticos dentro de una narración de sucesos realistas), que contrasta con la línea realista de la historia: el tiempo se detiene porque así lo deciden estas niñas en su conversación. Un tiempo que, al postergar su curso, crea para ellas un momento de libertad para pensarse y decidir *ser y hacer*, puesto que ya no hay que preocuparse por la vejez ni por la gravedad de la piel. Dos temas aparentemente superficiales pero que son importantes porque su aparición implica la cancelación de una imagen impuesta sobre su femineidad.

En un segundo y último suceso, nuevamente el realismo mágico se presenta en la obra, ofrece desde su imposible hecho posible, una crítica a la sociedad y, en este caso la cancelación de un mito al permitir que una de las mujeres de esta familia conocida por su locura, regrese de la muerte y hable con la sirvienta, quien le pregunta cómo es el cielo, a lo que ella responde que no hay cielo, no existe el cielo ni el infierno y, por tanto, no hay que preocuparse por ser buenas.

Propuesta esta imagen en la que el bien y el mal, el cielo y el infierno no existen, y siendo consciente de ello, comienza en ellas una gran liberación. Empiezan a tomar conciencia acerca de su situación en el hogar cuestionando sus roles dentro del grupo familiar. Es en ese momento que cada una nota que existen mayores diferencias con el pensamiento grupal, que semejanzas que las unan. El resultado de este cuestionamiento las hace decidir desligarse de los parámetros que las rigen para seguir los propios. En términos sociológicos este deslindarse del pensamiento, del comportamiento grupal para enfatizar la propia identidad se denomina *saliencia*. Textual y escénicamente se plantea como la salida física de los personajes, no siendo necesariamente la única vía. En otras palabras, y para fines estrictos de esta investigación, la *saliencia* implica la ruptura con las normas sociales que mantienen a estas mujeres juntas, esto se manifiesta escénicamente en la salida del hogar, la renuncia al núcleo familiar y, en última instancia, la salida de los condicionamientos tradicionales.

Esto lleva a un posicionamiento que parte desde la mirada propia que deja de lado lo que no se considere necesario para la construcción de la identidad social. Estas *saliencias* dejan ver el cuestionamiento sobre ciertas estructuras sociales que las mantienen en su rol dentro del hogar, siendo evidentes en un momento crucial de la obra en la cual se revela la inexistencia de la concepción religiosa del bien y el mal. Y es de esta forma que llegan a determinarse como seres individuales y a su vez parte de una sociedad, es decir, se autocategorizan.

2.1.2. La libertad y su resignificación.

Surge como un reto, que es base de esta investigación, plantear de qué manera se podría manifestar esta liberación en términos escénicos. El sometimiento que estas mujeres han experimentado les hace creer que no hay ideal más cercano a la libertad que la libertad del hombre, es decir, del sujeto masculino. Por dar un ejemplo, en uno de los diálogos de

las hermanas cuando eran niñas, Celina dice: “cuando sea grande voy a ser hombre [...] tú serás mujer y lavarás platos” (Vargas, p. 4). Este pequeño ejemplo da pie a la toma de conciencia acerca de la existencia de un conocimiento nulo de su ser mujer en el mundo, de una idea excluyente del ser femenino. Es decir, no se halla más opción que sentirse parte de lo que no se nombra, o más bien dicho, de lo que pretende nombrarse bajo términos del hombre. Con ello surge un regocijo en la idea engañosa de ser alguien considerado por los demás y no relegado a labores domésticas o biológicas.

Simone de Beauvoir, en la introducción de su obra cumbre *El segundo Sexo* (1999), en sus primeras líneas menciona:

Ya no se sabe a ciencia cierta si aún existen mujeres, si existirán siempre, si hay que desearlo o no, qué lugar ocupan en el mundo, qué lugar deberían ocupar [...] ¿Qué es ser mujer? [...] “La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo secundario frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto (Beauvoir, 1999, p. 2).

No hay, pues, una definición del *ser mujer*, basta con el hombre como referencia absoluta. Volviendo a Deleuze: “En realidad, la frontera pasa entre la Historia y el anti-historicismo, o sea concretamente *aquellos que la Historia no tiene en cuenta.*”(Deleuze, 2003, p. 99). La historia se cuenta a partir del dominador.

Entonces, a través de los ojos del personaje de Celina, se muestra esta problemática, proponiendo al personaje como una niña que cuando grande quiere ser *un hombre*, porque su ser mujer no le brinda una identidad que le sirva para posicionarse como alguien con sus propios valores y pensamientos dentro de su grupo social. Esto, implica su negación como sujeto, categorizándose como un ser biológicamente

considerado para ciertos roles en el sistema político social. A partir de ello, me surge la necesidad de posicionarse como artista frente a ese dilema que aún concierne a muchas mujeres, evidenciándose de diferentes maneras en cada grupo sociocultural. En general, propongo esta propuesta dentro del marco de una sociedad latinoamericana que se está autoreflexionando y autoevaluando. En este caso parto desde el pensamiento acerca de la construcción de la identidad de una niña que critica su medio social, puesto en manifiesto a partir de un texto dramático. En palabras del filósofo José Pablo Feinmann:

América Latina tiene que ser de un modo distinto a como el imperio es, o sea tiene que ser su propio rostro, su propia historia, su propia capacidad de pensarse y buscarse a sí misma. La tarea de buscarse a uno mismo no es fácil en uno mismo, pocas personas se buscan a sí mismas, generalmente las personas viven buscando enajenarse para no reflexionar sobre sí mismas, sobre la vida que llevan entonces pensemos lo difícil que es para un continente pensarse a sí mismo (...) La tarea actual es pensarnos a nosotros mismos en búsqueda de nuestra propia libertad (Feinmann, Filosofía Aquí y Ahora, programa de televisión, 2011).

Este es exactamente el reto del que se habló al inicio de este apartado, que como artista dramático asumo trabajar. Para ello, analizando la obra se hace presente la “detención del tiempo” como punto de partida para la liberación de estos personajes, puesto que les permite pensarse y evaluar la posibilidad de salirse de los roles que se les ha impuesto. Es el tiempo un punto de suma importancia, pues es el tiempo mostrado en la obra quien se lleva poco a poco la belleza de esas mujeres, así como su salud y su oportunidad de ser madres o esposas; en definitiva, se lleva la vida de esas mujeres.

El tiempo, siendo una ilusión que solo existe como efecto creador de la mente y la sociedad, se ve enfrentado cara a cara, desde la funcionalidad del teatro, con esta niña desenmascarando su irrealidad. Baudrillard (1995) tipifica este suceso como “la ilusión material del mundo”:

La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico a sí mismo, es la ilusión material del mundo. Y ésta sigue siendo, en el fondo, el gran enigma, el que nos sume en el terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de la verdad (Baudrillard, 1995, p.7)

Paradójicamente, lo que el filósofo refiere como una causal de terror, resulta ser lo contrario en el discurso de los personajes, dado que esta realidad ficcional en la que vive el personaje, este enigma puesto al descubierto, no implica mayor terror que el pensar en quedarse a sobrevivir en la realidad. De esta forma, la irrealidad de la detención del paso del tiempo que ocurre en la historia de *La edad de la ciruela* por decisión de Celina niña, impronta la satisfacción de la existencia de una salida a la infelicidad de estos personajes que tienen como creencia que el tiempo las consume, siendo evidente en la trama en el momento en el que su mayoría de edad aprovecha para irse del lugar. Esto no resulta extraño considerando que ese tiempo y ese lugar en el que se encuentran les demanda un comportamiento social y religiosamente “bueno” en el mundo. Esto significa cumplir con las expectativas que la sociedad tiene para la mujer, tales como ser madre, tener esposo o un oficio, encargarse de las labores domésticas, etc. En resumen, resulta la imagen de la mujer como la de *mujer-oficio*, ello explícitamente dicho por el personaje de María al hablarle a su hija Victoria, en la escena XII.

[...] mira a tus hermanas: Jacintita, sin ir más lejos, cada bordado que hace, es una obra de arte; o tu tía Gumersinda, que hace un vino de ciruela digno de una mesa de reyes; o tu tía Adriática [...] que pintaba unos paisajes con tal realismo y hermosura [...]; y ni hablar de tu hermana Francisca... Bueno, ella no es muy dada al arte... porque ha tenido hijas. ¿Entiendes por qué quiero que aprendas a tocar música? Ya que no tienes hombre, que por lo menos tengas un violín. (Vargas, p.26)

Esta relación mujer-oficio es confrontada desde el ejercicio de la práctica en el espacio escénico, partiendo de un laboratorio que me acercó hacia mis propios orígenes regionales-culturales-familiares. De esta forma hallé puntos en común con el texto de Vargas, al respecto de las costumbres e idiosincrasia que definen a la mujer en una sociedad como la nuestra.

Un importante impulso para esta aproximación consciente hacia la propia identidad que permite la resignificación del concepto de libertad fue la selección de objetos pertenecientes a personas de mi entorno social y familiar que pudieran ser apropiados para el desarrollo escénico. Con estos objetos establecí una estrecha relación, en tanto hice uso de ellos, como la materialización metonímica de los oficios ejercidos por estos personajes femeninos.

Jean Baudrillard (2010), en su libro *La sistematización de los objetos*, propone la distribución diferenciada de los objetos, que cultural y socioeconómicamente “pertenecen” a cada sexo. Textualmente dice:

Esta bipolaridad sistémica (el automóvil excéntrico al hogar y, sin embargo, complementario del hogar) tiende a coincidir con el reparto sociológico de los papeles conforme al sexo. En efecto el automóvil sigue siendo

patrimonio del hombre [...] Al hombre el automóvil, a la mujer la batidora, el molino de café, el robot electroculinario, etc. El universo familiar es el de los alimentos y de los aparatos multifuncionales (Baudrillard, 2010, p. 77-78).

En la investigación, esta consideración orienta hacia lo que el personaje Celina podría tomar como la imagen unilateral de cada personaje. Es decir, obviando los demás aspectos de un ser humano que no puede ni debe mostrar (sus verdaderos deseos, sus ideas), por los convencionalismos, lo único que queda a la vista son las etiquetas que marcan las acciones que cada una realiza dentro del hogar y encasilladas en un oficio, como ella misma lo llama. Ese oficio se torna interminable al ser parte inherente a su ser mujer. Es por eso que creativamente me resultó un hecho simbólicamente rico, desde el punto de vista teatral, hacer una articulación metonímica, es decir, los objetos simbolizan los quehaceres que ejercían estas mujeres recordadas por Celina, pasando a representarlas directamente en su identidad, alcanzando una dimensión simbólica.

Pude entonces deducir que, de la relación que el personaje Celina mantiene con los objetos, surgiría una modificación en su comportamiento, en cuyo caso dependió de lo que cada uno represente para ella. Es decir, su comportamiento se vio afectado según el vínculo familiar que la enlaza con el objeto, diferenciando por ejemplo su comportamiento ante la madre del que podría tener con su hermana menor. En definitiva, se produjo un cambio en el concepto de mujer y, por tanto, cambió el concepto del objeto, porque por metonimia el objeto la representa. En términos teatrales esta relación se visibiliza a través del cuerpo y las acciones con los objetos, que darán como producto una serie de imágenes conceptuales las cuales sirven de apoyo para mostrar a lo largo del desarrollo escénico el proceso de autocategorización del personaje.

Con esto, se podría concluir en que mediante la relación cuerpo-objeto, que se define a través de los nexos familiares que el objeto representa para el personaje, se aborda desde el punto de vista de una minoría femenina contextualizada en la región peruana de Cajamarca, el proceso de autocategorización del personaje Celina. Este proceso que pone en manifiesto una crítica reflexiva acerca del *ser mujer*, dentro un grupo social específico, en el que los roles que le son asignados le impiden desarrollar su propia identidad, como parte activa de esa sociedad.

2.2. Cuerpo-personaje

En principio considero pertinente diferenciar el cuerpo del actor/actriz del cuerpo del personaje. En palabras de Martina Inés Tosticarelli (2007):

Cuando leemos un texto dramático, vamos al cine o al teatro, nos encontramos en presencia de lo que Patrice Pavis denomina efectos de personaje, es decir, un conjunto de trazas materiales y de indicios dispersos, los cuales permiten una cierta reconstitución por parte del lector o del espectador. [...] Pero un personaje no es más que una construcción propuesta por el género que le sirve de soporte, y acabada por el lector-espectador (Tosticarelli, 2007, p.117).

Se podría decir, entonces, que el personaje es una ficción que cada espectador construye en función de los indicios, índices y símbolos que el cuerpo de los intérpretes, a su vez, construye en función de los propósitos, funciones actanciales, acciones, que el texto dramático presenta (Ráez Mendiola, 2017, pp. 31-39). De este modo, los cuerpos de

los actores y las actrices pueden ser diferentes y el personaje se realizará (es decir, se hará real) a partir de la propuesta resignificada del intérprete.

Los personajes son una especie de signos analógicos porque son semejantes a lo que representan. En el teatro el hombre-actor [o la mujer-actriz] actúa como signo o representación de una idea sobre la humanidad a la que pertenece. Es, por lo tanto, un signo icónico no arbitrario [...] el referente de los personajes, en cuanto representación, no son los hombres concretos sino la idea que propone el autor sobre los seres humanos de los que la obra trata (Ráez Mendiola, 2017, p. 73).

Los textos citados corroboran que el cuerpo sería la herramienta básica de la composición. El objeto de estudio del actor/actriz es el personaje y el instrumento de su objetivación es su cuerpo. Es el eje transmisor de la creación, que se ve supeditado a las particularidades de cada sujeto y su cultura, proceso que ha venido siendo objeto de estudio de disciplinas como la antropología del teatro y los estudios culturales (Barba y Savarese, 1988). Pavis (2016) considera que: “Gracias a estas disciplinas, el cuerpo es relocalizado y juzgado en los cuerpos”. Pavis cita a Barthes (1978), quien los diferencia por su campo disciplinar, entre los que se distinguen: el cuerpo fisiológico, etnológico, religioso, sexuado, minusválido, y el cuerpo del performer, aquel que es semantizado, estetizado y presentado. De este último se considera, de manera diferenciada del resto, que debe soportar la mirada del espectador y que, además, es el espectador mismo quien lo convierte en actor y hasta en personaje.

En el teatro, en el cuerpo del actor/actriz o performer se llega a manifestar dependiendo desde dónde el actor, creador, director o el dramaturgo pretenda situar a la presencia o al personaje. Así pues, en un Ricardo III, por ejemplo, se pone en evidencia un

personaje que manifiesta un cuerpo, inválido, masculino; el actor realizará esta representación a partir de sus propias características físicas y culturales. De la misma forma en *La edad de la ciruela* se ubican un grupo de mujeres pueblerinas y de tradicionales costumbres, donde unas niñas fueron criadas desde el acto de callar sus emociones. Celina desde el texto dramático es el personaje que recuerda a este grupo de mujeres y en este espectáculo es la intérprete de estos recuerdos, por lo tanto, hace uso de su memoria corporal al enfrentarse a los objetos que son metonimia de sus familiares. Entiéndase esta *memoria corporal del personaje* como el resultado de la construcción del personaje a partir de la propuesta de la actriz con los objetos.

Estas características, dan referencia de lo que se considera la memoria del cuerpo, (Panhofer, 2012) que recuerda los procedimientos, las situaciones en los movimientos implícitos, lo que vivió en relación con otros cuerpos, las actitudes corporales de los demás, los dolores y los traumas que experimentó y aprendió (Fuchs, 2012); es la memoria que impulsa y motiva la elaboración actoral.

Dado que la investigación se propone a partir de un texto dramático en el que los recuerdos son los elementos que impulsan la realización de las acciones, decidí tomar como un camino creativo el acercamiento al personaje desde mi propio recuerdo como actriz, lo que por consecuencia culminó ubicando a mi cuerpo actoral en un espacio de confrontación con mis propios recuerdos, cultura e identidad social, para así poder entender al personaje y llegar a él.

El cuerpo del actor/actriz representa a un personaje que manifiesta sus características, físicas, sus ideas y la relación con su entorno. Este personaje organiza su acción en función del deseo de alcanzar un objetivo.

Este objetivo deseo, o propósito, es definido por Greimas como el *objeto* dentro del marco del análisis actancial. Análisis que propone al personaje como el sujeto que va en busca de un *objeto*. En estas circunstancias de búsqueda el sujeto se ve afectado por diversos actantes o fuerzas que operan como sus ayudantes u oponentes. Noción que es considerada también por otros autores como De Toro: “De este modo, el sujeto reúne una serie de características precisas: ante todo tiene que ser una fuerza orientada hacia un objeto [...] El objeto de su búsqueda puede ser individual, abstracto o colectivo” (De Toro, 2008, p. 194).

En la propuesta escénica de *La edad de la ciruela* se ha mantenido la esencia del deseo de libertad de los personajes, que se concreta en las acciones que realizan cuando el tiempo se detiene y ellas deciden irse de la casa. Esta acción es la representación de la libertad, es decir, según el modelo actancial, aquella sería su *objeto*, deseo o propósito. Las fuerzas que se oponen se demuestran en la idiosincrasia que los propios personajes manifiestan en sus textos, fuerzas que citando a Foucault (1990, 1998) se concretan en el ejercicio del poder, un poder silencioso que oprime, que vigila y mantiene atado al sujeto que en las circunstancias de los personajes referidos se presenta como las creencias y categorización impuestas desde años de historia de exclusión femenina, que termina por ser asimilado como lo correcto. De la misma forma, el tiempo juega un rol decisivo como oponente de la tan ansiada libertad.

Por otra parte, las interacciones (acción entre dos personajes) que se realizaron entre Celina y los otros personajes a través de los objetos que tuvieron un tratamiento metonímico al tomarlos como referentes de la función que ejercían en el hogar, dieron curso a la interactividad subjetiva, entendiendo esta última como la relación del personaje con su entorno (véase Pavis, 2016). En este caso, los objetos-metonímicos circunscritos en el ambiente familiar en conjunción con el cuerpo del personaje revelaron, en el transcurso

del desarrollo escénico, imágenes conceptuales que evidenciaron el proceso de autocategorización de este último.

2.3. Un camino hacia el objeto escénico

Autores como Ubersfeld (1997) analizan el proceso que va del objeto real al objeto escénico. El objeto inicia siendo una cosa, pero es más que eso: “es una cosa pero retomada y humanizada por el uso que de ella hacen los hombres, incluso, si no la han creado ellos mismos” (p. 127). Por eso, el objeto teatral es tal en tanto es manipulado por el actor/personaje, así su valor de signo adquiere sentido:

Ni siquiera los muebles son objetos si los comediantes no los manipulan. Podríamos afirmar que mediante el trabajo productor del comediante se vuelven objetos incluso cosas que no tienen vocación de tales y que nadie llamaría así: una parte del decorado, una parte del vestuario (un cuello o una manga que se arranca) o incluso partes del cuerpo del actor, animales y hasta seres humanos. (Ubersfeld, 1997, p. 128)

Por otra parte, Pavis (1987) al hablar del objeto señala la dificultad contemporánea de alternar entre ficción y realidad en tanto el objeto es, existe, pero también participa en el proceso de significación: “La dificultad en establecer una frontera distintiva entre el actor y el mundo, la voluntad por aprehender integralmente la escena y de acuerdo con su modo de significación, llevaron al objeto al rango de *actante** primordial del espectáculo moderno”. Luego, establece las funciones del objeto. En primer lugar, el objeto colabora con la función mimética (ícono) como marco de la acción. En segundo lugar, interviene en la representación produciendo sentidos que se injertan en el texto (índice). En tercer lugar,

interviene simbólicamente como objeto estético o poético (símbolo). Por último, representa un estado del espíritu y, por tanto, representa al propio ser.

También para Fernando de Toro (1991) las funciones de icono, índice y símbolo se pueden superponer o entrecruzar, lo cual se adapta perfectamente al caso de la presente investigación dado que los objetos mostrados en escena cumplen en su mayoría con las tres funciones mencionadas al ser representantes icónicos por la pertenencia a los personajes, índices en tanto marcan un espacio tiempo (un pueblo ubicado en Cajamarca), y simbólicos al estar inmersos en una cultura particular del Perú (se analizará extensamente de esto en el capítulo 4).

Ahora bien, habiendo tomado algunas definiciones del *objeto escénico*, consideré más adecuadas aquellas que categorizan al objeto como actante (Pavis, 2016) porque cumplen una función en el eje central del relato, en un nivel que no lo define como secundario, accesorio o decorado, sino más bien como representante metonímico de los personajes con los que Celina interviene, en la obra dramática original. A través de este proceso de adaptación del texto a las necesidades de un unipersonal se ha designado a los objetos esta cualidad de personajes, tomando en cuenta el valor simbólico que se encontró en el análisis en el que Anne Ubersfeld explica que “dentro de la retórica teatral- y particularmente en la retórica del objeto- el funcionamiento metonímico” (p.161). Siendo la metonimia “[...] la figura que muestra sobre el escenario lo que por razones diversas no puede mostrarse, el presente concreto figurando un presente real ausente mucho más amplio: el objeto escénico designa entonces el lugar de lo no figurable” (p.161).

Por lo tanto, se establece que un objeto puede ser la metonimia de un personaje ausente en tanto el actor que se relacione con éste le determine ese valor mediante las acciones. De esta manera se crea un vínculo mayor, es decir, se crea una relación sujeto-

objeto que en este caso se determina por la evocación que ejerce Celina a las funciones que los personajes ejercían en el hogar.

2.4. Relación cuerpo – objeto

En el teatro existe una paradoja: todo lo que se coloca en la escena es ficción y, a la vez, es realidad. El público mira una historia con cuerpos presentes reales, pero a la vez ficcionales; es lo que Dubatti (2007, 2011) llama una zona de experiencia, el convivio. A partir de esto, bajo el punto de vista que vengo analizando, es que considero que el espectador vive una experiencia porque se relaciona objetivamente con la realidad, aunque ésta sea ficción, de allí que él lo sitúa en el acontecimiento porque tiene lugar en el tiempo y en el espacio.

Los objetos reales son los de la realidad y los de la ficción; son físicos, pero también metafísicos. Un plumero en el escenario puede ser un plumero real, pero, al cumplir una función signífica, ya no es más un plumero sino una ficción, pues este plumero narra una historia. Incluso podría ser un plumero de utilería, pero igualmente funcionará como signo de algo real, cargado de significación. Como tal, no es simplemente un plumero si es que representa una idea o la idea del yo del personaje. Podrá ser de tela, monocromático, muy usado, etc. Pero también muy ligado al desempeño del servicio, odiado por su dueño porque su vida la ha dedicado a limpiar, redentor porque implica orden, limpieza, convertidor de la suciedad en pureza, etc. En fin, propiedades físicas y metafísicas.

En este caso he trabajado el vínculo cuerpo-objeto presentándolo como personaje-objeto teatral en tanto que las cualidades del objeto-metonímico permitieron crear

imágenes que evidenciaron el proceso de construcción de la identidad social del personaje Celina.

Ubersfeld señala que el objeto está en una situación dinámica pues se ubica en el espacio o, más bien, en distintos lugares del espacio escénico y con diferentes sentidos de participación en la construcción de sentido. El objeto puede ser usado de diferentes maneras y al final abandonado, esto último como signo de un cambio en la situación del personaje, una transformación de su identidad. Del mismo modo se podría jugar con las propiedades físicas de los objetos interviniéndolos en su estado como el globo que representa a Adriática, que al ser reventado repentinamente denota la muerte del personaje, siendo este mensaje recibido por Celina quien se ve afectada en su comportamiento. En suma, el objeto teatral puede participar en la narratividad en tanto produce cambios en la constitución del personaje. Estos cambios conducen al personaje a su objetivo, lograr su autocategorización.

Esta participación del objeto en la narración también forma parte de cómo en la realidad nos vinculamos con/mediante/por los objetos. Griffero (2011), al estudiar la dramaturgia del espacio, establece cómo en el espacio se colocan los objetos que no solamente se sitúan, sino que son decisivos para establecer la acción. Hace una primera observación: el hombre ha creado objetos, modificando las cosas. Pero los objetos nos modifican, piénsese en cómo han cambiado las relaciones humanas y la comunicación con la invención del celular. Baudrillard (2010) también menciona que el objeto va creando el espacio, la atmósfera, la personalidad: “denota edad, clase social, lugar, cultura y subcultura a la cual adscribimos” (p.118). Al objeto se le asigna valor, tiene historicidad, cuando desaparecemos se vuelve huella material de nuestro paso. Como en el soneto de Jorge Luis Borges titulado *Las cosas*:

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

Griffero señala, además, que el tiempo desaparece el cuerpo y la cultura. “son los objetos, las construcciones arquitectónicas, las que nos dan cuenta de la existencia material de un pasado” (p.119). De la misma manera que los textos dramáticos y literarios son los resabios de existencias previas, en *La edad de la ciruela* el pasado es rememorado, pero no permite la liberación sino hasta cuando la historicidad se detiene. Es entonces que los personajes pueden liberarse del contexto y los objetos dan cuenta de este cambio y pueden sobrevivir para dar a luz a los recuerdos de sus personajes.

El objeto escénico en el escenario tiene que atravesar un proceso de descontextualización para entrar desde su mundo en la transformación de un signo:

Cuando decidimos introducir un objeto al escenario llevamos un mundo con él. Todo elemento objetual que se incorpora dentro de un encuadre constituye un referente, un signo y está ahí para señalarnos una pista, lugar, atmósfera, posesión, memoria, diálogo.

El lugar del objeto en el escenario es único y las formas de su descontextualización son parte de la historia del lenguaje escénico. De la manera como un actor ha manipulado un objeto, o un director lo ha descontextualizado en escena, podríamos realizar la historia paralela de las formas de representación del teatro universal y descubrir las diferentes tipologías de actuación a partir de cómo el cuerpo ha manipulado y significado el objeto en la escena (Griffero, 2011, p. 120).

El objeto, entonces, cumple una función en la narración e incrementa las posibilidades de su significación a través de la relación que se establece a través de su manipulación.

2.5. Hacia una dramaturgia de la actriz y el objeto

La denominación “dramaturgia de” se establece como el resultado de las investigaciones que parten de un laboratorio escénico con planteamientos y propuestas específicos, que luego pasan por procesos de estructuración mediante un texto o la misma representación para dar lugar a una nueva creación. Ello origina la constitución de diversas metodologías de trabajo escénico, según las necesidades de los creadores. Asimismo, se consideran en la actualidad la dramaturgia del actor, dramaturgia del espacio (Griffero, 2001), dramaturgia del vestido (Vargas J. D., 2009), entre otras.

Habiendo sido en esencia la presente creación escénica el resultado de una investigación que partió desde mi propia perspectiva y que se configuró mediante el trabajo con los objetos en el espacio escénico, consideré abordar el camino de creación como el desarrollo de una dramaturgia del actor/actriz que se inició desde el laboratorio, partiendo de la visión del personaje Celina. Es decir, se condujo la exploración con el objeto hacia la creación de relaciones familiares simbólicas que la acerquen a su propia identidad.

En este punto es que me resulta importante considerar los trabajos de algunos creadores como Tadeuz Kantor, quien en sus propuestas escénicas plantea el uso de los objetos, distinguiéndose del teatro de marionetas y títeres por las características con las que sus actores ejecutan acciones con los objetos, o muñecos, creando en su mayoría imágenes que articulan el cuerpo del actor con el objeto, siendo ambos partes de un símbolo total. Estas características en definitiva pueden ser tan variadas como hechos teatrales surjan en el mundo; sin embargo, principalmente todas recaen en un trabajo con el cuerpo que logre distinguir a cada objeto y pueda ser apreciado en la totalidad de la composición que se requiera.

Los objetos que el artista utilizó en su obra visual y en sus piezas teatrales tenían un carácter ordinario, simple y popular, ya que estaban presentes en la vida de todos y eran fácilmente reconocibles. Una vez seleccionados, o más bien anexados por Kantor a su repertorio, no perdían sus características originales. Lo que sí los diferenciaba de sus versiones convencionales era la utilización extraordinaria que se hacía de ellos, la cual revertía su percepción habitual y explotaba su lado narrativo, expresivo y poético. (Cilak, 2015, p. 4)

Del mismo modo que Kantor y otros artistas de su época aparecen como representantes innovadores de las formas de expresión artística en las vanguardias, surgen también estilos como el denominado “Teatro de Objetos” que surgió como reacción en los años 80’ en Europa (Zamorano Moriamez, 2008), como una forma de abrir paso a una nueva poética que se desligaba de la marioneta o el títere. Así nacieron diversas propuestas de creación según las particularidades de cada trabajo o grupo teatral, de las que se optó por tomar algunas como referencia para esta investigación.

La siguiente distinción general aporta en el trabajo de esta adaptación y es propuesta por Milagros Ferreyra (2007) en una publicación hecha por la revista argentina *Cuadernos de Picadero*, que sirve como un primer acercamiento a las tipologías del actor dentro de un teatro de objetos:

- Manipuladores: dan prioridad al objeto, títere o muñeco y se mantienen oculto o alejado de la representación.
- Actores/ Manipuladores: accionan como ente integrado a la situación manipulada.
- Actor/actriz propiamente dicho: ejerce su labor actoral y la atención está puesta él/ella, podría en algún momento ejercer el rol de manipulador, pero desde el entramado de signos que su condición le provee.

Este último punto sirve como base para la comprensión de este proceso creativo y su puesta en escena, en los que el cuerpo de la actriz no se distancia del personaje para manipular al objeto en cuestión, sino que junto con el objeto crearon una poética que tuvo como resultado imágenes que demostraron su proceso de autocategorización, haciéndose

evidente a través de las reacciones que el personaje expresa ante los cambios que pueda presentar el objeto luego de ser manipulado.

Para estos fines, fue necesario valirme de algunas técnicas utilizadas en la animación de objetos que abren un abanico de posibilidades al actor/actriz en su objetivo de crear relaciones con ellos. Por ejemplo, además de la imitación antropomorfa que usualmente se atribuye al objeto, se proponen como alternativas la evocación por medio de la palabra, el espacio (recortado, alargado, según necesidades), movimientos cambiando de lugar al objeto, la luz, la música, los cambios de estado (mojar, quemar, romper al objeto) y la paradoja visual (niega lo que afirma por contradicción, produciendo un objeto simbólico).

La propuesta, al ser confrontada en el espacio laboratorio que se destina para poder extraer material escénico que sirva para el resultado final, expone la sensibilidad del actor/actriz; es aquí donde considera que radica nuestro trabajo. Por consiguiente, para desarrollar una dramaturgia de actor/actriz es necesario ponerse como materia dispuesta, partiendo de que en el arte dramático el cuerpo es el medio transmisor de sentido, no puede desligarse de su propio ser y memoria, es decir su identidad.

Mauricio Kartún durante el desarrollo de un curso en el 2004, realizó un ejercicio en el que plantea reconstruir mediante antiguos juguetes personales el mundo infantil, es decir, acerca al actor/actriz hacia sus recuerdos, lo que le permite reproducir y reinterpretar sus memorias y costumbres. Teatralmente es un ejercicio que apertura la creación de prácticas objetuales, ya que con él se propone una posibilidad creativa que parte desde uno mismo para poder buscar herramientas que aporten a la búsqueda de formas teatrales que nos acerquen a nuestras memorias como individuos y sociedad.

De esta manera, y tomando partido de lo propuesto por Kartún, nace la posibilidad de llegar al personaje desde mi identificación con mi cultura de origen a partir de mi relación con objetos que fueron de importancia por lo que representan para mí. Este acercamiento permitió, por consecuencia, la reflexión sobre el proceso de autocategorización en una sociedad específica, en la que el ideal artístico sería poder generar reflexión sobre los hechos que marcan la formación de la identidad social y personal, desde una asumida opresión cultural propuesta por el dramaturgo, que se enfoca desde el núcleo familiar de una particularidad femenina. A partir de esta búsqueda, pretendo poetizar con los objetos mediante la utilización del objeto antropomorfizándolo, utilizándolo literalmente con la finalidad de connotar o, por último, utilizándolos metafóricamente. El objeto poetizado es apreciado por el espectador en su identidad: “Yo como espectador tenía que poder ver un tropo de la retórica: metáfora, sinécdoque, o una historia” (Ferreyra, 2007, p. 15).

2.6. El objeto como concepto y la creación de imágenes

Una vez que el artista decide las imágenes y sentidos a crear, comienza un gran trabajo de construcción sobre una historia, sin embargo, el apoyarse solo en los objetos o en imágenes podría constituirse en una debilidad para este teatro, pues no son suficientes para un espectáculo teatral. La idea, entonces, es encontrar su justo equilibrio. (citado por Zamorano Moriamez, 2008, p.158)

Es de esta manera también que creadores y grupos teatrales que trabajan enfocando su labor en composiciones visuales se sirven de estas herramientas para sus puestas en escena en las que se prioriza el trabajo visual, tales como *Sin título técnica Mixta* de

Yuyachkani (Perú), o Máquina Hamlet de *El periférico de objetos* (Argentina), donde los objetos cumplen con una narrativa dentro de la propuesta estética-

Los objetos, como se revisó anteriormente, constituyen indicadores de jerarquías socioeconómicas, funciones, necesidades materiales, necesidades afectivas, etc. En un grupo social, los objetos pueden tener relaciones de necesidad, afecto, posición económica, etc. Asimismo, a determinados grupos sociales, se les puede atribuir ciertas clases de objetos que podrían ser de su uso común. De esta forma, si pensamos en una sociedad urbana metropolitana cabría la posibilidad de atribuirles el uso de automóviles, objetos electrónicos, edificios, y otros tantos. Del mismo modo, *La edad de la ciruela* presenta características propias de una sociedad, que si bien no se marca muy claramente como rural, se muestra como alejada de la ciudad, ubicando la situación en una casa vieja ubicada en un pueblo, donde se manifiestan comportamientos y diálogos de un grupo humano particular. Por ende, al tener presente estos datos me fue factible proponer objetos con los que podrían estar relacionados durante el laboratorio creativo y que, finalmente, se determinaron como sustanciales para la presentación escénica.

Según Barthes (1993) un objeto es simbólico dependiendo de su uso, ya que no solo se considera como símbolo aquellos objetos que evoquen asociaciones de ideas universales, sino que, por ejemplo dentro de la obra, se generará un contexto, una atmósfera que difiere de la realidad y en donde cualquier cosa podría suceder. Es por ello que el rango de símbolo que un objeto tenga lo designará finalmente el creador(a) dependiendo del tratamiento estético que proponga. Esta cualidad semiótica del objeto está en relación con el uso que le otorga el sujeto, de allí que se establece una intervención sobre el significado del objeto.

En cuanto a los objetos tratados por el teatro, recordaré que hay indicaciones preciosas, de una extremada riqueza de inteligencia, en los comentarios de Brecht sobre algunas de sus puestas en escena; el comentario más célebre consiste en la puesta en escena de Madre Coraje, donde Brecht explica muy bien el tratamiento largo y complicado al cual hay que someter a ciertos objetos de la puesta en escena para hacerles significar cualquier concepto; porque en la ley del teatro no basta que el objeto representado sea real; hace falta que el sentido sea separado de alguna manera de la realidad: no basta presentar al público un vestido de cantinera realmente ajado para que signifique el deterioro: es preciso que usted, director, invente los signos del deterioro (Barthes, 1993, p. 250).

Por tanto, considero necesario semantizar los objetos colocados en escena. Los objetos, en primer lugar, van a designar metonímicamente a la persona, pero también, en segundo lugar, connotarán su condición, su estado de vinculación al objeto. Estas mujeres cuando están identificadas con las tradiciones familiares, el objeto las tendrá en orden de subordinación, como si ellas estuvieran atadas a los objetos y, por tanto, atadas a su rol en función de su identidad social perteneciente a esa tradición familiar. Es recién cuando esta relación se invierte que el objeto está subordinado al sujeto y, por tanto, puede ser resignificado o semantizado, así servirá como un indicador de que el personaje se ha autocategorizado.

Particularmente la propuesta incorpora objetos en su mayoría de uso cotidiano que, al ser intervenidos en sus dimensiones físicas, como el color o la forma, aportan para designarles características que refieran de mejor manera al personaje que representan. Por ejemplo, se diferencian dos sombreros, metonimia de los personajes de las abuelas, en tanto uno se encuentra sucio y viejo, mientras que el otro aparenta mayor cuidado. Esta

distinción ayuda a la conceptualización de la forma en que Celina las recuerda y las reflexiona, considerando de este modo cuales son las particularidades connotativas que dejan ver estos objetos que no coinciden con su pensamiento para generar uno propio.

2.6.1. El objeto conceptual.

El punto de partida del laboratorio actoral se basó en los aportes de Griffiero (2001). Por ello, a continuación, y ampliando las ideas que referí en párrafos anteriores sobre el tratamiento del objeto, expondré sus aportes sobre el uso en la ficción escénica del objeto que ha sido sacado de la función original para el que fue creado. En otras palabras, lo que él llama el *objeto descontextualizado*, refiriéndose desde el principio de su práctica como director a que al colocar un objeto en el escenario aún sin la presencia de los actores implica que el espectador construya su presencia, su pasado, su acción, en fin, su poética:

Cuando un tren eléctrico recorre la escena o una radio solitaria emite una canción, o cuando hay cuatro butacas de cine cubiertas de fardos de trigo y un cuadro roído, su presencia nos introduce y da inicio a la narrativa visual de la ficción. En estas composiciones está solo el espacio y un objeto, dos soportes narrativos que hablan por sí solos desde su poética, desde su metafísica, y nos remueven nuestros sentidos, nos evocan sensaciones, nuestra memoria tanto personal, como histórica.

La presencia de los objetos genera una acción dramática e intervenimos su significado escénico situando a su alrededor otros objetos. Los que nuestra sensibilidad nos evoca, los que el texto nos sugiere. (Griffiero, 2001, p. 121)

A esto se le suma el cuerpo del actor y su relación con el objeto, que permite la construcción de acciones escénicas teniendo al objeto como coprotagonista. A esta poética,

además, se adiciona el texto que sugiere imágenes y el espacio dinamizado por el tiempo. Todo esto permite combinaciones infinitas a partir de la descontextualización del objeto.

Al inicio, el objeto presentado mantiene una relación funcional con el actor o la actriz (por ejemplo, un sombrero para lucir) pero luego, sus características (color, diseño, época, estilo) remitirán a un lugar correspondiente a la ficción (por ejemplo, un sombrero de uso común en el departamento de Cajamarca). La manipulación literal del objeto conlleva un subtexto de estado o de psicología del personaje (por ejemplo, el sombrero de la abuela tradicional Cajamarquina conservadora de sus costumbres). A esto se añade la acción (ponerse el sombrero incluso dentro de casa como demostración de su poder). Todo esto va a crear asociaciones en el espectador que va construyendo un sentido global de la escena. Existen, según lo denomina Griffero, una serie de *descontextualizaciones* a las que podríamos llamar, también, recontextualización del objeto que le van cargando de significados metafóricos.

Ahora, se llega a la dramaturgia del objeto conceptual postulado por Griffero que implica “realizar el gesto de una doble o triple descontextualización”:

[...] en la primera descontextualización de un objeto subrayamos su condición funcional o histórica. Un segundo gesto es la composición cuerpo-objeto para producir atmósferas y acciones plásticas. En el tercer gesto, producimos una doble o triple lectura donde ya el objeto no se representa a sí mismo, ni es signo de un referente literal, sino que está allí para configurar un tercer o cuarto significado que aquí llamamos concepto y que permite ampliar el alfabeto escénico hacia una narrativa visual conceptual. (Griffero, 2001, p. 137)

Estas definiciones sirvieron para aclarar el proceso de descontextualización y resignificación que se hizo con los objetos, en la cual introduje elementos cercanos a mis recuerdos familiares usando, por ejemplo, una escoba. Luego, realicé la composición de la relación funcional personaje objeto, en este caso, la madre y la escoba. Finalmente, la presencia del objeto se transformó en un concepto relacionado al rol del personaje que desempeñaba en la casa: limpiar. De esta manera pude concretar a través del laboratorio la elección de los objetos a usar y las ideas que cada escena proponía para su representación.

Este tratamiento que realicé con el objeto en pos de convertirlo en un concepto reveló en el personaje el tránsito de la inicial negación a su propio ser mujer perteneciente a un grupo familiar definido por lo que éste último le significa, es decir, el cumplimiento de roles establecidos culturalmente, que la relegan a labores domésticas o biológicas para luego dar paso a una visión de libertad que parte desde la reflexión sobre el tiempo, que da pie a las salidas de los personajes. Este suceso se demuestra escénicamente mediante la manipulación de los objetos apartándolos del espacio que representa la casa, de este modo ella misma toma conciencia de su libertad de decisión y logra entregar la noción de pertenencia cultural con la suya propia.

2.7. Fundamentos psicosociales

2.7.1. La relación emocional sujeto - objeto.

Habiendo hecho uso de los objetos como una metonimia de los personajes evocados, fue coherente que se les atribuyera afectos. Celina al ver los objetos recuerda la presencia de la persona que los usó y, en cierto modo, se produce en ella una fluctuación de sensaciones diversas que varían entre la nostalgia, el rechazo y el amor o aquello que acompañó a su vivencia.

De este hecho, el psicoanálisis menciona que el sujeto puede atribuir al objeto estados afectivos. Por ejemplo, una llave puede tener un valor sentimental para el sujeto si le perteneció a un ser querido y es incapaz de dejarlo, aunque ya no tenga utilidad porque lleva una carga afectiva y puede convertirse en objeto de deseo (o rechazo, según la experiencia). Este proceso es conocido como catexis:

Poner energía libidinal a los objetos de manera inconsciente es lo que se denominó catexis, que enseña la cantidad y forma de afecto con el que libidinizamos los objetos: humanos, materiales, todos los objetos con los que nos identificamos, consciente e inconscientemente en la realidad exterior. Es la manera como nos sujetamos a la vida; nuestros pretextos para vivir tienen que ver con los objetos que libidinizamos, con los “objetos de catexis”. (Serrano Barquín, Salmerón Sánchez, & Serrano Barquín, 2011, pág. 330)

Así, los seres humanos le otorgamos o depositamos una energía afectiva en los objetos. Éstos no cambian su naturaleza, pues sigue siendo meramente un objeto. Pero para nosotros, tienen un significado que concierne a nuestras experiencias emocionales positivas o negativas. Por esto, algunos objetos representan a las personas y algunos otros, con los cuales tenemos proxemia (pues entran en nuestro espacio individual), nos representan y, por tanto, forman parte de nuestra identidad.

En suma, los seres humanos tenemos una capacidad de representarnos la realidad objetual. Cada vez que lo hacemos construimos la noción de la realidad con una impronta personal y subjetiva, aun cuando no seamos conscientes de ello. De allí que en el arte los objetos representados son más bien la forma en que nosotros lo conceptuamos, para transmitir a los espectadores nuestros propios descubrimientos sobre la realidad. De esta

forma se partió hacia la búsqueda de aquellos objetos que me pudieran acercar como actriz hacia algún recuerdo real de mi procedencia familiar, para así lograr el primer paso hacia una identificación con los objetos. En términos de Ernesto Ráez, el objeto al ser próximo al ser humano se convierte en el Yo material:

En la medida en que todo en el teatro se humaniza, el objeto teatral es básicamente “Yo material”, prolongación del comportamiento, indicador de roles, de instituciones o de costumbres sociales. [...] puede ampliar su significación a niveles connotativos y socio-contextuales o evocar sus asociaciones antropológico-culturales. (Ráez Mendiola, 2017)

Como ser humano mantengo una relación afectiva con algunos objetos que me recuerdan parte de mi cultura cajamarquina y que opté hacer coincidir con la situación de los personajes, por ello situé la acción en Cajamarca. Esto me permitió enhebrar mi yo de la actriz con el yo del personaje de Celina. Por eso, la imagería Cajamarquina se hará presente, en algunos objetos, algo del vestuario sin caer en el regionalismo, siendo para este caso considerado una extensión familiar del personaje en forma de materia inanimada.

Resultó de gran importancia, además, aquel acercamiento personal con objetos que hayan tenido una carga afectiva sincera y real, para luego proceder a identificar y corroborar con la dramaturgia del texto cuáles podrían ser aquellos que identifiquen de mejor manera las funciones y así determinar el modo de expresión de los niveles de autocategorización. Así, pues, finalmente, fue de gran apoyo el graficar los procesos para tomarlos como guía en el tratamiento estético del cuerpo en relación con los objetos y la trama de la obra.

2.7.2. Una teoría sobre la autocategorización.

Tal como ya he expuesto, la identidad de las mujeres de la obra parte de su negación por la cultura que sume a la mujer en subordinados roles que no le permiten tener consciencia del valor de su propia identidad social, que se demuestra en los roles de subordinación de la mujer. El proceso de identidad no se da necesariamente en una educación formal sino en la pertenencia a un grupo familiar que ya tiene definido ancestralmente los roles impuestos para cada género.

Según la teoría de identidad social propuesta por Tajfel (1981), ésta se construye no solo a partir del conocimiento que el individuo tenga de sí mismo (autoconcepto) en relación al mundo físico y social, sino que considera que al interrelacionar con los otros es que encontramos un yo, que luego se ubica en relación con la pertenencia a los grupos:

[...] por muy rica y compleja que sea la idea que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico o social que les rodea, algunos aspectos de esta idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales. Algunas de estas pertenencias resultan más relevantes que otras; y algunas pueden variar en relevancia con el tiempo y en función de una variedad de situaciones sociales [...] La «identidad social» tal como se define aquí debe considerarse, por tanto, como un término taquigráfico usado para describir 1) aspectos limitados del concepto de sí mismo que son 2) relevantes para ciertos aspectos limitados de la conducta social. (Tajfel, 1981, p. 292)

El individuo se define a sí mismo por el grado de identificación emocional y de valor que tiene con su grupo que le proporciona un sentido de pertenencia. De hecho, el primer grupo al que pertenece es el familiar, y dado el enlace de consanguinidad es

imposible salirse de ella. Pero la familia, a su vez, establece sus características a partir de los aspectos pertenecientes a la cultura en la que está inmersa. Es así que, parte del autoconcepto de un individuo estaría conformado por su identidad social, esto es, el conocimiento que posee un individuo acerca de su pertenencia a determinados grupos sociales junto a la significación emocional y de valor que tiene para él/ella dicha pertenencia.

La *Edad de la ciruela* cuenta la historia de una familia desde el punto de vista de dos hermanas quienes desde niñas refieren la vida de las mujeres de dicha familia: todas están unidas por el grupo familiar y las relaciones al interior de la familia. Aunque nunca aparecen los hombres como personajes, constantemente están en el nivel diegético, constituyendo así todos un endogrupo. Allí se manejan los mismos códigos que establecen sus semejanzas por la identidad social compartida. Solamente que los códigos han sido impuestos a favor del poder de los hombres, aunque ellas no lo cuestionan, éstas se van revelando como una vida insatisfactoria, sin capacidad de decisión porque quienes deciden son los hombres.

Este conocimiento puede ser interpretado de diversas maneras, se evidencia en la obra que las personas que viven en aquella casa tienen claro que pertenecen a un grupo social y cultural y se acomodan a las funciones que les están designadas de manera tácita; sin embargo, ello no significa que este designio les sea satisfactorio. De este modo, ellas reflejan sus diferencias con el grupo, en sus diálogos y acciones, mostrando así un tipo de comportamiento en respuesta de estas diferencias.

Turner, un colaborador y continuador de la teoría de Tajfel, propone la teoría de la categorización del yo (Turner, 1985). En ella, a diferencia de la teoría de la identidad social, la identidad individual y el sentido de pertenencia se hacen más flexibles.

Hay tres niveles de abstracción de categorización del yo importantes para el autoconcepto social propuesto por Turner en 1997 y son los siguientes: (a) el nivel superordenado del yo como ser humano, categorizaciones del yo basadas en la propia identidad como ser humano, características comunes que se comparten con otros miembros de la especie humana, frente a otras formas de vida; (b) nivel intermedio de categorizaciones endogrupo-exogrupo, basadas en semejanzas y diferencias sociales entre seres humanos que le definen a uno como miembro de determinados grupos y no de otros (p.ej. “americano”, “mujer”, “negro”, “estudiante”, “clase trabajadora”), y (c) nivel subordinado de categorizaciones personales del yo, basadas en diferencias entre uno mismo como individuo único y otros miembros del propio grupo que le definen a uno mismo como persona individual específica (p.ej., en relación con la propia personalidad u otros tipos de diferencias individuales). Podemos decir que estos niveles definen la propia identidad “humana”, “social”, “personal”, respectivamente, basadas en comparaciones interespecíficas, intergrupales (o sea, intraespecíficas) e interpersonales (es decir, intragrupal) entre uno mismo y los demás.

Así, pues, hay un nivel mayor que corresponde a la cultura a la que se pertenece, un segundo nivel que es el grupo de referencia, en este caso la familia, y, por último, una identidad individual. Entonces, si las dos primeras entran en contradicción con la última, la persona desde su perspectiva individual, determina una salida del grupo. En otras palabras, surge un problema cuando el significado valorativo y/o emocional de la pertenencia al grupo familiar/cultural entra en contradicción con los valores y la falta de reconocimiento, como ocurre con el personaje Celina y las mujeres de su familia que determinan su salida:

El coste de la salida es, subjetiva u objetivamente, tan grande que la hace imposible o intolerable, como puede ser el caso de las afiliaciones familiares. [...] A veces, naturalmente, no puedes huir activamente y tienes

que seguir en el mismo sitio, activamente o no; o, habiendo tratado inútilmente de huir, o habiendo visto a otras personas intentarlo, puedes llegar a creer que es imposible escapar y que tienes que aceptar las consecuencias de quedarte en el mismo sitio. (Tajfel, 1984, pág. 329)

Las perspectivas, el modo de ver la vida y las relaciones varían con el paso del tiempo, en tanto la vida misma está en constante cambio por las decisiones, la toma de conciencia, en fin, porque la vida está llena de acontecimientos que hacen reevaluar la propia perspectiva y la pertenencia a los grupos. Entonces, algunas situaciones pueden generar una insatisfacción entre la identidad social y la individual y, así, determinar la saliencia del grupo de pertenencia. Lo mencionado se evidencia claramente desde el inicio de la obra cuando se caracteriza al personaje Celina, ella una posición muy clara frente a lo que considera que no la representa. Tal es así que en sus primeros diálogos niega su ser mujer, en tanto ello le significa una función pre establecida en el hogar.

Esto vendría a ser, un comportamiento que se funda en la percepción estereotípica que el sujeto en cuestión tiene de las características y normas de conducta que corresponden a un miembro prototípico de los grupos o categorías sociales salientes (Sandroglio, López y San José, 2008, p.81). En el momento en el que los personajes Celina y Eleonora se escriben cartas, hacen remembranza de las demás mujeres de la familia logrando recordarlas a través de los aspectos estereotípicos que tenían de ellas, como por ejemplo lo hacen con su propia madre, un ser que “libraba batallas con la suciedad”. De la misma manera, a las demás mujeres a quienes reconocen en sus cartas como mujeres cargaban con “valijas adoloridas” haciendo una analogía con las penas y tristezas que estas mujeres cargaban. De este modo, se logra apreciar en el personaje de Celina el rechazo hacia lo que estos prototipos de mujer representan.

Debido a ello, se generaría una nueva autocategorización que define el propio individuo en términos de sus diferencias con otras personas. En ese momento, la persona entra en un proceso de nueva *personalización*, donde se decide la inclusión en un nuevo grupo o su re-inclusión en el grupo de pertenencia de origen. A partir de este concepto se ha realizado una labor de reflexión e inclusión de un final distinto que, desde mi punto de vista como actriz creadora, muestra el acercamiento o mejor dicho el *re-acercamiento* hacia las memorias y cultura del personaje. Celina opta por no irse sino quedarse, pero esto no supone aceptar el rol tradicional, por el contrario, desde su propia autocategorización ella asume su propia identidad, haciéndola finalmente reconciliarse con los elementos de su casa y cultura sin claudicar de la fortaleza adquirida, teniendo una mirada comprensiva donde la acción personal ya no depende de las convenciones sociales sino de su propia libertad. Es decir, realizando una “convivencia” entre mi identidad social y personal.

Deschamp y Devos (citado por Sandroglio y cols., 2008), por su parte, han definido como el modelo de covariación que concibe la autocategorización como el resultado de la combinación de dos dimensiones independientes: la identidad social (grado de semejanza) y la identidad personal (grado de diferencia), que tiene como resultado llegar a autodefinirse aceptando a su vez que es parte indiscutible de su familia.

Es la perspectiva del personaje de Celina quien es la única de las mujeres que en un principio opta por quedarse en la casa, pero con una autoafirmación de sí misma, con una nueva conciencia decide irse con su hermana y su madre. Las demás, aprovechan la oportunidad que les da el que el tiempo se haya detenido, para decidir por sí mismas e irse de a casa.

Si se hace un recuento de la autocategorización del personaje Celina, ella, y las mujeres a las que la obra se refiere, atraviesan tres momentos: el primero, en que al

pertenecer a su familia se le ha establecido una identidad que mantiene el *statu quo* donde ella está subordinada y no es capaz de auto determinarse; un segundo momento en la obra, en que deciden detener el tiempo lo que permite la libertad de decidir su propio destino y, por tanto, despersonalizarse; y, por último, la autocategorización expresada en la decisión de irse de la casa pero con la nueva identidad que permite la covariación, mientras que las demás determinan su salida y una nueva autocategorización ya no en Cajamarca sino en Lima.

Asumir la propia identidad es producto del pensamiento sobre uno(a) mismo(a) asumido como parte de un contexto específico y con características propias, en donde juegan un papel importante el cuestionamiento de las normas familiares, sociales y culturales.

CAPÍTULO III: PROPUESTA TEATRAL

3.1. Dramaturgia del Texto

3.1.1. Sobre Arístides Vargas.

Arístides Vargas nació en Argentina en la provincia de Córdoba, en el año 1954. Desde la infancia vivió en Mendoza. Allí inicia su intervención e interés por el teatro, en diferentes grupos. Cursa sus estudios superiores en la Universidad de Cuyo. Durante la época de la dictadura militar del gobierno de Rafael Videla tuvo que salir de Argentina. En 1975 se exilia en Ecuador debido a la persecución y amenazas de la organización paramilitar la Triple A (Montenegro, 2013). En ese país, en 1979, funda el influyente grupo “Malayerba” junto a su esposa española Charo Frances, desarrollando una fructífera labor como director y dramaturgo.

En la página web de Alternativa Teatral (2017) figuran las siguientes obras escritas por él:

- *Nina y Tamia (tejen luz).*
- *Pluma y la tempestad estos tiempos.*
- *Hilando fino.*
- *Jacinta en el umbral.*
- *Otra manera del olvido.*
- *La República Análoga.*
- *La Razón Blindada.*
- *Bicicleta Lerux.*
- *La edad de la ciruela.*
- *Donde el viento hace buñuelos.*

- *Foto de señoritas y esclusas.*
- *Instrucciones para abrazar el aire.*
- *Flores arrancadas a la niebla.*
- *Nuestra Señora de las Nubes.*
- *La casa de Rigoberta.*
- *Ana, el mago y el aprendiz.*
- *Danzón Park o La maravillosa historia del héroe y el traidor.*
- *La Soledad de las luciérnagas.*
- *Supongamos.*
- *Compañeros.*
- *La muchacha de los libros usados.*
- *Tres viejos mares.*
- *Pasajeras.*

Así mismo, en una semblanza que aparece siempre que se refieren a Vargas, se dice:

La temática de su dramaturgia gira en torno a la memoria, el desarraigo, la marginalidad. Su escritura es poética no carente de humor, pero también de cierta amargura y, pese a esta última, de la inocencia suficiente para creer que el mundo puede ser cambiado. Asimismo, su escritura tiene la crueldad de negarse esa esperanza y caer, por momentos, en la desesperación total.

(Celcit Argentina, parr. 9, 2014)

Esto mismo, considero, se puede aplicar también a *La edad de la ciruela*.

3.1.2. La edad de la ciruela.

La edad de la ciruela se estrenó en 1996, en la ciudad de Quito (Ecuador) por el elenco de actrices de la compañía Corporación Tragaluz: María del Carmen Burbano, María Beatriz Vergara, Patricia Naranjo y Rossana Iturralde. De ahí en adelante la obra ha sido representada por diversos grupos y compañías. Desde su estreno tiene más de 600 representaciones alrededor del mundo y ha sido participante en numerosos festivales en países de Europa y Latinoamérica.

El texto nace a partir de la búsqueda de la actriz ecuatoriana Rossana Iturralde por encontrar la manera poética de hablar acerca de su sentir luego de vivir muchos años fuera de Quito. A su regreso, se encuentra con una realidad completamente ajena a ella la cual la hace cuestionarse sobre esos sentimientos encontrados de no reconocerse en su cultura natal y la idea del exilio. Vargas trabajó el texto pensando en la situación de la actriz y también desde su propia experiencia como exiliado. Ella lo expresó del siguiente modo:

Yo soy de Guayaquil, él (Aristides Vargas) es argentino y, coincidentalmente [*sic*], su pareja, Charo Francés, es española. Entonces había una cosa en común que nos unía: el desplazamiento, el autoexilio, y por eso me propuse trabajar para el primer montaje con Lisette Cabrera, quien es quiteña, pero de origen venezolano. (Diario El Telégrafo, párr. 3, 2016).

Así, pues, entre los temas de la obra, se entrelazan la identidad, el exilio, el desplazamiento, el desarraigo, la memoria, entre los más predominantes. En la presente investigación prevalece el tema de la identidad. El exilio, que es el desplazamiento, el alejamiento y el desarraigo del propio pueblo que ha dotado de identidad social a la persona y que ésta preserva en el lugar extraño. La memoria, por su parte, como una

capacidad que vincula el tiempo, especialmente el pasado, con la idea de la continuidad del ser, es decir, su identidad; la memoria confirma la identidad social.

Como lo sostiene el crítico de teatro ecuatoriano Santiago Rivadeneyra (2017) al analizar la obra de Arístides Vargas:

Respecto a su dramaturgia, Santiago Rivadeneira Aguirre, expresa: “Los textos de Arístides Vargas son la presencia de la ausencia. Los personajes de Arístides son deliberadamente deambulatorios, no tienen un espacio definido o definitivo. Existen en el ejercicio pleno del olvido y la memoria, porque su identidad personal (también la nuestra, puesto, que al ser investidos por la puesta en escena nos convertimos en voz común) es la conciencia que acompaña al ejercicio pleno del pensar: lo específicamente recordado y lo específicamente olvidado...” (Vargas A. , 2003, pág. 10-11).

La memoria evocada por el pensamiento preserva la identidad personal, la que se ha construido en el tiempo. Aunque los personajes de *La edad de la ciruela* no se encuentran en algún tiempo o espacio definidos, trasuntan su origen en los espacios del grupo familiar que ha forjado la identidad social que da origen a la autocategorización, es decir a la autodeterminación reconstruida por las decisiones independientes del grupo de pertenencia. Estas mujeres, al recordar, reconstruyen su vida y el momento en que decidieron detener el tiempo para que cada una se aparte del entorno familiar, que ha decidido por ellas hasta ese momento de su vida. Así se determina la salida del grupo por la no coincidencia con las necesidades e identidad individual. Ellas, al final de la obra, se van de la casa para construir su identidad en un lugar mejor (que en nuestra adaptación es Lima), un lugar donde se autocategorizarán.

3.1.3. Análisis del texto dramático.

A continuación, se analizará el texto dramático planteado, en primer lugar, desde una breve descripción de la historia y sus sentidos denotativo y connotativo, que apoyan a la idea general de la situación. Posteriormente, para el análisis de la estructura dramática se consideró pertinente usar el modelo secuencial que propone el autor Ernesto Ráez (2017). Dadas las características de la obra, este análisis permite observar de manera clara las acciones de cada escena para después pasar al análisis semántico de los personajes, en donde se ha propuesto un cuadro que permita aclarar sobre qué textos fue posible distinguir de mejor manera escogidos los objetos. Finalmente, se da cuenta del proceso de laboratorio que permitió encontrar las variables y la estética que se utilizó. Para ayudar al lector se utilizó el cuestionario de Hobs (citado por Pavis, 2002), que permite esclarecer la puesta en escena y el texto espectacular.

- **Sinopsis:** *La Edad de la Ciruela* trata de una familia de mujeres de tres generaciones diferentes que viven en una casa de pueblo, dejando al realizador carta abierta para poder situar la historia en cualquier lugar. Los personajes sugeridos son mujeres y su historia es contada a partir de los recuerdos de dos hermanas, Celina y Eleonora. Ellas se escriben cartas a través de las cuales van contando el proceso de la enfermedad de la madre de ambas, mientras van evocando su infancia, sus vivencias y las de todas mujeres de la familia. Esta alternancia del tiempo presente y el pasado se va desarrollando mientras se refiere tanto al deterioro de la madre que le conduce a la muerte, como a la salida de todas las mujeres de la familia para seguir su futuro lejos de la casa.
- **Significado denotativo:** la edad se refiere al tiempo que ha vivido una persona o ser vivo desde su nacimiento, implica entonces la duración de la vida, pero

también la pertenencia a un grupo etario; por ejemplo, niñez, madurez, vejez. El complemento directo “de la ciruela” se refiere a la fruta y, toda vez que la preposición “de” indica una cualidad, se refiere a que la edad tiene una cualidad; por ello, la frase se refiere a un estado de la edad, por ejemplo, se puede referir al momento en que la ciruela está madura, en plenitud como alimento.

En la obra, en la primera escena, se muestra un ciruelo en flor en el jardín de la casa, es decir, a punto de fructificar. Posteriormente, dará frutos que le servirán al personaje de Gumersinda para hacer vino de ciruela.

- **Significado connotativo:** la primera es la analogía que se hace del fruto con las mujeres de la familia, cada una con una edad biológica y una edad emocional. La edad, al estar relacionada con el paso del tiempo, implica cambios físicos y emocionales, cambios en la construcción de la identidad. Esto puede significar, por ejemplo, envejecer arrugarse como un fruto, como la ciruela que pierde su carne con el paso del tiempo y se pierde seca y sin vida. En el siguiente texto podemos apreciarlo:

MARIA: Dime una cosa, Gumersinda: ¿cuál es el truco para que el vino de ciruela te salga tan rico?

GUMERSINDA: La edad de la ciruela. Todo depende de la edad de la ciruela.

MARÍA: ¿Tiene edades la ciruela?

GUMERSINDA: Con sólo mirar la flor, una se da cuenta de si el fruto va para vino o para vinagre.

MARÍA: Yo estoy avinagrada.

La riqueza, el sabor del fruto se equipara con la mujer. Dado que la flor es un estadio primigenio del fruto, ésta se refiere a la niñez, momento en que se construye la identidad. En la madurez, la mujer puede ser vino o vinagre. Por su consistencia, el vino tiene una connotación de la sangre y, de allí, a la familia, y obviamente la identidad común, la identidad social. El vino se produce mediante un proceso de cuidado. De allí la importancia del tiempo. Pero, si no se cuida el proceso o si el fruto no es adecuado, la vida se avinagra. Estas mujeres sienten que su destino está avinagrado por los condicionantes de la posición de la mujer de subordinación, únicamente podrán fructificar si se apartan de la familia y deciden por sí su propio destino. Pero, además, *La edad de la ciruela* al ser una referencia retórica y jugar con el concepto contrario (maduro/inmaduro, vino/vinagre), funciona también como una ironía.

Para cada personaje puede tener un significado diferente; no obstante, todas comparten el mismo temor y resignación, la soledad en el tiempo que ven transcurrir, que las dejó sin amores. Para Celina significa dolor; soledad para su madre, tías y abuelas, además de resignarla a pensar en que ese sería su futuro.

Temas de la obra: la obra presenta varios temas, entre ellos, la idiosincrasia de un grupo cultural. Es la saga de una familia de tres generaciones que comparten roles femeninos (que ellas llaman oficios) y que deben encajar en ellos, desde una perspectiva tradicional.

Del mismo modo, hace referencia al tema de la mujer en la sociedad. Un rol sucedáneo al hombre, centrado en la casa, la atención al hombre y a los hijos, donde es imposible que la mujer pueda ejercer el derecho a decidir su destino.

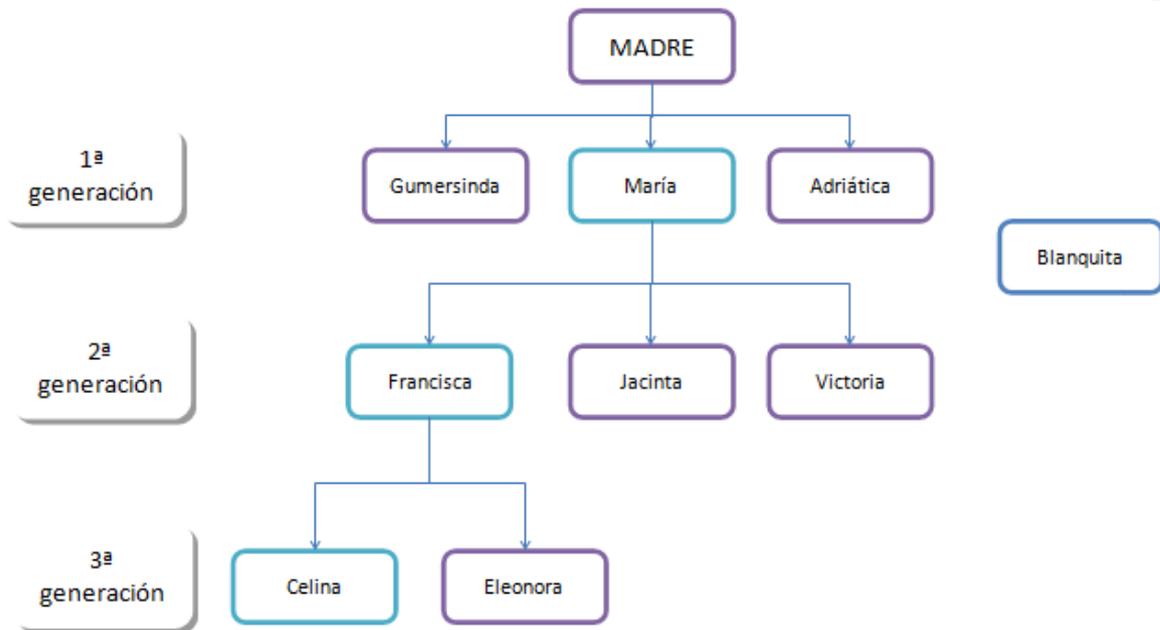
Asimismo, está el tema del pensamiento de la mujer de pueblo. Especialmente en Perú coexisten culturas diversas donde los estereotipos de la mujer se expresan de diversas maneras. La obra carece de un tiempo y espacio específico; sin embargo, coincide mucho con los pueblos de la sierra peruana. Pasar de un pueblo de provincia a Lima es cambiar de cultura. De allí que resulta coherente que las mujeres, buscando su autocategorización, cambien la casa de provincia por Lima.

El tiempo y su significado en determinando grupo social. Las mujeres están signadas por el tiempo. Hay una perspectiva de ser hermosas y jóvenes para que sean escogidas como pareja, pasado el tiempo les sobreviene una presión social fuerte para que se realicen como mujer; es el mismo caso para el tener hijos. Para utilizar una metáfora, según el determinismo social, la mujer tiene fecha de caducidad.

Como el texto ha sido tomado para su realización escénica desde el punto de vista de Celina, se determinó el siguiente tema: el proceso del personaje de autodefinición como ser independiente, sin negar su procedencia familiar. Este tema de autocategorización articula los demás temas de la obra porque permite evidenciar que la mujer logra superar que le asignen roles (u oficios como le llaman en la obra) y que sea ella quien decida qué puede esperar de sí misma, según su propia perspectiva.

Estructura dramática: la obra está escrita de manera secuencial, estando la estructura general conformada por veinte escenas compuestas siempre por una carta que anuncia lo que luego acontecerá en una escena. El autor permite el libre ordenamiento de los cuadros, la elección de suprimirlos y, de la misma manera, permite la libertad de realizar la obra con los actores o actrices que se considere necesario. Son en total nueve personajes mujeres que aparecen por lo general de a dos en cada cuadro.

Genealogía de los personajes: para tener una idea de la estructura de relaciones de los personajes y la ubicación de Celina, mostramos el siguiente gráfico:



La primera generación está conformada por tres hermanas. De ellas, sólo María se casó y pudo realizarse en su “oficio” de ser mujer. Gumersinda no se casó, pero encontró una salida teniendo una relación clandestina con el esposo de María. Adriática fue considerada loca por su forma sincera, lo que le apartó de la necesidad de tener un oficio.

Desde siempre Blanquita está insertada en la familia porque fue la criada y estuvo vinculada a todas las generaciones. Ella estuvo ligada al oficio de ser mujer por el encargo de cuidar la casa.

La segunda generación también tiene a tres hermanas, Francisca se realiza por ser madre. Jacinta tuvo el “oficio” de ser bordadora y Victoria no tuvo hijos ni esposo, tampoco un oficio que desempeñar.

En la tercera generación están las hermanas Celina y Eleonora quienes dialogan.

Se podría ver, desde la perspectiva de la dramaturgia. La manera en que los personajes se autocategorizan o no.

Personaje	Identidad social	Salida	Autocategorización
Gumersinda	Hace vino de ciruela	Amante de Alfonso	Se va volando en bicicleta
María	Madre, esposa de Alfonso	El tiempo se detiene	Se va volando en bicicleta
Adriática	Loca de la familia	La muerte	Regresa al limbo
Blanquita	Sirvienta	El tiempo se detiene	Regresa a su pueblo
Francisca	Madre, la que ordena y limpia.	No sale	No se autocategoriza
Jacinta	Borda	El tiempo se detiene	Se va en busca del amor
Victoria	Sonámbula	No sale	No se autocategoriza
Eleonora	Niña	El tiempo se detiene	Se va a la ciudad
Celina	Niña	El tiempo se detiene	Regresa a la familia

3.1.4. Análisis de la estructura dramática.

Dadas las características narrativas y secuenciales de la obra, y siguiendo el modelo planteado por Ernesto Ráez para la lectura y análisis del texto, se propone hacer un recuento del proceso de las acciones.

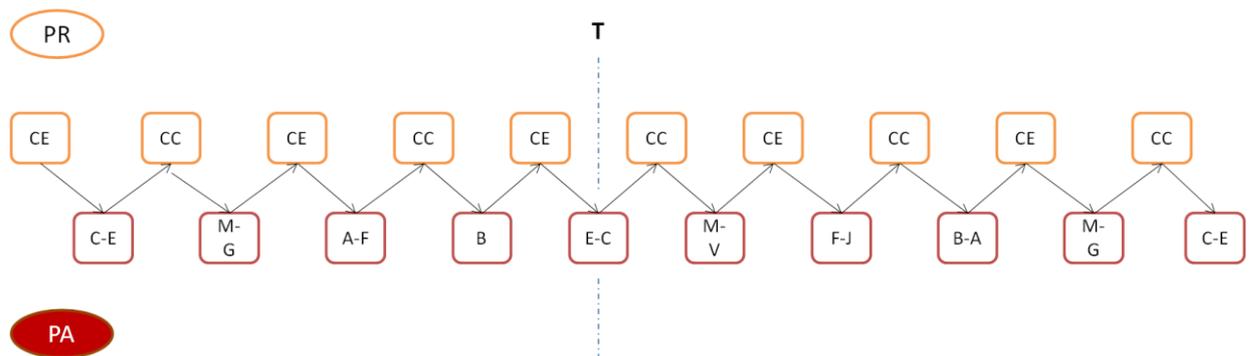
1. Carta de Eleonora, cuenta la enfermedad de la madre y recuerdos de la infancia.
2. Celina recuerda el juego de las niñas con las ratas. Primeros indicios de la muerte del padre (o tal vez su abandono) y primeras frases que desacreditan su ser mujer.
3. Respuesta de Celina, expresa la soledad, tristeza y ridiculez que caracterizaba a las mujeres.
4. Abuela María y Gumersinda, luego de beber y hablar sobre la edad y la vejez, se reprochan lo vivido. María le recrimina a Gumersinda por haber gozado más de Alfonso (su esposo) que ella.

5. Carta de respuesta de Eleonora, donde cuenta cómo veían a su madre, como una “gallina”, es decir, alguien sin libertad que se dedicó a limpiar. Recuerdan además la muerte/liberación de Tía Adriática con ayuda de Francisca.
6. Francisca induce a Adriática a que se suba al ciruelo, argumentando que ella es un ángel, ésta termina cayendo del árbol y muere.
7. Carta de respuesta de Celina, donde recuerda los funerales de Adriática que duraron quince días y Blanquita, la sirvienta, tuvo que estar atendiendo sin parar.
8. Monólogo de Blanquita donde reniega de su ser mujer y servidora, se queja de sus dolencias mientras las abuelas la llaman para servir.
9. Carta de respuesta de Eleonora, recuerda la descomposición del cuerpo de su tía muerta haciendo un paralelo con el de la rata muerta que guardaron cuando jugaban. Se hace la analogía del tiempo y la edad con el podrirse de una ciruela.
10. Celina y Eleonora niñas, le hacen un juicio al tiempo, éste se detiene.
11. Carta de respuesta de Celina, donde recuerda a la abuela María dándole clases de violín a Tía Victoria, que quedó sonámbula en el tiempo.
12. Abuela María en un monólogo en donde Victoria está sumida en un letargo soñoliento. Se resalta la idea de la soledad inherente la mujer y su falta de identidad, María expresa que en la casa cada mujer tiene algún don, como el bordado o la limpieza, pero resalta que el tener hijos tiene mayor valor. Desmerece la actitud pasiva e inútil de Victoria recalcándole que se quedará sola.

13. Carta de Eleonora, donde trata de recordar a Tía Jacinta. Remarca la intención de todas las mujeres de salir de la casa.
14. Jacinta y Francisca conversan sobre el amor que tiene Francisca a Apolo Tomillo.
15. Carta de respuesta de Eleonora, donde le recuerda que todas querían irse porque ya no existía el tiempo y podían vivir la vida sin prisa. Recuerdan la salida de Blanquita.
16. Monólogo de blanquita, en el que se da cuenta que el tiempo para las sirvientas no es el mismo de que las demás, marca una diferencia abismal entre el tipo de mujer de casa y el de las encargadas de ésta. Adriática vuelve para hacerla saber que no hay cielo ni infierno y decide irse de la casa y volver a su pueblo.
17. Carta de respuesta de Celina, donde cuenta que las últimas en irse fueron sus abuelas María y Gumersinda volando en una bicicleta.
18. María y Gumersinda se van volando porque se dan cuenta de que al fin y al cabo solo se tienen la una a la otra.
19. Carta de Eleonora, donde le dice a su hermana que su madre ha muerto.
20. Celina y Eleonora serán llevadas a la ciudad, pero sabiéndose “inservibles” y diferentes a sus familiares.

A continuación, se presenta un gráfico que representa el orden de las escenas siendo los cuadrados de color naranja una representación de las escenas en las que se lee las cartas. Estas escenas ocurren en el presente dramático, representado con el círculo con la inscripción “PR”. Los cuadrados con la inscripción “CE” representan las cartas de Eleonora y los de inscripción “CC”, las cartas de Celina.

Los cuadrados de color rojo oscuro son las escenas que ocurren en el pasado recordado, representado por el círculo rojo con la inscripción “PA”. La línea que atraviesa la mitad de la gráfica con una “T” encima representa el momento y la escena en la que el tiempo se detiene, de allí hacia adelante las escenas transcurren con el tiempo detenido, momentos en los que las mujeres empiezan a irse. Las letras representan la inicial del nombre de los personajes.



Observando la estructura dramática, dispuse mantener al máximo el orden establecido por el dramaturgo, exceptuando el sexto cuadro, conformado por la escena de María y su hija Victoria. Procedí así para poder ajustar el tiempo del unipersonal y por su poca relevancia en el trascurso de la historia. Esta disposición fue de mucho apoyo para mantener el orden de las ideas sobre el antes y el después de la detención del tiempo.

Las cartas, por su parte, cumplen una función narrativa y descriptiva de las escenas que les suceden. Por ello, las mantuve en su mayor parte como una voz *en off* de apoyo para que las imágenes corpo-objetuales se lleguen a desarrollar con mayor claridad, sin tener que recurrir exageradamente a la gráfica de las acciones.

La escena del tiempo se tomó como eje principal de este trabajo ya que es después de esta línea divisoria, en la imagen propuesta arriba, que se desarrollan la mayor parte de

imágenes correspondientes a las saliencias de los personajes. Más adelante, mostraré los momentos que adicioné a esta estructura (véase el capítulo 4).

3.1.5. Análisis de los personajes.

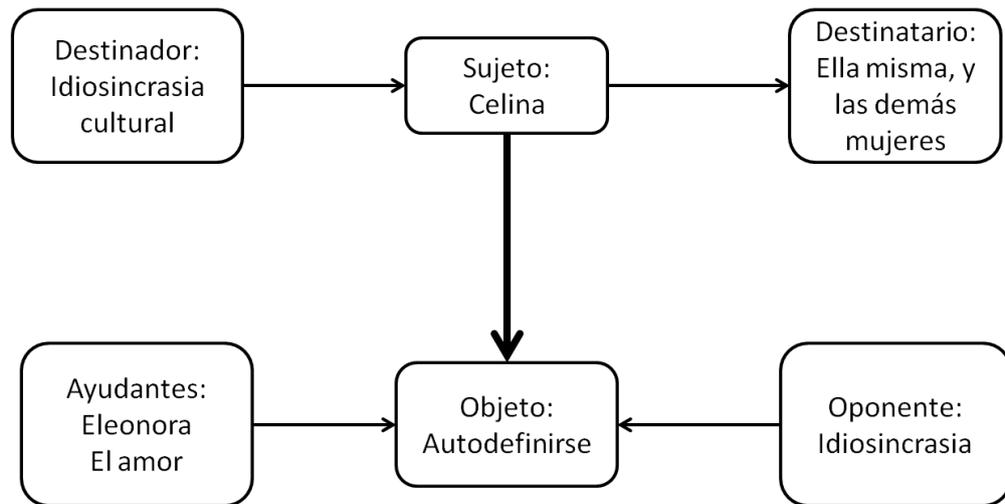
Realizaré el análisis completo del personaje Celina en el aspecto ideológico y en el modelo actancial. Para los demás personajes me permití aportar desde mi perspectiva actoral, en la que a través de cuadros se muestran pasajes de la obra que sirvieron esencialmente para la elección de los objetos escénicos.

Análisis de Celina: Es hija de Francisca y hermana de Eleonora. Tiene carácter fuerte. El personaje se deja ver cuando niña, como alguien fuerte y sin temores. Padece de una enfermedad respiratoria, se da a entender que es tuberculosis, esto la hace sentirse insegura y niega su padecer. Cuando se siente atacada o insegura reacciona con palabras duras y muchas veces hirientes.

Se puede notar en algunos textos que claramente deja ver que es una niña con agudo sentido crítico frente a los acontecimientos de la casa y su visión en cuanto a cada una de las integrantes de la familia.

Se rehúsa a aceptar lo que es “ser mujer” en la familia, ya que la imagen de ser mujer en la casa era ser servil y sumisa; significa también quedarse estancada y envejecer con penas, dolores y malos recuerdos. Junto con Eleonora, cuando adultas, dan su punto de vista de lo negativo que significó para ellas ese tiempo.

3.1.6. Análisis actancial de Celina.



3.1.7. Análisis ideológico del personaje Celina.

Dado que la investigación parte del punto de analizar los temas idiosincráticos que definen a los personajes como roles dentro de la institución cultural familiar, considero de suma importancia analizar algunos de los diálogos que el autor propone en *La edad de la ciruela*, que sirvieron como soporte para la idea central y posteriormente para el inicio del laboratorio con los objetos.

A partir de los diálogos, se logró determinar las características más importantes sobre el comportamiento de Celina. Se propondrán a continuación los textos escogidos para, en un segundo cuadro que vendrá a continuación, establecer el análisis de objeto que fue determinado para cada personaje.

Cuadro 1°	<p>CELINA: [refiriéndose a la rata]...y la colgaremos con caja y todo en el ropero que está en el cuarto de los cachivaches.</p> <p>ELEONORA: (Explotando.)</p> <p>¿Para qué vas a hacer eso? Eso es asqueroso, eso es</p>
-----------	--

	<p>repugnante.</p> <p>CELINA: Así es la muerte (p.4)</p>
	<p>Refiere a un conocimiento de la muerte. En diálogos anteriores, Eleonora deja ver la enfermedad respiratoria que Celina padece, al parecer tuberculosis o alguna afección grave que la llevaba a toser sangre. Esta enfermedad la ha acercado a la muerte o a la sensación terrible de pensar en ello, por eso su frialdad ante el tema, haciendo notar su carácter duro y frío.</p>
Cuadro 1°	<p>CELINA: (A su hermana Eleonora) ¡Envidia! Porque a ti no te dan galletas cuando estás pálida y triste; te mandan a lavar platos y a barrer, y yo me voy a la cama haciéndome la enferma porque yo no quiero lavar platos ni barrer ni ser infeliz. Yo no quiero ser mujer. Tú cuando seas grande vas a ser mujer. (p.5)</p>
	<p>Manifiesta de modo imperativo su rebeldía frente a lo normativo de ser mujer en esa casa. Se niega ser mujer, el hombre sí tiene la opción de ser libre porque se auto determina, por tanto, se identifica como tal, asumiéndose libre en el fondo.</p>
Cuadro 1°	<p>CELINA: Si te dieran a elegir entre vivir del cuento y morir de risa, ¿tú qué elegirías?</p> <p>ELEONORA: Vivir del cuento.</p> <p>CELINA: Entonces la abuela María tiene razón.</p> <p>ELEONORA: ¿En qué?</p>

	CELINA: En que eres una tonta sin remedio. (p.6)
	<p>Se puede inferir su inteligencia crítica, su preferencia por lo real y, a la vez, una extraña madurez para su edad. Aunque no se detalla su edad exacta consideré apropiado proponer una edad no menor de 10 y no mayor de 12.</p> <p>Da cuenta de la admiración con su Tía Adriática, por más que en otros textos le critique el carácter agrio y no muy amigable, se identifica con ella en su criterio para discernir sobre las situaciones que ocurren en la casa y ser analítica para sacar sus propias conclusiones. Todo esto la lleva a un grado superior de madurez, pero también de soledad y aislamiento.</p>
Cuadro 1°	<p>CELINA: No. Tía Adriática se voló a la estratosfera.</p> <p>ELEONORA: Yo también quiero volar algún día.</p> <p>CELINA: Nosotras no podemos volar: ésa es la maldición familiar.</p>
	<p>Por su carácter, llamémosle terrenal o realista, se ha dado cuenta de la situación de estancamiento de la familia y lo asume como parte de ella también. Es decir, se sabe atada a esa vieja casa y costumbres con las que no concuerda, pero aún está inmersa y piensa que tarde o temprano tendrá que ceder.</p>
Cuadro 5°	<p>CELINA: Protesta denegada. Porque la defensora se niega a reconocer que es hija del tiempo, que es el peor enemigo de las mujeres. Nuestro padre es el tiempo que</p>

	<p>pasa. Nosotras no lo vemos [...] He visto a mi padre, el tiempo, reírse de nuestra madre cuando ella nos plancha la ropa o cuando nos canta una canción para que durmamos. Entonces yo puedo ver cómo la hace madre, la hace anciana y se la lleva para nunca más devolverla [...] (p.23)</p>
	<p>Es una metáfora de lo que considera está marcando a esas mujeres, que se quejan y sufren el paso del tiempo. Da cuenta que todas están inmersas en tratar de hacer alargar la juventud y la belleza para no sentirse aún más solas y ridículas. Su tono dramático la hace parecer como alguien sin esperanzas dentro del juego de las niñas pero que se disipa al darle oportunidad a su hermana de poder defender al tiempo, que hasta ese momento considera que es el único culpable de las desgracias de su familia.</p>
Cuadro 10°	<p>ELEONORA: ¡Qué bueno, porque debe ser feo servir para algo y ser feliz!</p> <p>CELINA: Por eso yo no sirvo para nada.</p> <p>ELEONORA: Ni yo.</p> <p>CELINA: Somos un par de inservibles, un par de mujeres que no sirven para nada, que no sirven para nadie, que no sirven... Mujeres que no quieren servir. En esta casa todas las mujeres sirvieron para algo pero nosotras somos inservibles, no servimos para nada, para</p>

	<p>nada...</p> <p>ELEONORA: ¡Bravo! Ha sido el triunfo de un pensamiento que no existe, que no sirve para nada, pero que está lleno de gente feliz.</p> <p>CELINA: ¡Bravo!</p> <p>ELEONORA: Nos tenemos que ir. Mamá dice que tenemos que madurar.</p> <p>CELINA: Como las ciruelas de la abuela María.</p> <p>ELEONORA: ¡Adiós, Ciruela!</p> <p>CELINA: ¡Ciruela, adiós!</p>
	<p>Esta afirmación termina por cerrar el carácter y el proceso de Celina, afirmándose sobre ella misma y sintiéndose en compañía de su hermana, decidiendo que es la dueña de su destino y dejando ver su autodeterminación y saliencia de grupo idiosincrático.</p> <p>Ahora se da cuenta de que el tiempo está en cada una y cada una decide cómo hacer valer su tiempo.</p>

Siendo el personaje Celina interpretado por mí, decidí que fuese la única que no tenga un objeto representativo, dado que los objetos son puestos por metonimia de los oficios de los personajes que no aparecen; sin embargo, he considerado incluir al final de la obra una escena en la que ella, como los demás personajes, maneje una caja en donde pueda llevarse simbólicamente los recuerdos de sus familiares

A continuación, siguen los análisis de los otros personajes de *La edad de la ciruela*. Estos personajes serán representados por la actriz (yo) en el unipersonal usando los objetos

como metonimia de las características esenciales de estos personajes. Los diálogos resaltados en negrita ubican los textos esenciales que se tomaron en cuenta para a selección de objetos de los personajes.

3.1.8. Relación de los personajes con los objetos.

Personaje Eleonora.

Textos	Análisis y objeto seleccionado
<p>ELEONORA: [...] ¿Por qué será que una cree que no entregó a tiempo los afectos, y no se da cuenta de que a los otros también se les hizo tarde para abrazarnos? [...] y se callaron ellos y nos callamos nosotras porque así nos educaron, con una mano en la boca y la otra también en la boca.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>ELEONORA: [...] el tiempo no hace mal a nadie, porque el tiempo es ignorante; cierto que pasa pero pasa para todos, [...] el tiempo no sabe que lo están contando. [...] Y el pobre tiempo no tiene tiempo de darse cuenta del tiempo que le tocó</p>	<p>Revela a través de estos textos, sus características nostálgicas, muy parecidas a las de Abuela Gumersinda y cuando niña se presenta como alguien sensible, de carácter más tranquilo y apacible, la caracteriza su inocencia. Trata con suavidad ciertos momentos de la familia y los recuerdos la hacen añorar otros. Junto con su hermana logran hacer una dupla genial combinando la crudeza y sinceridad de una con la comprensión y cariño de la otra. Finalmente, ambas se nutren de todas y toman para sí lo que sienten más apropiado.</p> <p>Objeto: Lazo color rosa pastel; detrás tiene un gancho que ayuda a</p>

<p>vivir, pero nosotros lo responsabilizamos de todas nuestras porquerías. Y, por último, creo que el tiempo es nada porque la abuela Gumersinda siempre dice: "No tengo tiempo para nada". Así dice.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>ELEONORA: ...Todas querían irse porque el tiempo se había detenido. Entonces podían vivir lo vivido y vivirlo bien. Si hasta Blanquita se fue, a los gritos y protestando, como era natural en Blanquita y en todas las Blanquitas del mundo. Creo que se encontró con tía Adriática difunta, porque en la casa de nuestra infancia todo podía suceder.</p>	<p>colocárselo. Ha sido trabajado en su tamaño para que sea apreciado y pueda ser notoria su presencia. En Cajamarca se suele usar los ganchos de metal tanto para la zona rural como la zona urbana.</p> <p>En algunas culturas como la nuestra, el color rosa simboliza la delicadeza y es, por lo general, el color atribuido a las niñas, haciendo la distinción primigenia entre mujer y varón desde su nacimiento. Se suele considerar colocarles algún distintivo como ganchos, moños o lazos. Este lazo a su vez representa el cuidado de una mujer, su decoración.</p>
---	---

Personaje Francisca.

Textos	Análisis y objeto seleccionado
<p>ELEONORA: [...] la única que no tuvo manía por las valijas adoloridas fue nuestra madre Francisca. Siempre la recuerdo arreglando la casa*; batallando con las cortinas desteñidas por los soles de agosto, comidas por la humedad que dejaban las lluvias de septiembre; batallando siempre nuestra madre, sin darse cuenta de que es imposible pelear contra las cortinas, contra las goteras, contra el polvo que se acumula en las ventanas. Es imposible pelear cada día y siempre contra lo que tarde o temprano nos sobrevivirá. Mamá pronto partirá para siempre y las cortinas siguen allí, mamá ha perdido la batalla final contra las</p>	<p>Madre de Celina y Eleonora, es un personaje que, como se ve, aparece en la obra mencionándola como el “oficio de limpiar”. Solo en la escena con su hermana Jacinta aparece su pensamiento crítico sobre el lugar en el que están, al aconsejarle que se vaya de esa casa y busque al amor de su niñez, y que simplemente no se preocupe por nada más.</p> <p>Objeto: Una escoba de madera, con cerdas de paja, nueva, pero sobria.</p> <p>La escoba es una herramienta de limpieza que está en todos los hogares, sirve para sacar el polvo. Dados los datos de Francisca referidos por sus hijas, se hace notar que es una mujer dedicada al hogar y a la limpieza porque es su escape de la</p>

<p>cortinas. Por supuesto que no han sido batallas épicas, porque mamá nunca pudo volar -no por su condición de "gallina", sino porque eligió ser árbol y no pájaro.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>FRANCISCA: (A Jacinta)</p> <p>Tienes que ir a buscarlo. Sales al camino y comienzas a caminar. Te prendes un tabaco, echas una última mirada a esta casa y dices: "¡Que se vayan todos a la mismísima mierda! Yo me voy a buscar a mi Apolo Tomillo, al que perdí hace treinta años." Y caminas y caminas, y te pierdes para siempre de nosotras.</p>	<p>realidad. El material es símbolo de un espacio rural o abierto, es este caso al ser una casa de pueblo es bastante común tener una escoba de madera y de paja. Sin embargo, se diferencia de los demás objetos de limpieza por su apariencia pulcra, no es una escoba común, es una nueva y limpia con algo de uso, pero tiene una diferencia marcada con los objetos de limpieza más gastada que representan a la persona de servicio como Blanquita.</p>
--	---

Personaje Jacinta.

Textos	Objeto seleccionado
<p>JACINTA: Como sabes, hace años que estoy bordando un mantel para el día en que Eleonora y Celina se casen y...</p> <p>(* De este texto se puede inferir el oficio del personaje)</p> <p>JACINTA: Verás, resulta que escribí a esa sección del periódico que se llama "Corazones Gemelos"... [...] ¿Está mal?</p> <p>FRANCISCA: No... Me sorprendes.</p> <p>JACINTA: ¿Por qué?</p> <p>FRANCISCA: Porque a mí nunca se me habría ocurrido.</p> <p>JACINTA: Porque no estás tan sola como yo, o tal vez porque no eres tan ridícula como yo.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>JACINTA: [...] La única declaración de amor que he tenido en mi vida la tuve a los doce años y fue Apolo Tomillo</p>	<p>Hermana de Francisca. Es una mujer dotada para el bordado y las artes manuales, de letra hermosa. A Francisca la destacan como un ser muy delicado y sutil. No se casó ni tuvo hijos, hasta donde el texto permite saberlo. Se siente en ella como un deseo escondido de vivir y hacer cosas que le están vedadas, como fumar, escribir cartas, hacer un diario, etc. Al momento de hablar de su amor del pasado se siente en ella esa dulzura de la niñez y, a la vez, el fuego de una mujer que quiere amar.</p> <p>Objeto: Un tejido a crochet con un bello bordado a medio hacer. En la parte de atrás, como escondida, una carta de hoja vieja de papel escrita a mano, no se lee lo que dice.</p> <p>El bordado era un atributo que solo las señoritas de la casa podían aprender, y que se distingue por su fineza. Jacinta en sus textos muestra un modo de</p>

<p>[...] Entonces me di cuenta de que el amor es impermeable. Ese Apolo es el que contesta mis cartas; pero lo raro, lo que no entiendo, es por qué tiene la misma letra que entonces, como si el tiempo para él se hubiese detenido en ese instante; [...] no entiendo por qué no creció y me amó; no entiendo por qué después de tantos años vuelve a atormentarme aquel niño, que por otro lado es el único que me ha amado de verdad. Porque su amor tenía la inocencia suficiente para no dañarme. ¿Por qué la vida es cómo es?</p>	<p>decir las cosas muy educado y delicado, siendo a su vez el tejido a crochet un distintivo de jerarquía ya que en zonas provinciales la característica rural es la de hilar y tejer a palillos en su mayoría con lana de oveja, mientras que en las casas se distinguían por el crochet por su acabado más fino y costo mayor.</p>
---	--

Personaje Victoria: es la tercera hermana de Francisca y Jacinta. Ella no conoció esposo y tampoco tuvo suerte con las artes. La refieren como la despistada y buena para nada. Su madre María intentaba todo con ella para que “aunque no tenga hombre, aunque sea que tenga un violín” porque las mujeres de casa eran dadas a tener virtudes, menos ella que jamás logró “ser nada”. Quedó dormida en el tiempo. En la presente investigación se decidió suprimir este personaje; por tanto, no tiene cuadro.

Personaje María.

Textos	Objeto seleccionado
<p>MARÍA: Nos casaron, como es natural en este pueblo. Luego nos hacen hijos, luego nos engañan, y por fin nos dejan en soledad, que es nuestro estado natural. [...] cosa que aquí es más terrible para una mujer que para un hombre.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>MARÍA: (A Gumersinda) ¿Qué crees, que nunca me di cuenta de que mi hermana del alma se iba a la cama con mi marido?</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>MARÍA: (Triste.) Nunca me disgustó que te amara. Lo que me disgustó es que te hiciera cosas que a mí nunca me hizo, aunque suene ridículo y cursi. La cursilería es el último recurso de las mujeres solas.</p>	<p>Madre de Francisca, Jacinta y Victoria. Fue esposa de Alfonsito, el tímido, con quien no tuvo una relación de amor genuino, pues su matrimonio fue impuesto. Por sus textos se nota una mujer cargada de penas y rencores hacia él por haberla engañado con Gumersinda, su propia hermana. Sin embargo, al detenerse el tiempo se siente libre y deja las penas fluir, le gana más la alegría de vivir recordando con Gumersinda algunos amores que dan a entender que posee muy en el fondo un corazón libre de prejuicios, pero atado por los miedos. Sabe también que su hermana es la única compañía que tiene y reconoce quererla mucho.</p> <p>Objeto: Un sombrero típico Cajamarquino algo gastado con apariencia percutida. Dentro de la</p>

<p style="text-align: center;">***</p> <p>MARÍA: La nostalgia nunca tiene sentido. [...](A Gumersinda)</p> <p>Dos niñas asustadas por un padre ausente y una madre que pegaba su cara a las fotonovelas, más asustada que nosotras; la maestra y la historia del país, también asustadas; todos con pánico a un futuro que pudiera ser distinto al pasado. Ése es el terremoto de nuestra infancia; y nosotras, sus réplicas en menor intensidad. Pero réplicas, al fin.</p>	<p>corona donde se coloca la cabeza hay una peinilla del ex esposo, y una Brillantina (líquido aceitoso con fragancia usado mucho en Sucre y algunos otros pueblos que daba acabado brillante y fijaba el cabello).</p> <p>Los sombreros se llevan en la cabeza y simbolizan por un lado altura, estatus. En este caso, por su edad y por ser la única que estuvo casada, tiene un rango superior. Los sombreros “guardan” la cabeza y metaforizan los pensamientos de su dueño. Es por ello que se consideró guardar debajo la peineta y la Brillantina que le pertenecía a su esposo como símbolo de su resentimiento.</p>
---	--

Personaje Gumersinda.

Textos	Objeto seleccionado
<p>GUMERSINDA: (Violenta.) ¡Cállate, María! ¡Cállate! Dices todo esto porque fuiste incapaz de ser feliz y de hacer feliz a tu marido, porque siempre viviste a la sombra de las decisiones de nuestra madre, porque tú no elegiste, sino que eligieron por ti. Pero tú aceptaste porque siempre es más cómodo aceptar que rebelarse. Entonces te volviste una cínica, hermana mía, so pretexto de que no te dejaban opciones. Nunca nos dejaron opciones y nos acostumbramos a vivir en ese estado de estupidez de los que nunca harán nada diferente. Por eso somos conservadores en esta casa, porque somos cómodos y tenemos un miedo profundo a ser</p>	<p>Hermana de María, tampoco llegó a casarse, pero eso no le impidió tener amoríos con Alfonsito “el tímido”, el esposo de María. Se caracteriza por hacer un buenísimo vino de ciruela que gusta mucho de tomar con María, aunque esos encuentros siempre terminen en discusión y recuerdo sobre esos amores del pasado. En la obra se aprecia como un personaje pudoroso. Cargada de nostalgia por la infancia. Es de las que piensa que todo pasado siempre fue mejor.</p> <p>Objeto: Sombrero Cajamarquino, Celendino de otro tipo de tejido que se distingue del de María por llevar un lazo de color vino alrededor de la copa del sombrero, aludiendo a su gusto por el vino de ciruela. Su sombrero es más ligero y de otro tipo</p>

<p>diferentes.</p> <p>***</p> <p>GUMERSINDA: No, María, nunca te dejé a merced de las palizas porque te llevaba conmigo a mis paseos; nunca dije que estaba sola por aquellas calles. Tú estabas ahí: a mi costado, delante, detrás, encima de mí. Yo era María en un lugar sin prepotencias, sin golpes, sin intolerancia; un lugar aquí en mi corazón, que es el único órgano que puede imaginar: no la cabeza, María, el corazón.</p>	<p>de tejido algo menos tradicional que el de su hermana. Muestra mayor vitalidad. Dentro de la corona del sombrero, tiene una pequeña foto de Alfonso.</p>
--	---

Personaje Adriática.

Textos	Objeto seleccionado
<p>ADRIÁTICA: (A Francisca) Las bicicletas. Son para una época diferente a la mía. Tal vez si hubiese sido más joven... A veces pienso que a mí se me hizo tarde para fugarme de este lugar. Nací entre el caballo y la bicicleta: tarde para montar a caballo y tarde para andar en bicicleta. Nací tarde: ése es mi problema. ¿Qué tipo de relación familiar tenemos tú y yo?</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>ADRIÁTICA:[...]. Por eso se mofan de mí y dicen que estoy loca, porque los muy cretinos no pueden ver las alas que nacen de mi espalda. [...]. ¿Por qué no he de creer en algo que no puedo ver? ¿Acaso no creemos en Dios? ¡Claro que creemos! [...] En esta familia nadie tiene alas y a mí me han nacido en la espalda, donde no me las puedo ver.</p>	<p>La tercera de esa generación de abuelas. Una mujer más que no encontró esposo en su haber. Le llaman la loca, siempre dice lo que piensa. Tiene un rencor y reniego que encierran sus palabras. Se siente en este personaje mucha sinceridad cuando se refiere a querer irse de esa casa, que le trae muchos malos recuerdos y falta de identificación. Termina muerta cuando se cae del árbol de ciruelo que tienen en casa. Después, regresa de entre los muertos a contar lo equivocadas que estaban todas al creer en el cielo y el infierno.</p> <p>Objetos: Una cuerda de soguilla como las que se atan a los animales de campo. Además, una caja con un globo pequeño dentro, de aquellos que se usan para mojar en los carnavales, éste está lleno de helio y se queda atado a la caja de Adriática.</p> <p>La cuerda, por su nombre es lo</p>

<p style="text-align: center;">***</p> <p>BLANQUITA: ¿Extraña?</p> <p>ADRIÁTICA: Sí,</p> <p>especialmente las cosas que no hice. Es raro, pero una cruza el umbral y no siente pena por lo que deja sino por lo que no ha tenido y no tendrá jamás... [...] Blanquita, no hay cielo y no hay infierno pero ha dejado de preocuparme porque, en resumidas cuentas, yo tampoco existo. Bueno, me voy.</p>	<p>contrario a lo que Adriática representa que es la locura. Por eso la cuerda, como objeto, tiene ese doble significado, ser cuerda (de cordura) y ser objeto de atadura, que al morir cae en el suelo dejando al espectador el sonido del globo reventado que suena cuando el personaje cae del ciruelo.</p>
---	--

Personaje Blanquita.

Textos	Objeto seleccionado
<p>BLANQUITA: Como una es pobre, huele a cocina de pobre y tiene que aguantarse la pomadita; porque si una fuera rica ya se hubiera hecho enlantar las pantorrillas, se hubiera puesto el marcapasos, el ojo de vidrio, el levantatetas; todito me hubiera hecho... ¡Y ahí sí, que el tiempo se detenga! El tiempo de las señoras no es el mismo tiempo de nosotras, las criadas. ¡Jodidas estamos!...</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>BLANQUITA: [...] resulta que ahora no hay cielo, no hay infierno; de nada sirve llevar una vida de penitencia y de bondad. [...] reconozco que está bien que sea así porque ahora que no hay cielo ni infierno, todo lo tenemos que hacer por nosotros mismos; no para ganar el paraíso, sino para</p>	<p>Es la mujer del servicio. Personaje campechano al que le tocó el “oficio de servir”. Mujer de hacer, que no tiene pelos en la lengua para contar lo que sucede en la casa. Cuando Adriática se encarga de decirle que no existe el bien ni el mal, decide irse de la casa y volver a su pueblo para hacer las cosas bien, porque uno se siente bien, no porque tenga ganas de ganarse el cielo.</p> <p>Objetos: Una taza de metal con porcelana por encima, tiene apariencia de bacínica, pero pequeña, muy usada, por años, antes del plástico. En la taza, está pegado un trapo de esos para secar patos y vajillas.</p> <p>Blanquita es la empleada del hogar, por tanto, simboliza la limpieza y además el servicio de la casa. El mismo autor propone</p>

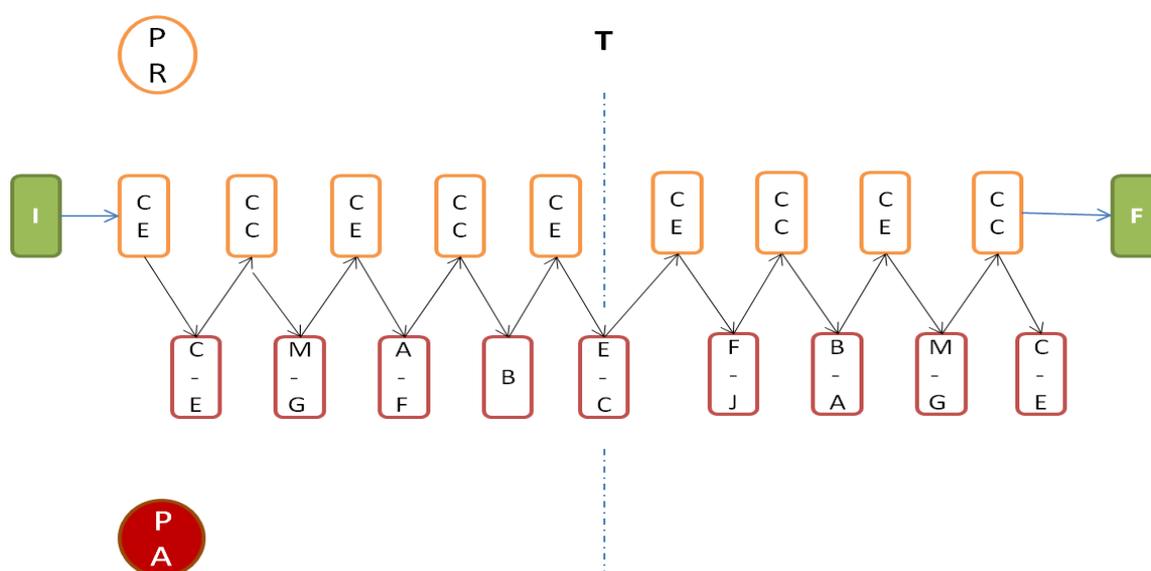
<p>ganarnos el pan honradamente, sin timar a nadie.</p> <p>(Gritando.)</p> <p>[...]Blanquita se ha vuelto roja de las iras y está cansada; no por los años de vida que le ha quitado la servidumbre en esta casa, sino por ser una tonta que ha tardado como treinta años en darse cuenta de que las personas no son gatos: sólo tenemos una vida, y si no la vivimos, nos jodimos. [...]</p> <p>(Intentando sacar la mano del vaso.)</p> <p>¡Vaso pendejo, voy a tener que llevarlo pegado a mi mano por el resto de la vida!</p>	<p>la imagen de que al irse ella lleva pegado a su mano un vaso, que le recuerda que siempre será una sirvienta, y un trapo para limpiar hecho de algún retazo, característico de uso de limpieza doméstico. Se diferencia de Francisca, por ejemplo, en que además de limpiar su oficio era el de mantener a las señoras de la casa dentro de un status de señoras: cocinaba, lavaba y limpiaba además de atenderlas.</p>
--	--

3.2. Sincronía entre el texto y las implicaciones teatrales.

El texto original ha sido adaptado para que se represente como un unipersonal, por lo cual consideré necesario recortar parlamentos y agregar otros para mantener la historia original. Consideré oportuno, además, adaptar el lugar a la provincia de Sucre, distrito del departamento de Cajamarca, siendo un lugar muy cercano a mi realidad como actriz y que

se adecúa a las referencias que el texto dramático nos da, una casa antigua, en un pequeño pueblo, con marcadas costumbres y maneras de vivir.

En un sentido general, he tratado de mantener en lo posible el hilo conductor de la historia, los tiempos y personajes con sus propias características, tomando a los objetos como ayudantes en este proceso de reconocimiento y diálogo del personaje Celina, quien será la única en el tiempo real de la obra que podrá contarnos la historia de estas mujeres. El siguiente esquema representa las escenas agregadas al texto original.



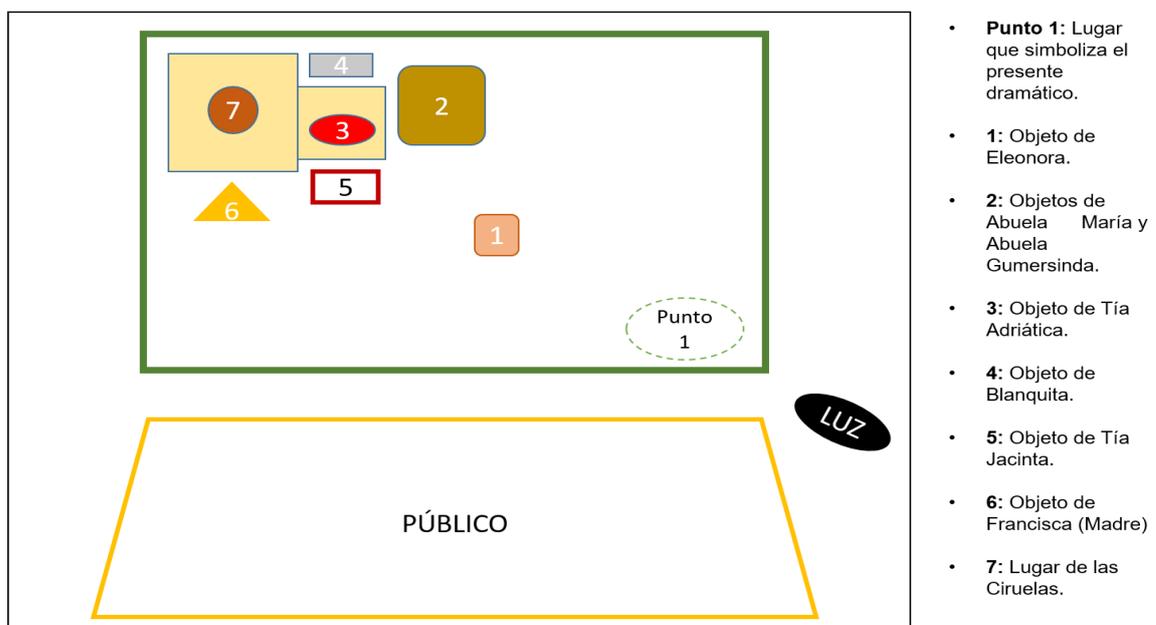
Agregué, además, dos momentos. El primero, una introducción que sitúa los hechos en Cajamarca y muestra algunos de los objetos que se usarán. El segundo, en cambio, es el texto final, una variación de esta propuesta escénica al final original, que propone una salida simbólica de la casa, tratando de juntarse con las demás que se fueron. Como expliqué en el Capítulo II, este último momento desarrolla una idea propuesta por mí, como actriz, en donde establezco el modelo de covariación de Deschamp y Devos, intentando manifestar la reconciliación con las mujeres de la familia en la medida en que existe un reconocimiento del valor de cada una de ellas como seres humanos, haciendo una reflexión sobre su condición de mujeres dentro de una sociedad tradicional que las opacaba

frente a los hombres. De esta manera, el momento final presenta a Celina adulta, tomando una caja del fondo y llenándola, simbólicamente, con los recuerdos de sus familiares para luego irse, pero esta vez, dejando notar que hay parte de esa casa y su cultura en la caja que lleva; es decir, forman parte de su identidad.

3.3. Propuesta de direccionalidad de la propuesta actoral

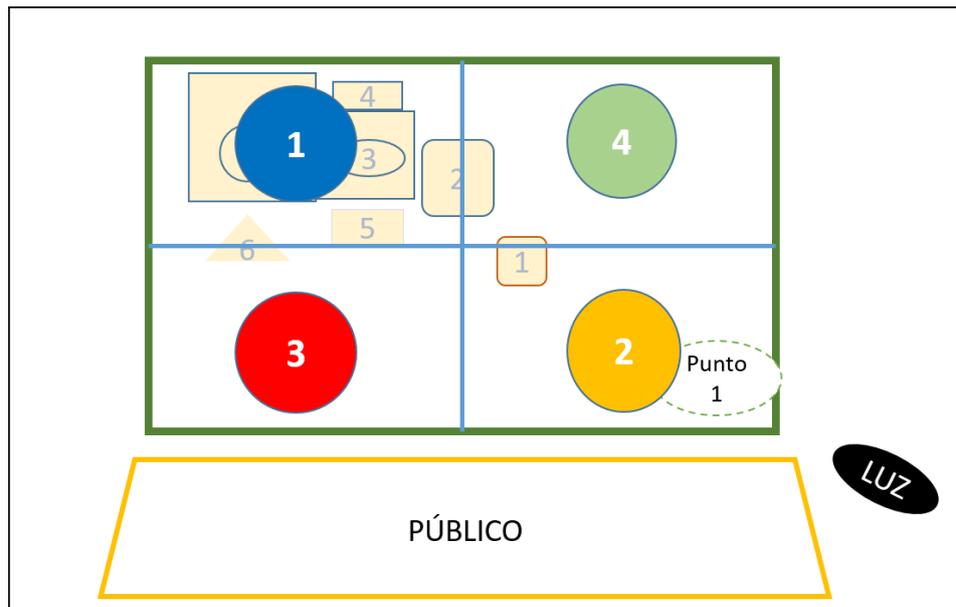
3.3.1. Delimitación espacial.

Se trabajó el espacio a partir de la idea de la casa, y el encierro. Se logró inscribiendo un rectángulo dentro del espacio escénico, compuesto por ramas y hojas que dieran alguna alusión al campo. Concluí trabajar sin decorado mayor que las mismas cajas, bolsas y objetos. Con una vista desde el techo el espacio quedó de la siguiente manera, siendo las líneas verdes compuestas por ramas. Los cuadros de colores diversos son las cajas o bolsas de los personajes distribuidos dentro de él.



- **Primera división:**

En busca de producir sentido, se trabajó el espacio en zonas. A continuación, mostraré algunos gráficos que muestran la connotación de cada zona utilizada en la representación teatral¹.



- La obra da inicio con todos los objetos envueltos en cajas o bolsas arimados hacia el lateral izquierdo (Zona 1), en un tercer plano del espacio escénico, es decir hacia una distancia lejana del ojo del espectador. Determiné denominar a esta zona: FRÍA, por ser el lugar donde se encuentra a mayor distancia el objeto representante de la madre de Celina, Francisca. Está en función de un tipo de relación afectiva lejana.
- A medida que los hechos se van sucediendo aparece la zona de INTIMIDAD (Zona 2) del personaje, dispuesta en el lado derecho en un primer plano. En ella, el personaje vuelve al tiempo presente

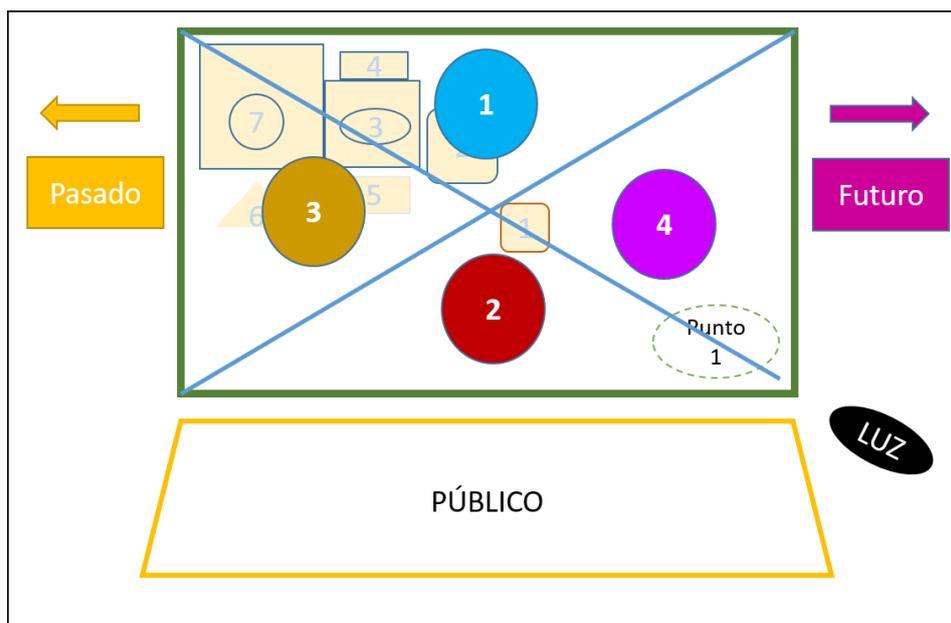
¹ Se tomaron los aportes de los libros *Dramaturgia del espacio*, de Ramón Griffero (2011) y *Mimo* (2003) de Juan Arcos.

para responderle a su hermana, además de tener esa esquina pequeña para colocar los objetos que los demás personajes le van dejando.

- La tercera zona a utilizar la denominé zona DETONANTE (Zona 3), dado que es el primer lugar por donde las mujeres inician su salida de la casa, propuesto escénicamente cuando Celina se despide de los objetos y sacándolos del rectángulo delimitado en el piso.
- La cuarta zona utilizada la denominé la zona de la ACEPTACIÓN (Zona 4), dado que de aquella zona es que los sombreros, metonimia de las abuelas y su rol de jefas de familia, se disponen a salir bailando de la casa sin mayor recuerdo doloroso.

- **Segunda división:**

En esta disposición, el escenario es nuevamente dividido por las líneas diagonales en cuatro zonas. Asociada a la forma occidental de "leer" el tiempo, la zona de la izquierda corresponde al pasado y la derecha al futuro. Los objetos están dispuestos a una distancia lejana del público, en la zona 1, porque ésta corresponde a la espiritualidad, los recuerdos y los personajes más lejanos de Celina.



- La Zona 2, para materializar los recuerdos. Escénicamente los objetos le evocan el recuerdo de la persona y la situación en particular, es así que actoralmente son llevados hacia la parte delantera denominada *material*.
- Tomé la Zona 3 para designar la primera salida de la casa por el personaje de Adriática, cercano a los demás personajes-objeto asumiendo así una cercanía a esas mujeres, es decir más *interior*.
- La Zona 4 la tomé para designar el *exterior* que es por donde Celina sale de la casa y además representa la voz del presente.

3.3.2. Contextualización y adaptación.

Al estar investigando, desde mi propia identidad como Cajamarquina, la contextualización de la obra fue de suma importancia para el desarrollo de la relación con los objetos, dado que proponía una cercanía afectiva. La adaptación de algunos textos de Celina surgió, por consecuencia, específicamente ubicando la situación en el tiempo de inicio de carnaval, adicionando música instrumental de arreglos de temas carnavalescos en

guitarra acústica. Por otro lado, al ser una obra de nueve personajes, hubo la necesidad de adaptarlo a monólogo y, a la vez, recortar los diálogos de algunas escenas para priorizar las imágenes creadas entre el cuerpo y los objetos. A continuación, la versión del texto final con los cambios realizados y la descripción de las acciones.

INTRODUCCIÓN.

(CELINA está sentada cerca a los los objetos dispuestos dentro del rectángulo trazado en el piso con ramas secas. Apagón. Se pone de pie y sale del cuadrado. Le habla al público. Luz tenue).

CELINA.— Una casa, un pueblo, un pueblo a dos horas de la ciudad, una ciudad en la sierra, en la sierra norte de un país, un país en el sur. Una casa siete mujeres y un ciruelo (*mirando hacia las ciruelas*), ciruelo que marcó mi infancia mi olfato, mis memorias y las de todas. (*Apagón*).

1. PRIMER MOMENTO.

(CELINA se coloca en el Punto 1, véase gráfico 1. Se enciende una luz naranja del piso. Se escucha la voz en off de ELEONORA, su hermana).

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Querida hermana: te escribo esta carta porque mamá está muy cerca de morir, pero no es necesario que vengas porque, como decía Blanquita: "Para un velorio sólo se necesita un muerto". También quiero decirte que he comenzado a recordar a todas las mujeres de la vieja casa, ¿será que los deseos que nunca revelamos también fueron deseos que los otros no revelaron? Y se callaron ellos y nos callamos nosotras porque así nos educaron, con una mano en la boca y la otra también en la boca. ¡En fin, que es todo un lío este asunto de los recuerdos! ¿Te acuerdas de nuestra

infancia, hermana mía? Había ratas en nuestra infancia. Las cazábamos con palos, hasta nombre le poníamos...

(CELINA se convierte en CELINA NIÑA, quien ha ido a tomar el banquito donde se encuentra la caja de ELEONORA. Se encienden las luces blancas e iluminan todo el espacio).

CELINA NIÑA. Sal cobarde. Vamos a matar a esa rata. *(Mira la caja y la abre, saca el lazo que representa a ELEONORA de niña. Escuchan la canción de carnaval Chiqui Chiqui). ¿Qué fecha es? ¿Carnavales? ¡Ah sí!, ya deben estar ensayando. Y por ahí arriba en el balcón se puede ver... ¿Qué pasa? ¿Quieres ver? Está bien, sube. (Levanta el lazo como si cargara a alguien). ¿Qué ves? Sí, los del frente se arman sus vestuarios bien coloridos, siempre ganan. (Hace como si la hubiera pisado). No bailes, me duele. Que no bailes te he dicho. Las niñas buenas no bailan. Pero acá la buena eres tú, no yo. (Después de una breve pausa). Y la más sonsa. ¡Auch! Ya baja. ¡Auch! Nomás por desobediente te caerá la maldición familiar. Nada, que de grande vas a ser mujer y lavarás platos. Yo no. Yo de grande voy a ser hombre. Porque tú eres sonsa. (Silencio. Nota a la rata. Mira a una rata imaginaria) ¡La rata! ¡Toma! La atrapé. Ahora te toca a ti, la vas a agarrar por el rabo, la metes en una caja, y... Habrá, pues, que ponerle un nombre... Sí, Ciruela, la llamaremos Ciruela. (Escucha algo). Abuela María, ya bajamos. (A ELEONORA). A comer.*

2. SEGUNDO MOMENTO.

(Luz naranja. CELINA le responde la carta a su hermana. Vuelve al Punto 1, mientras va hacia donde se encuentran los sombreros que representan a la abuela MARÍA y la abuela GUMERSINDA, respectivamente).

CELINA JOVEN. Querida hermana Eleonora, creo recordar aquellas ratas de nuestra infancia; había ratas porque no había gatos, y no había gatos porque abuela María no soportaba desnudarse ante la mirada inquisidora de un gato. Qué será de la abuela María y la abuela Gumersinda... seguro que murieron, pero yo no las vi morir. Las recuerdo siempre en sus interminables diálogos sobre el amor, el engaño y la venganza mientras bebían vino de ciruela. *(Se van encendiendo, de a pocos, las demás luces; la luz naranja va desapareciendo. CELINA va sacando el sombrero de lazo morado, abuela GUMERSINDA).* Abuela Gumersinda, que hacía el mejor vino de ciruela de todo el pueblo, *(sacando el sombrero de lazo marrón, abuela MARÍA)* y abuela María, quien se embriagaba con el vino de ciruela de abuela Gumersinda. *(Imitando la voz de una de las abuelas).* A comer y a misa una sola vez se avisa, muchachita. *(Mirando la caja de ELEONORA que quedó un poco adelante).* A comer Eleonora. *(Trae la caja con el lazo y la acomoda disponiendo el lugar con los sombreros como si fuera una cena).* No estoy jugando, estoy buscando el ojo de tía Jacinta. Acá debe estar porque la señora Blanquita le dijo en la cocina: señorita Jacinta hágame el favor de echarle un ojito a la sopa. Así le dijo. *(Al sombrero).* Abuela María, ¿puedo hacer una pregunta? ¿Usted y el abuelo Alfonso salían a bailar en carnavales? ¿Y qué día es el que más recuerda? *(La luz se vuelve más tenue y se mantiene hasta que levanta el sombrero de MARÍA. Debajo de éste hay un peine y un frasquito de brillantina. Se oye la pista Vals Sucre. CELINA se pone el sombrero y baila con el peine y la brillantina hasta que se da cuenta de que le falta algo. Se detiene, lo busca con la mirada y termina mirando el sombrero de GUMERSINDA. Se aproxima a él, lo levanta y saca la foto de Alfonsito que ahí se encontraba guardado. Toma la foto, camina hacia delante y se queda en imagen unos segundos).*

3. TERCER MOMENTO.

(La luz naranja se vuelve a encender).

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Tenían una forma peculiar de lastimarse aquellas abuelas nuestras. Creo que las heridas entre nosotras viajan guardadas entre cajas y recuerdos, y cada mujer de aquella casa tenía una. Tía Adriática por el contrario era su hermana pero era muy distinta, la llamaban la loca. ¿Recuerdas? Era la loca más cuerda que conocí, siempre tan viva.

(Las luces blancas se encienden, CELINA toma la caja de ADRIÁTICA, saca una soga de ella y comienza a hablar como ella).

ADRIÁTICA. Bien bonitos habían resultado ser los jueves de comadres oigaste. Cantamos, bailamos, saltamos... *(Mirando la soga)*; Saltamos! *(Empieza a saltar y canta)*. Banderita del Perú, cuántos años tienes tú. Uno, dos, tres, cuatro, cuatro, cuatro, cuatro...

(Pasa a ser CELINA que, mientras toma la soga en la mano, habla).

CELINA NIÑA. Tía tú no tienes cuatro años. *(Vela escoba que representa a su MAMÁ)*. ¡Mamá!

(Se aproxima lentamente a ella y descubre la escoba que está tapada con un papel decorado. Se enciende la luz naranja).

4. CUARTO MOMENTO.

CELINA. Hermana Eleonora, mamá era la única que no llevaba tantos dolores. Siempre la recuerdo arreglando la casa, batallando con los pisos polvorientos por los vientos de agosto, batallando siempre nuestra madre. *(Mientras va diciendo el texto toma la escoba y realiza la acción de barrer pesadamente. Luego toma la escoba y la levanta*

con las cerdas hacia arriba, mirando hacia el Punto 1). Ese día mamá estaba muy molesta porque a tía Adriática se le había ocurrido salir a carnavalear y llegó toda llena de barro y mojada. Ese día la mandó a volar bien lejos. Y tía Adriática se lo tomó muy a pecho. (*Se encienden las luces blancas*). ¡No mamá, no!

(Con la escoba va barriendo la cuerda de ADRIÁTICA enérgicamente. Luego deja la escoba y la coloca en su lugar inicial. Abochornada, va a buscar a la cuerda).

CELINA NIÑA. Tía, ¿estás bien? ¿A dónde quiere ir? El ciruelo es un árbol muy alto, no subas por favor... (*Toma la caja y sube con ella al cubo*). Tía, tú no tienes alas...

(Deja caer la caja con la cuerda. Silencio. Lentamente, coge la cuerda. Luz naranja).

5. QUINTO MOMENTO.

CELINA. Querida hermana, igual tía Adriática no murió mal. Ella subió feliz al ciruelo porque decía que por fin alguien se había dado cuenta de que era un ángel, que tenía alas y la mandó a volar, la mandó a ser libre. (*Saca la caja de ADRIÁTICA del cuadrado de piso y se despide tomando una bolsa de globos de carnaval. Camina hacia la luz naranja. Se para en el Punto 1, cerca a la luz naranja*). Hermana, la que se llevó la peor parte fue Blanquita. "Blanquita es una más de la familia". Mentirosas. Blanquita era una empleada y siempre la trataron como tal. Porque no éramos mujeres sino oficios, cumplíamos roles. Y así como a mamá le tocó el de limpiar, a Blanquita le tocó el peor de todos, el de servir. Por eso renegaba y se cansaba mucho. A muchos años de distancia puedo escuchar los alaridos de Blanquita protestando porque los funerales de tía Adriática duraron quince días... ¿Blanquita? ¿Dónde estás?

(Va hacia el fondo del rectángulo y encuentra la caja de BLANQUITA. Dentro de ella hay una taza que represente a BLANQUITA. La luz blanca sube lentamente cuando se pone la caja con la taza blanca en el piso).

CELINA NIÑA. Blanquita, yo no quiero seguir repartiendo roscas. ¿Para qué vino tanta gente? Ni la conocían a la tía Adri. Pobrecita, ya debe estar podrida, aburrida ahí tantos días. Ya no grites Blanquita, esta es la última que sirvo ¿Blanquita? ¿Me das mi comida? Pareces bien cansada. ¿Por qué estás tan cansada Blanquita?

6. SEXTO MOMENTO.

(Luz naranja. CELINA coloca la caja de BLANQUITA en su lugar inicial).

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Hermana mía, la descomposición del cuerpo de tía Adriática era la misma que la del cuerpo de aquella rata guardada en el altillo, era la misma que la de las ciruelas descompuestas de abuela María y era la misma que la de los afectos familiares. Todas teníamos la carne de ciruela y todas madurábamos sin prisa y sin fatiga, y eso nos daba terror. ¡Cómo me gustaría detener el tiempo! Como cuando teníamos diez años y queríamos salvar de los rigores del abandono y de la edad a las mujeres de aquella casa...

(CELINA va hacia dónde quedó la caja de Eleonora y le habla. Luz blanca).

CELINA NIÑA. ¿Has visto a Ciruela? ¡Está podrida! Sí, huele horrible... Igual que el cuerpo de tía Adriática, porque estuvo mucho tiempo acá metida; igual que nos va a pasar a todas. ¡Sí! Es el tiempo, el tiempo que pudre todo. Con razón el otro día lo vi con un crayón blanco que pintaba los cabellos de mamá y con otro negro que le marcaba la cara con líneas de vejez. Debemos detenerlo. Hoy, 19 de abril, ante el cadáver de Ciruela,

proclamamos que para el resto de nuestra vida será 19 de abril. Y ordenamos al tiempo que se detenga... ¡Ya! ... (*Breve silencio*). ¿Notas algo raro?

7. SÉPTIMO MOMENTO.

(*Se enciende la luz naranja*).

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Hermana del alma, habíamos detenido el tiempo en cada mujer de aquella casa, y la casa se volvió rara y sin tiempo porque, aunque no lo dijeran, todas querían irse. Tía Adriática salió volando, tía Jacinta se fue por amor... ¿Te acuerdas de tía Jacinta?

(*Luz blanca. CELINA hace de su tía JACINTA*).

JACINTA. Hermana, ¿te puedo contar algo? Ahora que el tiempo se ha detenido tengo más tiempo para hacer otras cosas. Igual sigo tejiendo, pero extrañamente tengo tiempo como tomarme una copita de vino de tía Gumersinda o hacer mazapanes. Bueno, he estado escribiendo, y me animé a escribir a un programa de radio que se llama “Corazones Solitarios”. Y no sabes... Sí, recibí varias respuestas a mis cartas de amor. Pero de un solo hombre: Apolo Tomillo. ¿Lo recuerdas? Se sentaba delante de mí en tercero de secundaria. No entiendo, ¿por qué después de tanto tiempo? ¿Ah? Sí, claro, me ha dicho hasta para fugarnos juntos hoy después de la misa y las pastoras. (*Ríe*). Quizás lo vea para todos los santos. ¿Ah? ¿Estás loca? Ya no es mi tiempo. ¿Tú crees que se pueda? ¿Cómo?

(*Se oye Señorita Cajamarca. Se levanta, sale y se despide*).

CELINA NIÑA. ¿A dónde vas tía? “A ser feliz”, me dijo. Ve tía. Adiós.

(*Tía JACINTA le deja el tejido. CELINA lo recoge y lo lleva hacia el Punto1. Luz naranja*).

8. OCTAVO MOMENTO.

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Todas querían irse porque el tiempo se había detenido. Entonces podían vivir lo vivido y vivirlo bien. Si hasta Blanquita se fue, a los gritos y protestando, como era natural en Blanquita y en todas las Blanquitas del mundo. Creo que se encontró con tía Adriática difunta, porque en la casa de nuestra infancia todo podía suceder.

(CELINA acerca la caja de BLANQUITA con su taza y, después, jala la caja de ELEONORA como para que escuche lo que BLANQUITA quiere decir. Luz blanca).

CELINA NIÑA. Blanquita, ¿y qué más te dijo?

(Cambia y hace de ADRIÁTICA).

ADRIÁTICA. Blanquita, soy yo, ¿no me reconoces? Soy Adriática. Vine porque tengo sed. *(Bebe)*. Gracias. Bueno, me voy. Ah, pues, el cielo es un lugar vacío y desolado. Y el infierno también está vacío y desolado. Blanquita, ya no hay cielo ni hay infierno, ahora parece que hay que ser buenas por... ser buenas. Claro que extraño cosas, más que nada las cosas que no hice. Bueno, me voy. Gracias. Adiós.

(Cambia a CELINA NIÑA).

CELINA NIÑA. ¿Eso te dijo? Blanquita, ya no tienes que ir a misa los domingos ni yo tampoco, aunque no voy hace tiempo. Y tampoco tienes que quedarte acá a ser ni buenos ni malos, ni hacer todo lo que nos dicen que haga... la que limpia todo. Ah, Blanquita. Sí, vete si a tu pueblo. Yo les digo a todas. *(Levantando la caja de Blanquita).*

¡Oigan todas! Blanquita, quien ha servido muchos años a esta casa, se va porque se dio cuenta que no somos gatos y que solo tenemos una vida... Blanquita se va por donde vino: por la puerta de atrás. (*CELINA lleva a BLANQUITA hacia fuera del rectángulo y toma un sorbo de la taza. Se despide*). Gracias. ¡Chau Blanquita!

9. NOVENO MOMENTO.

(*Va hacia el punto 1. Luz naranja*).

CELINA. Querida hermana mía, creo que las últimas en irse fueron abuela María y abuela Gumersinda. Llevaban muchas maletas y mucha desfachatez. Al verlas pasar en bicicleta aquella tarde nadie hubiese pensado que esas dos ancianas apacibles se habían odiado con tanto rencor y amado con tanta furia, y que sólo les restaba pedalear juntas hasta desaparecer.

(*La luz blanca va subiendo lentamente. Suena la canción Loca juventud. Hace bailar los sombreros un rato y luego los saca del cuadrado. Se dirige hacia las ciruelas, toma una y la lleva hacia el punto 1*).

10. DÉCIMO MOMENTO.

(*Cuando se escuche la carta de la VOZ EN OFF DE ELEONORA, CELINA va hacia la escoba, la toma, la abraza y la saca del rectángulo. Le deja la ciruela que tomó. Luz naranja*).

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Querida hermana, te escribo esta carta para decirte que la última en irse ha sido mamá. Así como otros dejan flores sobre las tumbas, he dejado, con cierta tristeza, una ciruela real sobre ese pedazo de tierra donde está nuestra madre. Algunas tardes acompaño a la fruta en su deterioro, y he visto cómo poco a poco ha comenzado a descomponerse, a perder el color firme y a adquirir los colores de la vejez.

La ciruela pierde la forma de ciruela perfecta: el círculo que la contiene desaparece, su piel se arruga porque su carne se ha fugado a otra edad y a otra ciruela.

11. DÉCIMO PRIMER MOMENTO.

(CELINA toma el banquito y la caja de ELEONORA, y pone encima el lazo rosa).

CELINA NIÑA. El tiempo ha vuelto a las andadas. Dice mamá que donde vamos no hay ratas porque es un departamento en la ciudad...Pero sí hay ratas, solo que toman café con leche y huevos fritos, y hay unas que son blancas y saben idiomas. Pero existe un lugar donde no hay ratas: en los pensamientos. Muy fácil, pones un cartel que diga “En este lugar no hay ratas”, y listo. Es como un espacio sin sentido que no existe y que no sirve para nada, pero con un montón de gente feliz.

VOZ EN OFF DE ELENORA. ¿La gente feliz no sirve para nada?

CELINA NIÑA. No.

VOZ EN OFF DE ELENORA. ¡Qué bueno! Porque debe ser feo servir para algo y ser infeliz.

CELINA NIÑA. Por eso yo no sirvo para nada.

VOZ EN OFF DE ELEONORA. Ni yo.

CELINA NIÑA. Somos un par de inservibles, un par de mujeres que no sirven para nada, que no sirven para nadie, que no sirven... Mujeres que no quieren servir. En esta casa todas las mujeres sirvieron para algo, pero nosotras somos inservibles, no servimos para nada, para nada...

(Se oye la canción de carnaval que se escuchó al inicio de la obra, Chiqui Chiqui).

CELINA. Nos tenemos que ir. Mamá dice que tenemos que madurar. Pero esta vez nos vamos todas. Abuelas, tías, Blanquita, mamá. Allá vamos.

CELINA NIÑA. ¡Ciruela, adiós!

(CELINA toma la caja de ELENORA y guarda todos los recuerdos que ha ido acumulando en él. De un salto, sale de escena. Apagón).

3.3.3. Los objetos en relación con el cuerpo.

Los objetos estuvieron en constante relación al personaje Celina. En primer lugar, al ser metonimia de los familiares cercanos, el personaje ha atribuido afectos a los objetos en cuestión. En segundo lugar, dado que la obra muestra una jerarquía familiar, la relación se verá diferencia por la cercanía que la obra presenta del personaje de Celina con cada personaje.

Escénicamente, la relación se mostró empleando técnicas corporales pertinentes para el presente trabajo; haciendo uso específico de técnicas de la mirada: intelectual y o corporal; y de técnicas de uso de objetos: evocación, manipulación, peso y contrapeso. El siguiente cuadro muestra en síntesis las técnicas utilizadas para cada momento en particular, descritos en el punto 3.3.2. Del presente capítulo.

Introducción	Mirada al público.
---------------------	--------------------

Celina y Eleonora niñas	Relación afectiva: Muy cercana y amorosa.
	Mirada: corporal e intelectual. Al ser la menor, Celina siempre la mira desde lo alto.
	Uso: Manipulación directa, toco al objeto, con una o ambas manos. La mayor parte del tiempo se mantiene una estrecha cercanía

	<p>corporal. Dado que el objeto es de un tamaño no mayor a 10 cm.</p> <p>Exige una forma de tocarlo o manipularlo particular. En este caso el uso de la palma de la mano para tenerlo frente al público y sea notoria su presencia, además de a mirada siempre cercana.</p>
--	---

<p>Celina y las abuelas</p> <p>María y Gumersinda</p>	<p>Relación afectiva: Son cabeza de familia y existe una relación de respeto y algo de temor.</p>
	<p>Mirada: Mayormente corporal y en algunos casos intelectual.</p>
	<p>Uso: evocación, no existe manipulación directa. Como actriz hago uso de uno de ellos colocándome el sombrero en un momento para representar a María. En el momento que las abuelas se van de casa, hago ejercicio de la animación de ambos sombreros, uno en cada mano simulando el baile.</p>

<p>Celina, tía Adriática</p>	<p>Relación: Con Adriática se planteó una relación cercana. Decidí orientar su locura hacia un lado más niño y juguetón.</p>
	<p>Mirada: Intelectual y corporal.</p>
	<p>Uso: En un inicio como el personaje saltando la cuerda. Posteriormente interpretando a Celina, se manipuló la cuerda y la caja de modo muy delicado cargando con una mano un extremo de la cuerda y con la otra la base de la caja. Las miradas se mantuvieron orientadas hacia el extremo de la cuerda. Así se mantienen hasta el momento en el que van hacia el símbolo del ciruelo.</p>

Celina y Francisca	Relación: Francisca: se propuso una relación lejana y algo fría.
	Mirada: intelectual.
	Uso: Aproximación corporal lenta y manipulación con una sola mano alejada del cuerpo, connotando la poca cercanía a la madre. Cuando es Celina niña, la escoba es volteada con las cerdas hacia el techo y tomo con una sola mano el mango de la escoba para poder elevarla dando la imagen de jerarquía. Al momento de recordarla en los dos momentos de su aparición, inicio realizando la acción de barrer, una barrer pesado y lento. Finalmente, al momento de la muerte de la madre planteo una imagen en la que se abraza a la escoba y cargándola de manera maternal, la dejo fuera del cuadrado.

Celina y Blanquita	Relación: Existe un afecto y aprecio grande hacia Blanquita. Cuando niña la percibe como la servidora de la casa.
	Mirada: Intelectual y corporal.
	Uso: manipulación directa con las manos. Toma la taza por lo general con una sola mano y con la otra tomo su caja que sirve de soporte para la taza. De este modo la acerco al cuerpo con mucha confianza. Hay un uso especial de los dedos para tomar a la taza por el asa en momentos en donde es necesario darle mayor presencia vista al público. A taza lleva un elemento dentro que sirve para poder hacer ruido al momento de agitarla dando así la imagen de los gritos de Blanquita. Al hacer este gesto, manipulo el objeto con una sola mano y alejo la mirada tanto corporal como intelectual.

Celina y su tía Jacinta	<p>Relación: Un respeto y aprecio muy delicado. Es la tía que las engríe.</p>
	<p>Mirada: Intelectual y corporal.</p>
	<p>Uso: Manipulación del objeto interpretando directamente al personaje de Jacinta haciendo uso del tejido únicamente con las manos y una mirada corporal de pecho denotando maestría en la tarea. Al final Celina Niña toma su caja con gran suavidad y una cercanía media del cuerpo al despedirse de ella.</p>

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. Proceso creador desde el texto dramático al espectáculo

4.1.1. De la mujer sola hacia *La edad de la Ciruela*.

En el año 2013 se culminó mi primer proceso de investigación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, de la cual egresé como bachiller con el Monólogo *La mujer sola* de Darío Fo y Franca Rame, proceso en el cual me sentí en su momento muy comprometida e identificada por tratar temas como la ausencia de identidad personal y el poder social cultural sobre la mujer. Posteriormente, el enfoque sobre el tema se dirigió hacia la búsqueda de formas que expresen desde distintas perspectivas femeninas esta realidad, es decir, ampliar la mirada hacia lo que pudiera hacer reflexión, por las circunstancias que había venido investigando sobre los actos de violencia contra la mujer en Perú y en general Latinoamérica.

Tiempo después, a partir de haber visto la puesta que se dio de *La edad de la ciruela* en el año 2014 en Lima, que estuvo bajo la dirección de Michael Joan, tuve la oportunidad de conocer al propio Arístides Vargas y a su esposa Charo Francés en el estreno de la obra.

El texto de Vargas correspondía a los objetivos definidos para los temas que me interesaban tratar. A partir de entonces comenzó mi trabajo con la obra, iniciando por su análisis. Mi primer acercamiento fue la crítica hacia los patrones de conducta que la sociedad impone a través de las estructuras de relación familiar y mi propia autocrítica dentro mi experiencia personal como partícipe de una sociedad cuyas características idiosincráticas había también determinado roles estrictos para las mujeres.

4.1.2. El tratamiento de los personajes.

Al realizar el análisis que correspondía al cuestionamiento sobre la identidad social de los personajes, concluí que era necesario hacer la contextualización de la obra en mi ciudad natal, puesto que esta investigación parte desde la auto-observación como persona con características que se ven determinadas por un marco social específico. Así pues determiné que el acercamiento hacia los personajes se realizaría desde la aproximación a la cultura de mis orígenes. Detallo a continuación el proceso que va desde la observación hasta la puesta en escena.

- Realicé visitas a familiares mujeres, abuelas, tías abuelas. Particularmente, una experiencia que marcó la definición de este tema de investigación fue poder hablar con un familiar, una tía abuela mía cuya historia personal acerca de su decisión de salirse de los parámetros sociales parte de haber sido la única mujer de aquella generación con grado universitario que logró reconocerse más allá de rol de madre y ama de casa que su entorno familiar y cultural orientaban, siendo sumamente criticada por esa decisión, por lo que tuvo que radicar en la ciudad de Ayacucho. Esta anécdota fue esencial para cuestionarme cosas como: ¿Por qué las demás abuelas no se fueron? ¿Cómo es el proceso de construcción de la identidad de una persona a la que se le impone ciertos patrones conductuales que van en contra de su propia aceptación?
- Abrí mi investigación hacia nociones del mismo caso o similares en otras parientes, hasta llegar a teorías extranjeras como las expuestas en el planteamiento de la realidad problemática, que manifiestan en España la particular exclusión cultural que afectan a las mujeres por lo que muchas terminan exiliándose.

- Darme cuenta de ello, significaba que se trataba de un punto no solo personal, sino que competía a un conjunto que como yo *filosofaba* en torno a una situación que desmerecía a la mujer como parte de su grupo sociocultural; tema que nos competía, y compete en términos generales como sociedad. En palabras de Dubatti, “un actor que se auto observa y produce pensamiento sobre la riqueza y vastedad de lo que produce como acontecimiento deviene necesariamente actor filósofo” (2011, p.19).
- De este modo, indagué en el campo sociológico para poder tener nociones de este proceso, llegando así a las teorías de identidad social y autocategorización, determinando que eran las más adecuadas por su relación con el proceso que particularmente me interesaba mostrar en el personaje.
- Sobre el trabajo escénico, las herramientas creativas que utilicé fueron justamente las que acercaban la esencia de la obra a lo personal, que en este caso fueron los objetos familiares y personales, que posteriormente resultarían esenciales.
- Estos objetos, que en un principio consideré únicamente potenciadores para la creación, fueron quedando como piezas claves para la realización escénica, llegando a ser usados como metonimia de los personajes presentados que no aparecen en la puesta. Asimismo, no solo sirvió como propuesta estética, sino que conforme iba tomando mayor vínculo la relación de mi cuerpo con ellos, también iba tomando conciencia de la trascendencia y profundidad que cobraba el designar como imagen representativa de cada personaje un objeto, no propio sino impuesto, que mostrara el rol que ejercía dentro del hogar.

- Esa imposición a la que me refiero se ve corroborada con los fundamentos filosóficos. Con ellos pude relacionar el pensamiento sobre las minorías excluidas, aquí presentadas como mujer-rol y su trascendencia escénica evidenciada a través de la relación con los objetos, desde la corporalidad.

4.2. Construcción del personaje laboratorio y proceso escénico

4.2.1. El Laboratorio. Primera fase: El texto dramático.

Partí de la realización de lecturas dramáticas de la obra con diferentes personas que aportaron con sus percepciones, ello con la intención de poder tener un bagaje más extenso sobre las características de los personajes desde varios puntos de vista.

El apoyo en distintos ejercicios escritos que tomé de mi aprendizaje en la ENSAD, me permitió tener una idea más cercana de cada personaje. Uno de ellos fue el de hacer un cuadro en el que se pudiera organizar a cada personaje con analogías, distintas opciones de analogías como un animal, una cosa, una frase, etc. Para poder organizar estos resultados, detallo el proceso con el que también pude ir comprobando mientras iba realizando los ensayos con cada personaje:

2. Leer el texto y subrayar ideas principales sobre el pensamiento del personaje.
3. Comparar con las nociones de las demás personas que leyeron el texto conmigo-
4. Comprobar en un primer acercamiento al espacio las intenciones de los textos de los personajes.
5. Por último, quedarme con una frase que contenga un aspecto esencial de cada uno y, a partir de allí, tratar de relacionarlo con algún objeto, animal, etc. De esto pude concretar gran parte de lo que finalmente resultaría en la evidencia, o huella que dejó cada personaje en la memoria de Celina, como rol en esa casa. Esto permitió tener una imagen más clara sobre la investigación con los objetos.

Luego de haber hecho visitas y entrevistas a mis familiares mujeres pude consolidar en mayor medida las ideas que tenía de los personajes. Además de obtener los primeros objetos que formarían parte importante del producto final.

4.2.2. Segunda fase: Acercamiento al espacio escénico.

Siendo varias escenas y personajes a las que se estaban sumando objetos cargados de significación, surge la idea de comenzar a separar cada escena. Por ello, en ese primer contacto, fue necesario volver al texto para realizar los análisis sintácticos y separación de unidades de acción.

Inicié entonces los ensayos realizando cada cuadro tomando en cuenta que contaría la historia desde el personaje Celina, que recuerda las anécdotas familiares que sucedieron en una casa de algún pueblo. Y justamente en la medida en que se hacía presente la idea de la casa como algo que contiene, en este caso a los personajes y sus objetos, opté por tomar como referencia el libro *Dramaturgia del espacio* de Ramón Griffiero, en el que el mismo autor precisa diversos ejercicios dentro de un marco definido en el espacio, el que se muestra en el Gráfico 3.

La forma rectangular que coloca dentro del espacio escénico es una subdivisión de éste mismo, en donde se va colocando a los actores en diversos niveles y posturas que van creando imágenes conceptuales en el espectador. De esto, tomé así la idea de *encuadrar* el espacio en el que se desarrollarían las acciones de *La edad de la ciruela* como forma de evidenciar la casa de la que nadie se atrevía a salir. Por otro lado, me serví de su apartado *Dramaturgia del objeto* y las relaciones que establece entre el cuerpo del actor/actriz y los objetos sencillamente colocados en el espacio para la creación de ideas o sensaciones.

Recordando los primeros años en la escuela y la base actoral que tuve con el profesor Carlos Acosta, me serví de unos ejercicios de exploración que él proponía a través de la vestimenta del personaje en la construcción de Julia de *La Señorita Julia*. Al permitirme explorar libremente con este primer ejercicio me valí del uso de los elementos que traje de mi familia, que fueron: unas telas, una plancha pequeña de metal que se usaban con carbón, unos sombreros un palo de lluvia, una cuerda y unos ganchos; fui realmente creando al personaje Celina.

Poco a poco, algunos textos fueron surgiendo desde la improvisación y desde la lectura de la obra, otras tantas se permitieron explorar, desde los recuerdos personales y de los mencionados por los personajes.

Esto derivó en la intervención del texto, recortando varios parlamentos y otros agregados para que fuese posible que las imágenes compuestas por los objetos y el personaje cobren relevancia. Es en ese momento que el trabajo con los objetos resultó aún más necesario, así que fue útil revisar algunas técnicas de animación básica que había aprendido en un taller de introducción a la animación de títeres con Daniel Huarocc de Concolorcorvo Teatro, de donde pude valirme y rescatar elementos básicos como la respiración, las posturas corporales, la lejanía del actor en el momento de entrar en la animación, o la incorporación de la actuación para la transformación del objeto.

4.2.3. Tercera fase.

Con el apoyo del maestro Ernesto Ráez, tuve que realizar los cortes correspondientes al texto para poder empezar a fijar las imágenes que involucren cuerpo y objeto, concluyendo que aparecerían como forma estética a partir de la evocación, manipulación, animación, dialogo y representación del personaje.

En esta última fase del proceso fije los objetos que serían la metonimia de cada personaje, siguiendo el objetivo de mostrar el desarrollo de Celina hacia su autocategorización partiendo de las saliencias, que se marca en la obra como el tiempo detenido que permite el cuestionamiento y, valga la redundancia, la posterior saliencia del personaje, manifestándose en el texto con acciones como la muerte, la huida, la migración, escénicamente traducidas como la acción de sacar los objetos fuera del rectángulo que simboliza la casa. Muestro a continuación las imágenes de los objetos utilizados y los cambios estéticos propuestos.

		
<p>Abuela María</p>	<p>Abuela Gumersinda</p>	<p>Tía abuela Adriática</p>
		
	<p>Blanquita</p>	
		
<p>Eleonora</p>	<p>Francisca</p>	<p>Tía Jacinta</p>

La disposición espacial fue variando según cada ensayo, pero terminó fijándose en la delimitación del espacio rectangular con ramas secas y dentro la composición de las

cajas que contienen los objetos determinados. Realicé, además, grabaciones de las cartas leídas por el personaje de Eleonora, que simboliza en Celina la voz de su hermana que lleva en la memoria. Además, las mismas permiten dar cuenta de las situaciones que se materializaron con los objetos a modo de crear una atmósfera del pasado que Celina recuerda.

Se me hizo, también, particularmente necesaria la cercanía del público al hecho escénico por la intimidad que daba el estar en esa situación familiar, además de los acontecimientos inusuales que ocurrieron luego de que el tiempo se detuviera. Surgieron, además, una necesidad de incluir muchos silencios y gestos que debían ser vistos en una mayor aproximación del público, valiéndome de la premisa inicial del texto original en el que Eleonora dice su frase "...porque así nos criaron, con una mano en la boca y la otra también en la boca." (p.2), de la que pude deducir las particularidades de aquella casa y su entorno silenciador de expresiones.

Finalmente, agregué los momentos de introducción y el final en el que Celina adulta vuelve para recordar y reconciliarse con su pasado, llegando de este modo al modelo final que propusieron Dechamp y Devos como *covariación*, en donde sus diferencias y similitudes con el grupo social, en este caso familiar-cultural, confluyen en su autocategorización.

4.3. Exploración y aplicación de técnicas corporales, interpretativas y sonoplásticas

- Ya que se trató de un personaje de corte realista, hice uso de las técnicas aprendidas en los primeros años de estudio de la ENSAD, que acercaban al personaje desde el trabajo corporal usando las expediciones que se basaron en *El trabajo del actor sobre sí mismo* de Stanislavski (1993), desarrolladas por algunos profesores que acercaban al actor/actriz desde sus posibilidades

expresivas hacia el personaje. De estos ejercicios creativos hice variaciones y añadiduras que convenían para la relación con los objetos como, por ejemplo, técnicas especiales de respiración obtenidas del yoga y la animación de títeres.

- La música utilizada en su mayoría fue de origen Cajamarquino e instrumental, situando desde el inicio de la obra en un tiempo de carnaval. Las pistas musicales utilizadas fueron arreglos para guitarra clásica de Abel Velásquez Zavaleta y son las siguientes:
 - Chiqui Chiqui (carnaval)/ Interpretación de Los tucos de Cajamarca.
 - Vals Sucre/ Compositor: Onésimo Silva Reyna.
 - Señorita Cajamarca/ Compositora: Consuelo Saravia Chávarry.
 - Loca Juventud/ Compositor Guillermo Arias Cabrera.
- La luminotecnia utilizada fue sencilla, jugando con luces amarillas en general y para ciertas escenas luces más cálidas que permitan hacer notar el cambio del presente al pasado.

Estos elementos compusieron el escenario final que en definitiva fue un aporte visual a la narratividad, puesto que formaron parte del proceso de evidenciar la autocategorización del personaje.

CONCLUSIONES

- La construcción de imágenes escénicas compuestas por el personaje y los objetos, utilizadas para evidenciar el camino hacia la autocategorización del personaje Celina, estuvo configurada a partir de una reflexión de la actriz sobre su propio ser como representante de una minoría, que en términos de Deleuze, corresponde a los grupos sociales marginados por el sujeto varón occidental.
- Es a partir de este posicionamiento personal frente a una problemática social que categoriza a la mujer como rol (sea en el plano doméstico, biológico o de pertenencia al varón) que surge la necesidad de un cuestionamiento artístico y personal sobre la identidad de la mujer dentro de su cultura más allá del orden establecido.
- Esta reflexión se vio apoyada por el pensamiento de Feinmann, quien incita a una introspección del pueblo latinoamericano que lo acerque hacia una identidad propia. Es por esa razón que consideré propicio contextualizar la obra en mi ciudad natal: Cajamarca. De ello partió la búsqueda de herramientas teatrales que puedan evidenciar esta problemática.
- Se propone entonces la configuración de relaciones escénicas entre el personaje y los objetos, que para este caso se establece a partir de la contextualización de la obra en Cajamarca, además de ser representantes metonímicos de los personajes no interpretados y por último a partir del uso que se corporalmente se hace de ellos. Finalmente, estos se mostraron como símbolo de los recuerdos que Celina tiene de ellas, específicamente, el recuerdo de la función o rol que cada mujer tenía en la casa, lo que ellas en la obra llaman “oficio”.

- De esta manera, los objetos forman parte de la narratividad en tanto son piezas clave para el proceso de autocategorización del personaje. Esto en la medida que las acciones traducen comportamientos que van cambiando conforme se suceden los hechos y se presentan las distintas relaciones del personaje con los objetos. Finalmente se logró caer en cuenta que lo que la conforma como ser auténtico e independiente son sus propias decisiones.
- Celina parte de una identidad que corresponde a la definición tradicional de su ser, cuando el tiempo se detiene determina la negación de esos roles y esto, finalmente, termina por identificarse a sí misma, autodeterminarse y autocategorizarse sin negar su pertenencia a la familia. Así, ella se ha resignificado no solo en su rol, sino que ha trasuntado una resignificación de la familia, configurando así su autocategorización. La relación con los objetos ha configurado este proceso.

REFERENCIAS

- Alternativa Teatral. (21 de julio de 2017). *Arístides Vargas*. Obtenido de Alternativa Teatral web site: <http://www.alternivateatral.com/persona8144-aristides-vargas>
- Arcos Atunga, J. B. (2003). *Mimo*. Lima: Corazón de Oso.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa Impresiones.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Bracelona: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, J. (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Baudrillard, J. (2010). *La sistematización de los objetos*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Berri, M., & Bregant, L. (2015). Identificación de metonimias y metáforas: cuestiones metodológicas. *Lenguaje*, 43 (2), 219-245.
- Celcit Argentina. (2014). *Sobre el Autor. Arístides Vargar*. Obtenido de Celcit Argentina Web site: <https://www.celcit.org.ar/espectaculos/19/donde-el-viento-hace-buniuelos/articulos/9/sobre-el-autor/>
- Cilak, K. (2015). Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatrpo de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos. *Telón de Fondo*. N° 21, 1-16.
- Correa Losada, A. (20 de Agosto de 2017). *Los sonidos del pensar en el teatro y la danza [Reseña del libro de Santiago Rivadeneyra Aguirre]*. Obtenido de Casa de la Cultura Ecuatoriana Web Site: https://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=5&li_id=776&palabrasclaves=Los%20sonidos%20del%20pensar%20en%20el%20teatro%20y%20la%20danza%20-

%20Santiago%20Rivadeneira%20Aguirre&title=Los%20sonidos%20del%20pensamiento%20en%20el%20teatro%20y%20la%20danza%20-%20Santi

de Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Sudamericana.

De Toro, A. (1991). Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna). *Revista Iberoamericana. Separata. N° 155-156. Abril-septiembre 1991*, 441-466.

De Toro, F. (1991). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Deleuze, G., & Bene, C. (2003). *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Deschamps, J., & Devos, T. (1996). Relaciones entre identidad social e identidad personal. En J. Morales, D. Páez, J.-C. Deschamps, & S. Worchel, *Identidad social: aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos* (págs. 39-55). Valencia: Promolibro.

Diario El Telégrafo. (19 de Febrero de 2016). *La edad de la ciruela nace del autoexilio emocional*. Obtenido de Diario El Telégrafo Virtual: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/la-edad-de-la-ciruela-nace-del-autoexilio-emocional>

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

- Espinoza Álvarez, J. D. (2017). *Teatro de objetos: Inserción del lenguaje corporal en la animación de un objeto en escena [Tesis de doctorado]*. Quito: Universidad Central de Ecuador. Facultad de Artes. Carrera de Teatro.
- Feinnmann, J. P. (2011). *Filosofía aquí y ahora / La filosofía latinoamericana*. Recuperado el 5 de Agosto de 2017, de Encuentro Canal de Televisión web site: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/694#top-video>
- Ferreira, M. (2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie [Dossier]. *Cuadernos de Picadero. N° 12, Mayo. Instituto Nacional de Teatro*.
- Foucault, M. (1990). *Las redes del poder. En El lenguaje libertario. Montevideo, Uruguay: Ed. Montevideo: Nordan Comunidad*.
- Foucault, M. (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fuchs, T. (2012). The phenomenology of body memory. En S. Koch, T. Fuchs, M. Summa, & C. Müller, *Body Memory. Metaphor and Movement*. Amsterdam: John Bejamins Publishing Company.
- Gobierno de España. (14 de Abril de 2017). *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*. Obtenido de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/memoria-femenina/catalogo/mujer-identidad.html>

- Gómez Perochena, T. (26 de junio de 2016). *Ni una Menos Perú: el poder de la memoria compartida*. Obtenido de Instituto de Democracia y Derechos Humanos. Pontificia Universidad Católica del Perú: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/comunicaciones/opinion/ni-una-menos-peru-el-poder-de-la-memoria-compartida/>
- Griffero, R. (2001). Poética: la dramaturgia del espacio. *Apuntes (U.C) N° 119-120*, 75-82.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.
- Magritte, R. (1929). Ceci n'est pa un pipe. *La thraison das images*. Museo de Arte Moderno de Los Ángeles, California.
- Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2016). *Estadísticas sobre feminicidio*. Lima: Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. Recuperado el 21 de Julio de 2017, de <http://www.mimp.gob.pe/direcciones/dgcvg/contenidos/publicar-pdf/server/php/files/Estadistica-feminicidio-2016.pdf>
- Montenegro, T. (25 de Marzo de 2013). *Arístides Vargas, el dramaturgo del exilio*. Obtenido de Revista Dínamo: <http://www.revistadinamo.com/?p=3737>
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del Ready-Made*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- Panhofer, H. (2012). La sabiduría y la memoria del cuerpo. En J. Giménez, *La investigación en danza en España*. Valencia: Mahali Ediciones.
- Pavis, P. (2002). Tesis para el análisis del texto dramático. *Gestos. Año 17 N° 33*, 9-34.

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Ráez Mendiola, E. (2017). *El arte del hombre. Reflexiones de un profesor de teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Rivadeneira, S. (2017). *Los sonidos del pensar en el teatro y la danza*. Pichincha: Publicaciones Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Sandroglio, B., López Martínez, J., & San José, M. (2008). La teoría de la identidad social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema*. Vol 20 . N° 1, 80-89.
- Serrano Barquín, C., Salmerón Sánchez, F., & Serrano Barquín, H. (2011). Eros, Thánatos y Psiche: Una complicidad triádica. *CIENCIA ergo sum*, Vol. 17-3. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 327-333.
- Stanislavski, K. (1993). *El trabajo del sobre sí mismo*. Buenos Aires: Quetzal.
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- Tosticarella, M. I. (2007). *Luz y sonido en el teatro contemporáneo. Espacios de lo imaginario. [Tesis de doctorado]*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de Filología. Doctorado en Artes Escénicas.
- Trapeso Llobera, P. (1994). Técnicas para la formación del actorTeatro. *Revista de Estudios Culturales* N° 5, 71-80.
- Turner, J. (1990). *Redescubrir el grupo social. Una teoría de la categorización del Yo*. Madrid: Ediciones Morata.

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Vargas, A. (2003). *Teatro*. Quito: Eskeletra Editorial.

Vargas, J. D. (2009). Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces. *Revista Escena*. 32 (65), 15-26.

Zamorano Moriamez, F. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos [Tesis de Licenciatura]*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Departamento de Teatro.