



Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. IV

Arny Ramírez Díaz
César Augusto Chirinos Cubillas
Mariella Mamani Vilchez

**Investigación teatral
desde la perspectiva
teórico-práctica:
tres enfoques IV**

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques IV

César Augusto Chirinos Cubillas
Mariella Mamani Vilchez
Arny Ramírez Díaz

ENSAD

Directora General: Lucía Lora

Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto

Directora de Investigación: Lucía Lora

Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz

Secretario General: Santos Cadillo Jara

Presupuesto y Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo

Coordinación Dirección de Investigación: Yasmin Loayza Juárez

Fondo Editorial ENSAD

Coordinación editorial: Julio César Vega Guanilo

Corrección de texto de César Chirinos: María Inés Vargas Tunque

Corrección de textos de Mariella Mamani y Arny Ramírez: Tania Carbajal

Coordinación diseño: Paulo Yataco Ramos

Diseño y diagramación: Luis Zúñiga Morales

Fotografías: Tania Carbajal

Foto de portada: Julio Vega

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. IV

© De los textos, las y los autores

© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
“Guillermo Ugarte Chamorro”

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
“Guillermo Ugarte Chamorro”

Calle Esperanza N° 233, Miraflores

Lima 18, Perú

1ª edición - diciembre 2021

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

N° 2021-13679

ISBN N° 978-612-48419-4-1

Se terminó de imprimir en diciembre de 2021 en:

Anggel Indira Rodríguez Ruíz

Jr. Azángaro 1035 Lima - Lima

RUC: 10731823303

Tiraje: 500 ejemplares

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autores/as.

ÍNDICE

Presentación	9
I. Metáfora inversa y memoria implícita en los componentes escénicos de la obra <i>Fría mañana de primavera</i> (César Augusto Chirinos Cubillas)	13
Introducción	17
Capítulo I: ¿Tendré algo que decir?	23
Capítulo II: Visible lo invisible, invisible lo visible	29
Capítulo III: El cuerpo es el escenario	43
Capítulo IV: <i>Fría mañana de primavera</i>	50
Referencias bibliográficas	80
II. Teatralidad liminal y agentividad del sujeto migrante a partir de textos de la obra <i>El cargador</i> de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema <i>El río</i> de Javier Heraud y testimonios de migrantes (Mariella Mamani Vilchez)	85
Introducción	89
Capítulo I: Hilvanando	95
Capítulo II: Migración en acción	101
Capítulo III: Teatralidad en migración	111
Capítulo IV: Textos referenciales	123
Capítulo V: Exploración e improvisación escénica	132
Conclusiones	151
Referencias bibliográficas	152
III. La tecnodramaturgia como elemento artístico para evidenciar la condición de encierro en tiempos de pandemia (Arny Ramírez Díaz)	165
Introducción	171
Capítulo I: Antesala	183
Capítulo II: Obra	216
Capítulo III: Post-sala	226
Conclusiones	261
Referencias bibliográficas	288

PRESENTACIÓN

El Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) se complace en presentar una nueva edición de la colección *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques*, que desde el 2018 contribuye a la difusión de los esfuerzos de investigación de la comunidad ENSAD, en la obtención del grado de bachillerato y el título de licenciatura.

Esta colección se inauguró en el 2018 con la publicación de tres investigaciones teatrales: *La caminante paralítica: La simbolización a través de la intermedialidad*, investigación realizada por Natalia Palacios, *El “otro” lacaniano en la composición performática de La campana de Julio Ortega*, de Mirella Quispe, y *El cuerpo y la intensificación del gesto como mecanismo para evidenciar la naturaleza rizomática del personaje La Madre en el monólogo La madre pasota de Franca Rame y Dario Fo*, perteneciente a Alejandra Mori.

En el 2019, los trabajos publicados fueron: *Monológico: una experiencia de composición a través de la metateatralidad* de Mario Zanatta, *La autorreferencialidad como elemento deconstructor de la noción de sujeto presente en el actor/sujeto en la adaptación de la obra Psicosis de las 4:48 de Sarah Kane*, de Juan Malpartida, y *Ella es Micaela: La problemática de la identidad en la generación posconflicto y el principio de equilibrio utilizado en la construcción corporal del personaje*, trabajo realizado por Hilda Macchiavello.

En la anterior edición, realizada en el 2020, se incluyeron las siguientes investigaciones: *La intensificación del gesto en el actor para visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación de Monólogo de la soledad de Alfredo Milano* de Milagros del Pilar Ríos Peralta (1995-2019), *La autoficción como visibilizador de la construcción social de la culpa en Segismundo en Encerrar a un torcaz, texto generado a partir de La vida es sueño*, de Christopher Gaona, y *La performance como medio para desarticular el concepto de mujer colonizada en el Perú desde el personaje Nawal de la obra Incendios de Wajdi Mouawad*, investigación realizada por Marisol Mamani Avilés.

En la presente edición 2021 se realizaron los esfuerzos necesarios para dar un paso más en la institucionalización de este proyecto editorial. A través

del lanzamiento de una convocatoria abierta y pública, se invitó a toda la comunidad ENSAD a presentar sus investigaciones aprobadas dentro del marco de la normatividad institucional, para su evaluación, selección y posterior publicación en formato físico y digital.

Como parte de los intereses institucionales por implementar un mecanismo de transparencia e imparcialidad, se desarrollaron unas Bases de Convocatoria y se instauró una Comisión de Lectura de Investigación Teatral 2021, en esta oportunidad integrada por tres docentes de los cursos de investigación de las diversas carreras. Mediante Resolución N° 057-2021-UE ENSAD/DG (ver sección de Transparencia de la web ENSAD), fue creada la mencionada comisión y se designaron como sus miembros a las siguientes docentes: Karen Calle Berrocal, Rosa María Espinoza y Gabriela Javier Caballero, esta última elegida por sus pares como la presidenta de la Comisión de Lectura de Investigación Teatral 2021.

La convocatoria abierta se realizó durante agosto y setiembre del 2021, meses en los que se recibieron las propuestas. Posteriormente, se elaboró un informe técnico del Fondo Editorial sobre el estado de las investigaciones recibidas. Y finalmente, se procedió a la evaluación por parte de la Comisión de Lectura, que definió las tres propuestas de manuscritos que pasarían a formar parte del proceso editorial. Los criterios de evaluación del Comité de Lectura de Investigación Teatral 2021 establecidos según las bases de la convocatoria fueron: a) relevancia del tema investigado, b) consistencia en el manejo metodológico, y c) aportes al campo de la investigación teatral.

La ENSAD, a través de su Fondo Editorial, se compromete a seguir fortaleciendo la producción de investigación y seguir apoyando la consolidación de artistas-investigadoras/es que contribuyen a la comprensión de nuestra diversidad artística. La publicación de este cuarto tomo de *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques*, en formato físico y digital, es un paso más que evidencia la ruta en la que nuestra querida Comunidad ENSAD ha puesto toda su convicción.

Fondo Editorial
FE ENSAD

Metáfora inversa y memoria implícita en los componentes escénicos de la obra *Fría mañana de primavera*

Teatralidad liminal y agentividad del sujeto migrante a partir de textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema *El río* de Javier Heraud y testimonios de migrantes

La tecnodramaturgia como elemento artístico para evidenciar la condición de encierro en tiempos de pandemia





Metáfora inversa y memoria implícita en los componentes escénicos de la obra *Fría mañana de primavera*

de César Augusto Chirinos Cubillas



Actor con grado de Bachiller en Formación Artística, especialidad Teatro, mención Actuación. Con Diploma en Actuación Corporal y Mimodrama, por la escuela Escenafísica de Santiago de Chile. En el campo de las artes escénicas se desempeña como actor, director, investigador, dramaturgo y es docente en

Toulouse Lautrec. Ha creado obras de teatro familiar y para público adulto. Participa en puestas en escenas, festivales, conferencias, giras y talleres formativos a nivel nacional e internacional. Como gestor cultural, produce el Festival de Mimo de Lima y otras actividades para la difusión del mimo.

Es necesario reconocer que en Perú, mucha de la enseñanza teatral está limitada a las técnicas de interpretación. Hacen falta otras alternativas para que el actor se permita autonomía en su trabajo creativo sobre la escena, aquella que caracteriza a sus pares en artes, como son los escultores, músicos, pintores o poetas, por ejemplo, quienes pueden crear sus propias obras prescindiendo de un autor o un director. Este trabajo quiere explicar cómo el principio de “metáfora inversa” propuesto por Etienne Decroux en su Mimo Corporal sirve de base para reconocer los componentes que, sin premisas previas, dan forma al personaje y al drama de la obra *Fría mañana de primavera*, con el deseo de que nuevos estudiantes y profesionales consideren esta ruta independiente en sus procesos de creación.

Agradecimientos

Gloria Cubillas, Luis Chirinos, Verónica Chirinos y Gloria Chirinos.
Malena Valentina Chirinos Ternero.

Jaccelyn Castañeda Cabrera.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte
Chamorro”.

Juan Arcos, Guadalupe Vivanco, Gimena Vartu.

Ángel Elizondo, Ricardo Gaete, Jery Menéndez y Yanet Gómez.

Herman Herman, Kusi-Kusi (Vicky y Gastón Aramayo) y Yuyachkani.

Juan Chirinos, Sergio Arrau, Edgard Guillén y Mario Delgado.

Carmen Caro, Juan Piqueras y Jorge Acuña.

François Vallaëys y Fanny Mora, Rafo Ráez, Gustavo Neyra, Juan

Carlos Polo, Mario Ráez, Mónica Newton.

“Pepe”, el hombre que vivía entre paredes y esquinas de la calle
Edmundo Escomel, en el distrito de La Victoria, en Lima, quien
impactó mi percepción de lo que llamamos locura y se ha hecho
visible a través de *Fría mañana de primavera*.

INTRODUCCIÓN

En las artes escénicas del mundo, hay un tipo de propuestas provenientes de un proceso creativo que surge a partir de la exploración, selección y codificación de experiencias alojadas en la memoria implícita y que han sido excusa para la proliferación notable de dramaturgos y directores de escena, con producciones que alcanzan a todos los continentes en festivales y franquicias que reúnen grandes elencos de artistas.

Sabemos, por una parte de la historia, que las características teatrales en América provienen de la herencia europea del teatro, con sus procedimientos y conceptos, por lo que no extraña encontrar que en algunos métodos de creación en los laboratorios escénicos actuales se evoquen similitudes con el principio de metáfora inversa, acuñado en Francia por Etienne Decroux durante la gestación y evolución del Mimo Corporal; como tampoco extraña que casi cien años después, aunque la influencia de esta transculturación es evidente, las obras teatrales de esta latitud hayan preferido introducir sus realidades sociales en diálogo con sus identidades, como describe Ángel Rama (2008)

El tópico de la “decadencia europea”, al cual se agregará un siglo después el de la “decadencia norteamericana”, entró así en escena para no abandonarla, instaurando el principio ético sobre el cual habría de fundarse tanto la literatura como el rechazo del extranjero, que servía para constituir la, sin reflexionar mucho que ese principio ético era también de procedencia extranjera, aunque más antiguo, arcaico ya para los patrones europeos (...) y lo ratificarán los sucesores románticos, mediante la representatividad de la región en la cual surgía, pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso: el europeo. (pp. 17-18)

Como resultado de esta resistencia a lo europeo, las artes escénicas en esta región de América se involucran, cada vez en mayor medida, con personajes y situaciones que contrastan y reflejan sus propios entornos y problemáticas sociales, como podemos constatar que ocurre en los movimientos independientes de teatro de grupo, desde finales de la década de 1960 y durante la década de 1970.

En Perú y específicamente en Lima, este periodo tiene, como una de sus raíces representativas, la aparición de Jorge Acuña Paredes quien el 22 de noviembre de 1968 se ubica en la Plaza San Martín del Centro Histórico de Lima transformando al espacio público y sus transeúntes, en escenario y espectadores. Aunque en sus múltiples entrevistas y conversaciones, Acuña no hace referencia al uso de un procedimiento específico para componer su propuesta, podemos percibir por la abundante información que en su arte hay una técnica provista de un procedimiento intuitivo y personal con el cual percibe y conoce a su sociedad, a la cual se dirige y con la que nutre y da forma a sus creaciones desde sus memorias. Su valor alcanzó tales resultados que transformaron la percepción del edificio teatral en un hecho que bien puede replicarse en las calles, parques y plazas, como ha ocurrido desde entonces en distintas ciudades del país y el mundo.

Años después y de un modo distinto, el actor Edgard Guillén traslada el fenómeno teatral a la sala de su propia casa ubicada en el distrito de Pueblo Libre, colocando alrededor de treinta sillas en un área de seis por cuatro metros cuadrados, donde realiza largas temporadas de obras de teatro unipersonal, de su propia autoría y dirección, por un periodo de al menos veinte años consecutivos, sobre los que dice:

Mi opción por el trabajo unipersonal responde a un deseo tremendo de hacer una introspección profunda de ver qué pasa conmigo frente a mí mismo y frente al teatro; qué es lo que hago en relación al público, ese mudo interlocutor que tengo frente a mí. (...) pero curiosamente, todo lo que ocurre está íntimamente ligado a mí (...) El espectáculo para mí es algo vivo, no algo que se puede aprender en una mesa; y se aprende viviendo en este espacio vacío que uno se obliga a llenar de vida. (Guillén, 2009, p. 26)

Es en este proceso de búsqueda y hallazgo sobre sí mismo donde Edgard Guillén produce el material con el que realiza sus puestas en escena, las cuales, en algunos casos, no conocía de antemano.

Y es esa mi intriga y mayor atracción. Radica en la producción que surge a partir del actor y del modo en que extrae y reúne los componentes con los que logra crear su propia obra, de la que es también autor y director.

Con respecto a la obra *Fría mañana de primavera*, estamos ante un proceso creativo que parte del desconocimiento de sus componentes escénicos, específicamente el personaje y el drama, los que tomo como ejes para explicar el principio escénico de metáfora inversa, proveniente del Mimo Corporal, y los símbolos y semántica que esta produce al estimular la memoria implícita, de manera que me permita comprender el proceso de creación.

Dice Boal (2004) sobre el actor que

ha aprendido a ser el espectador de sí mismo, sin dejar, pues es actor, de hacer. Este espectador privilegiado, el espect-actor, es sujeto y objeto a la vez; puede guiarse a sí mismo, ponerse en escena. Espect-actor: principio que opera en el espectador cuando está obrando. (p. 26)

El actor tiene entonces la posibilidad de ser el autor y la obra a la vez. Lo que Decroux llamaba escultor y escultura, materia de su propia creación.

Actor es una palabra que siempre he asociado más con la capacidad artística de autor-creador que con la función de intérprete. Alguien con capacidad de asociar sus percepciones, vivencias y conocimientos para producir obras de su propia autoría, habilidad comparable a la de ser el dueño y chofer de un auto que uno mismo ha diseñado y construido pacientemente, para conducirlo sin paradero oficial; habilidad distinta, mas no superior ni inferior, a la de un intérprete, aquel con experiencia para manejar autos que no son propios y que tampoco ha diseñado ni construido, pero a los que añade características particulares con tal de hacer placentero su viaje a un destino previamente establecido o señalado por un copiloto en su función de autor o director.

Cuando elijo ser actor es inicialmente por esa primera asociación, aunque es recién al término de mis estudios de Actuación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, que reconozco que puedo ser actor de ambas maneras pues este trabajo no nos obliga a excluir una forma de la otra. Aun así me sentía más a gusto cuando no se trataba de reproducir las características de un personaje previamente sugeridas por un autor, o de tener que abordarlas desde las preferencias estéticas o técnicas de un director. Si bien ambas experiencias han enriquecido mis posibilidades para ampliar mis fronteras creativas, finalmente sentía siempre una necesidad suprema de

crear mis propios personajes y mis propias obras como artista autónomo; deseo que vi afectado porque al término de los estudios de carrera no recibí un curso que como actor me sirviera de ruta para canalizar estas motivaciones creativas.

Como actor egresado, sé que la herramienta de trabajo que me puede permitir crear es mi propio cuerpo, pero al no encontrar el conocimiento profundo de mis posibilidades para producir una creación, a la manera de un pintor, un músico o un escultor, ese desconcierto me coloca en desventaja y limita mi aspiración, por un lado a la interpretación de personajes en obras previamente escritas, y por otro, a la dependencia de un director, como si se tratara de un músico privado de la composición, un bailarín restringido de idear coreografías o un pintor condenado a copiar bodegones. Una comprensión incompleta, parcial, de una herramienta de creación, es motivo para perder o restringir la libertad deseada.

La búsqueda de un camino para la creación me llevó hasta Etienne Decroux (2000), para quien

Un arte no puede madurar si no muestra sus primeros pasos, sus segundos pasos, todos sus pasos.

El progreso de un arte implica a un artista.

No puede perfeccionarse sino sometiendo su trabajo a juicios supremos, es decir, al del público.

El artista necesita ser excitado y nunca lo estará mejor si no es por la perspectiva del juicio público.

Este artista necesita orientar su investigación, ajustar sus hallazgos y no podría hacerlo si ignora las saludables reacciones del público. (p. 243)

En *Palabras sobre el mimo*, único libro publicado por Decroux, encuentro no un manual técnico de ejecución sino más bien una cadena de reflexiones que reclaman la independencia del actor como ejecutor de un arte del cual es el creador y la obra. Para Decroux (2000), la autonomía del actor es la razón de ser del teatro, en ese sentido llama al Mimo Corporal “el arte del actor” (p. 84) y llega a considerar al teatro “un accidente del mimo” (p. 74). Exige que se haga de pie en vez de sentado, en analogía al trabajo del dramaturgo y en alusión a como se acostumbraba hacer el teatro en su

época. Decroux piensa un arte donde el actor y el espacio vacío son el punto de partida para la creación. Un proceso que no responde a las demandas del tiempo sino que se yergue en el actor con actitud prometeica frente al espectador.

CAPÍTULO I

¿TENDRÉ ALGO QUE DECIR?

El interés en desarrollar esta investigación proviene, en gran medida, de la necesidad de identificar y reconocer cómo y de dónde surgió mi obra, teniendo en cuenta que se generó sin ideas preestablecidas, sino únicamente con muchas ganas de hacer algo propio. Esta sensación resuena en las palabras de Marguerite Duras (1994): “Para escribir no como lo había hecho hasta entonces. Sino para escribir libros que yo aún desconocía y que nadie había planeado nunca” (p. 15).

Al plantearme el inicio de una creación nueva, no puedo responder a las preguntas ¿qué personaje voy a enfrentar?, ¿frente a qué situación dramática me encuentro?, ¿qué quiero transmitir con esto que aún no sé de qué trata? o ¿a quiénes quiero dirigirme? Cualquiera de estas respuestas me podría llevar hacia las demás, pero no tengo ninguna.

Una vez encontradas las respuestas, me empuja a esta investigación la satisfacción de un proceso largo pero revelador que ha remontado los temores iniciales fundados en que como actores no sabemos de antemano que podemos tener capacidades para crear algo propio, menospreciamos esta posibilidad o nos hace falta un entorno que nos invite y prepare para dicha actividad, un entorno que promueva y, en fin, aliente nuestra curiosidad en el sentido de crear; tanto como hacen con nuestra preparación y adiestramiento tradicional en técnicas interpretativas.

Involucrarnos en este camino nacido del goce artístico es intemporal. Es un proceso que crece y se modifica con nosotros permanentemente. Difícilmente podremos estimar el tiempo que será necesario dedicar a la elaboración de un objeto artístico. No podemos afirmar cuándo vamos a lograr la entrega de un resultado y eso, en un contexto social como el actual, donde incluso el mundo laboral artístico exige resultados cada vez más efectivos en términos económicos, así como inmediatos en términos de producción, desalienta estos propósitos si queremos entregarnos a un trabajo paciente, reflexivo y comprometido. Necesitamos tiempo propio donde poner a prueba aquello que nos conduce a la composición de una obra, como señala Jacques Copeau (2002):

La inteligencia nunca obtendrá determinados resultados a menos que deje transcurrir el tiempo, si no espera mientras cuida su tema, favoreciendo su creación sin precipitarla ni forzarla. (...) Siempre llega un momento en el que las cosas se asientan, las proporciones se establecen, los movimientos se organizan y las dificultades que creíamos insuperables encuentran su solución correcta, que era la más sencilla. (...) Nace viable. Basta con llevarla a término. En realidad la mayor parte de las creaciones dramáticas a las que asistimos son abortos, por carecer de una contención semejante. (pp. 160-161)

En ese sentido, la primera parte de esta investigación estará orientada a identificar y explicar el proceso creativo de *Fría mañana de primavera*, considerando el concepto que Etienne Decroux denominó 'metáfora a la inversa', al cual llegué tras años de búsqueda de maestros ligados al arte del Mimo Corporal, que tiene en Decroux a su padre creador y en Suzanne Bing a su madre creadora. Este planteamiento de este concepto sugiere la revelación de la obra a su autor, mientras que la edificación de la misma devela el drama de crear; escribe Decroux (2002):

La creación: cuando por ejemplo, se le pide al alumno expresar un sentimiento, usted verá la caza de las ideas: primero, el alumno ahogado en la nada, tantea, hace lo que sea, cosquillea el azar para hacerle estornudar su lógica y regresa al punto de partida.

Ahí se recoge de nuevo. Y he aquí al polluelo que golpea el cascarón. Una figura razonable, finalmente hace su entrada; es la primera. Engendra a otra que engendra a otra. Cansado de florecer, el alumno se cansa. Aunque satisfecho con la figura, la considera sin forma, o mal bosquejada, la ensaya y la ensaya durante mucho tiempo.

Y la última figura es el modelo para la siguiente. Le da un relieve en alguna parte. Una arquitectura está prometida. Alrededor de la línea ideal que no remueve todavía sino en las entrañas del espíritu, se atarea, va y viene. Le hace la corte, se pelea, asedia como un lápiz con grandes trazos el dibujo invisible percibido por el espíritu (...) Cuando el cuerpo fracasa, aborta las bellas ideas que ha construido el espíritu. (p. 232)

Con esta premisa me dirijo al segundo criterio que complementa esta investigación: desde aquello que como artista conservo y me impulsa a manifes-

tarme, sea por acción liberadora de algo que decir o por reacción a los estímulos del entorno, encuentro un punto de vista atrapado u oculto detrás de mis pensamientos y deseos conscientes. De este modo, una vez identificadas mis ganas de crear, empiezo a hurgar en mi memoria implícita entendiendo por memoria lo que explica Soledad Ballesteros (1999): “La memoria es un proceso psicológico que sirve para almacenar información codificada. Dicha información puede ser recuperada, unas veces de forma voluntaria y consciente y otras de manera involuntaria” (p. 705); más adelante aclara:

Aunque el funcionamiento de la memoria no es totalmente perfecto, lo cierto es que cumple su función bastante bien en situaciones normales y en personas sanas. Esta función no es otra que codificar, registrar y recuperar grandes cantidades de información que resultan fundamentales para la adaptación del individuo al medio. Por esto, podemos decir sin miedo a equivocarnos que la adaptación a las demandas de la vida cotidiana es posible gracias a su funcionamiento adaptativo. (p. 706)

Que el actor puede crear con su cuerpo es indiscutible, pues se trata de su herramienta de trabajo; sin embargo, no siempre estoy seguro de cómo utilizarlo para mí mismo. ¿Cómo puedo hallar los recuerdos que me llevan a la creación y cómo recuperar y modelar eso que está contenido en mi memoria inconsciente y que puedo transformar en una obra? Y si es verdad que solo podemos crear con aquello que contenemos, crear de lo que conocemos, ¿cómo lo puedo manifestar por medios propios y sin necesidad de involucrar a un dramaturgo o un director de escena? ¿Qué es lo que recuerdo realmente? ¿Cómo esta búsqueda de movimientos activa en mi memoria signos y luego significados?

En el proceso de formación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, aplicamos entrenamiento corporal, sensorial y emocional de manera consciente. A través de la evocación de recuerdos que surgen para la interpretación que sugiere el texto dramático, se nos permite llenar de vida y cargar de significado diferentes situaciones y personajes; su gestación nos es ajena, pero les prestamos nuestras vivencias para incorporarnos en ellos y vestirlos con nuestra piel. Establecen comúnmente esta práctica, por ejemplo, procesos de investigación a partir de la memoria emotiva tal como la propuso Konstantin Stanislavski, o tal como la entendió, posteriormente,

Lee Strasberg, sobre los cuales no me voy a detener para ir directamente a la ruta de la memoria implícita, que requiere de otros procedimientos para su rescate, tal como señala Ballesteros (1999):

las pruebas de memoria implícita no requieren la recuperación intencional de la información previamente almacenada en la memoria. Se trata de pruebas no intencionales, también conocidas como pruebas indirectas. Por lo general, en estas pruebas se pide a las personas que nombre, identifique, categorice o evalúe el estímulo en función de alguna dimensión. (p. 712)

Aquí voy a establecer la relación entre memoria implícita y metáfora inversa, para explicar cómo reconozco y comprendo el modo en que a partir de improvisaciones obtengo los componentes tanto del personaje como del drama que conforman mi obra *Fría mañana de primavera*, la cual, en sus inicios, he ejecutado sin comprender, y que paulatinamente me ha ofrecido asociaciones que revelaron los orígenes de estímulos que reclamaron su propio orden, ubicación y pertinencia dentro de la obra. Un proceso que encuentro análogo a lo que explica Marguerite Duras (1994) cuando relata:

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez.

Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida.

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos.

(pp. 54-56)

Todo acto de creación, entonces, proviene de la percepción que tenemos del mundo que nos rodea, de la interpretación que le ofrecemos, de la atención que le ponemos y de aquello que decidimos ignorar; surge de lo que comprendemos y de lo que nos negamos a aceptar; en fin, de un ejercicio constante de decisiones que establecemos sobre nuestra percepción, que de por sí está limitada a retener solo de modo parcial lo que llega hasta nuestros

sentidos, dejando en nuestras manos el cómo estos recuerdos permanecerán asociados en nuestra memoria. Sobre esto, Bergman (2010) plantea:

No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones; simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes. La comodidad y la rapidez de la percepción existen a ese precio; pero de allí nacen también las ilusiones de todo género. (p. 51)

Así, la memoria con la que nutro mi creación escénica, y que es planteamiento para este estudio, está asociada a lo que me proporcionan las imágenes y sensaciones presentes durante las improvisaciones en el espacio de ensayo, donde se liberan movimientos en relación directa con el estado sensorial de cada momento. Estos movimientos, traducidos a signos, se producen desde la inexactitud de mi percepción. Puesto que los sentidos solo captan el entorno de manera parcial, nuestro recuerdo se construye, por una parte, de una memoria consciente y explícita, mientras que por otra, de una memoria recreativa e implícita que hace de nuestros recuerdos elementos de ficción.

Sorprende reconocer cómo nuestra memoria no guarda un registro fiel de nuestras vivencias, dado que nuestros sentidos no perciben de manera general sino de modo particular, como describe Bergman (2010) cuando dice: “Lo que ustedes tienen pues que explicar, no es cómo nace la percepción, sino cómo se limita, puesto que ella sería, de derecho, la imagen del todo, y puesto que se reduce, de hecho, a aquello que a vosotros interesa” (p. 58).

Por esto, mi memoria, cuya representación plantea imágenes poco claras como para entenderse en una primera impresión, requiere de mí un análisis que traduzca lo que en su conjunto me provoca, para así comprender las fuentes que he tomado, cómo estas han dado paso a la creación de la obra y de qué modo he logrado concatenarlas hasta su sentido global y final.

Desconocer la posibilidad de este procedimiento es una real desventaja para la exploración, extracción y orientación de un proceso creativo. Esto nos lle-

va, por un lado, a que podamos extendernos en un tiempo interminable y agotador que diluya el interés creativo, y por otro, al eventual convencimiento de que el actor está limitado a la interpretación. Al pensar así, sentencio que mis posibilidades como actor limitan el desenvolvimiento profesional, lo que conlleva a estados de insatisfacción y frustración que empujan paulatinamente a una problemática mayor como la deserción: el forzoso abandono de ideales puestos en un proyecto de vida. Una situación a la que no escapan muchos egresados de escuelas y talleres de teatro en Perú.

Por ello, con este trabajo, animo a incorporar un entrenamiento idóneo que capacite y estimule la autonomía de estudiantes y profesionales de arte dramático, esperando que el actor reduzca la dependencia al dramaturgo o al director, pero también que se presente capacitado para trabajar en colaboración, consciente de su potencial y ofreciendo soluciones en los procesos creativos. Sugiero un acercamiento al principio de metáfora inversa, fenómeno que como herramienta para activar la memoria implícita en nuestras actividades creativas, puede enriquecer el desempeño profesional y, por lo mismo, generar la posibilidad de un quehacer artístico sostenible.

Fortalecida mi convicción, presento este trabajo de investigación sobre un proceso de creación propio realizado entre los años 2008 y 2018, consolidado y estrenado, en su diseño final, con el nombre de *Fría mañana de primavera*. En esta obra, una persona en situación de calle busca sobrevivir a otro día de miseria, recogiendo sus virtudes humanas en medio de la adversa indiferencia del mundo.

CAPÍTULO II

VISIBLE LO INVISIBLE, INVISIBLE LO VISIBLE

En cuanto a la memoria, encuentro que algunas clasificaciones ponen énfasis en aspectos biológicos, mientras que otras toman más en cuenta los aspectos relativos a los entornos culturales y sociales donde nos desenvolvemos como individuos. Ambos niveles de estudio requieren ser considerados pues inevitablemente somos seres influenciados por aspectos biológicos, que responden a estímulos que recibimos a través de los sentidos; y aspectos de índole social, que igualmente nos afectan, como los grupos de personas que frecuentamos.

Permanentemente, construimos nuestra identidad en contacto con las circunstancias que nos rodean; y a partir de la manera en que cambiamos al enfrentarlas, con aprendizajes previos que requieren de otros nuevos. Esta es la forma en que adquirimos y conservamos información, construimos conceptos e interiorizamos conductas sociales, algo que queda demostrado cuando

Un neurocirujano llamado Itzhak Fried se dio cuenta de que una neurona concreta situada en el lóbulo temporal del cerebro del paciente se activaba automáticamente cada vez que éste veía una imagen de la actriz Jennifer Aniston. Este hecho en sí no resulta extraño, porque ante el mismo estímulo visual presentado varias veces seguidas es normal que un buen número de células nerviosas manden impulsos: simplemente, reaccionan de manera más o menos estable ante una imagen que no cambia. Sin embargo, esa neurona específica no reaccionaba ante la imagen en sí; parecía activarse, concretamente, ante las representaciones de Jennifer Aniston, es decir, ante cualquier fotografía de la actriz. Esto hacía difícil de aceptar la explicación de que la neurona se activaba ante un patrón de colores presente en la primera fotografía, una postura corporal determinada o cualquier otra propiedad simple de la imagen. Era algo así como una “neurona de concepto” que no emitía señales del mismo modo cuando el paciente veía otras fotos en las que no apareciera la actriz. A partir de ese momento se empezaron a encontrar otras neuronas que se comportaban de manera parecida ante conceptos específicos. (Triglia Regader, García-Allen, 2016, pp. 198-199)

Quiero decir que la memoria no es un cúmulo de información establecida, fija y reconocible; aunque se encuentre disponible permanentemente, no lo está de manera consciente en su totalidad y puede aflorar bajo influjos o estímulos de diversa índole. Las asociaciones o reconocimientos que hacemos no son siempre voluntarias y están más al servicio de los aspectos que las han fijado que de aquello con lo que podemos querer provocarlas.

Esto puede semejarse mucho al modo en que construimos nuestras ideas o conceptos, los cuales están alentados no solo por cómo dirigimos nuestra percepción del entorno, sino también por la participación de los condicionamientos sociales que canalizan o proponen las fronteras con las que vamos a percibir algo, de manera que cualquier idea que tengamos, concreta o abstracta, tanto como cualquier cosa que hayamos aprendido conscientemente, son formas de recuerdo.

Recordamos en base a experiencias que hemos vivido o que conocemos por referencia. Conservamos información que cotejamos a partir de criterios que nos ayudan a identificar lo conocido: arriba, abajo, a un lado, detrás, delante, lejos, cerca, bueno, malo, nuevo, antiguo, entre otros como el color, la luz, la estación, el volumen, etc., los cuales son características físicas de la materia que percibimos por nuestros sentidos y por nuestra ubicación en relación a estas materias. Así es como almacenamos conceptos de manera consciente pero también podemos hacerlo de manera subconsciente.

Sin embargo, esta investigación no apunta a comprender la memoria desde un punto de vista para la biología o la psicología, sino para un fenómeno cultural concreto: la expresión artística. Por lo que, para comprender mejor el sentido de lo que entendemos como memoria, voy a apoyarme en algunas referencias sobre esta. Romanovich (1984) la define como “la impresión (grabado), retención y reproducción de las huellas de la experiencia anterior que le permite al hombre acumular información” (p. 55). Por su parte, Tulving (1996) afirma que es un regalo de la naturaleza, que es la habilidad que tienen los organismos vivos para retener y utilizar la información o el conocimiento adquirido (p. 751). Estas afirmaciones evidencian que la memoria es una especie de almacén que resguarda el contenido con que contamos para llevar a cabo las tareas a las que nos exponemos a diario. Está en nosotros de manera natural y

nos proporciona la habilidad de recuperar aprendizajes y hábitos sobre nuestras vivencias.

En el ejercicio de una improvisación escénica sostenemos nuestra presencia a partir de una memoria que nos dicta la manera en que podemos conducirla en el espacio; nos dicta también la relación de nuestro cuerpo con el de los espectadores y los procedimientos con los que queremos manifestar el mensaje que el personaje requiere transmitir al público. Corresponde que así sea, pues es una labor consciente donde nos encontramos tanto en una fase de exploración y búsqueda, como en una de aplicación y confirmación de respuestas.

Es en función de esta memoria que recogemos estímulos para el movimiento, la acción o el gesto. Una memoria de sensaciones, imágenes, sonidos, espacios y situaciones que movilizan distintos lugares de nuestro cuerpo, desplazándolo en variadas direcciones y ejes. Unas veces, las reproducciones de estos recuerdos son nítidas y podemos traerlas a experimentación; pero otras, nos sorprenden, llegan de forma inesperada, como si se tratase, paradójicamente, de reproducciones de “recuerdos nuevos”. Nuestro cuerpo las detecta como un invidente, las palpa a través de la fuerza del movimiento, de la tensión muscular, de la cantidad de flexión o extensión en los bloques corporales, de la vibración que liberan en algún punto de nuestro cuerpo. Llegan como alguien de la familia a quien nunca hemos visto pero que reconocemos por su mirada, por el tono o el timbre de sus palabras, por la textura de un cuerpo que identificamos también como propio.

Otra postura en relación a la memoria, que recojo para la presente investigación, es de la psicóloga Soledad Ballesteros (1999), quien ofrece la siguiente mirada:

Aunque el funcionamiento de la memoria no es totalmente perfecto, lo cierto es que cumple su función bastante bien en situaciones normales y en personas sanas.

Esta función no es otra que codificar, registrar y recuperar grandes cantidades de información que resultan fundamentales para la adaptación del individuo al medio.

Por esto, podemos decir sin miedo a equivocarnos que la adaptación a las de-

mandas de la vida cotidiana es posible gracias a su funcionamiento adaptativo. La memoria se ha ido desarrollando a lo largo de la historia de la especie para responder a las necesidades de adaptación al medio y de la selección natural. La identificación del individuo peligroso, el recuerdo del lugar que constituye un refugio seguro donde resguardarse de las inclemencias, el recuerdo del lugar donde se encuentran los alimentos, han debido ser fundamentales para la supervivencia del individuo y para la adaptación de las especies. (p. 706)

Por eso no es extraño que los recuerdos que almaceno de mis experiencias de vida, tanto de aquellos conocimientos que utilizo en mi vida cotidiana como de los que me permiten reconocer en mí las características de otras presencias, hagan posible que me introduzca en la representación de esas otras vivencias, incorporando en el trabajo escénico una manera de identificar costumbres, rasgos y pensamientos del otro, que aún siendo ajenos, acepto como propios al acercarme en la construcción del personaje.

Durante la construcción de un personaje, ser capaz de reconocer en los demás a un ser vivo con sus propios procesos abre la posibilidad de abordar al menos cuatro dimensiones: la física, la psicológica, la social y una última que corresponde al terreno de la ficción dramática, y que ocurre aun cuando el drama todavía no está conformado pero hay una intención representativa que invita a pensar en esa posibilidad.

Para abordar dichas dimensiones he utilizado el cuestionario de preguntas elaborado por Sergio Arrau Castillo, quien fuera profesor en la Ensad. Este cuestionario nos permite recoger información amplia y minuciosa mediante un esquema de dimensiones con los cuales componer un personaje, abriendo camino a la imaginación, de modo que facilita su comprensión y su relación con el drama de la obra

Las respuestas recogidas a lo largo del proceso creativo han cambiado conforme el paso del tiempo ha ido ofreciendo pistas o el mismo proceso ha presentado nuevos hallazgos, los cuales fueron reemplazando a los anteriores. De hecho, la utilización de este análisis dimensional del personaje se tomó en cuenta recién en los últimos años del proceso, como una herramienta para escribir su biografía.

A partir de este registro de recuerdos, puedo comparar dos percepciones. Una primaria, en la que el objeto de observación estaba construido en torno a conceptos o enunciados propios, establecidos por la cultura local del vecindario. Y una percepción secundaria, diseñada con la confrontación verbal que se dio dialogando con personas que viven en las calles, escuchando sus motivos y circunstancias, sus orígenes y expectativas, las dificultades y las soluciones con las que adaptaban sus posibilidades de supervivencia en situaciones de vulnerabilidad y desventaja.

Por estas razones, provoqué que el personaje busque residuos para su sostén en espacios donde sé que puede encontrar algunos; y entre las personas del público, aunque están de paso pues se trata de la sala de un teatro, puede encontrar esa compañía necesaria para hacer tangible la sensación de su presencia, sea cual fuere, como parte de un todo social que deviene en juegos de estatus, en relaciones, acuerdos y complicidad.

En Bergson y su *Materia y memoria* encontré otro aporte que me ayuda a explicar el fenómeno de lo ficticio en relación a la información que recogemos durante un recuerdo. Bergson (2010) afirma lo siguiente sobre la percepción consciente

De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes. La comodidad y la rapidez de la percepción existen a ese precio; pero de allí nacen también las ilusiones de todo género. (p. 51)

Lo que quiere decir Bergson es que nuestras percepciones están afectas por nuestras experiencias previas, pero también nos dice que nuestra percepción es parcial puesto que frecuentemente es desplazada por nuestros recuerdos, donde mezclamos experiencias de diversos momentos e incluso las inventamos, pues en los recuerdos hay una parte de ilusión, de ficción, que complementa aquello que sí podemos recordar con mayor fidelidad. Nuestros sentidos tienen la capacidad de concentrar la atención sobre un

estímulo puntual a pesar de recibir mucha información en simultáneo, entonces, al recordar añadimos voluntariamente algunas características a este recuerdo aunque estas no sean precisas ni certeras, sino que son representaciones entre lo que hemos retenido y lo que suponemos reconocer.

Todo lo que percibimos podemos comprenderlo por una serie de asociaciones que van sumando significados para construir conceptos, los que finalmente damos como válidos o no durante el proceso de creación, en tanto aquello que se presenta producto de las improvisaciones se parece o no a lo que queremos transmitir. Cuando esto no ocurre, mantenemos el ejercicio de recreación para ajustar los signos de manera que esta imagen o hecho adquieran los elementos que justifican nuestra búsqueda; esto me hace sostener la idea de que nuestra memoria es un almacén de piezas sueltas con las cuales podemos construir imágenes.

Por otra parte, en cuanto a la relación de memoria y creación, afirma Rodado (2015) que

El artista es un ser humano que sabe elaborar sus impresiones personales y subjetivas, que sabe encontrar lo que en ellas tiene alcance general, objetivo y sabe conferir a sus representaciones las formas requeridas.

La mayoría de la gente no elabora representaciones subjetivas; cuando cualquiera quiere conferir una forma clara y precisa a lo que experimentó, pone en obra formas ya hechas, utiliza palabras de otros, imágenes y representaciones de otros, se somete a las opiniones reconocidas y constituye lo que le es personal como algo ajeno.

Estoy convencido de que cada uno lleva en sí las semillas de un artista, las cuales pueden ser desarrolladas si se es más atento a los pensamientos y sensaciones.

La tarea que se le plantea a cada uno es la de encontrar su yo, encontrar su actitud subjetiva hacia la vida, hacia sus congéneres, hacia un hecho concreto y materializar esta actitud bajo formas y palabras personales. (p. 58)

Considero que un aspecto valioso que apreciamos en nuestra vida es la capacidad para recordar experiencias. Y como queremos conservarlas en el tiempo, existen los obsequios, los registros escritos, impresos y audiovisuales. Por otro lado, los perfumes, sabores, sonidos, colores, las texturas,

y todo lo que podamos captar a través de nuestros sentidos, alimentan la sensación de nuestro estado vital. Gracias a la memoria traemos al presente aquellos pasajes que de una u otra forma han construido, transformado o demolido nuestra percepción de todo lo que nos rodea.

Por la memoria reconocemos a los demás o desconocemos el comportamiento de alguien hacia nosotros. Es por la memoria que adquirimos la capacidad de realizar una tarea, y es en el ejercicio de esa tarea y el recuerdo de su ejecución que podemos encontrar métodos más adecuados para llevarla a cabo; asimismo, por la memoria reconocemos cuando esta labor no se realiza del modo más eficiente o simplemente no se parece a lo que preferimos, o tal vez sí se asemeja. Por ella establecemos relaciones o separamos; podemos desear, imaginar, soñar, planificar, y por supuesto crear.

Siendo que cada persona percibe todo lo que le rodea desde un punto de vista muy personal, podemos deducir que cada una construye su propia memoria, lo que nos permite valorar la vida como un proceso intransferible e inexplicable, propio de un individuo y por lo tanto difícil de entender en su totalidad para cualquier otra persona. Sin embargo, debemos considerar que este proceso también deja opciones para la comprensión, justamente por la capacidad que tenemos de encontrar similitudes y hacer asociaciones en nuestras propias vivencias. Cada vida es una memoria o cada memoria es una vida.

Posiblemente no existan dos memorias iguales; aún así, con sorpresa comprobamos que hay una memoria llamada colectiva, social, la que aceptamos como tal en el cúmulo de información que hemos adquirido para construir una identidad grupal. Esta memoria colectiva fortalece los vínculos que dan sentido y consolidan o fraccionan el interior de una pareja, una familia, un grupo de amigos, una escuela o una nación.

En las artes escénicas nos referimos a la memoria como una herramienta que nos permite desempeñar algunas tareas específicas, por separado o de manera simultánea, tales como asumir el rol de un personaje, ubicarse o desplazarse a través del escenario, manipular objetos, ubicarse de manera adecuada bajo un punto de luz, ejecutar un movimiento, acción o gesto dentro de un tiempo determinado y, finalmente, aprender los parlamentos que han de ser interpretados, si los hubiera.

Paralelamente a estas tareas externas, asumimos otra: dosificar la manifestación de nuestras expresiones para comunicar al público los procesos internos del personaje. Para cumplir este trabajo, aplicamos técnicas que nos ayudan a evocar emociones y sensaciones propias, con procedimientos que se ajustan a las necesidades del personaje, con el objetivo de lograr que sea el público quien las identifique como verdaderas durante el desarrollo de la ficción puesta en escena.

Entrada a lo invisible

Para profundizar en el funcionamiento de la memoria, dentro del marco de la creación de *Fría mañana de primavera*, precisamos considerar su aspecto implícito, desarrollado por Triglia *et al.* (2016). En una primera clasificación, se plantea una memoria sensorial cuya consciencia solo es posible durante una fracción de segundos. Luego, encontramos otra memoria llamada de corto plazo o memoria de trabajo, la cual se mantiene activa por una cantidad de segundos y nos permite ejecutar tareas o actividades como el armado de un rompecabezas. Finalmente, llegamos a una memoria de largo plazo que se subdivide en memoria explícita e implícita.

La memoria explícita o declarativa es la que trae al presente los recuerdos de los eventos, y asimismo nos permite construir los conceptos. Por otro lado, la memoria implícita es difícil de explicar; se compone de habilidades que hemos desarrollado, como por ejemplo tocar instrumentos musicales, y hace pervivir los hábitos que hemos formado o las reacciones emocionales que hemos aprendido en contacto con nuestro entorno social.

Por habilidad entendemos el modo personal de llevar a cabo una actividad. Asociamos esta habilidad a una relación entre la memoria y el aprendizaje, de manera que es la memoria la que nos permite recuperar información adquirida en un momento determinado, y utilizarla de formas diferentes en tiempos también distintos.

La memoria implícita actúa en el cuerpo del actor a través de los lenguajes o técnicas que adquiere durante el periodo de formación, las cuales van a ser también la fuente disponible para sus búsquedas.

En mi caso, el interés en la pantomima, y posteriormente en el Mimo Corporal, me ha permitido adquirir el aprendizaje de una gramática corporal que ofrece un conocimiento particular y detallado de las posibilidades motrices del cuerpo, primero para el movimiento y posteriormente para la acción, y que deriva luego en una poética a través de la cual cualquier movimiento realizado implica necesariamente una acción aunque esta aún no se haya determinado.

El aprendizaje establecido sobre el cuerpo resulta similar al que se requiere para tocar un instrumento musical; quienes reconocemos en el cuerpo el instrumento de trabajo del actor, comprendemos que este posee una información que requiere ser extraída, como el sonido que se obtiene de una guitarra o la textura del color de una pintura. De aquí que sea necesario manipular el cuerpo desde un campo físico, para provocar a través del estímulo externo la aparición de contenidos, a partir de otros niveles corporales como las imágenes, emociones, sonidos o palabras.

De adentro hacia afuera

En la ejecución de un instrumento como la guitarra, el músico obtiene sonidos que clasifica según sus características. Estos sonidos se generan con las diferentes maneras de pulsar, jalar o golpear las cuerdas, obteniéndose vibraciones que a determinada longitud en el diapasón producen notas sueltas o acordes.

La memoria implícita nos permite distinguir los componentes del instrumento corporal: cabeza, cuello, tórax, cintura y pelvis, para el tronco; brazo, antebrazos y manos, para las extremidades superiores; muslos, piernas y pies, para las extremidades inferiores.

En tanto los órganos vitales se encuentran a lo largo de los segmentos corporales que, ligados por la columna vertebral, componen el tronco, tomarán el nombre de cuerpo propiamente dicho; por su parte, las extremidades superiores cumplen el rol de ser extensiones del cuerpo, mientras que las extremidades inferiores se comportan como la base de soporte.

Los órganos del cuerpo, tal como lo estamos entendiendo, no pierden sus funciones vitales ante la falta de extremidades, siguen conformando una

unidad corporal básica y conservando lo mínimo requerido para la vida . Este cuerpo podría prescindir de brazos y piernas, pero es gracias a la presencia de estas extremidades que puede movilizarse a través de tres ejes de movimiento, que le van a permitir articularse en diferentes planos. De esta manera, establecemos segmentos de movimiento a nivel del tronco. Llamamos “martillo” al segmento que moviliza como una sola pieza a la cabeza y el cuello; “busto”, al segmento que comprende la cabeza, el cuello y el tórax; utilizamos “torso” para la unión de cabeza, cuello, tórax y cintura; y, finalmente, “tronco” para todos los segmentos juntos.

En el plano transversal, frontal y sagital, distribuimos los movimientos de rotación, inclinación lateral e inclinación frontal o profundización, que añade una tercera dimensión al movimiento. De este modo obtenemos desplazamientos en una, dos y hasta tres dimensiones. Una cuarta posibilidad, sobre la que no vamos a profundizar ahora, es la traslación, que comprende el desplazamiento del eje de rotación en alguno de sus segmentos.

Con estas tres categorías de movimiento, el actor puede diseñar figuras corporales partiendo del tronco, utilizando una, dos o tres dimensiones sin pretender, necesariamente, demostrar o transmitir algo concreto: es el ejercicio de estas posibilidades de movimiento lo que va a permitirle indagar sobre las sensaciones que le produce esta investigación.

La aplicación de estas combinaciones de movimiento en uno solo de los órganos como la cabeza, el tórax, la pelvis, o en la distribución del peso con el cuerpo en conjunto, nos permite la posibilidad de realizar:

- Tres movimientos distintos cuando son independientes.
- Cuatro movimientos distintos cuando combinamos dos de ellos.
- Ocho movimientos distintos cuando combinamos los tres.

Además, la división por segmentos corporales nos permite explorar cada una de las tres categorías de movimiento en niveles independientes, dando como resultado el desplazamiento de los órganos del cuerpo en cadena, de manera que podemos elaborar una progresión de rotaciones, inclinaciones o profundizaciones desde la base de los pies, hasta la cabeza y viceversa, aplicando también oposiciones, conocidas también como contradicciones.

No pretendemos elaborar un manual de ejecución de movimientos puesto que no es el propósito de esta investigación. Lo que cabe señalar es que existe una gramática corporal que nos permite escribir con el cuerpo en el espacio de manera consciente, aplicando a estos movimientos una técnica particular que posibilita poner en manifiesto la información contenida en el cuerpo, mediante un aprendizaje ubicado en nuestra memoria implícita.

A partir de mi experiencia en la etapa de formación en la ENSAD, tanto como en talleres complementarios y otros procesos creativos en los que he participado, puedo establecer una valoración de los principios de improvisación impartidos en clase, los cuales nos permiten proponer personajes y resolver situaciones dramáticas planteadas por textos dramáticos. Pero sin una adecuada formación que permita utilizar el cuerpo con la destreza que requiere un instrumento, la memoria implícita tendrá limitaciones propias del ejercicio empírico. Como consecuencia, la exploración del terreno creativo se vuelve insuficiente, dado que por desconocimiento no se abarcan algunos sectores y el trabajo se encasilla en formas y lugares comunes, limitando las capacidades expresivas y comunicativas del actor, además de sus habilidades creativas.

Conociendo su instrumento, habiendo instalado en su memoria implícita un aprendizaje minucioso de sus capacidades corporales, el actor entra al espacio de improvisación. La presencia de su ser se manifiesta no solo en la colocación de su esencia material de tejidos: el actor está atento a sus facultades físicas naturales y se encuentra dispuesto a percibir la voluntad general de su cuerpo. Respira con la mirada fija en un lugar. Está trabajando como un observador vigía que va a tomar acción ante la llegada de una señal que interrumpa la supuesta pasividad de la noche o el día. Conoce su estructura. Confirma que está en equilibrio porque controla el peso de su cuerpo y lo mantiene en su lugar, sin ceder a los pesos irregulares del mismo. También sostiene el punto donde ha colocado sus brazos; su rostro está alerta. Todo él está atento, despierto.

Este momento inicial de la exploración se llama estado de neutralidad. Muchos maestros y teóricos coinciden en que la neutralidad solo es útil como concepto, puesto que no es posible ser neutral en el momento de una confrontación. Lo que hace el actor durante una improvisación es confrontar sus capacidades con los estímulos provenientes del entorno o de sí mismo.

En este estado de lucha, el actor percibe la necesidad. Aunque no se mueve a la vista del espectador, dentro de él van y vienen sensaciones e imágenes que alimentan sus motivos para entrar en acción. El actor escuchará atentamente las necesidades que provienen de diferentes lugares de su ser (su mente, sus emociones, sus sensaciones, su agotamiento); entonces, la acción ocurrirá solamente cuando decida que el impulso es suficientemente válido para sacar una parte de su cuerpo del estado de neutralidad y empezar a desenvolverse en el escenario.

El actor conoce los segmentos de su cuerpo, sus articulaciones y las posibilidades de cada una de ellas; las dinámicas musculares con las cuales controlar el modo de tensión, fuerza y velocidad con que se mueven o suspenden dichas articulaciones. Desarrolla el movimiento en una, dos o tres dimensiones; su cuerpo se extiende y se contrae hacia arriba, abajo, adelante, atrás, derecha o izquierda, en múltiples combinaciones. Mientras realiza estos movimientos, es consciente de sus ejecuciones porque escribe en el espacio siendo parte de este, como un escultor que abre paso a su escultura desde la materia.

En un momento determinado, detenemos la improvisación y nos hacemos algunas preguntas que cuestionan la posición en la que se hallan las partes del cuerpo: ¿qué razones justifican que mi cuerpo se encuentre diseñando esta figura? Por un ejercicio de la memoria, reconocemos lo que estas formas nos sugieren. Todavía no nos explicamos por qué están ahí, pero no hacen falta muchas razones para darle un nombre a este hallazgo. Luego volvemos a retomar la ruta trazada para recordar cómo llegamos hasta este punto, y aquí nos encontramos de nuevo. Descansamos.

Numerosas repeticiones de este procedimiento, nos proponen numerosos hallazgos: movimientos que sugieren acciones, acciones que sugieren situaciones, situaciones que proponen entornos, entornos que insinúan personajes. Aunque no siempre ocurre en ese orden. Si bien los movimientos generalmente sugieren acciones, también puede suceder que estas acciones delimiten con urgencia a su personaje; y este, el entorno que lo cobija; mientras que a partir de ese entorno se configurarían las situaciones. Este procedimiento me ha permitido encontrar en paralelo los componentes del personaje y del drama de la obra.

Componentes del personaje y el drama: aspectos físicos, psicológicos, sociales y dramáticos

Ha aparecido un personaje. Habita la calle, es un hombre entre los 40 y 50 años de edad, mesomorfo, habla español pero hace años que nadie le escucha pronunciar palabra; el timbre de su voz es rasposo, de tesitura grave y media, con una intensidad de baja a regular. Tiene las barbas crecidas y descuidadas, cubre su cabello abundante y sucio con un chullo. Usa el mismo abrigo desde hace 20 años, un abrigo que pertenece al último traje que se puso cuando se separó para siempre de su entorno familiar. Vive en un país en el que no nació. Ha cambiado de pantalón muchas veces, por desgaste o rotura, lo mismo que los zapatos. La cantidad de ropa que usa está condicionada por el momento del día o la estación en la que se encuentra.

Estas características se acentuaron durante las improvisaciones, donde fue primando un modo de caminar encorvado. A lo largo de la columna vertebral, una curva develaba cierto agotamiento en su postura. Por otro lado, la representación definitiva de barba surgió a partir del permanente maquillaje de payaso vagabundo que acompañó la máscara del personaje desde sus primeros bocetos.

Las acciones que fueron delimitando la cultura del personaje entraron en un juego permanente de búsqueda y exploración múltiple con objetos. El personaje fue dándole valor añadido a todos los elementos que intervenía en diversos espacios. De ahí que un instrumento de juguete se haya vuelto una herramienta para conseguir la atención del público en un primer contacto. O que tome una escoba para barrer; acción que luego devino en la representación de la escoba como una mujer, a la cual conoce y con la que se relaciona siempre con actitud amorosa, estableciendo relaciones de complicidad que terminan en un matrimonio en el que participan los espectadores, quienes entonan la marcha nupcial.

La manipulación de un títere de guante se convirtió en otro de los aprendizajes que gatilló situaciones. Inicialmente, el personaje establece con el títere una relación de poder y verticalidad; después, esto se convierte en un vínculo de amistad a través de un brindis continuo que los hermana; finalmente, el desenmascaramiento del objeto manipulado revela la vigente soledad y abandono del personaje.

Todas estas situaciones en las que vuelco la imaginación del personaje son signos de recuerdos que este añora y anhela, son hechos conocidos, vivencias pasadas que se ponen de manifiesto para revivir lo que le hace falta. Por tanto, no es raro que existan ocasiones donde el entorno presenta obstáculos que traen de regreso nuestra percepción al mundo de lo real, descolocando al personaje que, a medida que avanza la obra, desarma sus expectativas frente a los espectadores. Sin embargo, la imaginación es más grande que los problemas. Estas visiones no son recientes sino reiterativas, y por ello se conocen las estrategias para salir de ellas con el influjo de un nuevo recuerdo. Las opciones son infinitas frente a la posibilidad de la rendición y el abandono, puesto que no se trata de una carencia de amor propio, sino de la negación a un mundo que se destruye permanentemente y por encima del cual hay que defender la vida hasta el último momento.

El conflicto no está en encontrar una manera de recuperar el ánimo, puesto que está ahí. Lo difícil no radica en construir una nueva ilusión, en elegir nuevamente el camino de la fantasía, o apostar por los sueños ahí donde todo está absolutamente roto. La dificultad está en adquirir la fuerza que se necesita para resistir el continuo oleaje de la realidad que nos revuelca: el sentido de la vida, su fragilidad; el tiempo que se lleva todo hacia su inevitable final; la bella facilidad con la que nacen las ideas versus las estructuras y el orden de lo concreto; lo crudo de lo real y la verdad de lo imposible. Y sin embargo, ser capaces de mantenernos en el lugar que nos corresponde, animando el espíritu de los demás en algún sentido que ayude a mantener vivas las ilusiones, los planes, la fe, que considero como una combinación entre la voluntad y el criterio.

CAPÍTULO III

EL CUERPO ES EL ESCENARIO

El concepto de metáfora inversa fue acuñado por Decroux, producto de sus investigaciones en lo que él llama Mimo Corporal o el arte del actor. Decroux sostiene que el teatro es un accidente del mimo, en tanto que el teatro no es un arte sino un acontecimiento que reúne artes en torno al trabajo del actor. Y es más tajante aún: sin actor ninguna de las otras artes encontraría propósito sobre el escenario.

Conuerdo con este punto de vista porque músicos, pintores, escultores —por nombrar algunos trabajadores del arte— y asimismo los actores, poseemos instrumentos, herramientas, lenguajes, técnicas, con las cuales podemos crear nuestras propias obras artísticas. No requerimos el guión o la partitura, el modelo o la representación de otros. Nos basta haber tenido un aprendizaje previo que nos enseñe a utilizar nuestras habilidades en relación a un arte, y luego, el resto es producto de conectarse con los efectos que la memoria de nuestras vivencias provoca en el ejercicio de la improvisación.

Con esto no invalido el trabajo artístico del director, el dramaturgo, los iluminadores, vestuaristas, entre otros servidores del escenario. Solamente preciso que si hay un arte, este no es el teatro, sino que es el trabajo del actor el que hace posible el teatro; mención que suscribe las afirmaciones de Decroux y con la que abro posibilidades para futuras reflexiones.

Cuando como actor percibo la necesidad de crear, puede ocurrir que no tenga una idea remota de cuál es la causa de mi impulso. En tal caso, reconozco que requiero de un procedimiento que me permita acercarme a la respuesta. De esto también se ocupa Decroux cuando plantea llegar a través de la metáfora inversa. Corinne Soum, quien junto a Steve Wasson es de los últimos asistentes y alumnos directos de Decroux, escribe

Esta estilización también, frecuentemente, rebasa la manera de hacer los movimientos, y se ubica en el centro mismo de la concepción de la representación, Decroux pregona lo que llama “la metáfora de lo inverso”.

Invierte la cronología teatral tradicional que consiste, generalmente, en

poner en acción, en imagen, en escena, ideas ya concebidas: como principio para actuar una acción, le sugiere al espectador ideas contrarias a las de su apariencia. El resultado es que quien las recibe visualmente, conserva una gran libertad de interpretación.

Decroux está muy apegado a esta fórmula, en todo caso, en el transcurso de las ideas que crea. Y sobre este tema explica: “Un derecho moral es un derecho material antes de ser moral”. O bien, “cuando se dice que Diderot tenía un espíritu vasto, las cosas son vastas en la materia antes de ser vastas en el espíritu de Diderot”. De esta manera ilustra esta idea, misma que conservará durante toda su vida, con la convicción de que “el espectador viendo la cosa material piensa en su analogía con su espíritu”. (Decroux, 2000, pp. 36-37)

En un libro de 2003 titulado *Etienne Decroux, mime corporel*, Thomas Leabhart junto a Franc Chamberlain reúnen una serie de archivos consistentes en manuscritos y entrevistas que Patrick Pezin hiciera a Decroux. Estos documentos van de 1968 (38 años después de que Decroux iniciara sus investigaciones para elaborar un arte para el actor) hasta 1987, y tratan sobre algunos asuntos específicos entre los cuales hay menciones al concepto de metáfora inversa, sobre el cual se transcribe

The mime artist is concrete, he is there in three dimensions, he moves, he stirs, he is living and everything he does are actions that are necessarily concrete. We don't think that a concrete thing can create something abstract, but how is it that simple, concrete actions, putting the hand somewhere, getting up, etc., move us by awakening in us a whole world of abstractions? Well, it's because they are metaphors, and very often, mime is a backwards metaphor.

In literatura, metaphor consists of having in mind an idea that we call spiritual and then giving it solidity, we move back towards matter to find an analogy; it seems in general that mime is the opposite: first it does something that we could call material and the audience has the chance to rise up to an idea that we'll call practically spiritual. (...) That's why you shouldn't be surprised that we attach such importance to the portrait we make of the five senses (sight, hearing, smell, taste, touch), as well as to the portrait of the five appetites (eating - earth, drinking - water, breathing - air, making love - fire, sleeping).

We, who are mimes, have to try to make poetry through action and not through the word. (Leabhart y Chamberlain, 2009, pp. 114-115)¹

Queda claro que la metáfora inversa tiene dos funciones muy particulares durante el proceso creativo. Por el lado del actor nos permite improvisar libremente sin sujetar nuestros estímulos internos a una premisa, de modo que podemos recoger toda la información que nos acompaña en los diferentes momentos del proceso, incluyendo las variaciones a las que estamos sometidos por naturaleza en el desenvolvimiento de nuestra vida cotidiana, y los intereses —que también varían— sobre el tipo de estímulo que deseamos abordar cada vez que ingresamos al espacio de creación.

Por el lado de la expectación, permite mantener vivo el ejercicio propio del espectador, donde no basta con que este perciba que está comprendiendo lo que ve, sino que también se encuentre involucrado en la observación, haciendo analogías entre las imágenes y los sucesos que le presenta la obra, para que los conecte con aquellas experiencias o reflexiones individuales que le permitan plantear puentes de comprensión exterior e interior, de camino a una interpretación propia de la experiencia escénica.

La metáfora inversa nos proporciona la oportunidad de libertad, pero también —con un proceso de años de trabajo, no necesariamente continuo— nos permite reconocer de qué lugar de nuestros recuerdos almacenados han sido recogidos los estímulos que nos llevaron a la improvisación. Hay que recordar que los actos creativos son posibles solo gracias a experiencias vividas, a conocimientos retenidos en acontecimientos pasados.

1 El mimo es concreto, está ahí en tres dimensiones, se mueve, se agita, está viviendo y todo lo que hace son acciones necesariamente concretas. No pensamos que algo concreto pueda engendrar algo abstracto, pero ¿cómo es que acciones simples, concretas: poner la mano en algún lugar, levantarse, etc., nos mueven despertando en nosotros todo un mundo de abstracciones? Bueno, es porque son metáforas y, muy a menudo, el mimo es una metáfora al revés.

En literatura, la metáfora consiste en tener en mente una idea que llamamos espiritual y luego de darle solidez, retrocedemos hacia otra analogía; en general, parece que la mímica es lo contrario: primero hace algo que podríamos llamar material y el público tiene la oportunidad de alzarse con una idea, que llamaremos prácticamente espiritual. (...) Por eso no debe extrañarnos conceder tanta importancia al retrato que hacemos de los cinco sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto), así como a los cinco apetitos (comer-tierra, beber-agua, respirar-aire, hacer el amor-fuego, dormir). Nosotros, que somos mimos, tenemos que hacer poesía con la acción y no con la palabra.

Fría mañana de primavera está construida sobre la base de impresiones y recuerdos que han marcado de manera significativa algunos aspectos de mi vida, sin que yo haya realizado una selección consciente de estos acontecimientos. Primero fueron expulsados a partir de improvisaciones y posteriormente reconocidos en su origen.

No sé lo que quiero, pero sé lo que no quiero

Quiero crear algo pero no tengo idea de qué. Solo siento la necesidad de que sea una creación propia, que transmita algún asunto que me interesa, sobre el que además pueda manifestarme con disposición. Y quiero poner en esta creación mis capacidades porque es la única manera en la que podré darle potencial valor a la propuesta.

No me provoca hacer algo que se sobreentiende; nada que sea parte de los tópicos propuestos por la tendencia en proyectos culturales, ni nada de los temas que cumplan con la agenda de alguna organización. Mi afán artístico no está en la moda ni en que el producto sea vendible. Se tiene que tratar todo el tiempo de una creación que sea significativa para mí, porque entiendo que solo así me interesará continuar con el proyecto en cinco, diez, veinte o cincuenta años. Quiero algo que pueda seguir haciéndose cuando ya no esté aquí y que no pierda su fuerza.

No tengo idea de qué es pero tengo la necesidad. Esa necesidad me hace entrar en el espacio escénico que es la calle, el lugar donde todo pasa. La vida está en la calle, allí habita el escenario de todo lo que nos puede mover, de todo lo que está expuesto: es el lugar ideal para recoger vivencias. El personaje tiene que estar en la calle para enriquecerse.

Así es como intervengo en espacios públicos, por lo que este personaje también debe ser de carácter público, no debe poseer una identidad específica puesto que el mundo entero es su casa, y el mundo es un constante devenir que plantea cambios a cada paso. El personaje debe estar preparado para acomodarse a los cambios, superarlos, asimilarlos.

La calle es el espacio donde crezco. Le pertenece a todos, por lo que se convierte en escenario de constantes luchas. La lucha también es una necesidad que

tiene todas las razones posibles y asimismo las imposibles. En este lugar, que puede ser cualquier lugar, vive alguien, siempre presente. Soy un vagabundo.

El vagabundo es una persona. Requiero tener una sola necesidad fundamental para convertirme en personaje. Las personas tenemos muchas necesidades. Si el personaje con el que reflejo a las personas es efímero, mi drama termina. Pero las personas que habitan la calle despiertan todos los días y cada día pasan hambre y soledad, frío, calor o enfermedad. Entonces, el drama de mi personaje es ese; lo he despertado y no quería hacerlo. Mi afán consiste en que llegue el último día, el cual me libere de este círculo vicioso al que me he sometido, en el que me he perdido por negación.

La imagen que recibo es muy intensa. Una persona de la calle, con evidente descuido, desharrapado. Hay un recuerdo así en mi niñez: el loco Pepe. Pero no está loco, yo lo he visto caminar por otro distrito, a la salida del colegio. Lo he visto y me he asustado. Se perdió el loco. Y sin embargo, por la tarde, Pepe estaba de vuelta. Ha logrado regresar. ¿Cómo vuelve alguien que está loco? Entonces no lo está.

Una revisión a la locura me hace reconsiderar la situación de este señor. Vuelvo a mirar en él a las personas de la calle, que quizás tampoco están locas. Les llamamos así porque estamos distantes de sus realidades, porque estamos ajenos a sus necesidades. Y entonces una revelación: yo quería ser médico. Ingreso, estudio. En el segundo año se me ocurre que puedo destacar; construir un lugar con habitaciones para recibir a las personas de la calle. Que duerman bajo techo. Les puedo ofrecer alimento, brindarles un mínimo de atención ambulatoria. Puedo generar condiciones para que esto sea posible.

Pero yo también tengo una carencia. Algo está incompleto. Y abandono la medicina porque hay sucesos que no alcanzo a comprender. El asunto tiene que ver con la deshumanización de quienes atienden a otras personas. Una muerte de por medio y una actitud de total desinterés por parte de un médico. Yo estoy en formación. Quizás me pasa igual que a él. Nadie empieza un camino deseando perderse. Solo cierta confianza en mí mismo me puede permitir mantener vivo el sentido de lo humano, de lo fraterno: lo mínimo indispensable que requiere la vida.

Soy un vagabundo. El vagabundo que no entendía, que no conocía. No estoy loco.

Tengo unos recuerdos dolorosos: amigos perdidos, un amor y una humanidad que me necesita en la calle, cerca de todos. Quizás la calle sea el lugar desde donde puedo hacer algo. Siempre se me puede ocurrir alguna forma de ayudar.

Otra revelación tomada de la Casa Museo del Títere y el Payaso: dar vida y risa al mundo. Mi desgracia debe producir simpatía. Que nadie sufra por mí. O que las personas reconozcan en mi dolor el suyo, a fin de que entre dos pueda sobrellevarse mejor. El funeral va por dentro, escucho decir muchas veces. El camino es a través de la risa. Una risa con clase, con poesía.

Primer dolor: un viaje de adiós. Ella se va y yo no puedo permanecer cerca hasta el último momento. Ella se va y se lleva todo lo que es y lo que no será jamás, que son muchos sueños, muchos ideales, propios de todo lo nuevo. No estará. No se escribirá. Así es.

Entonces cualquier cosa, cualquier calle, cualquier canción o perfume nos remite a los recuerdos, a esos días plenos de sol, de lluvia, de frío que nos abraza. Cualquier actividad nos lleva y nos devuelve entre sueños. Es ella, ahí está. Podría ser cualquiera entre tanta gente y no es ninguna.

Tenemos recuerdos petrificados en fotografías; el tiempo nos hace saber que esas vivencias no están más ahí. Queremos mantener vivo algo que murió, publicamos fotos de personas fallecidas porque dan la sensación de que están todavía para acompañarnos, pero no es cierto. Atesoramos objetos, recuerdos, canciones, como si con ellas pudiéramos detener lo inevitable: el olvido.

Hay cosas que no queremos dejar morir por el simple hecho de que nos sostienen, como hacen el esqueleto y los músculos. Hay cosas que debemos dejar morir porque hacen más difícil el trabajo contra la gravedad cuando todavía no nos corresponde. Me pregunto si la muerte quiere encontrarnos viviendo.

Abro los ojos, estoy en la calle, bajo los periódicos, ella no está. Es un día más y a la vez un día menos, inevitablemente. No hay nadie alrededor. Conforme

avanza el día, algunas figuras recorren las veredas. Se han detenido a verme. Les observo. Me acerco. Toco la puerta con algo de humor, abren la puerta entre risas. Ya estamos en el mismo lugar, estamos juntos los próximos minutos. Soy Pocho, el vagabundo. Esta escoba, si la observan, es tan hermosa. Me recuerda a alguien.

La vida tiene que continuar, no puedo aferrar la presencia de alguien a un objeto. Spinetta canta: cuánta ciudad, cuánta sed y tú, un hombre solo. Salgo a buscar o salgo a que me encuentren. Quizá ambas cosas a la vez. Pero hay que salir, aun estando en la calle hay que salir.

Una vez leí que cada persona es un mundo y una razón para hacer turismo. En este viaje de andar hay encuentros y desencuentros. Vamos juntos un momento, luego no se sabe, se acaba por las buenas o por la muerte, que también es buena porque, luego de tanto vivir, hay que descansar. Quiero procurar que cada encuentro sea inolvidable e imposible. Siempre hay personas dispuestas a dar la mano a quien lo necesita. Me dan la mano y puedo vivir, distraído del hambre y de otras cosas, por unos minutos.

Otras cosas, que algunos consideran más oscuras, me suceden a solas, cuando cae la tarde o la noche; aun así hay algunas que, en la más absoluta soledad, hacen bien. Puedo reconocer que no estoy podrido, que puedo dormir en paz. Luego de haber estado afuera, emprendo el camino de regreso. La gente se marcha y sé que puedo omitir la necesidad una vez más, aunque sea en la ficción.

Las reflexiones sobre cada impresión que me producen las escenas que van dando vida a la obra, probablemente no terminen nunca. La metáfora inversa propone un proceso sin tiempo. Nuestro trabajo merece un espacio de descubrimiento y este procedimiento abre otras capacidades tanto para el actor como para el espectador. Algo que podría resumirse con lo mencionado en su libro *Palabras sobre el mimo*: “cuando el cuerpo fracasa, aborta las bellas ideas que ha construido el espíritu” (Decroux, 2000, p. 233).

CAPÍTULO IV

FRÍA MAÑANA DE PRIMAVERA

Escuchar el silencio

Cuando decido dedicarme al arte, hay una potente razón detrás de esta decisión: la posibilidad de crear, de hacer cosas, de producir algo que salga de mí. Lo decido por curiosidad, más que por experiencia. Al buscar un camino para la creación, el arte fue el ámbito que más estrechamente relacioné con el acto creativo. Incluso entendiendo, en primera instancia, que elegir una carrera en artes implica la capacidad de desenvolverse en cualquiera de ellas con destreza. En tal sentido, probablemente me vi orientado por la admiración a la vida y obra de Leonardo Da Vinci, mi primer referente de lo que llamo artista multidisciplinario.

Por supuesto que, en años posteriores, vincularme con los procesos creativos artísticos me ha demostrado que cualquier profesión, es decir cualquier disciplina, es fuente de creatividad. En mi caso, los estímulos que he recibido han sido fundamentalmente desde el terreno artístico y el deportivo. En ellos fui alentado, en ellos puse especial interés y dedicación durante mi crecimiento; ellos han alimentado y bocetado mis percepciones, sueños y metas. De ahí que, en una última instancia, he tomado la decisión final entre el teatro y la música.

Una vez en la escuela de teatro, los ejercicios de aprendizaje en actuación son acompañados en el aula por docentes que a su vez asumen la dirección y posterior evaluación de estas dinámicas. Con ellas recibimos las primeras nociones de un proceso destinado a la producción de un montaje teatral, el cual permita distinguir nuestros progresos en la comprensión de conceptos, dominio de técnicas interpretativas, entre otras categorías tomadas en cuenta para la evaluación ya mencionada. Es decir, una presentación con propósito académico en tanto debe cumplir metas sin perder de lado el goce del acto creativo artístico. Este acto empieza a educarse hasta un punto en el que recibimos encargos, donde cada docente restringe más su intervención para situarse en el lugar del espectador con conocimiento teatral. De esta manera se va abriendo el espacio para que seamos nosotros los que apliquemos los saberes previos para la construcción de escenas

y personajes, apoyados en fragmentos de obras seleccionadas a fin de ejercitar algún género o estilo en particular.

En esta etapa que corresponde a la creación de personajes, detecto las primeras señales de los procesos creativos. La mecánica inicia con ejercicios que nos conducen a comprender los procedimientos necesarios para abordar una técnica interpretativa. Esto en paralelo con otras nociones que pueden estimular la intuición para buscar lo que llamamos, en composición de personajes, material sensible. Aquí, por ejemplo, se emplean fotografías, recortes, videos, música, texturas o cualquier otro elemento que podamos vincular a las pistas que recibimos tras la lectura y análisis de los textos teatrales.

A este procedimiento, en temas de creatividad, se le conoce como insight o mirada interior. Es una capacidad que se desarrolla con el fin de obtener una comprensión profunda de lo que se desea asimilar o de aquello con lo que deseamos identificarnos. Requiere de nosotros una investigación hacia aquellas zonas que no conocemos de primera mano, datos que están fuera de nuestro alcance y a los que debemos llegar por medio de otras herramientas que complementen nuestra capacidad de observación o deducción.

Entiendo que esta necesidad de investigar es la que nos arroja, como si se tratase de una simple curiosidad o por el contrario de una idea extraordinaria, a solicitar permisos para visitar hospitales psiquiátricos o cárceles, organizar grupos para viajar a lugares remotos, incursionar en barrios desconocidos, conversar con personas a las que de otra manera no podríamos abordar por falta de motivos, ni conocer más de cerca, teniendo a la mano una serie de preguntas por resolver; personas que nos abren a una comprensión cada vez más amplia y evidente de la complejidad humana, y que rompe muchas veces nuestros conceptos, prejuicios y arquetipos.

Esta capacidad de percepción que nos motiva a componer personajes desde diferentes dimensiones, es la que nos permite dotarles de vitalidad en escena. Comprendemos que el personaje teatral no implica únicamente una imagen exterior, que sus emociones no devienen de una llana imitación de nuestras vivencias personales. Hay en él un cúmulo de información. Y no conocemos con precisión de dónde surge parte de esta porque, como en todo proceso creativo y como han manifestado muchos profesionales del

arte teatral, un artista solo puede crear en base a lo que ha vivido o solo podemos crear a partir de aquello que conocemos. Agregaré, como ya hemos visto en esta investigación, que hemos vivido y conocido mucho más de lo que somos conscientes.

Sea de manera explícita o implícita, la información que almacenamos está ahí, en nuestra memoria, y forma parte de las motivaciones internas o externas que nos invitan a la creación. La necesidad natural de traer al mundo de lo concreto algo que circula dentro de mí y que llamo arte, está presente en el momento que reconozco el llamado de la fertilidad creativa. De tal modo, estos estímulos, sin que yo los ubique en orden de prioridad o preferencia, me invitan a probar con un personaje: un viajero errante, alguien que no tiene paradero oficial, un trashumante, un buscador.

El móvil de este personaje radica en que no cuenta con un lugar determinado. Podría estar en cualquier parte del mundo, inicialmente. Una mayor profundización en la observación de estos impulsos me hace entender que se trata de alguien en situación precaria. No se trata de viajes de placer, sino de movimientos provocados por necesidades. Estas necesidades son de orden vital: techo, comida, abrigo y compañía.

Desde que comenzamos el proceso de integración a la sociedad, nos formamos con la idea de que debemos habitar los interiores de las casas, entre otras razones, por el peligro que está latente en las calles. De este modo, nuestra casa o habitación toman el valor de un lugar más significativo en términos de seguridad; es aquí donde planificamos y construimos una historia individual y donde descansan los miedos a lo imprevisto o desconocido.

En las paredes de nuestra habitación colgamos objetos que nos remiten a historias personales, recuerdos de grupos sociales a los que pertenecemos o imágenes de la cultura con la que nos identificamos, sobre todo durante el tiempo que construimos una identidad. El cuarto propio se convierte en una analogía o espejo de todo lo que recogemos en las calles y en los círculos sociales que asociamos a nuestra historia personal.

Por otro lado, todo lo que no se ubica dentro de este ámbito, está en la calle. La calle es el lugar donde se instalan nuestros conflictos personales

y sociales; el lugar para lo diferente y desconocido; donde enfrentamos la diversidad de lo que podemos o creemos ser, del mismo modo en que simboliza lo inestable, lo efímero y hasta lo amenazante.

No pensamos en la calle como un espacio para establecer nuestra habitación. Sin embargo, algunas personas llegan a hacerlo. La presencia de estas prácticas de apropiación del espacio público entra en conflicto con las regulaciones y disposiciones normativas que hemos aceptado como sociedad, las cuales nos enseñan o forman, desde nuestros primeros años, sobre lo que es adecuado e inadecuado para la vida. Por ende, asociamos estas manifestaciones fuera de casa con diversas formas de marginalidad, miedo y exclusión social.

En la obra *Fría mañana de primavera* postulo una alternativa para volver a observar y considerar la figura arquetípica del vagabundo o loco de la calle. Muestro un personaje que en su concepción externa se corresponde invariablemente al modelo de persona en situación de calle, pero que en su accionar nos revela un mundo interior que contrasta con el prejuicio actual. En este accionar podemos encontrar procedimientos y conocimientos propios de quien ha tenido una buena educación o posición económica, situación acompañada de vivencias que se manifiestan en sus buenos modales. Encontramos también una manera de proceder propia de quien goza de un estado mental saludable, es decir coherente con los principios y valores morales aceptados socialmente. Este comportamiento adecuado es compartido constantemente ante la compañía y atención del público espectador, pero dentro de la habitación interior y protegida que es el escenario, el cual refleja y a la vez modifica las reglas de la estructura espacio interior/ espacio exterior de este modelo arquetípico.

Cuando hacemos teatro, todo lo que ocurre en escena está sujeto a una convención que se plantea entre la obra y el público, que se construye sobre la base de lo que se conoce, se acepta o se rechaza socialmente. Podemos percibir que algo similar ocurre en los discursos que ofrecen candidatos y representantes de partidos o movimientos políticos: la respuesta ciudadana será favorable o desfavorable según el discurso se ajuste a lo que se considera “políticamente correcto” dentro de los intereses de cada grupo social.

Para lograr la creación de *Fría mañana de primavera* es necesario reconocer el carácter excluyente del personaje modelo y conducirlo por diversas circunstancias posibles, recogidas a partir de las múltiples razones por las que una persona termina viviendo en situación de calle. De este modo, reconstruimos el discurso de representación arquetípica para descubrir su capacidad de pensar y sentir, permitiendo que el espectador se vincule con las peripecias del personaje más allá de la compasión. Es entonces que el vagabundo o loco de la calle puede ser percibido de un modo más humano; y que reinsertamos en el imaginario colectivo este otro modelo posible de vida.

Esta percepción orienta mi exploración hacia las personas en situación de calle. Quienes viven en la calle por propia decisión o por abandono, son personas que debido a un desajuste en sus vidas o porque fueron expulsadas del interior de sus hogares tras un quiebre familiar, un día salieron de sus casas para poblar el espacio de la precariedad. Cada una de ellas aprendió estrategias para sobrevivir en el espacio público: calle, avenida, esquina, paradero, agencias de banco, plazas, perímetro de iglesias, hospitales y postas médicas, casas y terrenos abandonados, sitios descampados.

Se llega a vivir en la calle por razones muy diversas, entre las que priman: desequilibrio mental, abandono, alcoholismo, drogas, adulterio, ruptura o violencia intrafamiliar. En este nuevo contexto, las actividades más cotidianas, tales como dormir, comer, asearse, realizar cualquier quehacer esporádicamente y esperar la noche, pasan a ser retos o tareas que, para quienes viven ajenas a este modo de vida, se presentan como símbolos de exclusión cuando forman parte de las situaciones de la vida cotidiana.

Un vagabundo no tiene vecinos. Vive rodeado de silencio casi de manera permanente; sus diálogos son interiores o conversa con alguien imaginario. Casi siempre, las personas que pasan a su alrededor perciben en su presencia una amenaza y lo miran con distancia. En su soliloquio, el vagabundo tal vez esté buscando —sin resultado— algo o alguien que termine con la sensación que le producen esas miradas.

Con esta figura, el universo que identifiqué para contextualizar mi obra se reduce a aquellos países en los que hay precarización, abandono o grandes diferencias sociales. En mi país de nacimiento reconozco estos factores;

tienen una presencia tangible, actual y recurrente en sus ciudades. Por lo tanto, elijo que el personaje pertenezca a la misma ciudad en la que vivo. Además, percibo a estas personas como parte de una realidad social que ha llamado siempre mi atención: en ese vínculo detecto el vigor de este impulso.

Hay varios episodios de mi infancia, entre los seis y los doce años, esto es entre 1987 y 1993, que se conectan al recuerdo de ‘el loco Pepe’. Por esos años es un joven que circula permanentemente por la calle de la cuadra donde vive mi abuela, donde permanezco jugando junto a mis primos y amigos del barrio de La Victoria. Lo que sé de él es lo siguiente.

Pepe no está loco. Es hijo de una familia de gitanos que viven en la zona y que tienen la costumbre de estar siempre fuera de su casa. Pepe tiene una afición permanente que podemos notar por su manera de comportarse, por la inestabilidad de sus estados de ánimo y por su modo de vincularse con el entorno. Realiza algunos esquemas de conductas reconocibles, que incluso imitamos quienes vivimos en los alrededores. Pepe identifica a las personas del vecindario, algunos nombres: sabe cómo se llama la señora de la tienda o la persona que despacha en la farmacia de mi tía —que ya no existe—; también negocia un plato de sopa o un cigarro, cantando siempre el mismo coro o bailando siempre una misma secuencia breve de pasos, mientras aplaude.

Pepe tiene un trapo sucio que llama su frazada, con la que duerme, en una parte, a lo largo de la vereda. De vez en cuando desaparece y camina sin zapatos por diferentes distritos, algunos alejados, pero siempre encuentra el camino de regreso a su lugar en la vereda, donde duerme con sus ropas raídas, la barba y el pelo crespos y crecidos. Pepe tiene el rostro largo y delgado, el cual vemos cuando viene su hermano quien es el único que le baña, afeita y le cambia las ropas y su frazada de dormir, pero no está siempre con él. Pepe no está loco. No sé realmente cuál es su afición, pero por su manera de interactuar con nosotros, de reírse, enojarse o ponerse triste, de irse y volver, de recordar los nombres de algunas personas o reconocer a quien tuvo el atrevimiento de esconder su frazada, persiguiéndole incluso por días hasta desquitarse con un tirón de pelos, es que sé que no estaba completamente extraviado del mundo. Balanceaba su cuerpo, con la columna encorvada, impulsándose de la pared; pasaba horas sentado en la

vereda, con la mirada fija; fumaba con detenimiento y cuando le llamaban asentía o negaba con la cabeza y luego se acercaba o se alejaba.

En mi permanente costumbre de observar a esta persona, he retenido estas imágenes. De niño, me hicieron reflexionar sobre la definición de la locura, sobre qué es la locura, o cuándo no es tal. Esto me lleva a imaginar a la persona que hay detrás de la apariencia, en un mundo donde la apariencia de algo o alguien siempre ofrece más o menos de lo que realmente abarca.

Llegado a este punto de observación, dirijo mi atención a las personas que viven en situación de calle: una pareja de ancianos en la avenida Colonial a quienes echaron de la casa que no pudieron pagar; un señor que duerme en los jardines de la Vía Expresa, que se gana las comidas cuidando los autos que se estacionan cerca; personas que viven en las playas de Chorrillos, Magdalena y San Miguel, en las laderas del Rímac. Ninguna tiene síntomas de locura. Diferentes circunstancias de la vida pusieron a estos hombres y mujeres en la calle por obligación o por decisión.

Esta última razón es la que más motivó mi atención. Vivir en la calle por decisión. Dejarlo todo y vivir de espaldas al mundo; donde habitan los que no tienen nada, los que han perdido incluso sus derechos porque no hay quien les proteja o asista. Vivir en abandono de la sociedad y en algunos casos, inevitablemente, en abandono propio.

Sin embargo, estas personas tienen en su forma de mirar, de expresarse, en sus recuerdos, la calidez con la que rememoran algún pasaje que abrazan con memoria fidedigna o con ensueño, ideales que desean ver cumplirse independientemente de si estos solucionan sus propios problemas o los de esta sociedad, a la que observan tanto como ella les ignora. Están conscientes de su situación. Muchas de estas personas no culpan al resto de lo que les sucede, asumen que debe haber alguna razón, divina o universal; otras reconocen que les faltó más fuerza, más decisión, más compañía o empatía, en algún momento decisivo para sus vidas, antes de quedar, literalmente, en la calle.

Para quienes viven en las ciudades, la figura de la persona de calle es una presencia que influye sobre el tránsito de cualquiera que se cruza en su camino. En algunas personas produce pavor, al punto que se sienten obligadas

a cruzar de vereda o bordear el área donde se encuentra; otras ensayan una neutralidad, como si se tratase de una presencia invisible pasan al lado con la mirada evasiva; otro tanto hace frente y aflora la compasión hacia el prójimo por la condición en la que vive, a través de una mueca en la boca. No faltan quienes se acercan con algo de comida o bebida, que no siempre es bien recibida, puesto que a veces se trata de sujetos con alguna afección mental.

¿Cómo llevo a escena una de estas presencias sin producir el rechazo que a simple vista puede generar una caracterización que agrupe estos signos propios de las personas que viven en las calles, de manera que la representación, siendo lo más realista posible, me permita evocar aquellas características de valor que nos identifican como seres humanos? Necesito evocar la capacidad de soñar antes de rendirse, de desear antes de conformarse, de comprender antes de juzgar. Necesito que vean a una persona y no una amenaza, que es precisamente lo que me ocurre cuando recuerdo la presencia de Pepe en las calles donde crecí.

Hasta ese punto, puedo asociar la imagen del personaje con la de un vagabundo.

Charles Chaplin ha legado a varias generaciones la presencia de su personaje Charlot. Un vagabundo que sabe ponerse por encima del mundo, noble, defensor de los desprotegidos y abusados. Su permanencia fuera del cine se mantiene viva gracias a incontables imitadores que mantienen vigente su imagen, que simboliza la picardía, la elegancia y unos sentimientos llenos de humanidad. De esta manera, el personaje de Charlot criticaba la creciente desigualdad social que empezaba a acentuarse a principios del siglo XX, y sus películas lo convierten en un ícono universal.

Otras figuras callejeras que llegan a ser icónicas están representadas por los personajes que Roberto Gómez Bolaños inmortalizó para la televisión. No solo aquellos interpretados por él, como “el Chavo” y “el Chómpiras”, sino también los personajes representados por otros artistas de su elenco, como “Don Ramón”, “el Cuajináis” y “el Tripaseca”, “el Botija”, “la Chilandrina”, “el Peterete” y “la Chimoltrufia”. Por su situación de precariedad, todos ellos ponen en juego su calidad de vida en diversas situaciones, en

una constante lucha entre el bien y el mal, entre vencedores y vencidos, a través del humor.

Dentro de esa misma línea de lo precario y lo humorístico, actores del entorno cómico peruano muestran a personajes sumidos en problemas, los cuales hacen uso de la picardía o criollada para sobreponerse a los malos momentos. Entre estas figuras están “el poeta Hippie” que interpretaba el actor Jorge Montoro; “Adolfo y Machuca” de Adolfo Chuiman y Elmer Alfaro; “la banda del Choclito”, encabezada por Justo Espinoza en el personaje de “Choclito”; y muy posteriormente, otros personajes como “el negro Mama” de Jorge Benavides, quien además reúne otros arquetipos para componer segmentos humorísticos como “la reja de la discordia”, que retrata el enfrentamiento entre vecinos del distrito de Ate Vitarte con dos vecinas del distrito de La Molina: la mascota de una pollería, finalmente, padece las agresiones de este desencuentro social.

Algo tiene el humor que nos acerca rápidamente. La risa produce bienestar, está asociada a los momentos agradables, e inmersa en situaciones de juego y complicidad. Esto es importante para que el público se vincule con el vagabundo de apariencia realista, para guiar al espectador en su relación con la obra, en tanto se trata de una persona de la calle, sí, pero que posee una capacidad especial para sobreponerse a la precariedad en la que vive, a la situación difícil de abandono, soledad y hambre. Esta capacidad está relacionada con el concepto de resiliencia.

El vagabundo de *Fría mañana de primavera* no cuenta con nadie, no posee un lugar bajo techo ni pertenencias y no tiene qué comer. Lo único que le pertenece es su capacidad para observar, recordar, imaginar y construir con los objetos a su alcance, que puede recoger en la calle, cosas que están tan abandonadas como él.

Con imaginación logra conectar ideas creativamente para darle cuerpo al día que le toca vivir, utilizando objetos que encuentra en un rincón, desechos, basura. Es así que recrea momentos que comparte, en complicidad, directamente con el público, al que hace participar de estos eventos, haciéndole parte de este mundo. Se trata de un público atento a la presencia del vagabundo en la ficción, en oposición a la anteriormente comentada indiferencia que viven estas personas en las calles.

Aquí el vagabundo se comunica con el público, que se involucra con él a lo largo de este día donde crea las condiciones de una jornada habitual: levantarse, alistarse, tomar desayuno, limpiar la casa, salir de ella, encontrarse con alguien y compartir unos instantes, volver a casa a esperar la noche. Sin embargo, en el transcurso de la escenificación hay otros signos que nos remiten al ciclo de vida, de nacimiento y muerte, sintetizando este proceso en un solo día en la vida del personaje.

Es a propósito que el personaje no hable. No tiene que ver con que mucha de mi formación artística, aplicada en este proceso creativo, tenga su raíz en el mimo. Sucede que estas personas, además de ser ignoradas por el común denominador de la sociedad, no solo no tienen posesiones ni es tomada en cuenta la defensa de sus derechos, sino que tampoco tienen voz.

No todos pueden decir que han escuchado la voz de una persona en situación de calle. Esa es la razón principal por la cual el personaje no emite palabras. Eventualmente, produce sonidos que apoyan la comunicación con el público, de la mano con sus capacidades gestuales para 'dialogar'. Después de todo, sus palabras están en lo que hace y en su forma de desenvolverse. Que no hable no es extraordinario sino cotidiano en un personaje de estas características, no depende del género o estilo con el que se pretende trabajar, no tiene un propósito estético o abraza una condición técnica actoral, ni considera la conveniencia de llegar a otras audiencias rompiendo la barrera del idioma. Simplemente, es la naturaleza intrínseca del personaje.

Un modelo para armar

Los procesos de creación, diversos como ya hemos mencionado, muchas veces contemplan como punto de partida la selección de un texto teatral previamente escrito. Esto parece deslizar la idea de que uno debe saber con antelación qué es lo que quiere crear o sobre qué tema enfocarse, cuando es posible descubrirlo gradualmente, como ocurre con el armado de un rompecabezas: se tiene una referencia de la imagen a la que debemos llegar, pero no una guía exacta del proceso; con lo que sí se cuenta es con ciertos códigos o instrucciones de base, por ejemplo que las piezas deben encajar y construir figuras con cierta lógica y relación coherente.

Al respecto, en una entrevista de Miguel Rubio a Enrique Buenaventura, a propósito de la creación colectiva, contesta el director colombiano que

En realidad, el verdadero texto teatral es el texto del espectáculo, que está compuesto por varios códigos o por varios textos si se quiere. Podríamos hablar de un sistema de estructuras en el cual hay diferentes estructuras: puede haber una estructura musical, una estructura dancística, una estructura espacial, una estructura verbal articulada, una estructura verbal no articulada, una serie de sonidos, por ejemplo vocales, que no necesariamente son lenguas articuladas, efectos, etc. Todas éstas son estructuras que se convergen hacia un sistema de estructuras o un sistema de textos, o un texto total como es el texto del espectáculo. Entonces, si entendemos que el texto del espectáculo es en realidad el texto teatral, vemos que el texto del espectáculo se puede construir a partir de un texto literal escrito o sin texto literal escrito, o se puede llegar al texto literal escrito a través del trabajo de improvisaciones, etc. (Rubio, 2011, p. 37)

Estas improvisaciones, guiadas por el principio de metáfora inversa, empiezan en la necesidad de crear. Luego buscamos entornos donde provocar la aparición de códigos que permitan reconocer que nos estamos acercando a la respuesta deseada, que la acechamos; una respuesta que se parezca a lo que pretendemos simbolizar, que resuene a las sensaciones que queremos producir en el público, siendo este a la vez ejecutante y espectador. Finalmente, es necesario encontrarnos en un nivel de concentración que nos permita, previo conocimiento de nuestra herramienta de trabajo y sus potencialidades para aprovechar sus facultades en función de la producción escénica, hacer uso de las técnicas de expresión, en una primera etapa, con el propósito de despertar la poética creativa.

Por tanto, durante este periodo no pensamos exclusivamente en una sola estructura del proceso artístico. Nuestro desplazamiento en el espacio de investigación nos sugiere imágenes, visiones, que complementan la idea puesta en juego durante la improvisación. Nos sometemos a una búsqueda en la que intervienen múltiples dimensiones de la composición escénica y recurren a nosotros elementos tales como la música y el volumen adecuado, el color de la escena, el vestuario afín; como si se tratara de una película en la que vamos dosificando la cantidad de tensión presente en una escena

que se investiga. Se trata de una situación muy particular pues requiere de nosotros un máximo de capacidad de percepción, de manera que sin dejar de estar conscientemente presentes en la ficción que se elabora, debemos poder registrar los acontecimientos y las ideas para tomar nota de ellas al término de la improvisación.

Podemos tener conocimiento en diferentes temas y técnicas al momento de incorporarnos a un ejercicio de exploración escénica, sin embargo ninguna garantiza la efectividad de su utilidad o funcionamiento. Debemos cultivar una sensibilidad que nos ayude a mantener los sentidos despiertos. Entrenar la percepción.

Antunes Filho, durante un taller realizado en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, comenta que

Se puede hacer entrenamiento con yoga, pero en el teatro siempre hay una fuerza ying y yang; el actor debe controlar todo, quedarse atrás, y delante controlar la ilusión. Es entender que el control te previene del abismo, una parte del actor revela y otra parte se queda en una zona de seguridad donde no todo está revelado, es el lugar del control, de donde nace la sugerencia. El actor tiene que diferenciar la realidad implícita de la realidad explícita para poder trabajar otra realidad en la que esté cómodo. Es el juego y la transición entre diversos niveles de la realidad. El actor finge ser natural, no es natural. Para mí el teatro es un juego y por eso juego todo el tiempo, prefiero un actor shivaita que un actor dionisiaco, nada peor que la alienación de lo que está escrito. Todo lo que hace el actor es significativo, él es la síntesis de todo y tiene que, en vez de repetir palabras escritas, defender lo que hace en su vida misma. (Rubio, 2011, pp. 111-112)

La vida como tal es un drama en composición, lleno de conflictos en cada decisión aunque estas no representen riesgo de muerte. Las áreas que componen nuestra presencia se desempeñan en permanente intercambio de funciones, y sin embargo, cada sistema tiene sus propias ventajas y limitaciones. Así es como el plano mental nos permite soñar con la posibilidad de volar pero nuestro cuerpo físico tiene la limitación de no poder hacerlo. Nuestras ganas de alcanzar los astros se ven limitadas por la longitud de nuestras extremidades. Cada parte del cuerpo posee un tipo de articulación diferente, los

grupos musculares son también distintos: todo nuestro armazón es desigual, pero esto es oportuno para que trabaje correctamente como lo conocemos, aunque quisiéramos que fuera de otra forma para cumplir otras funciones.

Poseemos emociones que nos producen estados de ánimo distintos. Si bien podemos manejar con juicio crítico el modo en que llevamos a cabo nuestras acciones, no podemos extraer las emociones para regular su influencia sobre nuestra conducta.

Estos elementos: las emociones, los sentidos, la energía, la fonación, el cuerpo físico y las ideas, son sistemas organizados cuyo funcionamiento es interdependiente. Por tanto, la tarea creativa enfrenta también múltiples dificultades en cada uno de estos ámbitos, entendiendo que el entrenamiento no viene únicamente de un adecuado acondicionamiento físico, y que el actor creador se encuentra en ventaja o desventaja para llevar a cabo su labor; en relación al actor intérprete que cuenta con otras condiciones de trabajo. Así lo entiende también Decroux (2000) cuando escribe

Verán el drama de crear, el de obedecer y la edificación de las cosas. La creación: cuando por ejemplo, se le pide al alumno expresar un sentimiento, usted verá la caza de las ideas: primero, el alumno ahogado en la nada, tantea, hace lo que sea, cosquillea el azar para hacerle estornudar su lógica y regresa al punto de partida. Ahí se recoge de nuevo. Y he aquí al polluelo que golpea el cascarón. Una figura razonable, finalmente hace su entrada; es la primera. Engendra a otra que engendra a otra. Cansado de florecer, el alumno se cansa. Aunque satisfecho con la figura, la considera sin forma, o mal bosquejada, la ensaya y la ensaya durante mucho tiempo. Y la última figura es el modelo para la siguiente. Le da un relieve en alguna parte. Una arquitectura está prometida. Alrededor de la línea ideal que no remueve todavía sino en las entrañas del espíritu, se atarea, va y viene. Le hace la corte, se pelea, la asedia como un lápiz asedia con grandes trazos el dibujo invisible percibido por el espíritu. Respecto al drama de obedecer, he aquí: se le da al alumno para copiar una figura definida, ésta y no otra. Entonces se da cuenta que se requiere más inventiva para obedecer que para crear. (p. 232)

De esta manera abordo el diseño del personaje vagabundo, desde la idea inicial en la que es un viajero, trashumante, buscador sin paradero oficial, hasta la figura final, realista, del habitante vagabundo o persona en situación de calle. Como sabía que necesitaba un personaje en alguna circunstancia, surge una primera ocurrencia: alguien que recorre el mundo. Sé que este personaje es quizás un viajero, un mochilero, alguien de paso por una ciudad o un pueblo. Alguien que está camino a algún lado, que todavía no ha llegado.

La primera imagen física que decido componer es con vestimenta de oficina: camisa, chaleco, pantalón, zapatos, un sombrero, paraguas y una maleta. Y como imagen emocional, plasmo lo siguiente: va precavido, con buen ánimo, el viaje recién empieza, su espíritu está dispuesto a descubrir el mundo.

La experimentación con este personaje empieza con intervenciones en espacios abiertos, basándome en situaciones simples para establecer contacto con los transeúntes. Logro que algunas personas permanezcan durante varios minutos, mientras se desarrollan las participaciones, conectando en tiempo real con el público. Estas escenificaciones me han permitido intuir algunas características del personaje: su modo de pensar, su energía, sus deseos.

El personaje está en una ciudad que no conoce. Tiene un pasado que aún no ha sido revelado. Lo empiezo a indagar en la investigación de los motivos por los cuales una persona se somete a abandonar su lugar de origen para introducirse en otras regiones, costumbres y culturas. Hay sucesos que originan movimientos migratorios, como las crisis sociales.

De todos los movimientos migratorios que registré, me llamó la atención, particularmente, el ocasionado por la crisis económica en Estados Unidos conocida como la Gran Depresión. Muchos hombres tuvieron que viajar de ciudad en ciudad para poder conseguir el alimento o sustento de sus familias. Numerosas familias perdieron sus casas. En este periodo de 1930, un artista circense llamado Emmett Kelly, afectado por la crisis, trajo al mundo un payaso vagabundo conocido como Tramp o Hobbo, que bautizó con el nombre de Weary Willy. Sobre este nos dice

En mi personaje de payaso vagabundo, la gente que ha tenido mala suerte, han tenido decepciones y tal vez han sido empujados por circunstancias fue-

ra de su control, llegan a reírse de sí mismos y darse cuenta de que, haber hecho aquello, les da una especie de espiritualidad, segundo aliento para volver a la batalla. (McManus, 2014, p. 5)

Me interesa el hallazgo, para explorar el universo de estos payasos, pero sin pretensiones de dominar los aspectos técnicos de esta disciplina ni de conducir la creación dentro de los códigos de este lenguaje o humor. De esta manera, incorporo la máscara del hobbo con deseos de explorar lo que aparenta: ya no es la figura de un viajero cualquiera, sino la de un vagabundo propiamente dicho, aunque con rostro de payaso, presencia que de manera natural provoca simpatía o empatía en los transeúntes que se convierten en el público de las intervenciones.

Tramps, o hobbos eran personas sin hogar, generalmente hombres, que viajaban por el campo, a menudo haciendo trabajos ocasionales a cambio de una comida.

Después de la Guerra Civil, muchos ex soldados se convirtieron en vagabundos. Ellos eran muy temidos, como extraños que podrían ser peligrosos.

Esto comenzó a cambiar a inicios del siglo XX, cuando Charles Chaplin y otros actores utilizaron al tramp o hobbo como un personaje simpático en sus películas y actos en el escenario. (McManus, 2014, p. 21)

Esta primera impresión del personaje —una persona que vive en la calle, que toma la apariencia del payaso vagabundo del circo—, renueva la búsqueda y me lleva a un nuevo punto de partida, en el cual necesito deslindar de cualquier propósito orientado al clown como tal. El tratamiento teatral que requiere el personaje me lleva a considerar algunos cambios en su configuración para contrarrestar la familiarización con el payaso, aunque su imagen en este sentido sea bastante potente.

Algo tiene el payaso en su apariencia, una mezcla entre el humano y el juguete, como si se tratara de un muñeco vivo, de un juguete con una persona dentro o una persona poseída por el espíritu de los juguetes. La cuestión es cómo el artista le da vida a esta presencia, la cual requiere, de quien ejecuta, una permanente doble percepción, tanto interior como exterior, para recibir el estímulo que le ofrece el entorno y para tomar decisiones con las cuales responder no desde su naturaleza artística, sino desde la formulación de este personaje ficticio que es humano y también no lo es.

Quizás esta percepción es la que algunos llaman “estado de juego”, porque requiere movilizar de sus estructuras aquellas ideas que nos hacen personas regidas por una serie de criterios morales y éticos. Sin embargo, hay que ser capaces de desplazar estas máscaras sociales para que ocurra la sorpresa, para dejar que las ideas discurran con la libertad suficiente, a fin de que este payaso sea extraordinario y nos asombre con esas alternativas de vivir una vida que en un contexto cotidiano no nos atrevemos a perseguir.

El payaso motiva nuevos patrones, cuestiona como lo hacemos durante la niñez, con inocencia, sorpresa, curiosidad, frescura y atrevimiento. Encuentra en las señales de peligro o prohibición, suficiente ánimo para preguntarse “¿por qué?”, e investiga, poniendo a prueba su cotidianidad para posiblemente enfrentar una situación incómoda, desagradable, terrorífica o, con mejor suerte, de plenitud y alegría.

El payaso escénico es, sin duda, una herencia del circo. El payaso en el circo es un artista que conoce con dominio más de una habilidad. La calidad del payaso se reconoce por esa manera característica de sorprender con habilidades inesperadas, que ejecuta con maestría, elegancia, gracia y, cuando quiere, humor. Por lo tanto, la figura del payaso sugiere la necesidad de aprender, ya que, como en cualquier profesión, no se adquieren los conocimientos por el simple hecho de vestirse como tal o utilizar algún elemento relacionado.

Tuve la oportunidad de participar en talleres ofrecidos por el payaso “Tomate” y el comediante Mauri Kurchard, ambos de Argentina. No recuerdo con claridad cuál de los dos, durante un taller en el 2003 aproximadamente, bromeó diciendo que la diferencia entre un actor y un payaso es que el payaso sabe hacer algo. Hasta el día de hoy no sé si tomar en serio o en broma esta frase, aunque toda broma tiene una verdad oculta.

Quienes nos dedicamos a la actuación, tranquilamente podríamos tener en la presencia de un payaso a un maestro. Esto se puede confirmar con que en los últimos años observamos dentro de la malla curricular de formación, la presencia de cursos dedicados al estudio de máscaras, la Comedia del Arte, acrobacias o clown.

Todas las culturas ancestrales tienen personajes relacionados a la comedia, los cuales exponen juicios o revisiones de las conductas de una sociedad. El asunto está en que muchas de las figuras cómicas que hemos heredado, mantienen la prevalencia de la información cultural de origen europeo, occidental. Por supuesto que es información útil y valiosa para asimilar, como en el caso de la Comedia del Arte y la separación de arquetipos, roles y caracteres definidos por las máscaras. Pero la risa está en el origen del ser humano, en los orígenes de todas las culturas.

En la región que comprende territorios de Bolivia y Perú, el Kusyullo forma parte de los personajes cómicos andinos; mientras que en la costa tenemos la figura de los negros en la danza del son de los diablos. En ambos casos, el personaje funciona como un instrumento liberador para quien se oculta detrás de la máscara, pues le permite licencias que de otro modo no serían posibles. Al estar oculto, el ejecutante está libre y esa libertad es la que le permite manifestarse para comentar aquellas cosas de las que no podría distanciarse si solo fuera una persona más entre la multitud. El personaje lo obliga a transformar sus características expresivas, forzándolo a buscar otros modos de desplazarse, por lo que no es extraño verlo realizando saltos y volteretas, entre otras brusquedades, donde los gestos más sutiles pueden ser llevados a dimensiones desproporcionadas, tan inusuales como inesperadas.

En nuestra cultura, estos personajes están asociados a celebraciones religiosas donde la población inevitablemente reflexiona. Existe una importancia de la risa, una necesidad social de la que no podemos aislarnos porque acompaña todos los procesos que vivimos. Inclusive durante un velorio, en algún rincón de una casa, hay espacio para reír.

No es posible vivir sin la risa, entonces es posible atravesar todas las vivencias con ella. La risa nos despierta, nos revela información sobre quiénes somos o sobre quiénes son los que están con nosotros, nos devuelve el aire que nos quita la ira o la tristeza, nos reconstruye o nos ordena y orienta, como un árbitro durante un juego. Frente a la moral castradora, aparece la risa con su efecto liberador que permite enfoques desde ángulos distintos, donde todo puede ser cuestionado.

Otra característica que podemos tomar en cuenta sobre este fenómeno del humor y la risa, es que no tiene un orden pero sí una época: algunas cosas que nos parecen graciosas en un periodo, dejan de serlo en otro posterior. En efecto, cosas de las que nos reíamos unos años atrás, pueden resultar crueles y hasta ofensivas en la época actual, tal como Antonio Fava cuenta en una entrevista a Javiera Silva:

En el *Asinus Aureus* de Apuleyo hay un episodio extraordinario de un señor que llega a una ciudad en el siglo I. Al principio lo acogen bien y cuando vuelve a su casa después de haber bebido bastante en una fiesta, se encuentra con tres supuestas personas y piensa que son bandidos, coge su espada y los mata. A la mañana siguiente llegan los soldados, lo arrestan y lo llevan al estadio frente a toda la ciudad donde será ajusticiado. Todo el mundo se ríe. Le dicen que diga sus últimas palabras y él está desesperado, pero todos se ríen y pregunta: “por qué, por qué”. Entonces, ve una mesa donde están los cuerpos que él ha matado cubiertos con sábanas, los soldados descubren los muertos y el visitante ve que eran sacos que estaban llenos de líquido. Ha sido una broma colectiva. Luego, la autoridad le pide perdón y le dice que es la fiesta del dios Risus, que quiere que todos rían para dar prosperidad a la ciudad. Después de eso pasó a ser un invitado de honor y toda la ciudad quiso recompensarlo. (Silva, 2017, p. 37)

En este sentido, algunas características del personaje que parecen útiles y vitales al inicio del proceso, dejan de serlo conforme se aclara el terreno sobre el cual se plantea la obra, es decir, las circunstancias del personaje y su relación con el público. Del mismo modo sucede con los elementos que utilizo en escena, cuando descarto algunos que hacen que el espectador se distraiga de la base de carencia sobre la cual se construye el discurso.

La carencia exterior no suprime la riqueza interior. La apariencia no es la esencia de la presencia.

Este payaso vagabundo requiere algunas variaciones sobre el vestuario inicial. Lleva ahora un abrigo, mitones con la punta de los dedos recortados para maniobrar con facilidad y un nuevo pantalón con la basta corta. Por primera vez incluyo maquillaje en el rostro y, por supuesto, una nariz. El payaso vagabundo tiene los contornos de los ojos y la boca blancos; esto

simboliza limpieza para poder observar y comer. Tiene barba, puesto que la precariedad no le permite afeitarse, y luce una expresión triste o cansada. Por primera vez recibe su nombre: Pocho.

La elección no es mía. Durante una presentación breve de las primeras ideas reunidas, alguien que ve la puesta en escena se acerca y me dice que el personaje tiene apariencia de llevar ese nombre. Así, sin mayor explicación. Esta persona advierte en sí misma la costumbre de ponerle nombre a muchas cosas, dejándose llevar por la sensación que le producen. Aunque no estoy convencido, utilizo el nombre en adelante, escrito en una especie de tarjeta de presentación, para identificar al personaje en otras oportunidades de exploración frente al público.

En el vaivén de investigar sobre estos payasos vagabundos, me asomo al diccionario y contemplo el significado de esta palabra. El *Diccionario de la lengua española* (2021) indica para sus tres primeras acepciones que

Pocho, cha

Voz expr.

1. adj. Dicho de un alimento, especialmente de la fruta: Podrida o dañada.
2. adj. coloq. Dicho de una persona: Que no se encuentra bien de salud.
3. adj. Marchito o ajado. U. t. en sent. fig.

(*Diccionario de la lengua española* [versión 23.4 en línea])

Durante este periodo exploratorio, en el año 2006 participé en el elenco de una compañía de teatro-circo, con cuyos integrantes iniciamos un proceso de creación colectiva a partir de un show de variedades que habíamos presentado. La exigencia de producción para esta temporada requería de la compañía un pretexto estético que realzara la presencia del elenco, que hasta el momento había utilizado recursos básicos sin mayor inversión.

Con este propósito, el show de la compañía se transforma en una obra donde un grupo de payasos clásicos se reúne en memoria de los buenos tiempos que comparten juntos mientras trabajan en el circo. Previa consulta, involucro a mi personaje en este proceso paralelo y continúo indagando en las dimensiones de este vagabundo, sin dejar de lado la búsqueda en espacios abiertos,

de manera individual. De esta forma, consigo complementar el registro de hallazgos con juegos escénicos, escribiendo los inicios de su biografía.

En 2008, concreto un primer formato que he titulado *Shhh... !!!*. Las razones de este título tienen que ver con que el personaje apenas está tomando forma, así como la acción dramática que rige la obra. Estoy descubriendo los componentes, pero al mismo tiempo llevo estos intentos al público para confrontar las primeras ideas y recoger las reacciones que recibo como retroalimentación.

La obra empieza con el personaje dormido en la calle. Esta calle está representada por una mesa rota, que utiliza de cama; y, al otro extremo, objetos apilados como desmonte o basura. Se trata de un payaso vagabundo que descubre al público que tiene enfrente, revela su precariedad y utiliza su imaginación para construir, por instantes, espacios que nos remiten a situaciones sensibles, humorísticas y participativas. Se despierta entre desperdicios pero los convierte en materia prima para edificar su realidad.

El vestuario todavía se encuentra en estado de muy buena conservación, lo que mantiene al personaje dentro de una teatralidad aún lejana de la característica realista. Con los años, tanto el mismo uso como el tratamiento que me sugiere el vestuario, empiezan a ajustarse a una imagen descolorida y desprolija que se condice cada vez más con el rol del vagabundo.

Ya en 2013, este personaje adquiere la capacidad de recrear sobre la escena las situaciones que provienen de sus recuerdos, de cuando no estaba en abandono y anhelaba compartir con otros, convivir con otros. Descubro, entonces, que también hubo ocasiones en que dejó que las personas se vayan de su lado.

Incorporo además una selección musical instrumental para determinados momentos, teniendo en cuenta que cada tema se coloque al servicio de las situaciones, y no solamente por cumplir una función decorativa por temor al silencio. Considerando que la música debía incentivar un ambiente de juego, esta selección se hace posible luego de buscar y escuchar piezas de un mismo autor, cuyos matices se ajustaron a la atmósfera que las escenas requerían.

Pascal Comelade es un músico catalán. Su producción musical, tanto a nivel de composición como de interpretación, tiene su base en el piano. Ha explorado en añadir a sus composiciones la ejecución de instrumentos reducidos o instrumentos de juguete, y en ocasiones, sonidos provocados por juguetes y también por objetos que pueden producir sonido, como globos o sorbetes.

La cercanía a su música inicia con la visualización del documental *Marionetarium*, producido, escrito y editado por Ioana Oncala. Se trata de un conjunto de registros de programas televisivos y grabaciones de archivo sobre el trabajo de Herta Frankle, una marionetista que hace carrera en España, llegando a influenciar en artistas de muchos lugares del mundo. De hecho, en Perú se proyectaba en un canal de señal abierta, durante la década de 1980 a 1990, un programa dedicado a la infancia titulado “Violeta en el país de la fantasía”, donde Herta Frankle presentaba al personaje de una ratoncita de nombre Violeta, que estaba siempre dispuesta a ayudar a resolver dificultades del vecindario o de sus amigos. Algunas piezas musicales utilizadas en este documental pertenecen a Pascal Comelade.

Su discografía asciende a más de 30 álbumes. Puse especial atención en *Psicotic Music’Hall*, *Espontex Sinfonía*, *La filosofía del Plat Combinat*, *El primitivisme*, *La catedral d’Ecuradents*; así como en una versión instrumental de la canción “Love Too Soon”, que hizo junto a la cantante PJ Harvey, la cual no aparece en ninguna producción oficial.

Elegí la música de Pascal Comelade porque es muy singular. No se parece a nada que haya escuchado antes, cuenta con una fuerte carga poética y teatral. Me sugiere instantáneamente la imaginación de lugares y personajes, situaciones que se desenvuelven naturalmente conforme avanzan las frases musicales de las composiciones. Esta fuerza poética es la que me motiva a tomar algunos temas de esta vasta producción para acompañar varios momentos de la puesta en escena. Indudablemente, esto significa un enorme beneficio, dado que el estilo musical no varía a lo largo de la obra y se instala en el drama como parte de lo que voy a llamar la paleta de sonidos.

De hecho, el interés de Pascal Comelade por la poesía está presente en discos que comparte con artistas como Albert Pla y Pau Riba. Es pues,

música poética, que recoge su influencia de la música de cabaret, del rock y de usos y costumbres de los pueblos de Catalunya donde habita, particularmente Barcelona.

Lo que sucede cuando escucho a Pascal por primera vez no es posible de explicar. Tuve la impresión de que esta música se parecía a lo que estaba ocurriendo escénicamente con el personaje y el drama. Música y obra tienen similitudes y lo reconozco porque se ven bien juntas. Como comentario natural anoté que la música es precisa para la obra, perfecta. Y no se trata de una expresión que provenga únicamente de mí. El anhelo, en parte, durante este proceso, ha sido entrar en contacto con la música de Pascal. Hay algo en la poesía local que sugieren Catalunya y sus geografías, una magia en la que encuentro el origen de algunos puentes entre una creación y otra: entre mi creación escénica y la creación musical de Comelade.

En definitiva, acompañan este proceso influencias provenientes de la poesía y la música, elementos que hacen posible darle forma a los componentes de *Fría mañana de primavera*; artes que complementaron la investigación actoral, a partir de herramientas como la caracterización en vestuario y maquillaje, el uso de la máscara y la manipulación de objetos.

Parábola

La postura con la que he integrado todos estos elementos, surgidos de una memoria donde habitan almacenadas todas las percepciones de mi entorno de crecimiento a lo largo de los años, tiene que ver mucho con lo que anteriormente he definido como metáfora.

Atendiendo esta capacidad de dar a entender una cosa a través de otra distinta, encontrando relaciones que ayuden a comprender el hecho, me detuve ante un pasaje bíblico, una parábola del apóstol Mateo, que dice:

He aquí, el sembrador salió a sembrar.

Y mientras sembraba, parte de la semilla cayó junto al camino; y vinieron las aves y la comieron.

Parte cayó en pedregales, donde no había mucha tierra; y brotó pronto, porque no tenía profundidad de tierra; pero salido el sol, se quemó; y porque

no tenía raíz, se secó. Y parte cayó entre espinos; y los espinos crecieron, y la ahogaron.

Pero parte cayó en buena tierra, y dio fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta, y cuál a treinta por uno.

(Reina-Valera, 2009, Mt. 13; 1-8)

El acto creativo al que me entrego para producir esta obra se parece mucho a lo que ocurre con el músico, su instrumento y la música; el poeta, sus figuras literarias y la poesía; el escultor, su materia y la escultura. Con este criterio, me apoyo en la parábola para explicar la concepción de mi presencia escénica en este proceso creativo.



La parábola del sembrador. Imagen de *Hortus deliciarum*, (*Jardín de los deleites* en latín), manuscrito ilustrado medieval compilado por Herrada de Landsberg entre 1167 y 1185.

La parábola nos cuenta un suceso donde se reflexiona en base a tres componentes: el sembrador, la semilla y el terreno. Esto lo equiparo al trabajo del actor, considerando que este trabajo es como una trinidad que unifica elementos, los cuales intercambian información cada vez que uno de ellos despliega alguno de sus procesos.

En primera instancia tenemos al sembrador, que es el actor en sí mismo y que tiene que satisfacer una necesidad: la de sembrar. Para realizar esta acción requiere dos elementos, externos en la parábola pero internos en el proceso creativo. Uno es la semilla, que simboliza la obra por crear, que contiene la información de su memoria explícita e implícita. Y otro, el terreno, que no es más que su propio cuerpo, el cual tiene que arar, regar, cuidar, en fin, adaptar a las condiciones apropiadas, para poder fertilizar la semilla: de esta emergerá una creación artística como representación de una información todavía oculta.

El sembrador tiene que saber algo. En este caso, es el conocimiento sobre su labor. El actor posee, de esta manera, técnicas para improvisar, diseñar y representar personajes y situaciones. Esto puede compararse al modo en que el sembrador prepara la tierra y coloca, o lanza, las semillas sobre el terreno, teniendo en cuenta las circunstancias en las que esto ocurre.

Al respecto, mi preparación cercana a la pantomima como género teatral y al mimo como lenguaje escénico, ha modelado mi manera de abordar las improvisaciones. Es mi lenguaje expresivo y comunicativo, con el cual tomo y deposito las semillas, que no son de un solo tipo.

Vamos a decir que estas semillas simbolizan mis inquietudes o necesidades creadoras. Es un germen, no sé de qué, pero las poseo. Por lo tanto, la manera de averiguar qué van a producir, es colocarlas sobre el terreno y dotarlas de determinadas características propicias durante su proceso de germinación.

Las semillas ocultan información. En el acto creativo no podemos distinguir claramente la información que se asoma. Corresponde darle su tiempo, procesarla mediante improvisaciones, abriendo los sentidos para percibir de qué se trata, hasta comprenderla cuando haya dado sus frutos. Entonces, debemos decidir la pertinencia o no de su permanencia para conformar el conjunto de componentes que alimentan la obra que nos provoca crear.

La semilla es la idea que por la fertilidad de la tierra, la humedad y el calor, brota, nos da señales. Si las condiciones son suficientes, crece y nos permite vislumbrar sus posibilidades o requerimientos para asen-

tarla. ¿Bastará el vaso con algodón? ¿Será propicia una maceta pequeña, una maceta mediana o una grande? ¿Es una idea para interiores o exteriores? ¿Para qué condiciones geográficas? ¿Será mejor colocarla en un jardín o requiere de un parque? Y por otro lado, cada una de las posibilidades escénicas descubiertas, hace asomar un nuevo criterio de financiamiento para su producción. Asunto que no estamos abordando en esta investigación.

Finalmente, siguiendo la metáfora, llegamos a otro elemento intrínseco del actor: el terreno. Este terreno no es más que su estado natural de disposición al acto creativo. Pero también son los cambios que pueden dominarlo en este sentido, generalmente por acciones externas: estímulos provenientes de su situación social, emocional, económica, etc. Debemos tener presente que el terreno sobre el cual trabaja este actor-sembrador con sus ideas-semilla, no es siempre el mismo ni está siempre dispuesto, pues el actor vive afectado constantemente por su vida diaria, la cual influye directa e indirectamente sobre el tiempo y el espacio que puede invertir en su proceso creativo.

Por supuesto que con esto señalamos lo siguiente: si se quiere contar con artistas que se entreguen a una producción constante y de calidad, es importante y necesario ofrecerles un entorno que les permita mantenerse a salvo de “las inclemencias del tiempo”. Cualquier cosa comparable a una sequía, una plaga o una inundación sobre el terreno de creación, afectará el desenvolvimiento del sembrador o las posibilidades de germinación de sus semillas.

Es natural que sembrador, semilla y terreno encuentren dificultades de disposición o de fertilidad a lo largo del proceso creativo. Algunas veces, contamos con panoramas bastante alentadores por los hallazgos que se producen en el espacio de creación; otras veces, con largos periodos de incertidumbre, donde se apodera de nosotros la duda: ¿será pertinente o no arrojarse de nuevo a crear una obra? Muchas veces, esta duda incluye el conflicto sobre la validez del trabajo artístico, dependiendo de la situación en la que cada artista se encuentra al momento de crear.

Los problemas son parte de esta lucha. Algunos aparecen después de haber producido los primeros resultados, en la confrontación con los primeros

públicos, con las primeras impresiones. Recomiendo ofrecer estas muestras iniciales a personas cercanas que conozcan el valor del trabajo artístico, o que observen con ojos amables los procesos creativos. Me guiaron en esta recomendación las palabras que en la película *Ratatouille* pronuncia el personaje Anton Ego; tras retar al misterioso chef que llama su atención y probar su comida, en la crítica que redacta nos dice que: “Lo nuevo, necesita amigos” (Bird, Lewis, Lasseter, 2007).

Es inevitable que algunas ideas-semilla sean arrojadas por el actor-sembrador y luego devoradas por la crítica, la falta de público o de difusión, o por la situación social. Los terrenos sobre los cuales se desplaza un creador varían a cada paso. Es importante mantener viva la necesidad creadora, cuidarla con la dedicación de un sembrador; es decir, con la sabiduría de lo que estas posibles afecciones pueden ocasionar en nuestros procesos de trabajo. Debemos ser pacientes en la espera de la flor o el fruto, cuando no tenemos la prisa de ofrecer un resultado al mercado. Asimismo, debemos también ser diligentes y previsores, cuando nos involucramos en una producción artística con plazos definidos.

Quiero concluir esta parte del análisis con una metáfora inversa de la parábola del sembrador, a la cual no he llegado con previa intención, solamente he ido comparando y estableciendo similitudes para poder explicar este punto. Tomo la trinidad, que es una en el actor, y dejo esta parábola del hecho creativo:

He aquí, el actor subió al escenario. Mientras improvisaba, muchas de sus ideas llenaron espontáneamente el espacio vacío; pero pasó el tiempo y las olvidó. Otras ideas surgieron en los ensayos, sin cuestionamientos; el actor las abrazó pronto, pero no encontraba eco en sus raíces; aparecieron obstáculos, dudó; y como no tenían fondo, las desechó. Otra parte cayó en cuestionamientos, que se hicieron grandes; el actor desistió. Pero finalmente, una parte se fortaleció con su técnica, y dio fruto. Y creció, por años, junto a él.

De cara a la pared

No solo la recepción del público es fundamental en la elaboración de *Fría mañana de primavera*. La intervención de los espectadores ha sido importante para darle sentido sobre todo a una escena en particular, donde

las acciones quedan abiertas a la participación activa de una persona del público que interviene en la escena.

En cada función, de manera aleatoria y sin previa coordinación, elijo a una persona del público que haga posible la continuación de la obra. Como nunca sé las características de esta persona participante, mi percepción de ella debe estar atenta en todo momento, tanto para tomar las acciones y gestos que propone, como para sugerirle algunas opciones en el caso de que haya poca disposición o ninguna a realizar actividades sobre el escenario.

Esta dinámica de participación que he planteado desde el principio, la desarrollo desde el año 2005, cuando realizaba funciones de mimo en espacios abiertos. Es entonces que percibo en el público transeúnte que permanece cautivo a lo largo de la presentación, una actividad de retroalimentación constante, donde la relación espectador-escena abre otras posibilidades que no se dan normalmente dentro de una sala teatral, por la diferencia en la dinámica con el público. En las presentaciones en espacios abiertos y públicos, la gente no tiene como propósito ver una puesta en escena. El actor y su obra tienen la apariencia de un evento inesperado, por lo que hay una permanente posibilidad de que las personas no se queden durante toda la presentación, sino que dado cierto tiempo, continúen con su recorrido sin mayor problema; a diferencia del espectador teatral, que tiene toda su disposición al servicio del actor y la obra, pues la finalidad de ir al teatro es ver una obra. Aunque en algunas ocasiones haya personas del público que se retiran por disgusto o incomodidad, es usual que permanezcan en sus asientos durante toda la puesta en escena. El transeúnte no tiene esta predisposición, en cualquier momento puede elegir entre permanecer como espectador de un hecho artístico o retomar su condición de caminante y abandonar el espacio intervenido.

Aun así, he notado que en ambos ambientes hay una resistencia del público a dejar su lugar, para pasar a un siguiente nivel dentro de los sucesos que se dan en el escenario. Que los espectadores de la sala teatral estén cautivos y se encuentren dentro de un espacio cerrado, no garantiza que tengan disposición de subir al escenario. Este es un aspecto en el que coinciden con los espectadores de los espacios públicos.

Y aun cuando estos espectadores se vean animados a entrar al escenario por su propia voluntad, por sus acompañantes o por el resto del público, mediante palabras de ánimo y aplausos, nada garantiza que la persona que acepta el reto actúe con resolución natural y se sienta a gusto completamente.

He conocido algunas participantes que, posteriormente a la presentación, confesaron haberse encontrado aterradas sin saber qué hacer. Sin embargo, durante su presencia en el escenario hallaron suficiente soporte de mi parte para darle continuación a la escena; eso les facilitó seguir las situaciones a pesar de los nervios.

Para mí es importante este momento de la obra que no está planificado, que involucra a alguien particular que aparenta ser alguien ocasional, porque mantiene viva la etapa inicial del proceso creativo. De esta etapa rescato gran parte de los componentes del personaje, por la interacción que requiere una máxima dosis de atención sobre la persona intervenida, a la vez que exige una búsqueda constante de estrategias para llevar las circunstancias hacia el exacto momento donde la obra puede continuar.

Desde las primeras apariciones del personaje, con algunas situaciones apenas esbozadas, me he permitido reflexionar y analizar qué es lo que provoca las reacciones del público, de manera que puedo estudiar estas reacciones y reiterar los intentos, para confirmar los procedimientos que me permiten dosificar con precisión la gestualidad y las acciones del personaje a lo largo de la obra. Este proceso continuo, que se nutre con cada presentación, me permite conocer con exactitud las actitudes que el personaje puede desarrollar ampliamente en cada escena, en función a las respuestas que recibe del público.

En este sentido, incluir el humor como mediador que consigue una identificación del espectador con la desgracia del personaje, me ha permitido detenerme a analizar los momentos en los que el público ríe, se sorprende, se contiene o llora, sin que estas reacciones hayan sido propósitos premeditados al construir las escenas.

La sensación de contención es una de las que más ha llamado mi atención. Desde el escenario, puedo describir esta sensación como un vacío que se abre en el centro del público, provocando un silencio que, infiero, tiene que

ver con la suspensión breve de la respiración hecha por una gran parte del público, luego de la cual surgen reacciones distintas: risas nerviosas, risas cómplices, risas de asombro y suspiros de alivio.

Sin embargo, lo que más deseo resaltar sobre la reacción del público es que, independientemente de las reacciones emocionales que son inherentes a cualquier tipo de manifestación artística, recibo también menciones sobre el propósito más importante de la obra, menciones que sinceramente espero escuchar. Luego de comprender las razones de fondo que la componen, muchas personas me manifiestan que la obra ha transformado su perspectiva sobre los habitantes de las calles, ha replanteado sus opiniones o sus maneras de ver. Afirman que la obra les propone una idea que no se habían planteado anteriormente, o que han entrado a un punto de vista que no se habían propuesto. Y que eso es lo que más aprecian de la presentación.

De esta manera, *Fría mañana de primavera* es una creación propia, compuesta de ideas que encuentran su común denominador en criterios provenientes de mi percepción de las personas en situación de calle, a quienes he puesto atención en diferentes momentos de mi crecimiento. Interesado en comprender por qué algunas personas llegan a esa situación y cómo es que logran mantenerse en la misma, entiendo que de por sí ya es bastante complejo poder sostenerse en una situación que consideramos favorable.

El personaje, Pocho, no solamente es un arquetipo, es también la esperanza de una forma de vida que apela a mantener viva su humanidad, aun cuando se ha perdido todo. Y si bien el personaje carece de bienes materiales y entorno familiar, nos permite reflexionar sobre la carencia que cualquier persona puede tener, porque todos —sin excepción— carecemos de algo o alguien.

La memoria implícita está en permanente acecho. Solo requiere de estímulos para aflorar. La metáfora inversa es un procedimiento con el que Decroux define un proceso de creación a través de la improvisación. Este procedimiento requiere de conocer un lenguaje artístico. En su caso, puntualmente el Mimo Corporal.

Si bien *Fría mañana de primavera* no es una obra cuya estética corresponda a aquella que identifica al Mimo Corporal, cumple con el principio de acción

que es el punto de partida para llegar a producir algo que no se conoce de origen y que se comprende con el tiempo. Una vez reconocida, la creación nos muestra un resultado escénico con significados para el actor, y que repercute en una observación personal e individual para el espectador.

La metáfora inversa permite identificar y describir los componentes de la obra *Fría mañana de primavera*, tanto a nivel de personaje como de estructura, a través de la comprensión de las acciones seleccionadas durante las improvisaciones, las cuales fueron guiadas por la aplicación de ejercicios en donde han participado la memoria implícita así como técnicas provenientes de un lenguaje corporal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Guillén, E. (2009). *Memoria de mi memoria*. Lima: Ediciones Osito.
- Boal, A. (2004). *El arcoíris del deseo*. Barcelona: Alba.
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. México DF: Arte y Escena.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. México D.F.: Tusquets.
- Copeau, J. (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ballesteros, Soledad (1999). Memoria humana: investigación y teoría. *Psicothema*, 11(4), 705-723. Fecha de consulta: 13 de julio de 2020. ISSN: 0214-9915. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72711401>
- Bergman, H. (2006). *Materia y Memoria, ensayo sobre la relación del cuerpo y el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Triglia, A.; Redager, B.; García-Allen, J. (2016). *Psicológicamente hablando*. Barcelona: Espasa.
- Luria, A. R. (1984). *Atención y Memoria*. México DF: Planeta.
- Tulving, E. (1996). Introduction to Memory Section. En M. S. Gazzaniga (Editor): *Cognitive Neuroscience*, pp. 751-764. Cambridge: MIT Press.
- Rodado, V. (2015). *La improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje* [Tesis Doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid, España.
- Leabhart, T. y Chamberlain, F. (2008). *The Decroux Sourcebook*. Oxon: Routledge.

Pêcheux, M. (1978). *Hacia un análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.

Rubio, M. (2011). *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Centro Cultural de España.

Silva, J. (2017). *Dar vida y risa al mundo. Puente, semillero y trampolín para las artes del títere y el payaso en Chile*. Valparaíso: Fundación Teatromuseo.



2018 - Función en el Festival Internacional de Mimos y Clown - MIMAME (Medellín, Colombia). Foto: David Berrío.



2016 - Autorretrato, a propósito de la caracterización final.



Teatralidad liminal y agentividad del sujeto migrante a partir de textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema *El río* de Javier Heraud y testimonios de migrantes

de Mariella Mamani Vilchez



Artista escénica profesional, con grado de Bachiller en Actuación por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Bachiller en Psicología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participó en el X Laboratorio Laxión de Cuatrotablas. Directora del Grupo de Teatro Llamkachkanim y del Centro de Psicología y Arte Kuska Waytasun. Investigadora cualitativa social-política con experiencia en el dictado de talleres de arte popular para las comunidades, dinámicas teatrales, flexibilidad corporal y actuación con enfoque en teatro físico.

A Abdías Mamani Mamani y Rosario Esmilda Vilchez Espinoza; queridos mentores y ejemplos de vida. Eduardo Daniel Mamani Vilchez; hermano del alma. Maricela Vilchez Espinoza; querida tía. Gumercinda Espinoza y Justiniano Vilchez; queridos abuelos.

Mario Rubén Cuenca Canales, por tu apoyo incondicional.
Percy Carhuas Tejada, por las conversaciones valiosas.

A nuestro querido pueblo peruano y mis estimados amigos. El molino ya no está; pero el viento sigue, todavía. Gracias de todo corazón.

El presente proyecto de investigación escénico aborda la construcción de una teatralidad liminal, a partir de tres situaciones por las que transita un sujeto migrante: situación previa a la migración, situación transitoria y situación posterior a la migración. Utilizo textos de la obra *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño; el poema *El río* de Javier Heraud; la canción *Lorochay*, de José María Arguedas, y la dramaturgia que se desarrolló en el camino de la exploración e improvisación escénica, con un profundo sentido autobiográfico, además de entrevistas realizadas a sujetos migrantes.

La articulación y relación entre las artes es fundamental en mi creación escénica, con dirección a construir la agentividad del sujeto migrante, como aquel ser consciente no solo del orden de las cosas, sino también de la necesidad de transformarlas. Me refiero al sujeto cuya voz y acción lucha contra el statu quo, por derecho al trabajo, a la salud, a mejores condiciones de vida, por una sociedad nueva y mejor. La teatralidad liminal permite desarrollar el tránsito del sujeto migrante escénicamente, a la vez que construye su agentividad.

INTRODUCCIÓN

Este contexto de crisis generalizada en la sociedad peruana, producto del COVID-19 y del sistema capitalista neoliberal, principalmente de este último, ha develado la más grande y cruenta explotación y opresión hacia el proletariado, en toda su historia, quien ha sido empujado a cargar las consecuencias de la crisis en sus hombros; hecho por el cual considero relevante y necesario hacer un proyecto de investigación escénico que reivindique el papel de resistencia, lucha y persistencia que hoy cumplen las personas de nuestro tiempo.

Tomo como base el camino desarrollado por mis ancestros, quienes como migrantes, a lo largo de su historia, han pasado por la precariedad laboral, discriminación, lucha de clases y la explotación; situación que no es ajena a los hombres de nuestro tiempo, pues he tenido la oportunidad —de forma indirecta y/o directa— de conocer personas migrantes que se vieron en la necesidad de abandonar su lugar de origen, por causas principalmente económicas y sociales para, sin embargo, enfrentarse a una dura realidad dominante.

Estas historias, como socialista, me reafirman en mi concepción ideológica marxista y me dirigen a plantearme, a nivel escénico, una obra proletaria, con su respectivo sello de clase, llamada también arte de lucha de clases, contrario a todo tipo de arte burgués. Para la construcción de este tipo de obras y con la orientación que tengo hacia el teatro físico, desarrollo una búsqueda de material escénico, donde encuentro la necesidad de articular las acciones físicas —a partir de partituras escénicas— con situaciones dramáticas que develen la trama de un proceso migratorio. Cabe indicar que hallé en *El cargador*, obra de teatro del muy preciado *Teatro campesino*, de Víctor Zavala Cataño, una fuente básica para el desarrollo de este trabajo, por la concepción ideológica de fondo y el tema de migración inserto en él.

Es mi interés centrarme en el proceso de construcción escénica que aborde al sujeto migrante con los procesos dinámicos de transición que lo caracterizan, haciendo especial énfasis en su participación política como voz resurgente, por lo cual, encuentro un símil con lo liminal. Según Diéguez (2004), tal como lo fronterizo, lo liminal es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, etc. La articulación de

dramaturgias textuales y escénicas estarían apuntando al horizonte de construir una teatralidad o poética liminal que profundice estos aspectos.

Por el compromiso social y sensible que tengo con mi sociedad de dejar una memoria de lucha y resistencia de los que emergen desde abajo —que son los llamados a transformar la sociedad— concibo que hacer teatro en este sistema implica asumir una mirada crítica desde lo escénico, asumiendo con rigor y disciplina la preparación del cuerpo y la voz en conexión, como herramientas fundamentales. Implica también fomentar con los espectadores una memoria colectiva desde sus subjetividades y reflexión-acción sobre la problemática evidenciada en escena.

El hecho de migrar en sí mismo implica procesos liminales, pues hay un tránsito de salir de un espacio particular para entrar a otro, un desplazamiento continuo y, en la gran mayoría: resistencia al contexto nuevo y ajeno. En este proyecto, abordaré al sujeto migrante que no solo se identifica con las causas sociales, sino, que forja su espíritu político con ellas, con horizonte claro, por la más dura explotación que encarna, así como su lucha por romper las cadenas que lo atan, como dice la lógica del pueblo: luchar, fracasar, luchar de nuevo, fracasar de nuevo, volver a luchar, y así hasta la victoria. (Mao Tse Tung, 1976). Hacer teatro no es asunto superficial, sino profundo, porque se construye transformando los sentidos en conocimientos. Como actriz, brego para proponer con originalidad la estética y dramaturgia de mi obra, dejando de lado toda mera reproducción de lo ya visto o acontecido.

Como parte de este trabajo, la búsqueda de estudios que aborden mis ejes de investigación (teatralidad liminal y sujeto migrante) se hacen necesaria para ampliar la mirada de lo que iré hilvanando; por lo tanto, a continuación, hago mención de los estudios más actualizados:

La investigación *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del “Santiago”, de Yuyachkani*, realizado por Alfredo Mendoza Pastor, en el año 2015, en Lima-Perú, busca describir el proceso creativo del espectáculo Santiago, creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani y Peter Elmore, recogiendo los procedimientos y metodologías utilizados para la generación de material escénico de la obra y su estructuración; así como, las vivencias y sensaciones de los actores, el director y el dramaturgo durante el mismo.

De sus diez capítulos de contenido, el noveno se titula “La liminalidad en el proceso creativo de *Santiago*”, en dicho capítulo, se indica que antes de que la obra llegue a la propuesta estructurada de espectáculo, pasa por introducirse en un espacio de liminalidad, que tiene entre sus características más resaltantes: espacios y tiempos paralelos, suspensión temporal de los roles sociales habituales, el entrenamiento como vía de alteración del estado de consciencia, entre otras (Mendoza, 2015).

La tesis de maestría denominada *El arte de luchar: elementos de la teatralidad en la composición y escenificación del evento de lucha libre peruana “Conquista 2018”*, desarrollada por Adolfo Guillermo Bustamante Sierra, en el año 2019, en Perú, parte por indicar que la lucha libre profesional es un espectáculo liminal que se asienta y transita entre las fronteras del deporte y del arte escénico. Se centra en analizar cuáles son y cómo se usan las herramientas teatrales, tales como dramaturgia, conflicto, construcción e interpretación de personajes y representación, para la composición y escenificación de un show de lucha libre (Bustamante, 2019). Esta investigación deja evidencia que la lucha libre profesional es como un espectáculo liminal, donde participan el deporte, el teatro y el ritual. Según el autor en mención, se realizan acciones verdaderas e imitativas, jugando en ese límite sin encajar del todo en una u otra definición.

En la tesis de maestría *Liminal: Historias de migración extranjera en Lima*, presentada por Ana María Staicu Gatu, en el año 2016, en Lima, Perú, para obtener el grado de magíster, se abordan las historias de migración de varios extranjeros que forman parte de la nueva ola de migración de los años (2012-2014) hacia Perú. Es interesante cómo se abordan los conceptos de liminal y migración, pues la autora realiza una reflexión desde su condición de extranjera, partiendo de la situación liminal que viven como inmigrantes, entre los orígenes, las distintas experiencias de vida que tuvieron y el propósito de integrarse como parte de la sociedad peruana (Staicu, 2016). El documental propone un discurso sobre los niveles de inserción de los extranjeros en la sociedad peruana e invita a reflexionar en torno a los estereotipos sociales y las barreras comunicacionales.

En relación a la agentividad del sujeto migrante, la revista *José María Arguedas: Memoria y Teatralidad en los Andes* de Carlos Vargas Salgado, año

2013, estudia la relación entre la obra narrativa de José María Arguedas y la teatralidad peruana contemporánea. Alude a grupos de teatro independiente de los años 70, que desarrollaron sus poéticas escénicas con la presencia de Arguedas, pues en él encontraron la fuente de una teatralidad cultural que buscaban como urgente medio de acercamiento a sus audiencias, muchas de ellas de ascendencia andina, migrantes en zonas urbanas (Vargas, 2013). Asimismo, existe una realidad concreta a la cual responder, como menciona Vargas (2013), en los sectores obreros, con fuerte presencia de migrantes andinos; o en barrios periféricos, también nacidos del fenómeno creciente de la migración andina hacia Lima.

La investigación *Fortaleciendo la condición ciudadana desde la comunicación teatral: el caso de la obra P.A.T.R.I.A. de la Asociación Cultural Tránsito*, realizada por María Lucía Guadalupe Mantilla Vera, en el año 2016 en Lima-Perú, tiene el objetivo de comprender qué sentido político construyen los gestores y espectadores de la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.*, de la Asociación Cultural Tránsito, para descubrir las posibilidades que el teatro ofrece al fortalecimiento de su condición ciudadana. Como método de trabajo, realiza un análisis interpretativo sobre la trayectoria del Grupo Teatral Yuyachkani, explicando la forma en que consolida su crecimiento, tema y estilo con una obra hito de su repertorio: *Los músicos ambulantes*, de 1983 (Ráez, 2008). Para Mantilla (2016), Yuyachkani, con esta obra, apuesta por esta historia de unidad en la diversidad como base para la construcción de nuestra identidad nacional.

Ahora bien, articulando con mi investigación, en la obra *Los músicos ambulantes* aparece una trama peculiar: un Burro de la Sierra, un Perro de la Costa, una Gallina de Chincha y una Gata de la Selva, se encuentran camino hacia la capital y se enfrentan a lo difícil que es formar un grupo tan diverso. Esto es interesante, pues denota situaciones migratorias y resalta la unidad de grupo frente a cualquier adversidad.

El artículo “La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en *Canto general* de Pablo Neruda”, realizado por Camilo Fernández Cozman, en el año 2017 en Lima, Perú, tiene como objetivo indagar por la noción de interculturalidad y de sujeto migrante en *Canto general*. Parte por indicar que en dicho poema aparece la figura del sujeto migrante, descentrado, que se desplaza

de lugar dinámicamente y cuya memoria se halla fragmentada. El método de abordaje de las variables, se realiza a partir de un análisis literario y crítico del poema *Canto general*, de Pablo Neruda. De las conclusiones a las que el autor arriba, se encuentra la superación de la concepción unitaria y homogénea del sujeto migrante para dar paso al conflicto enriquecedor y heterogéneo, puesto que el locutor-personaje, configurado como un sujeto migrante, se desplaza de posición y no tiene un centro fijo. En el discurso se manifiesta una inestabilidad enunciativa que exige al lector la recomposición de un territorio concebido como un espacio múltiple y de disímiles e interminables facetas, donde el tránsito de una cultura a la otra, o de una lengua a otra, sea probablemente uno de los rasgos más relevantes (Fernández, 2017).

En referencia a trabajos artísticos que abordan los ejes de teatralidad liminal y/o agentividad del sujeto migrante se encuentran:

El cortometraje *El migrante*, dirigido por Leo Carrión, en el año 2015, en México. Es la historia de un niño mexicano que se ve forzado a mudarse del campo a la ciudad con su madre. Carrión (2015), en su canal de YouTube, en referencia al cortometraje, explica que este refleja la realidad contemporánea de México desde el punto de vista de un niño. Es una historia que transcurre en un contexto, donde la volatilidad de los mercados agrícolas y la violencia en zonas rurales ligada a la demanda estadounidense afecta a las familias en los sectores más bajos de las cadenas de suministros¹.

Liminal anima(I), de Roberta Stepankova, fue presentada a fines de febrero del 2017 en el teatro Espacio Inestable en Valencia, España. Se trata de un solo de danza (compuesta en el instante) basado en el mito de la transición, del pasaje, del esperar y olvidar todo lo que hemos sido. Según la página web de Espacio Inestable (2017), en referencia a la puesta en escena, “cada uno diariamente pasamos entre un lugar y otro, entre una cosa y otra, entre un evento y otro de la vida. Explorar la zona liminal es vivir un pasaje finito e infinito, ir al lugar de la convivencia de los opuestos”².

1 <https://www.youtube.com/watch?v=YDaKxakN9C4>, sitio web que presenta el cortometraje El migrante, dirigida por Leo Carrión, en México, en el año 2015.

2 <https://www.espacioinestable.com/espectaculo/1/stratus-liminal-anima.html> / <https://www.youtube.com/watch?v=tInoqXibMKw>, sitios web donde se expone *Liminal anima*, de Roberta Stepankova, que fue presentada a fines de febrero del 2017 en el teatro Espacio Inestable, en Valencia, España.

La exposición colectiva “Estado Liminal”, presentada en Madrid, España, desde el canal de YouTube de la Universidad Nebrija (2018), reflexiona sobre los estados transitorios. Los artistas seleccionados para esta exposición, desde sus diferentes perspectivas, reflexionaron sobre esta particular estación por la que atraviesa el sujeto contemporáneo. “La pubertad, la locura, la privación de libertad o la migración son algunos de los ámbitos donde hemos localizado a este sujeto liminal” (Universidad Nebrija, 2018)³.

La obra *Mu/Danza, secuencia de un viaje inédito*, dirigida por David Prado, en el marco del programa de la corporación Coartre: Teatro, comunidad y Migración, en el año 2019, en Chile, presenta a 16 migrantes que suben a escena para hablar de incertidumbre, transición y esperanza. Según la web El Mostrador, Cultura (2019), esta obra crea memoria de manera colectiva, pues, el contexto da pie a los personajes para encontrar diferentes lugares y nuevos relatos dentro de él, en un laberinto que los hace perderse, pero también encontrarse. El público verá cómo estos elementos se incorporan, para percibir las historias personales que se representan, se entrecruzan y hacen memoria de manera colectiva⁴.

Estas investigaciones, estudios y trabajos artísticos presentados permiten un acercamiento a entender la construcción de una teatralidad liminal y, por otra parte, el concepto de sujeto migrante, en su modo de ser y tránsito. A continuación, presentaré los cinco capítulos que conforman mi proyecto de investigación.

3 <https://youtu.be/XKNuSl11M4w> / Sitio Web donde se presenta la exposición colectiva Estado Liminal, presentada en Madrid, España, Universidad de Nebrija, 2018.

4 <https://youtu.be/8PRqNe9lKHc> y <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/05/28/obra-sube-a-escena-a-16-migrantes-para-hablar-de-incertidumbre-transicion-y-esperanza/>, sitios web que presentan La obra *Mu/Danza, secuencia de un viaje inédito*, dirigida por David Prado en el marco del programa de la corporación Coartre: Teatro, comunidad y Migración, en el año 2019.

CAPÍTULO I HILVANANDO

La presente investigación surge de la elección de la obra *El cargador*, la cual pertenece al repertorio de obras de Víctor Zavala Cataño, *Teatro campesino*, publicado en 1969, cuya producción teatral conlleva una mirada política y social de denuncia ante un sistema que explota y oprime a su pueblo. Hace énfasis en la sociedad de clases sociales, donde los campesinos y el pueblo, en general, se hallan sumidos en el hambre, la explotación, desigualdad, discriminación y una serie de peripecias y adversidades que los colocan en una situación de abandono y vulnerabilidad de derechos humanos. También transita, en la obra, un tema que es fundamental para el presente estudio: la migración, suscitada por marcadas causas económicas y sociales.

La producción teatral de Zavala se caracteriza según Gallardo-Saborido (2017), por la representación del campesino como un sujeto político autónomo, dispuesto a reaccionar ante los causantes de su opresión; y, por otro lado, conduce las enseñanzas de Bertolt Brecht al contexto de los Andes peruanos para elaborar así su discurso artístico y político. Desde mi perspectiva, *El cargador* es una obra de denuncia social al sistema, por la situación de abandono, violencia y precariedad en que tienen sumidos a sus trabajadores; por otro lado, es también un llamado al pueblo como forjador de su propio destino. Esto último, se puede ver en palabras finales del prólogo de la edición de *Teatro campesino* de 1973 (Zavala citado en Gallardo-Saborido, 2017): “la gran faena del pueblo, su trabajo unido y definitivo, será el auténtico cambio de su propia historia, por su propio esfuerzo” (p. 97-111).

El tema de la migración es central para la presente investigación, principalmente en función al sujeto migrante, quien sale de su cultura de origen e ingresa a una nueva con prácticas que, en su mayoría, se perciben como desconocidas. Este tránsito, lo he estructurado a nivel escénico en tres grandes partituras, cuya base son distintos textos como punto de partida: el poema “3” del poemario *El río* de Javier Heraud y testimonios de sujetos migrantes; dentro de esto último, los de mi padre y abuelos. De acuerdo con este poema, el poeta Pérez (2013), en la conferencia titulada “Intertextualidad, pertenencia y afectos en la poesía de Javier Heraud”, refiere que es un poema que presenta una suerte de ruptura, de cambio, un anuncio de

un nuevo lenguaje poético, un discurso del desencanto de la realidad y el planteamiento de una nueva utopía social.

Es importante lo que menciona Pérez (2013), debido a que justamente es esa fuerza en la ruptura y cambio que manifiestan los versos de Heraud, los que me impulsan a desarrollar mi dramaturgia escénica. Por otro lado, el abordaje de testimonios de migrantes, me permitió ir a las causales de sus procesos migratorios, así como las consecuencias una vez situados en el lugar de llegada. El primer testimonio se presenta a modo de entrevista en lengua quechua hacia una trabajadora del hogar. Y los otros dos testimonios corresponden a mi padre y abuelo. Ambos relatados por mi persona, como descendiente de migrantes. En la primera partitura, en formato de narración oral; en la tercera partitura, en formato danza teatro. El contenido de todos estos se presenta como una forma de elevar su voz de protesta social y política.

Abordar todos estos textos, con el tema de la migración andina escénicamente, implica antes conocer los factores sociales, políticos y económicos, así como las causas, consecuencias y características que transan el trayecto de vida de un sujeto migrante.

Vegas (2009) explica la migración andina como un vehículo de continuidad de algunos aspectos de la vida económica, social y cultural de los campesinos, que —pese a la globalización impuesta como paradigma homogeneizador— responden frente a una nueva realidad, con resistencia nativa y diversificación de expresiones culturales locales. Según Cornejo (1996), sentimientos de desgarramiento y nostalgia se expresan en los migrantes, en rechazo a la cultura dominante, y asimismo perciben al punto de llegada, la ciudad: como un espacio hostil.

Para articular la temática del sujeto migrante y sus implicancias en la práctica escénica, además del abordaje de los textos mencionados, utilizo también la canción *Lorochoy*, de José María Arguedas y la dramaturgia de acciones físicas con elementos escénicos: objetos, música, danza-teatro, entre otros, que —hilados en situaciones dramáticas— poetizan las situaciones concretas del sujeto y sus respuestas frente al contexto, desde una mirada política de su trama.

Uno de los puntos de partida para la articulación de estos elementos, fue comprender la dramaturgia que toda actriz investigadora desarrolla en escena. Barba (2007) la define como “texto” en el sentido de no solamente texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, sino tejido. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo puede ser definido como “dramaturgia”, es decir drama-ergon, “trabajo”, “obra de las acciones”. En la misma línea, se hallan los conceptos de dramaturgia del actor y dramaturgia del espectáculo; siendo el primero, la globalidad e interrelación de los lenguajes escénicos del actor que conforman la estructura dramaturgica del espectáculo (Peñuela, 1988); y el segundo, una técnica que permite organizar los materiales para construir, develar y entrelazar relaciones (Barba, 2007).

Los materiales escénicos que se utilizan para desarrollar la trama del sujeto migrante, construyen una teatralidad en la práctica. Al ser la migración un fenómeno social muy relacionado a la liminalidad e hibridez en las artes, me encontré con Cornejo-Portugal y Fortuny-Loret de Mola (2012), quienes señalan que los inmigrantes en la sociedad receptora experimentan la liminalidad social, la cual es un proceso psicosocial.

Para la construcción de una teatralidad, en este caso liminal, Turner (citado en Diéguez, 2007), tras realizar observación de prácticas rituales, define lo liminal como las acciones o situaciones alternativas inscritas en el margen o umbral entre los distintos campos de la antropología e investigación teatral. Schechner (citado en Carvajal, 2009), amplifica esta noción, y propone los conceptos de performance para designar conductas y ritos presentes en la sociedad que tienen un potencial performativo, como matrimonios, festividades, deportes o actos políticos.

Es así que indagué en la búsqueda de definiciones sobre teatralidad liminal, y encontré dos referentes: Dubatti (2011) y Diéguez (2004). El primero explica la liminalidad como la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En cambio, la segunda, con una mirada más concisa y de interés, para la presente investigación, define

la teatralidad liminal como estado de extrañamiento de la teatralidad habitual, dado por situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Para construir esta teatralidad, se requiere tejer el contenido con lo estructural escénico, por lo cual se trabaja con textos, música, danza en vivo y recursos, como pinturas de autoría propia que remitan a situaciones dramáticas, diálogos grabados en audio e imágenes sobre procesos migratorios actuales, en los cuales se transe el camino del sujeto migrante y su acción frente al contexto que lo golpea.

Es así que, después de una larga búsqueda deviene en mí la motivación para construir una teatralidad liminal que agentive al sujeto migrante a partir de textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema *El río* de Javier Heraud y testimonios de migrantes. Y la pregunta que es motor de mi investigación:

¿De qué manera un tejido poético teatral agentiva al sujeto migrante, a partir de textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema *El río* de Javier Heraud y testimonios de migrantes?

Así mismo, me planteo como objetivo principal construir una teatralidad liminal que agentive al sujeto migrante a partir de textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema *El río* de Javier Heraud y testimonios de migrantes. Tomando en cuenta que, para lograr este objetivo mayor, debo conseguir otros menores, planteo tres específicos:

- Articular escénicamente los textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño y el tema de la agentividad del sujeto migrante a partir de los elementos narrativos, testimoniales y performativos.
- Construir el sujeto migrante a partir de la improvisación con elementos autobiográficos, testimonios, poema, secuencias y sonidos.
- Construir una poética liminal, a partir del uso de la tecnología, las teatralidades y situaciones dramáticas en referencia a la agentividad del sujeto migrante.

Los motivos que llevan a investigar la manera en que un tejido poético teatral integra textos de una obra, la temática de migración, acciones físicas

y situaciones dramáticas en escena, para agentivar al sujeto migrante, parten de la comprensión del espacio sociopolítico en el que se sitúa un artista y de la articulación de elementos escénicos que se requiere para poetizar determinadas situaciones concretas. La articulación de los elementos mencionados, es una dinámica propia del teatro contemporáneo, que implica formas de estructurar una poética (teatralidad liminal) que, en la actualidad, requiere de mayor exploración para su enriquecimiento en el ámbito artístico.

Es importante hacer énfasis en la forma de construcción y articulación de los materiales escénicos, en relación al proceso creativo y no solo al resultado, es decir, hacer énfasis en el abordaje de los textos elegidos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño y el tema del sujeto migrante en Perú, integrando a su vez, la teatralidad constituida por acciones físicas y situaciones dramáticas, desde una perspectiva que rompe con los cánones del teatro tradicional constituyéndose una escritura no solo textual sino también escénica.

Por otro lado, se considera importante para el ámbito de las artes escénicas resaltar el hecho de que una investigación llevada a cabo en Perú aborde el tema de la construcción de una teatralidad liminal, que implique temas político-sociales desarrollados en la trama del sujeto migrante, personaje principal. Ser migrante es, en estos tiempos, situación de miles de habitantes debido a múltiples causas producidas por un sistema corrupto, explotador y policíaco, donde las necesidades de las mayorías del pueblo peruano se acrecientan cada vez más.

La importancia de la presente investigación, también radica en la contribución que hace al limitado bagaje de investigaciones nacionales que integran lo migratorio y teatral liminal, bajo una mirada política posicionada de forma radical. Se considera, entonces, de vital importancia para el presente trabajo generar un conocimiento artístico-político, que permita registrar una evidencia empírica de la realización escénica con la articulación de los elementos ya mencionados.

La presente investigación aborda textos de *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, el desarrollo de partituras escénicas, situaciones dramáticas, y el tema del sujeto migrante, por lo cual, se hace uso, además de referentes investigadores en artes escénicas, autores de estudios sociológicos,

antropológicos y políticos, que refieran dichos conceptos, en especial el de migración y agentividad.

A nivel de contexto, se aborda desde el posicionamiento del sujeto, una mirada política posicionada de la autora, que alude y cuestiona el sistema político vigente, haciendo uso del arte escénico, como herramienta de lucha de clases.

A nivel de la praxis escénica, se trabajará situaciones de liminalidad en el espacio, no solo con partituras escénicas propiamente teatrales sino con solos de danza e, integrado a ello, objetos, imágenes, audios grabados, etc., para desarrollar el tejido entre lo migratorio y liminal, que a nivel teórico ya encuentra una relación de base.

En este contexto de pandemia por el COVID-19, la posibilidad de encontrar elementos no solo bibliográficos físicos, sino también, elementos propiamente requeridos para la práctica escénica, es limitada, lo cual puede influir en la construcción escénica para bien o mal; no es pretexto, pero reduce algunas posibilidades, así como lleva a optimizar las que se encuentren alrededor.

Por otra parte, el crear desde casa, de forma virtual, ha sido limitante pues no cuento con un espacio amplio, ni tengo las plataformas virtuales para explorar libremente, por la falta de conectividad a internet.

La presente investigación busca la constante articulación e integración de las acciones físicas y situaciones dramáticas con la temática del sujeto migrante, así como con una variedad de textos, que pertenecen a la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, al poemario *El río* de Javier Heraud y testimonios migrantes. Esta articulación permite construir el discurso social y político del sujeto migrante, el cual se presenta a su vez a través de la construcción de una teatralidad liminal, donde se remarca la agentividad del personaje principal de la puesta en escena: el sujeto migrante.

CAPÍTULO II

MIGRACIÓN EN ACCIÓN

En el presente capítulo, abordaré el eje de contenido: sujeto migrante, por lo cual partiré de las bases conceptuales del concepto migración, así como mencionaré los masivos movimientos migratorios acontecidos desde el siglo XX para, posteriormente, abordar el concepto de sujeto migrante y sus respectivos procesos de heterogeneidad, hibridez, entre otras variantes teóricas.

Migración

A lo largo de la historia de la humanidad y lucha de clases, el hombre ha transitado de un lugar a otro, por necesidad de adaptación al medio y supervivencia, así como, en la actualidad, por motivaciones económicas, laborales, sociales y políticas. Es así que, el hombre como tal es un ser migrante en esencia, y hoy —en un mundo globalizado— la migración es un fenómeno común (Ferrer *et al.*, 2014). Culqui (2015) la define como “proceso dinámico que se ha producido a lo largo de la historia de la humanidad, a partir de los movimientos de los primeros grupos humanos, desde sus orígenes en el África oriental hasta su ubicación actual en el mundo” (p. 9). También es entendida como tránsito de un espacio social, económico, político y/o cultural, a otro, con el fin de desarrollar un determinado proyecto y tratar de responder a determinadas expectativas personales o de grupo (Lacomba, 2011).

En Perú se han desarrollado múltiples procesos migratorios masivos del Ande a la capital durante el siglo XX, principalmente en la década de 1950, sin embargo, desde 1980 presenta un ritmo constante hasta la actualidad (Organización Internacional para las Migraciones, 2015, p. 8). Habitualmente, entre las causas figuran las económicas, políticas y sociales (Paerregaard, 2009). Como en aquel entonces, en la actualidad, de acuerdo al Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI, 2017) la población inmigrante se registró en mayor cantidad en la capital.

Vegas (2009) explica, respecto al proceso migratorio rural urbano, que se intensificó masivamente desde 1950, como consecuencia de la crisis estructural del agro andino, en un marco semifeudal de transición al capitalismo. Esta migración permitió que se generen intercambios

socioculturales con las ciudades en crecimiento, ya que las personas se desplazan, no solo físicamente, sino que arrastran consigo su universo ideológico cultural, como normas, valores, festividades, ceremonias, sus costumbres de reciprocidad andina, su práctica colectiva, que les permite establecer relaciones permanentes entre los migrantes y sus comunidades campesinas de origen.

Estos aspectos, causas para migrar y universo sociocultural de los migrantes, se toman como punto de partida en la realización escénica del presente proyecto, precisamente, en la partitura I (huk, en quechua), la cual contiene la presentación de la actriz-narradora, haciendo uso de la lengua quechua (lengua de sus ancestros migrantes). Asimismo, nos introduce en una obra de teatro de sombras, sobre la decisión de migrar de un campesino, que dialoga con una joven, en el campo.

Comprender el fenómeno migratorio, implica resaltar la conjunción de condiciones y estímulos necesarios para su ejecución. Entre los que se encuentran: sentimiento de insatisfacción o precariedad, expectativas de cambio y ascenso social, antecedentes migratorios de agentes cercanos, presión social y posesión de los recursos mínimos necesarios para emigrar (Tamayo, 2011). Por ejemplo, en la partitura I, el personaje campesino le explica a la joven que las condiciones de vida en el campo son duras, que los recursos naturales están en escasez, que el hambre y la miseria aumentan, por lo que, una de sus motivaciones para migrar es la sobrevivencia. A esta base, se entretajan dos testimonios más, presentados por la narradora-actriz, los cuales expresan causas económicas, sociales, familiares y políticas: el primero, de una mujer trabajadora del hogar; y el segundo, de la misma narradora-actriz, en referencia a su abuelo y a su padre.

Para Aruj (2008), las explicaciones de las causas de este fenómeno, se relacionan con la falta de trabajo, la persecución político-ideológica, étnico-religiosa, la inseguridad producto de la violencia, las guerras, los problemas socioeconómicos, el mejoramiento de la calidad de vida, la búsqueda de desarrollo individual y acceso a la educación, bienes y servicios, entre otros. En este sentido, los testimonios presentados en mi proyecto escénico tienen como causas migratorias las temáticas que Aruj (2008) menciona, en concreto: persecución política-ideológica, problemas socioeconómicos y falta de trabajo.

Así mismo, este proceso trae consigo también, según Cornejo (1996), sentimientos de desgarramiento y nostalgia, dado que el punto de llegada —la ciudad— muchas veces se comprende como un espacio hostil, aunque de algún modo necesario. En este tejido escénico, el hilo conductor entre la partitura I y la partitura II, es la presentación del canto *Lorochay*, de José María Arguedas, en un sentido nostálgico, por la alusión al río y a un mensaje que se quiere enviar a alguien, así mismo, se adhiere a esto, el poema “3” de *El río* de Javier Heraud, que presenta la perspectiva y fuerza de un caminante. Como indica Abu-Warda (2007), los migrantes se constituyen como los miembros más dinámicos y emprendedores de la sociedad, individuos dispuestos a aventurarse más allá de los confines de su comunidad y país para crear nuevas oportunidades para sí y para su descendencia, porque generalmente se encuentran en situación de opresión.

La decisión migratoria, entonces, estaría fundada en una compleja combinación de factores internos y externos, los cuales según Aruj (2008), son la frustración en las expectativas sea de vida o a nivel de realización personal; y la falta de alternativas para los logros ocupacionales, incertidumbre social sobre el futuro económico, inseguridad general frente al crecimiento de la violencia y las necesidades básicas insatisfechas, respectivamente.

Sujeto migrante

Safdar, Lay y Struthers (2003, citado en Fajardo *et al.*, 2008) mencionan que todo inmigrante enfrenta tres retos principales cuando llega a una nueva cultura: a) preservar su herencia cultural, b) participar en la nueva sociedad y c) mantener su estabilidad física y psicológica durante y después del proceso de aculturación. Respecto a esto, en mi práctica escénica desarrollo los tres retos. El primer reto se manifiesta al mantener, el personaje principal, su lengua originaria: el quechua; así como sus prácticas y costumbres propias de su cultura. El segundo reto se expresa en cómo responde el migrante frente al contexto dominante del lugar de destino, con adaptación y confrontación al medio; y el tercer reto se presenta en la tercera partitura del proyecto, en la que, los migrantes, se constituyen como sujetos transformadores de la realidad, en defensa de sus derechos fundamentales.

Atchotegui (2009, como se citó, en Ferrer et. al., 2014) indica que varios cambios se producen a nivel individual, relacionados con: “separación de la familia, pérdida de los amigos, del entorno etnocultural, disminución en la calidad de vida, bajo nivel socioeconómico, aprendizaje de una nueva lengua, resistencia al retorno, fracaso del proyecto migratorio, prolongación de incertidumbre, ilegalidad, estatus, nostalgia y desarraigo” (p. 564).

Estos cambios están llenos de ganancias, pérdidas, riesgos y beneficios. Integrar las pérdidas requiere de un proceso de reorganización interna en el individuo; si los beneficios superan las pérdidas, se fortalece el proceso de adaptación (Ferrer *et al.*, 2014, p. 564). En mi práctica escénica, se expresa con mayor énfasis lo que indica Atchotegui (2009), respecto al bajo nivel socioeconómico, fracaso del proyecto migratorio y nostalgia. En torno a lo que indican estos autores, se halla un proceso de reorganización interna del sujeto migrante frente a las demandas del medio en que se sitúa.

Cornejo-Polar (1996) es uno de los autores que estudia al sujeto migrante, en específico, desde la literatura. En su libro *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno*, indica que los migrantes no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo —por supuesto— no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos. Cornejo-Polar (1996) explica que, a través de cancioneros quechuas, abundan expresiones de desarraigo que casi siempre tienen que ver con la migración a la ciudad (Montoya, 1987, p. 423-470); véanse los versos del siguiente yaraví: “Ya me voy a una tierra lejana, a un lugar donde nadie me espera, donde nadie sepa que yo muera, donde nadie por mí llorará” (Carpio, 1976, p. 183).

La presencia de poemas es un recurso que utilizo en mi práctica escénica. Por ejemplo, escogí el poema “3” del poemario *El río*, de Javier Heraud, y lo abordo desde la lengua quechua. Ahí se refleja cómo el personaje principal de la obra se expresa en su lengua originaria como un sujeto que, más allá de las penas y adversidades, asume una actitud de confrontación y lucha contra el adverso contexto.

“El migrante tiende a repetir en la ciudad modos de producción y de relaciones sociales, como la reciprocidad, la operatividad económica de la

familia ampliada o el simple padrinazgo, que difícilmente se incorporan a las normas del capitalismo moderno” (Cornejo-Polar, 1996, p. 78). Esto expresa una de las formas de resistencia cultural que está presente en los migrantes, la cual, como indica el autor, es difícil de incorporar a las normas del sistema capitalista. Respecto a ello, en mi práctica escénica, se manifiesta el sujeto migrante no solo con su proceso de adaptación al contexto, sino también de lucha contra este para crear una nueva sociedad.

Por otro lado, es interesante cómo Cornejo-Polar (1996) alude a la poesía quechua de José María Arguedas, “A nuestro Padre Creador Tupac Amaru”:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblos de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio como la nieve de los dioses montañas. (Arguedas, 1972)

Cornejo-Polar (1996) indica que esta poesía se presenta como utópica (simbolizada en la “ciudad feliz”), sin embargo, rescata que “la gran ola migrante logró metas y transformó radicalmente el orden de una ciudad”, por lo cual recomienda evitar la perspectiva que hace del migrante “un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil y de su discurso no más que de lamento y desarraigo”, pero también indica que no se debe caer en “estereotipos puramente celebratorios: también hay migrantes instalados en el nicho de la pobreza absoluta, desde donde opera la nostalgia sin remedio, la conversión del pasado en utópico paraíso perdido o el deseo de un retorno tal vez imposible (...)”. En otras palabras: triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante.

Desde mi perspectiva, considero que la poesía de Arguedas no es utópica sino más bien real y factible, nos acerca al planteamiento de construir una nueva sociedad, diferente al actual sistema capitalista neoliberal. Por otro lado, concuerdo con la visión de Cornejo-Polar (1996) en indicar que al sujeto migrante no se le puede encasillar desde una sola mirada. Cornejo

(1994), cita un fragmento del capítulo inicial de *Los ríos profundos*, a modo de evidenciar la problematización que genera hablar del sujeto migrante, en el cual se refiere al momento en que Ernesto llega a Cusco y, viendo a los viejos muros incaicos, extasiado, dice: «“yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “pukuk yawar kocha”, lago de sangre que hierve; “yawar weke”, lágrimas de sangre» (Arguedas, 1958, como se citó en Gustavo Hernández, 2015, p. 38.)

Por otra parte, existen diferencias idiomáticas, alimenticias y del abordaje, en las relaciones interpersonales, al instalarse en la cultura dominante. Sobre las diferencias idiomáticas, Patiño (2005) encuentra que cuesta adaptarse y acostumbrarse al idioma de la nueva cultura, sobre todo si es totalmente diferente al que se domina. En cuanto a las relaciones interpersonales, se percibe desde la voz de agentes migrantes que existe un individualismo en la cultura dominante, mientras que relaciones en la cultura de origen son más cariñosas y solidarias. Sobre las prácticas alimenticias, estas se mueven en la tensión permanente entre la añoranza de lo que había en el lugar de origen y la adaptación en el lugar donde llegan. Según Torres *et al.* (2016), el alimento deja de ser entendido como esa sustancia alimenticia necesaria para el cuerpo y pasa a ser comprendido como generador de espacios de significados y recuerdos para la memoria e identidad, así como un factor de herencia. Al adaptarse, se busca dar continuidad a algunos valores, costumbres y tradiciones de la cultura de su lugar de origen.

Migración e hibridez

En el flujo migratorio de los peruanos a Chile, por ejemplo, los emigrantes pasan por una etapa que, según Póo (2008), consiste en la coexistencia entre discursos sociales y culturales. Y posterior a ello, entran a una nueva etapa, en la que la migración es una posibilidad de negociación, y se abre paso a la hibridación cultural como posibilidad de trascender a la dominación homogenizadora y estandarizante. De esta manera, los peruanos podrán posicionar en los discursos y prácticas dominantes, sus propios discursos y prácticas vividas, aún en un contexto ajeno, como es el chileno (pp. 8-19).

Ahora bien, el concepto de hibridez se enmarca en las transformaciones culturales en el continente, en el marco del consumo y del mercado, al re-

conocer en el continente “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (Canclini, 2012).

El sujeto migrante por su tránsito dinámico y constante interacción con otras culturas, puede articular lo propio de su cultura de origen, así como lo propio de la cultura dominante, es así que, en este proceso de integración, se presenta el fenómeno híbrido porque hay una comunicación de tradiciones, costumbres y prácticas. “En la misma línea, el sujeto migrante lo asocio al concepto de agentivo, el cual es un proceso semántico significativo en la reproducción de ideología, en particular, la tipificación de ciertos grupos sociales como responsables de determinadas acciones sociales” (Rojo, 2007, p. 578). Lo híbrido genera, respecto a lo indicado por este autor, una determinada representación social de su capacidad de acción en un acontecimiento social.

Agentividad del sujeto migrante

Partiré por definir lo que es agentividad y, posteriormente, explicaré de qué forma se expresa en mi tejido escénico.

Entre los autores que estudian la agentividad, hallé dos por su particularidad: Niño (2015) y Gómez (2006), el primero, por su estudio del concepto agentividad en relación a la lingüística y semiótica; y el segundo, por relacionarlo con lo cultural y político. De acuerdo con Niño (2015), la agentividad se refiere a la capacidad del agente para actuar; y la agencialidad, al cumplimiento de una agenda. Niño (2015), en su libro *Elementos de Semiótica Agentiva*, aporta un vasto fundamento desde las ciencias cognitivas, y dentro de este enfoque cognitivo, el agentivo presenta varias ventajas como la relación de la dación de sentido con el cuerpo denominado encarnación, que vincula la significación con el propósito al que apunta el ser que genera sentido, el agente, de allí la denominación agentiva.

Niño (2015) indica que una de las propiedades de las cosas es que no actúan, porque actuar es una propiedad de los seres vivos; entonces la interacción es entre agentes no entre cosas y agentes, pues las cosas no tienen agenda,

por ello no pueden significar. Son los agentes los que pueden interpretar, dar sentido, asignar significados a las cosas que perciben.

El enfoque agentivo hereda su nombre de la agenda, que refiere a la dación de sentido de un sujeto en un proceso que involucra su corporeidad, su carácter animado y su relación con el entorno. La definición de enacción se relaciona con el carácter animado del agente: «la enacción es la ‘acción’ de un agente en el cumplimiento de una agenda, sea cual sea la complejidad de dicha ‘acción’ y de dicho ‘agente’» (Niño, 2015, p. 18). El enfoque enactivo integra a la percepción, la mente, el cuerpo, el entorno y la acción: “la enacción cognitiva (...) aparece en la evolución al servicio de la acción motora, y por esto, la percepción y la acción no son sistemas separados, sino que están inextricablemente interrelacionados entre sí” (Niño, 2015, p. 50).

Las condiciones de la agencia son las mismas condiciones que permiten a un ser actuar: Animación, Situacionalidad y Atención. La agencia operativa es la agencia primaria o intrínseca, es decir, ocurre cuando el ser actúa, por lo que las condiciones de la agencia son las condiciones que le permiten al ser actuar, o mejor, enactuar, pues esta última contempla a la acción relacionada con el entorno (Franco, 2020). El agente (animado, situado y atento), cuando actúa, hace que emerja sentido en su experiencia, que tenga sentido para él. La enacción se presenta enmarcada dentro de estas condiciones (Niño, 2015).

Animación	Situacionalidad	Atención
Kineto-percepción Afectividad Temporalidad Espacialidad Intersubjetividad	Engranabilidad Anidamiento Habitación Trasfondo	Estructura atencional Dinámica atencional

Fuente: *La interacción y la semiótica agentiva* (Franco, 2020).

Por otra parte, Gómez (2006) plantea que la agencia es la posibilidad que tienen los seres humanos de construir nuevas opciones en el marco de relaciones de poder específicas. Y la cultura, en tanto producción desigual e incompleta de sentido y valor, vivencia, práctica inconmensurable, producida en el acto de la supervivencia social, más que lugar de la agencia es expresión de ella (Bhabha, 2002). Cuestionar el mundo en que vivimos da

pie a concebir nuevas posibilidades o como bien dice Gómez (2006) a desestructurar algunas de las visiones que poseemos.

La agencia desde la cultura, produce cambios, transformaciones, que permiten cambiar visiones, posiciones, formas de intervención; asimismo, invita a ejercer potencialidades específicas como el teatro. Estas agencias culturales de las que venimos hablando son políticas en sí mismas. El trabajo es tomar los signos, apropiarlos, traducirlos, rehistorizarlos y volverlos a leer. El teatro, como forma alternativa de participación política, “permite subvertir la razón del momento hegemónico” (Bhabha, 2002, p. 218).

Entonces, se trata de entender la agencia como una manera de servir a la construcción de un mundo nuevo. Gómez (2006) manifiesta que las relaciones de poder macro en las que nos inscribimos como agentes sociales, hacen que vivamos unas condiciones específicas que deben ser desestructuradas para que no sea una condición de la existencia experimentar exclusiones y marginación. El teatro, así como otras artes, pueden permitir las transformaciones en el orden de lo simbólico, de lo cultural, para coadyuvar a lograr otro tipo de cambios. “Desestructurar otras relaciones de dominación (clase, raza, etnia, generaciones, sexualidad, vivencias del cuerpo) implica también poner a jugar nuevos imaginarios, nuevas formas de ser, estar y hacer. Ahí está la potencia de las agencias culturales, y en este caso de la agencia desde el teatro” (Gómez, 2006, p. 204). La agencia debe pensar la desestructuración de los mundos existentes. Si no es así, no resuelve la tensión que se plantea con la estructura y el poder. Es entonces, la agencia un espacio de politización y concreción, donde lo cultural se convierte en un factor para la meta.

Agentividad en mi práctica escénica

La agentividad se expresa en las tres partituras de mi práctica escénica. En la partitura I, que corresponde a la situación previa a la migración, se expresa la agentividad en los siguientes momentos: presentación en lengua quechua de la narradora-actriz, quien narra un cuento que le contó su padre, denominado *Juanas y tomasas*; acciones físicas con música de fondo: *La partida*, de Inti-Illimani; narradora-actriz prepara el espacio para contar el cuento *Illay*; intervención de la narradora con la canción de José María Arguedas, *Lorochay*, mientras nos ubica nuevamente en su espacio personal.

En la partitura II, se expresa de la siguiente manera: la narradora-actriz presenta una secuencia en sombras del recorrido inicial de migración, acompañado del poema “Yo soy el río”, de Javier Heraud, en quechua; narradora-actriz se acerca a la cámara; presentación de los testimonios de sujetos migrantes, haciendo uso del recurso audiovisual. En la última partitura, se manifiesta de esta forma: aparición del teatro de sombras que evidencia la llegada del campesino y su trabajo en la ciudad como obrero. (Se escucha música de fondo: *Ambulante soy, proletario soy* de Los Shapis. También se escuchan sonidos de marchas y protestas de fondo). Aparecen personajes de ambulantes en títeres de sombras; teatro de sombras. Monólogo del cargador (antes campesino); narradora-actriz ejecuta una acción performativa tomando como base la situación particular de redoblada explotación y opresión de los migrantes en ciudad; acción performativa con sonidos de fondo, que son de protestas por una nueva constitución con consignas: “¡Nuestro pueblo exige! ¡Nueva constitución! ¡Por los derechos laborales de los obreros y trabajadores! ¡Nueva constitución! ¡Contra la privatización de la educación! ¡Nueva Constitución! ¡Por Producción Nacional y Trabajo para el Pueblo! ¡Nueva Constitución!”.

CAPÍTULO III

TEATRALIDAD EN MIGRACIÓN

En el presente capítulo, abordaré el eje de estructura: teatralidad liminal, por lo cual partiré de sus bases conceptuales, así como abordaré sus especificaciones particulares; también aludiré a conceptos como hibridación y subversión cultural, que sirven de complemento a la explicación de la realización escénica.

Migración y liminalidad

De acuerdo con el eje de contenido, retomo la explicación de Cornejo-Portugal y Fortuny-Loret de Mola (2012), quienes explican el concepto de liminalidad social como proceso psicosocial que experimentan los inmigrantes en la sociedad receptora; en la que perciben su estado psicológico en transición, en desplazamiento de un rol social a otro (a otro país, otro lenguaje o sistema normativo distinto al propio). Es así que, el eje fundamental del presente proyecto, el sujeto migrante, tiene su particularidad liminal.

El concepto de liminalidad es definido por Turner (1988), de acuerdo con sus estudios de antropología ritual, “como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (p. 171), como un estado de defensa y extracotidianidad.

Diéguez (2007), en la misma línea, aborda este concepto como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Es importante lo mencionado por ambos autores, pues en este proyecto de investigación no solo el abordaje del eje migratorio, sino también la práctica escénica total en sí misma es liminal. Como narradora-actriz, me hallo en un espacio y tiempo alejado de los estados habituales del teatro tradicional, pero a su vez busco expresar de forma extracotidiana —con diferentes herramientas escénicas (narración, teatro de sombras, teatro documental y actos performativos)— una historia de denuncia y de agitación proletaria y trabajadores migrantes que buscan un nuevo porvenir, sin explotación ni opresión.

Ahora bien, Diéguez (2007) desarrolla el concepto de teatralidad liminal para “proponer un alejamiento de las formas convencionales de

representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, entonces, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos, una vez más, a experiencias rituales” (p. 1). Al respecto, Turner (1988, p. 58, como se citó en Diéguez, 2007, p. 1) sostiene que “sobre el arte y el ritual, estos son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios”.

En tanto que Diéguez (2007) alude a teatralidad liminal como la condensación de la reunión del acto real (hecho convivial) y a la vez simbólico, el tejido escénico que construyo justamente aborda lo ritual, pues presenta procesos de crisis y cambios, donde transa la simbología de la cosmovisión y cultura del migrante andino y la reunión con los otros (tanto a nivel de sujetos de testimonio, como de espectadores del acto escénico).

Por su parte, Schechner y Barba (1990, como se citó en Diéguez, 2014) señalan que el concepto de teatralidad liminal se utiliza:

Para distinguir teatralidades que se configuran bajo el formato de la “puesta en escena” o del “texto performativo” y que indican maneras distintas de abordar la escena (...). En todo caso, se trata de creaciones escénicas determinadas por la dimensión performativa y visual de sus propuestas y mucho menos, o casi nada, por la dependencia de un texto previo. (p. 33)

Liminalidad

Entonces, después de definir los términos liminal y la teatralidad liminal de manera general, explicaremos sus particularidades para profundizar en los conceptos de cada uno y su articulación con la práctica escénica del presente proyecto. La liminalidad, es un concepto desarrollado por Turner (1988) a partir de las observaciones de Arnold Van Gennep sobre los *rites de passage* asociados a situaciones de margen o limen (umbral). En los ritos ndembu, el autor mencionado analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, de acuerdo con cuatro condiciones:

- 1) La función purificadora y pedagógica al instaurar un período de cambios curativos y restauradores.
- 2) La experimentación de prácticas de inversión “el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente, de allí que las situaciones liminales puedan volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles.
- 3) La realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos.
- 4) La creación de *communitas*, entendida esta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales (p. 1).

De estas cuatro condiciones, la segunda y cuarta me interesan profundizar, aunque desde una mirada diferente, pues la segunda se plantea como experimentación de prácticas de inversión, pero en mi práctica escénica, más allá de ello, los migrantes pobres (los de abajo, que son grandes mayorías), están en una posición de dominación ejercida por la gran burguesía (los de arriba, que son un puñado de personas), con agentividad y conciencia política, producto de las condiciones en las que se encuentran. La cuarta condición es interesante porque se plantea la creación de *communitas* como una antiestructura, en la que se suspenden jerarquías, realidad que también busca el presente proyecto, principalmente mi persona. Como narradora-actriz, en el tejido escénico que construyo, posiciono mi mirada de construcción de un mundo nuevo, sin estructura social como la actual. Turner añade como características de esta *communita*, lo no racional, lo espontáneo, cuestión que no desarrollo en mi obra, pero entiendo que se presenta como una experiencia de liberación anárquica, breve y efímera.

La *communitas*, según Diéguez (2009, como se citó en Turner, 1988):

representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de humilde hermandad general” que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales. La existencia de las comunidades hippies, los beats, la comunidad fundada por Francisco de Asís, o incluso si-

tuciones ficcionales como la república ideal propuesta por el personaje Gonzalo en *La tempestad* de Shakespeare, son casos de *communitas* en las que la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores. (p. 20)

En contraste al concepto *communitas*, Turner en estudios que abordan problemáticas de antropología social, plantea el concepto de “drama social” inserto en las estructuras positivas, es decir, en las sociedades estructuradas y fundadoras de estatus y jerarquías, para separar y dividir sus principales funciones. Al observar y plantear “el potencial ‘teatral’ de la vida social”, Turner (citado en Diéguez, 2007) utilizó el término “drama social”, como categoría que expresaba la analogía entre una secuencia de acontecimientos espontáneos que manifestaban las tensiones de una comunidad, y la forma procesal y concentrada que caracteriza a la expresión dramática occidental.

Turner propone cuatro fases en estos dramas sociales:

- 1) la brecha
- 2) la crisis
- 3) la acción reparadora
- 4) la reintegración (p. 9)

En el ámbito de la segunda fase (crisis), según Diéguez (2009), se ubica la emergencia de liminalidad como umbral entre las etapas más estables del proceso, pero ya no en la dimensión de limen sagrado separado de la vida cotidiana, sino en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes. “Esta dimensión de la liminalidad, fuera de la esfera estrictamente sagrada, presenta un potencial para reflexionar las situaciones escénicas y políticas insertas en la vida social, propiciadoras de tránsitos efímeros, pero de alguna manera también trascendentes” (p. 1). Según la autora, lo liminal, como fenómeno —ritual o artístico— está en relación con su entorno social. Es este el sentido que quiero elevar, pues lo liminal está inserto en lo político y social, cuestiones fundamentales de mi práctica escénica, pues por más tránsito dinámico que relate la trama, hay un posicionamiento político y de firme convicción en la narradora-actriz.

Para Diéguez (2009), lo liminal también es “un espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (p. 1). Es interesante la mirada crítica que propone esta autora, al estudiar lo liminal en el arte, un arte en diálogo con la vida en situación de precariedad, implicado en su contexto, es decir, no es un arte estéril que se limita a su función técnica y creadora, aislado de las convulsiones sociales de la realidad, que solo aborda el aspecto academicista de la presentación. Con esta base, indica que entender las teatralidades liminales implica no solo realizar un análisis sobre su “hibridismo artístico”, sino también considerar sus articulaciones con el tejido social en el que se insertan. Según Diéguez (2014) con hibridismo artístico se refiere a que la construcción de una teatralidad liminal entreteje muchas disciplinas, entre ellas la danza, el teatro, las artes visuales, el arte del performance; es decir, se direcciona a la configuración de un tejido de relaciones “transversales” entre diferentes aspectos de las diversas artes.

En relación a la importancia del artista como creador de su tiempo, hay otros que son ajenos a este, pues producen sus obras soslayando la realidad concreta y sus problemas. Ese arte que expresan lo percibo como rechazo hacia el pueblo y sus luchas, enarbolando el arte por arte, no el arte como herramienta de lucha de clases. Diéguez (2014), propone la liminalidad

como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales. (p. 26)

En mi práctica escénica, en la partitura III (kimsa), presento por medio de herramientas sonoras, de actos performáticos, a los personajes de mi obra viviendo por su pueblo, trabajando por su pueblo y luchando por su pueblo, con énfasis en este último aspecto, pues me interesa resaltar la agencia que los caracteriza. En concreto posicionándose de manera crítica contra este sistema capitalista, en defensa de sus derechos fundamentales (a la vida, salud, educación, libertad de expresión, pensamiento y opinión) y por un

mundo sin explotación ni opresión, todo ello en medio de protestas, luchas sociales, unidad popular y lucha de clases.

Entonces, el aspecto técnico y estético es importante en mi práctica escénica, sin embargo, mucho más principal es su adhesión a la política, a su entorno. De esta manera, como indica Diéguez (2009), no estaría reduciendo su complejidad ni anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/realidad.

Teatralidad

Diéguez (2009) estudia lo liminal en situaciones de teatralidad y de performatividad que no necesariamente están asociadas a las disciplinas del teatro y del performance art. Respecto a la teatralidad, la explica como “instinto de transfiguración capaz de crear un ‘ambiente’ diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida” (p. 175). De acuerdo con ello, Taylor (2015), explica que la teatralidad (como el teatro) hace arte de su artificio, de su condición como construcción social; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, firmemente política, que el performance en su forma más convencional no necesariamente conlleva. En adición a lo mencionado, el dramaturgo ruso Evreinov (1936) define a la teatralidad como una cualidad innata del ser humano, un instinto que le permite transformar u observar espacios y conductas de una forma no cotidiana e incluso menciona que esta teatralidad es la que da pie al teatro como institución formal.

Por otro lado, para Barthes (1978) la teatralidad es el teatro sin texto, es decir los signos y gestos presentes en la representación del hecho teatral sin tomar en cuenta el texto dramático. En mi construcción escénica, tomo de base principalmente este último concepto de teatralidad, pues me centro en los signos de la teatralidad por medio de tres partituras escénicas que abordan diferentes materiales, como secuencias de acciones que narran el tránsito y agencia de sujetos migrantes; entonces, si bien utilizo textos variados (poesía, testimonios, canciones), estos son unos hilos más de todo el tejido.

Autores más contemporáneos señalan la teatralidad como “paradigma centrífugo que parte de las nociones de representación, mimesis, actuación e

histrionismo, propias del teatro, para extenderlas al análisis de otras prácticas en los campos de lo cultural, lo social y lo político” (Prieto, 2009, p. 2) y “la amplia gama de procedimientos visuales, acústicos y kinésicos que posibilitan la construcción de narrativas frente a un público” (Prieto, 2009, p. 27). Estas definiciones amplían la mirada de lo que significa también dramaturgia, pues se asume esta como un elemento más de la teatralidad, y no necesariamente entendida como un texto escrito, sino como organización narrativa.

Dubatti (2011) es otro de los autores que define teatralidad, en específico teatralidad poética, como evento que mediante la construcción de un cuerpo poético, busca generar expectación y convivio específico, así como también afectación o estimulación. De acuerdo con este concepto, enfatizo en generar expectación, afectación o estimulación, de acuerdo con los signos de la danza del cuerpo poético en escena, teniendo como propósito no necesariamente sensibilizar al espectador sino crear cuestionamientos frente al contexto político.

Teatralidad liminal

Retomando el concepto de liminalidad, Diéguez (2014) lo asocia a generar *communitas*, que es también una esfera de convivio, de “vivencia como experiencia directa” (p. 66). Si en todos los casos la liminalidad es una situación de existencia alternativa en los límites, esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica. Estas prácticas también han ido modificando el estatus del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniadores, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos. Más que representar un estatus, asumen su trabajo como una praxis para develar y visibilizar.

Al proponerme observar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación, propiciadoras de *happenings* ciudadanos, deseo enfatizar en los aspectos sociales de la liminalidad. Las implicaciones de soledad, de marginalidad o retiro voluntario individual, en las que también puede habitar la dimensión liminal y constituirse un tipo de *communitas* poético-espiritual, es un aspecto muy diferente a las *communitas* microutópicas y lúdicas.

Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, en el presente estudio esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica. En un sentido más antropológico, el término se utiliza al observar situaciones donde la marginalidad no es precisamente una alternativa poética, sino una consecuencia de la estructura social. (Diéguez, 2014, p. 66)

De acuerdo con esto último, la autora en mención señala que “existe un modo de *communitas*, una de indigencia y marginalidad desarrolladas en lugares donde se han realizado proyectos coordinados por artistas y a través de los cuales emergieron otras *communitas* metafóricas” (p. 66).

Turner (citado en Diéguez, 2014), señala que en las crisis abiertas por los dramas sociales se producen situaciones de “caos fecundo” (p. 45) y de liminalidad: es decir, estados de tránsito, de movimientos colectivos espontáneos que generan asociaciones temporales no jerarquizadas y en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores. Todo ello sirve para construir poéticas que en estas situaciones son creadas por ciudadanos, con la colaboración o no de artistas, como teatralidades liminales. Diéguez (2009) vincula la liminalidad a estados poéticos y metafóricos, siendo articuladas las acciones insertadas en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el pathos que lo anima y la producción aurática que lo marca, todo ello en una efímera instancia poética. Sin embargo, lo que queda es la problematización y cuestionamiento de la acción escénica, por ello, es interesante su mirada crítica respecto a la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales.

Estas son situaciones asociadas a los a la polarización, que no hacen comunidad con el estatus y el orden imperante, mucho menos con las instituciones y que develan la necesidad de subrayar la textura política de la liminalidad al implicar procesos de inversión.

Tomando como base los postulados anteriores, definiré teatralidad liminal desde la mirada de Dubatti (2016) y Diéguez (2014), centrándome principalmente en esta última.

Según Dubatti, la liminalidad en lo teatral presenta una condición fronteriza en varios aspectos:

- La relación con el rito
- La relación con las otras artes (la danza, la música, el espacio arquitectónico, la plástica, la escultura)
- La relación con las diferentes formas de teatralidad social y la transteatralización (p. 13)

En mi práctica escénica, la relación con el rito se encuentra —aunque en menor medida— al presentar costumbres andinas que se han constituido con el tiempo en ritos, como, por ejemplo: el ritual de la hoja de coca, las festividades o ceremonias en honor a la Pachamama, al agua, etc. Respecto a la relación con otras artes, sí hay un énfasis, porque recurro a la música, danza, el espacio y las sombras.

Para diferenciar lo poiético con lo social, haré una diferencia entre conceptos, por ejemplo, la teatralidad social son todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros dentro de las interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etcétera). No son teatralidades poiéticas, porque no son metafóricas ni oximorónicas. En una teatralidad poiética, existe un salto ontológico en la poiesis, se instaura un cuerpo poético que genera expectación (con distancia ontológica) y un convivio específico (Dubatti, 2010).

Sobre la transteatralización, Dubatti (2010) hace referencia al actual auge de la mediatización, donde los actores más avezados son los políticos, los comunicadores sociales y los pastores, quienes a la vez sostienen en una red de mirada, poder y mercado. En el presente proyecto, se aluden a situaciones del contexto social (teatralidad social), como la musicalidad de las festividades / ceremonias, el sonido de protestas alrededor, a modo de engranarlas para que posean el sentido crítico objetivo, así mismo, presenta una propuesta contraria a lo que dictaminan los medios y políticos sujetos a la ideología neoliberal, pues contiene posición de clase (proletaria) y busca concretarse como obra proletaria.

En cuanto a cada una de estas poéticas, a los campos procedimentales y a su uso, Dubatti (2016) resalta la liminalidad otra vez en diversos aspectos:

- En la estructura de los prólogos, coros y epílogos (como señala Szondi para diferenciar el drama antiguo del drama absoluto de la Modernidad), por su condición no dialógica (el diálogo entre personajes sería, para Szondi, la forma principal del drama absoluto), o también el diálogo, por ejemplo, en la comedia de Aristófanes, en los procedimientos que incluyen la enunciación como enunciado (ejemplo: las numerosas autorreferencias metateatrales). De acuerdo con lo mencionado, en mi práctica escénica se encuentran compuestas tres situaciones dramáticas, donde en la primera situación, que tiene dos actos, me presento (primer acto) y a su vez, presento el teatro de sombras (segundo acto), haciendo uso de una partitura física y el uso del manto andino como herramienta simbólica. Asimismo, en las otras dos situaciones dramáticas, aparezco hilando parte por parte mi propuesta escénica, por ejemplo, cuando intervengo después del teatro de sombras, ya en la segunda situación dramática, anunciando los testimonios de sujetos migrantes.

- “En implícitos procedimientos de actuación desde la enunciación (acción física o físico-verbal) de los textos dramáticos, por ejemplo, el salirse del personaje gestualmente o en la forma de enunciar verbalmente, mecanismos que plantean la disyunción entre actor y personaje” (Szondi como es citado en Dubatti, 2016). Esto sobre todo se halla, al anunciar como narradora-actriz, en la primera situación dramática de mi creación, a los personajes del teatro de sombras: campesino y joven, indicando que van a hablar “sobre la decisión (de migrar) del campesino”.

- En la dimensión no-representativa imaginística del teatro, puramente musical, rítmica, de intensidades y velocidades corporales, o puramente laboral (técnica, de ordenamiento de la escena, retirar objetos, cambiar un telón o un accesorio de lugar, etc.) no integrado a lo representacional dramático. En este caso, a nivel musical, hago uso de la canción *La partida*, de Inti-Illimani, por la atmósfera de viaje y tránsito, así como esta se halla articulada a los actos performativos que ejecuto, con mayor énfasis en la tercera situación dramática de mi proyecto, por la duración mayor de la música y las secuencias físicas.

Además, indica Dubatti (2010), la liminalidad también se puede observar desde las formas de producción en relación con la escena: si se trata de una

dramaturgia pre-escénica o de una dramaturgia escénica y post, es decir, si la producción tiene un texto escrito previamente o si, al contrario, hay una escritura escénica en el convivio. Tiene que ver también con el estatus pre-escénico (de primero o de segundo grado) o post-escénico de los textos conservados: si son textos homoestructurados (por la experiencia de la escritura al margen de/anterior a la escena) o heteroestructurados (atravesados por la experiencia de la literaturidad y la teatralidad). En este caso, la liminalidad de mi proyecto se percibe al desarrollar la articulación de textos con la escritura escénica: textos de la obra *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, poema “3” de *El río* de Javier Heraud, canción *Lorochay* de José María Arguedas y la dramaturgia propia como actriz, desarrollada de forma transversal con los demás elementos dramáticos.

Ahora bien, retomando en Diéguez (2014), lo liminal en lo teatral enfatiza el aspecto relacional y comunicativo, es decir, lo que se constituye por fragmentos conceptuales de otros cuerpos y generan un espacio donde conviven diferentes maneras de mirar. Entonces, lo liminal se halla como “tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno” (p. 64). De estas últimas líneas, es interesante cómo la autora concibe los procesos de liminalidad en el teatro de manera indelible a su entorno, porque justamente en este proyecto se prima en crear por y para el pueblo, o como diría el gran Vallejo: “toda creación viene del pueblo y va hacia él”.

Como estado metafórico, “lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión, por ejemplo, actos de carnavalización por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones, configurando dobles rebajados” (Diéguez, 2014, p. 4). Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación. A manera de ejemplo, aquel carnaval subversivo que fue la lavada pública y colectiva de la bandera peruana en una céntrica plaza de Lima, en pleno gobierno de Fujimori, desafiando y enfrentando las agresiones de la policía.

CAPÍTULO IV

TEXTOS REFERENCIALES

En el presente capítulo, abordaré los textos que utilizo para la construcción de mi puesta en escena, partiendo del texto seleccionado de la obra *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, asimismo, un extracto del poema *El río*, de Javier Heraud y testimonios de sujetos migrantes, para finalmente presentar la estructura completa a nivel dramático.

Este proyecto escénico parte de la obra *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, tomando algunos textos vertidos en la obra, como por ejemplo, en la parte inicial cuando los personajes campesino y joven dialogan sobre la decisión del primero: migrar; otro texto es, cuando están los cargadores en la ciudad esperando su turno para trabajar y de fondo se escucha el contexto social-político con las agitaciones políticas haciendo un llamado a la lucha contra la explotación y opresión de su tiempo; el último texto es, el monólogo del cargador (antes campesino), que denota la miseria y pobreza que pervive en el lugar de llegada, así como frente a ello, la unidad y solidaridad de clases, como valores de nuestro pueblo frente a los vejámenes de la sociedad.

Poema “3” del poemario *El río* de Javier Heraud

Yo soy el río.
Pero a veces soy
bravo
y
fuerte
pero a veces
no respeto ni a
la vida ni a la
muerte.
Bajo por las
atropelladas cascadas,
bajo con furia y con
rencor,
golpeo contra las
piedras más y más,

las hago una
a una pedazos
interminables.
Los animales
huyen,
huyen huyendo
cuando me desbordo
por los campos,
cuando siembro de
piedras pequeñas las
laderas,
cuando
inundo
las casas y los pastos,
cuando
inundo
las puertas y sus
corazones,
los cuerpos y
sus
corazones.

Para el análisis de este poema, me basaré en el aporte metodológico de Michel Vinaver (1993) en su texto: *Escrituras dramáticas: método para abordar el teatro teatral*, pues sus criterios propuestos son muy flexibles y fáciles de desarrollar.

- Contexto histórico: el poema fue escrito en 1960, en la colección Cuadernos del Hontanar, luego llamado Cuadernos de Javier Heraud, dirigida por Luis Alberto Ratto y Javier Sologuren, durante un contexto mundial de conflictos de repercusiones mundiales como la guerra de Vietnam, la revolución sandinista en Nicaragua, la guerra de las Malvinas, la Guerra Fría y la caída del muro de Berlín.

- Contexto socioeconómico: ocurrieron crisis económicas globales y la imposición del neoliberalismo como concepción dominante de las economías en América del Sur.

- Contexto cultural: lo nuevo es el hiperrealismo, el arte posmoderno, el neoexpresionismo y el arte de internet.

- Contexto biográfico: Javier Heraud Pérez nació en la ciudad de Lima, Perú, el 19 de enero de 1942. En 1947 ingresó al Colegio de Los Sagrados Corazones de Belén y, en 1948, se incorporó al primer año de primaria en el Colegio Markham, donde cursó toda su instrucción escolar. Al concluir sus estudios recibió el Segundo Premio de su promoción y el Primer Premio de Literatura. Se destacó además en competencias deportivas, en las que obtuvo diversos trofeos. Colaboró en la revista del colegio con artículos y poemas.

El poemario *El río* es una obra bastante progresista, confronta y tiene las raíces para construir un mundo nuevo, propiamente siguiendo los ideales del mismo autor del poema.

Según el punto de vista del funcionamiento y sucesión de las acciones se observa en los siguientes niveles:

Nivel de micro-acción	El significado del poema indica la situación de ruptura y desencuentro con lo ya establecido. Anuncia una llegada, por ejemplo: Yo soy el río, pero a veces... Bajo por las atropelladas cascadas...
Nivel de acción de conjunto	Como narradora-actriz, hago uso de este extracto del poemario <i>El río</i> , de Javier Heraud, para simbolizar las transiciones que se vivencian, como una suerte de viaje a otro lugar. Ello me permite desarrollar la agentividad del sujeto migrante, pues hay un posicionamiento de mi persona de cara al público.
Nivel de la acción de detalle	En este poema se presentan textos que aluden a la rebeldía: "No respeto ni a la vida. Ni a la muerte." Los cuales sirven en mi proyecto escénico, pues se está trabajando en función de crear una obra proletaria y popular.

En conclusión, fue mediante el análisis de estos textos que se logró unificarlos en las partituras con sus respectivas características. A continuación, se presentará la estructura general del presente proyecto.

Situación previa a la migración - Partitura 1

En un espacio oscuro, espacio personal de creación de la actriz:

Presentación en lengua quechua de la narradora-actriz, quien está en su exploración escénica con la lliclla (manta andina), vincula acciones físicas con el objeto / Música de fondo: *La partida*, de Inti-Illimani.

Texto de presentación de la narradora-actriz:

Ñuqaqa Mariellam Kani

A continuación, un cuento que inicia con la conversación de un joven y un campesino, una conversación sobre la decisión de migrar del campesino, por razones políticas, sociales, económicas...

Ñuqaqa Mariellam Kani

Kunanqa cuentutam qayarisun rimayta huk maqtawan huk campesinu runawan huk conversaciuntapas decisiunkunamanta migrananpa huk campesinupas, kay razon politicokunaman, socialkunaman y economi-kunamam...

La narradora-actriz nos prepara el espacio para contar el cuento *Illay*.

Introducción

Narradora-actriz:

Acto I en teatro de sombras.

Personajes: joven y campesino.

Lugar: el campo.

Narradora interviene con la canción de José María Arguedas, *Loro chay*, mientras nos ubica nuevamente en su espacio personal de creación.

Canción: Lorochoy – José María Arguedas

Chiarallaway mayu patapi

Cartamuan nispa

Ciertochun ciertochun

Cartamuarqanki

Lorochoy

Lorochoy

Lorochoy

Lorochoy

Lorochoy

Loro

(bis)

Situación migratoria - Partitura 2

La narradora actriz presenta una secuencia en sombras del recorrido inicial de migración, acompañado del poema “Yo soy el río” de Javier Heraud, en quechua.

Ñuqaqa Mayum Kani / 1era parte

Yo soy el río.
Pero a veces soy bravo y fuerte
pero a veces no respeto ni a la vida ni a la muerte.
Bajo por las atropelladas cascadas,
bajo con furia y con rencor,
golpeo contra las piedras
más y más,
las hago una a una pedazos interminables.

Narradora-actriz se acerca a la cámara.

Texto. “Así como el campesino agarró su soga y fue a andar camino. Justiano, Abdías y tantos otros compañeros lo hicieron, lo hacen, y seguirán haciéndolo... Como es el caso de Felícita, una trabajadora del hogar, ¿qué generó su salida del lugar de origen?”

Aparece recurso audiovisual de base: recorrido con la cámara de un viaje, donde se visualizan cerros, pampas, casas y la degradación de la naturaleza, a la par con el texto de la narradora.

“Que nos lo cuente ella misma”

ENTREVISTA 1: FELÍCITA

P. Imataq sutyiki, mamáy

F. Felícita

P. Felícita, imaynapi hamuranki llaqtaykimanta

F. Ñuqa hamurani llaqtaymanta lima riksi y mejorakuq.

Kaypi mana imapaskanchu hinatin hamuni.

Mamaypas pobre, papaypas pobre,
hinatin, ñuqa hamunikay limataq trabajaq qullqi kananpa,
mama y papa manteyninanpa.

P. ¿Cómo te llamas?

F. Felícita

P. Felícita, ¿qué te motivó a migrar de tu lugar de origen?

F. Yo he venido a Lima para conocer y mejorar.

No había nada cuando vine y sufrí mucho.

Mi mamá era pobre, mi papá era pobre.

Por eso también vine a Lima, para trabajar, hacer plata
y mantener a mi papá y a mi mamá.

Texto. "Así como hay razones económicas, familiares, sociales, también hay razones políticas."

Aparecen testimonios narrados por ella misma en referencia a su padre y abuelo.

Testimonio

En el caso de mi padre y abuelo, estuvieron latentes todas las causas mencionadas. Narradora va a la transición del teatro de sombras y narra: Mi abuelo, hombre de Junín, trabajada en una mina de Morococha más de 15 horas, con las peores condiciones laborales y el salario una miseria. La opresión y explotación era voraz, y además él era dirigente sindical, un obrero luchador, sin embargo, el jefe de la empresa lo amenazó de muerte y lo despidió posteriormente. Lo había perdido todo además, y no le quedo otra que migrar con la familia y seguir en su convicción de transformar la realidad.

En el caso de mi padre, hombre puneño, perdió a su madre a los 10 años y era el primer hijo hombre de 10 hermanos (8 hermanas mujeres y un hermano varón). No pudo continuar sus estudios. Su padre (mi abuelo), era profesor, pero no alcanzaba lo poco que ganaba. Mi padre además trabajaba en el campo, pero no alcanzaba para cubrir las necesidades básicas de supervivencia, entonces a la primera oportunidad de migrar a una ciudad, lo hizo.

Situación posterior a la migración - Partitura 3

Aparición del teatro de sombras que evidencia la llegada del campesino y su trabajo en la ciudad como obrero. (Se escucha música de fondo: *Ambulante soy, proletario soy* de Los Shapis. También se escuchan sonidos de marchas y protestas de fondo). Así mismo, aparecen otros personajes: ambulantes.

Teatro de sombras.

Migrantes dialogan. Pésimas condiciones laborales, trabajo de más de 8 horas al día, salarios miserables.

Contexto de lucha. 1ro de mayo, día del proletariado internacional. El pueblo se unifica en una reunión de cohesión de una organización clasista. Los personajes participan.

Teatro de sombras. Monólogo del cargador (antes campesino).

Narradora-actriz ejecuta una acción performativa tomando como base la situación particular de redoblada explotación y opresión de los migrantes en ciudad.

Poema Ñuqaqa Mayum Kani / 2da parte

... Los animales huyen, huyen huyendo,
cuando me desbordo por los campos,
cuando siembro de piedras pequeñas las laderas,
cuando inundo las casas y los pastos,
cuando inundo las puertas y sus corazones,
los cuerpos y sus corazones.

Acción performativa con sonidos de fondo, que son de protestas por una nueva constitución con consignas: “¡Nuestro pueblo exige! ¡Nueva constitución! ¡Por los derechos laborales de los obreros y trabajadores! ¡Nueva constitución! ¡Contra la privatización de la educación! ¡Nueva Constitución! ¡Por Producción Nacional y Trabajo para el Pueblo! ¡Nueva Constitución!”.

Texto.

- Pésimas condiciones laborales, trabajar más de 8 horas y sueldos de miseria: permitido.
- Alzar voz de protesta: no permitido.
- Persecución política y terruqueo: permitido.
- Libertad de expresión, pensamiento y opinión: no permitido.
- Desempleo, discriminación y pobreza: permitido.
- Denunciar y luchar contra este sistema capitalista neoliberal: no permitido.

CAPÍTULO V

EXPLORACIÓN E IMPROVISACIÓN ESCÉNICA

En el presente capítulo abordaré mi exploración e improvisación escénica realizada en dos años aproximadamente, las cuales me sirvieron para concretar tres partituras de mi trabajo escénico: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración.

Inicié este camino de investigación teatral con la convicción y motivación de trabajar el tema de la migración, pues desde la aparición de la propiedad privada y con ella, de las clases sociales, este fenómeno se acentuó en el ser humano, quien ha transitado en diferentes espacios, sea por supervivencia, adaptación o necesidad primaria, entre otras causas principalmente sociales, económicas y políticas.

También me impulsó mi realidad concreta más inmediata y mediata, pues soy descendiente de hombres y mujeres migrantes, así como he observado con suma atención a los ciudadanos de a pie, que dejaron su lugar de origen por un mejor porvenir, sin embargo, una vez establecidos en el lugar de llegada, las condiciones de vida eran paupérrimas, cualquier expectativa era desechada por la misma opresión y explotación capitalista en el que unos pocos tienen mucho, y muchos tienen poco.

Tomo esto último, porque me permite mencionar lo importante y trascendente en mi vida que fue conocer la ideología del proletariado, pues en mi formación marxista-leninista-maoísta, he comprendido que todo fenómeno tiene su fundamento político, y por supuesto que la decisión de los sujetos migrantes tiene un contexto social-político; me refiero a las grandes mayorías, no a la corrupta, explotadora y policiaca gran burguesía peruana, pues también ellos pueden migrar, pero las condiciones son diferentes. Me permito resumir esto en que todo tiene su carácter de clase.

Es entonces que, desde el inicio tuve claro uno de mis ejes de investigación que deviene de mi historia, pues sin ser migrante, siento por mi familia, por mi pueblo migrante. El otro eje de investigación, debía corresponder a la práctica escénica, y yo venía de una formación reciente del laboratorio Laxión de Cuatrotablas, a cargo del recordado maestro Mario Delgado, de participar en

Aroma de Octubre con Fabiola Alcázar, y de talleres de circo aéreo, los cuales me habían permitido encontrarme con el teatro físico, la danza-teatro y diferentes elementos escénicos necesarios para una creación más enriquecida. A la par, ya me cuestionaba mi hacer escénico por mi formación política, si era un arte por arte o un arte como herramienta de lucha de clases, de esta manera, me sumergí en la búsqueda de un concepto que me sirviera a politizar mi hecho escénico, así como a relacionar diferentes corrientes del arte. Sin embargo, fue un largo camino hallarlo y, principalmente, integrarlo con mi otro eje.

2018

En este año, ya tenía claro que quería trabajar la migración a nivel de contenido, por mis raíces y por ser un interesante fenómeno a investigar, pues trata de rupturas e integraciones, de acuerdo con las costumbres, prácticas e ideología del sujeto que decide migrar. A nivel escénico, lo que pude hallar fueron las formas de construir dramaturgias escénicas, o estructuras de danza-teatro, por ende, empecé con la elección de la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda, constituida por poemas que representan una protesta y crítica frente al sistema capitalista neoliberal actual y que, según Giménez (1971), es por sobre todas las cosas un violento y maravilloso grito de rebeldía, de sangre joven y útil, dispuesta a la lucha, a la batalla diaria y consecutiva por seguir creyendo cada día en el día que viene. Es comprensible (justo), entonces, que este grito se haga canto y se sumen a él las voces de jóvenes que sienten al teatro y al arte como “un acto de amor”.

Sin embargo, debido a que la obra no se refería implícitamente el tema de la migración andina, se abordaron algunos poemas que sugieren la idea de resistencia frente a lo que trae consigo la migración como tal. También se diseñó una secuencia de acciones físicas, entendiéndose que acciones físicas, según Stanislavski, son “elementos del comportamiento, acciones elementales, verdaderamente físicas pero conectadas al hecho de reaccionar a los demás. Todas las fuerzas elementales del cuerpo, orientadas hacia alguien o hacia uno mismo, escuchar, mirar, utilizar un objeto, encontrar puntos de apoyo, todo esto es acción física” (Grotowski, 1980, p. 5). También se utilizó el teatro-danza como herramienta de apoyo, que según Lábette (2006), ahonda sobre la plástica, en cómo el cuerpo integra la articulación de elementos dancísticos y teatrales con el fin de lograr una expresión escénica

superadora de la parcialidad de ambos lenguajes. Sobre la subpartitura, Barba (2005) sostiene que es lo invisible que da vida a lo que el espectador ve. Es también un proceso profundamente personal, a menudo difícil de aferrar o de verbalizar, que puede tener una resonancia, un impulso, una imagen. Esta sub-partitura pertenece a un nivel de organización celular básico (desde la eficacia de la presencia de cada actor al entrelazado de sus relaciones y desde la organización del espacio a las elecciones dramáticas).

Evidentemente, para la articulación de lo mencionado anteriormente, en relación con la temática elegida (migración andina), se halló la necesidad de estructurar los poemas analizados de la obra *Tu país está feliz* en base a momentos determinados acordes a la historia, que se habían creado sobre el sujeto migrante. Entonces, dicha estructura se diseñó en tres momentos: Inicio, cuando el poeta se pregunta. En este apartado, se trabajó la entrada de un poeta que, frente a la situación del migrante y la explotación capitalista neoliberal del sistema actual, se pregunta si es factible pensar en poesía en los tiempos que vivimos. Desarrollo, que es la historia de un hombre andino. En este segmento, se utilizó la historia creada del sujeto migrante desde su nacimiento hasta la migración que realiza. Final, que es el encuentro con la 'democracia'. En esta última etapa, se desarrolló la llegada del sujeto a la ciudad, la opresión a la que es sometido, la unión con otros compañeros para luchar por la defensa de sus derechos mediante la protesta en contra de la injusticia y la explotación que ejerce el sistema político actual contra el obrero, el campesino, el trabajador; y por último se hizo la aparición del poeta con una reflexión sobre lo acontecido.

De esta manera, los poemas fueron utilizados como metáfora para hablar de un país (Perú) que, desde las masivas migraciones del hombre andino a las ciudades, y a pesar de los grandes desarrollos y avances que ha alcanzado en los diferentes aspectos, el Perú, aún mantiene una deuda social.

Por otro lado, respecto a los recursos materiales que se abordaron en la poiesis teatral, se trabajó con una manta andina, un cubo, una chalina y periódicos e imágenes. Según Dubatti (2009), no puede haber poiesis si la nueva forma no se diferencia, distancia y autonomiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a la vez como complemento y ampliación, como "mundo

paralelo al mundo". A partir de su diferencia, el ente poético marca un acontecimiento ontológico: implica un cambio, abre una serie paralela y se coloca en una posición metafórica y autónoma respecto de la realidad cotidiana.

Estos materiales elegidos tuvieron como resultado una comprensión inicial del abordaje en la poiesis teatral que, en vez de partir de un texto escrito para su representación, toma en cuenta poemas de una obra y los articula en base a la historia de un sujeto que migra del campo a la ciudad. Haciendo uso de elementos que refieran a un hombre del ande, como la lliclla, resignificándola en diversos personajes como la madre del sujeto, el sujeto mismo y el campo, donde se situaban. Sin embargo, se hallaron limitaciones en la práctica sobre todo en base a la relación dialéctica entre los poemas y las acciones físicas desarrolladas, dado que se hallaban dissociadas en su mayor parte, sobre todo en el sentido de que el texto original de la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda, contextualizaba otras situaciones, tiempos y espacios, y la historia que se había creado del sujeto migrante no se había diseñado como un texto dramático, sino solo como referencia para el desarrollo de acciones en la escena, es decir, en la poiesis teatral, solo como texto se hallaban seis poemas elegidos y no textos que hagan alusión a dicha historia personal referida.

Entonces, se determinó inicialmente que el objetivo estaba dirigido en construir una nueva dramaturgia que pueda estar constituida por poemas elegidos de la obra *Tu país está feliz* y por las acciones físicas desarrolladas en la escena.

Ante lo expuesto, surgió la necesaria búsqueda del concepto de dramaturgia. Según lo explica Barba (2005), el "texto" antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa tejido. Lo que concierne al "texto" (el tejido) del espectáculo puede ser definido como "dramaturgia", es decir drama-ergon, "trabajo", "obra de las acciones".

Con la búsqueda inicial de este concepto fueron apareciendo otros de interés, como dramaturgia del actor, el cual, según Peñuela (1988), es la globalidad e interrelación de los niveles o lenguajes escénicos que conforman la estructura dramática del espectáculo, dentro de los cuales el texto verbal es otro de los lenguajes de la obra, no necesariamente privilegiándose

este como el más importante, sino partiendo de la aseveración de que la esencia del teatro del espectáculo, y no el texto escrito para el teatro, se mantiene en el nivel de la literatura teatral y, según este orden de ideas, el texto dramático se concibe como pretexto. Por otro lado, según Barba y Savarese (2008, citado en Carrasco, 2012), la noción de dramaturgia del actor nace, etimológicamente de los conceptos drama y ergón, acción y trabajo, o lo que es lo mismo: el trabajo sobre la acción. Dichas acciones serían operantes cuando estuvieran trabajadas entre sí, dando lugar al texto o la coreografía entendida como tejido de la obra.

De acuerdo con ello, había quedado claro que el problema se hallaba en la construcción de una dramaturgia que parte del trabajo del actor (dramaturgia del actor) pero que, sin embargo, alude más al espectáculo en sí por el desarrollo del tejido entre el texto y la escena tomando el tema de la migración andina desde una perspectiva más propia y personal de la actriz (la historia personal de su padre como referencia, además de testimonios de otros migrante andinos) así como del uso de una cantidad determinada de poemas de la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda.

Ante ello, se comenzó a indagar sobre los conceptos de dramaturgia escénica y dramaturgia del espectáculo. En relación con dramaturgia escénica, Cantú (2017) explica que, si el teatro es un acontecimiento, la dramaturgia es un proceso de organización. Asimismo, refiere en primera instancia, que dramaturgia es el proceso por el cual se trabaja el drama, entonces la dramaturgia escénica, se constituye como proceso del trabajo del drama y crea el ordenamiento lógico (no racional ni cotidiano) del mundo de la escena. Da orden, cohesión (unidad) y coherencia al mundo de la escena, y precisamente en ello contiene su finitud, ya que delimita, es decir, pone límites. La dramaturgia escénica pone a existir un mundo, coloca en él su finitud. En otras palabras: el acontecimiento teatral nace conteniendo su muerte. Por otra parte, la dramaturgia del espectáculo, según Barba (2005), es una técnica que permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados. Además, menciona que existe una dramaturgia para el espectáculo, una dramaturgia para el actor, una dramaturgia para el director y una para el autor. Incluso

se puede mencionar una dramaturgia para el espectador. La dramaturgia crea coherencia y esta no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas.

2019

En este año, desarrollé un artículo denominado “Aculturación en mujeres migrantes integrantes de organizaciones sociales de base del distrito de SJL”, así como mi tesis de psicología, cuyo título es “Participación política y acción colectiva en mujeres migrantes trabajadoras del hogar que pertenecen a los sindicatos SINTRAHOGARP Y SINTTRAHOL”, los cuales me ayudaron a entender aún más el concepto de migración andina. Fueron la base para desarrollar conceptualmente mi eje de sujeto migrante. Y, a nivel escénico, me permitieron crear acciones y actuaciones concretas de acuerdo con las vivencias de todo migrante. Con esta base, ahondé en mi práctica escénica y aquellos conceptos de dramaturgias y danzas dieron un salto a “textralidad”.

Textralidad es un concepto contemporáneo que, según Ramón (2002), se caracteriza por tener un carácter de construcción o constructo, en el cual se encuentra la convergencia entre texto/teatro. Es el continuum que da cuenta de su transformación en discurso y de su fijación en escritura (como grafía o como oralidad escénica), así como de su inserción en el mundo en un acto performativo, el cual transforma el querer decir de la acción originaria en acontecimiento teatral y, finalmente, da explicación de la naturaleza de la intervención, que —como acontecimiento teatral— realiza en el mundo. Por otro lado, la textralidad enfatiza en el tránsito de la textualidad a la teatralidad a través de la performatividad. Esta adquiere, entonces, una textura en el acto mismo de la representación, puesto que esta es construida por diversos artefactos, incluyendo el cuerpo, cuya fusión estética crea la teatralidad, y cuya operación da forma, en cierto sentido, a partir de su construcción.

La textralidad se muestra entonces más palpablemente al asumir el papel de fusionar la textualidad (entendida como discursividad) y la teatralidad (entendida como simulación) social en la representación. Por ello, tal representación no es ni puede ser simplemente performance en su acepción elemental, pues la naturaleza misma de la representación implica

una textualidad construida por la performatividad, esto es, un discurso que puede ser orientado a la reflexión, a una textualidad crítica (Ramos, 2002).

De esta manera, se determinó que el uso de ese constructo (textualidad) para abarcar lo requerido debía desarrollarse tomando en cuenta los poemas tomados de la obra *Tu país está feliz* y la temática de migración andina, en torno a sus causas, consecuencias, características, así como la referencia de la historia personal del padre de la actriz y, también, otros testimonios de migrantes andinos para la construcción correspondiente de la textualidad, haciendo alusión a las respectivas acciones físicas, relación con los objetos, la imagen, la música y la danza, para la construcción respectiva de la teatralidad.

De acuerdo con lo indagado sobre dramaturgias, hasta llegar al concepto de textualidad, así como la delimitación del abordaje sobre la temática de la migración andina y los poemas tomados de la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda, se abordó la siguiente formulación del problema:

¿De qué manera la textualidad evidencia la aculturación del sujeto, tomando en cuenta poemas de la obra *Tu país está feliz*, de Antonio Miranda y la migración andina en Perú?

Con este salto ya tenía mayor claridad de lo que quería hacer, sin embargo, algo más faltaba.

2020

En el presente año, con la culminación de mi artículo de investigación y mi tesis de psicología, con la posibilidad de transformar mis avances escénicos, me adentré a un viaje para encontrar mayores fuentes con el aprendizaje que ya tenía como base.

Es así que, con el propósito de realizar una valoración de la puesta en escena de mi proyecto de investigación, abordaré los criterios de valoración de Dubatti (2010) como marcos axiológicos, para profundizar críticamente en el contenido y forma de mi propuesta. Entre los ejes de valoración que menciona Dubatti (2010), tenemos:

Adecuación. Mi tejido escénico hace uso de materiales que buscan la unidad, transformando las rupturas en transiciones por las que un sujeto migrante se constituye y, para ello, utilizo como eje de estructura la teatralidad liminal, cuya perspectiva se caracteriza por atravesar situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones (Diéguez, 2009), en la que destaco la condición de prácticas de inversión, es decir, posicionar al de abajo, arriba, rompiendo con la imposición hegemónica a la que buscan sujetarse los de arriba. Esto es importante para mi trabajo, pues abordo la lucha de clases: el subordinado que es el “sujeto migrante”, adquiere agencia en su hacer y se levanta, sin amilanarse ante las adversidades. Mi texto base es *El cargador* del comunista Víctor Zavala Cataño, pues nos presenta la situación de los migrantes del campo, situación de explotación y opresión, la cual, una vez en la ciudad, se repite, incluso de forma más aguda. Este texto es clave como punto de partida para comprender las causas migratorias, a este, adhiero textos de creación propia sobre la infancia de mi padre en el campo, el uso del poema *El río*, de Javier Heraud, poeta marxista; una canción de nuestro taita Arguedas *Lorochay*; juego de sombras, testimonios de migrantes y acciones escénicas de cara a la cámara, los cuales me permiten posicionarme y buscar un diálogo con el espectador, pues lo principal en esta adecuación de materiales al hecho escénico es, el hilo conductor que ejecuto con cada uno de ellos, transformando el abordaje individual de los materiales en un abordaje colectivo entre ellos.

Técnica. En mi práctica escénica, abordé diversos elementos con técnicas tan diversas y abiertas que no encontraba una especificación, empero, con el hacer diario, noté que hay una técnica que es la principal, pues es esencia de mi trabajo: lo liminal, lo híbrido y el tejido poético, que se abordan con la narración escénica oral y visual haciendo uso de la cámara para articular los hechos escénicos y su contenido discursivo, así como la edición de video mínima pero necesaria para la construcción del producto. Otra de las técnicas que me permiten enfatizar mi posicionamiento político e ideológico es la performance de cara a la cámara, elevando la agencia del sujeto migrante a quien aludo, respecto a su acción y conciencia social.

Relevancia simbólica

Como narradora-actriz participo en la convergencia de todos los elementos escénicos (cuento, teatro de títeres, poema, canciones, testimonios y acciones performativas), dotándoles de un matiz andino y proletario, gracias a una secuencialidad que desarrollo con los siguientes recursos: manta andina, cinturón andino, lengua quechua y discurso crítico contra la explotación y opresión capitalista, buscando conectar con el público, enfatizando el discurso crítico al presentar las situaciones del sujeto migrante, sea en su lugar de origen, tránsito o lugar de llegada.

Relevancia poética

Este tejido escénico se caracteriza justamente por la relación entre artes que presenta, la cual es una característica de la teatralidad liminal, pues la estética relacional, en palabras de Bourriaud, “es el arte que toma como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social —más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado—, inserto en el auge de la cultura urbana y el desarrollo de los proyectos ciudadanos” (Diéguez, 2009). Esto es de sumo interés para mi praxis escénica, ya que al articular las técnicas que utilizo, no soslayo el contexto, más bien es la base para la construcción de mis materiales (por ejemplo, los títeres de sombras), así mismo, busco conectar con el espectador, a partir de la narración, reflexión y crítica. El uso de poemas, textos, canciones clasistas y populares, de personajes literarios marxistas, me sirven para construir las transiciones de las situaciones dramáticas. De esta manera, el hecho escénico se construye con originalidad y posicionamiento concreto.

Relevancia histórica

Parto por indicar que la historia es una sola, de lucha de clases, en la que nuestro pueblo nos ha enseñado que nada cae del cielo, sino todo se consigue con arduas luchas. Hoy la realidad concreta nos corrobora esta tesis; así mismo, todo tiene un carácter de clase, por ejemplo, un arte que sirve a la democratización de la sociedad peruana, con la exigencia de una nueva constitución con y para el pueblo a través de la asamblea constituyente. Para el presente proyecto es de suma importancia desarrollar su carácter de clase popular,

por lo cual, en todas mis partituras, pero principalmente en la 3era partitura, que es “situación posterior a la migración”, presento las condiciones nefastas en que se encuentra nuestro pueblo y sus demandas. Diéguez (2009) refiere que las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivencia. Este aspecto en mi praxis escénica es fundamental porque es la base sobre la que construyo mi hecho escénico.

Relevancia ideológica

Mi proyecto tiene una posición ideológica marxista. Así como todo tiene su sello de clase, también todo discurso en el fondo asume y defiende una ideología, en mi caso al posicionarme marxista, obviamente muestro mi rechazo a este sistema de opresión y explotación capitalista. El abordaje de mis materiales escénicos, por lo tanto, tienen una orientación dialéctica y definida, además, de ser un arte que sirve a la democratización de la sociedad peruana. Mi proyecto debe tener tres aspectos fundamentales:

- Situación problemática
- Posición de clase
- Rumbo (perspectiva)

La situación problemática se expresa cuando reitero las causas que motivaron a migrar, muchas de ellas económicas y políticas, así mismo, cuando la situación de abandono y conculcación de derechos fundamentales, se repite y de forma incluso más aguda en la ciudad.

La posición de clase se expresa en el arte al servicio del pueblo, no de los intereses de la corrupta gran burguesía peruana

El rumbo se expresa en la ir más allá, ¿a qué apuntamos los marxistas en el arte? A desechar todo tipo de ilusiones en este sistema, y centrar todas las fuerzas en luchar por uno nuevo, lo cual implica en lo inmediato, generar las condiciones.

Génesis del espectáculo

El espectáculo se originó por la necesidad de hablar de las dificultades por las que transita un sujeto migrante, de hecho el venir de familia migrante,

también fue un motor para no detenerme en la comprensión de este fenómeno, y como paralelamente me forjaba en mi convicción socialista de ver el mundo, tuve las respuestas inmediatas a todas mis preguntas sobre la situación de la gran mayoría que parte de su lugar de origen por un mejor porvenir, y que, una vez en la ciudad, su situación se agudiza. Es responsabilidad del sistema capitalista actual, su situación de abandono, explotación, opresión, y hasta represión, encarcelamiento, tortura y muerte de los pueblos del Perú y del mundo. Ante esta farsa de democracia, corresponde pues luchar como artistas populares justamente para democratizar la sociedad peruana y desde el arte, por supuesto que podemos aportar hacia ese objetivo.

Efectividad y estimulación del espectador

La creación escénica sirve para elevar la conciencia crítica sobre el problema que la gran mayoría de migrantes hasta la actualidad arrastra: la continua negación de derechos, beneficios y libertades democráticas. Es también, un homenaje a su lucha por una mejor sociedad, principalmente, de los que migraron por causas políticas, sea por persecución, amenaza o amedrentamientos, y que, aun así, no dudaron en continuar, alzando su voz de protesta.

Transformación o recursividad

Este proyecto, como se mencionó con anterioridad, tiene un posicionamiento claro en el mundo, por lo cual busca servir a la transformación de la sociedad peruana. Esto implica dar pasos inmediatos, como lo es luchar por una nueva constitución con y para el pueblo, cuestión que reafirmo en una acción performativa que corresponde a la 3ra partitura de mi espectáculo.

Teatralidad singular del teatro

Al presentarme como narradora-actriz que entreteje con sus recursos escénicos un discurso político, me permito interactuar con mi espectador, sin embargo, por la limitación y particularidad de lo virtual, por ahora, esta interacción es básicamente apelar a que este reflexione, animarlo a escuchar un cuento, unos testimonios, etc., primando el aspectos visual y sonoro de

mi praxis teatral, lo cual también relaciona a la actriz con su espectador, incluso de forma convivial.

De acuerdo con Tadeusz Kowzan, en su libro *El signo y el teatro* (Kowzan, 1997), la obra de arte es una unidad semiológica, en la que todos los signos naturales del arte teatral se transforman, y pertenecen a la categoría de signos artificiales. Kowzan, propone una clasificación de trece sistemas de signos. A continuación, los presentaré en articulación con mis ejes de investigación.

1. La palabra. De acuerdo con mis ejes de investigación (sujeto migrante y teatralidad liminal), la palabra está presente en la construcción de la teatralidad liminal, pero como un recurso más, pues es la acción de la narradora-actriz —acompañado o no del lenguaje verbal— que nos sumerge en el viaje de la obra.

2. El tono. Los signos auditivos de la narradora actriz, así como de los personajes que presenta en las partituras I, II y III, construyen el discurso del sujeto migrante, que tiene su particularidad andina al hacer uso de la lengua ancestral-originaria quechua, y tiene una posición de clase, es decir, una guía política y conciencia de clase.

Partitura I: narradora-actriz, cargador y joven.

Partitura II: tres testimonios.

Partitura III: narradora, tres ambulantes.

3. La mímica del rostro. A lo largo de la obra, presento dos secuencias, la primera más larga y pausada que la segunda, en las cuales constantemente me dirijo por medio de la cámara a los espectadores, y he aquí el juego que realizo como narradora-actriz:

Secuencia 1. Me presento. Presento el cuento *Illay* y también narro la Escena 1, extracto de la obra *El cargador*. La mímica del rostro se presenta con la intención de buscar la complicidad con el espectador, como si todos ellos fueran niños a los que por primera vez les contaré un cuento. Es una mímica abierta, curiosa, pero firme y segura, etc.

Secuencia 2. Presento la Escena 2, extracto de la obra *El cargador* y presento

una acción performativa. La mímica del rostro aquí es intrépida, seria y expresiva, y va dirigida al público original: de todas las edades.

4. El gesto. Los signos gestuales del espacio pertenecen al camino del sujeto migrante en sus tres situaciones dramáticas: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración. Mediante el uso de cuentos, poemas, canciones y dramaturgia propia construyo el tejido forma-contenido, cuya relación es dialéctica y retributiva.

5. El movimiento escénico del actor. En las tres partituras, presento un movimiento articulado al discurso, en un espacio cuadrangular, con el uso de una manta andina para las transiciones de partitura a partitura. Las dos secuencias que conforman este movimiento escénico tienen un ritmo constante, firme, característico del migrante pobre, con sus curvas, baches, tropezos, pero también aciertos. Conjugo estos aspectos con el ritmo de la música de Inti-Illimani, *La partida*.

6. El maquillaje. Como narradora-actriz, cuando presento los personajes en mi puesta en escena (en modo títeres de sombras y testimonios), no hago uso de maquillaje, pues la relevancia de mi puesta en escena está en los colores y la expresividad que presento al hilar un material con otro.

7. El peinado. Presento un peinado característico de la mujer andina del Perú: una trenza hacia atrás, siendo para mí esas tres partes de mi cabellera, elementos de un tejido. Es decir, representan fortaleza y unidad, y —tal como la cosmovisión andina lo señala— simboliza mi relación con el entorno.

8. El vestuario. Como narradora-actriz utilizo un vestuario negro, acompañado de un cinturón andino, esto, con la intención de generar una relación íntima y lejana con mis espectadores. Íntima, porque al narrar el cuento inicial, me acerco, me agacho y prácticamente estoy cara a cara al espectador; pero luego es lejana, pues transito un material utilitario de un espacio a otro, o voy cantando una canción o enunciando un poema en quechua, con la intención de generar ese distanciamiento que le permita al espectador repensar en lo visto hace instantes en el escenario.

9. Los accesorios. Los accesorios que seleccioné partieron de lo necesario y concreto para expresar mis ideas en el trabajo escénico. De la exploración que hice de diferentes materiales, hace dos años, me quedé con los cascabeles y el pasto artificial, materiales que se presentan como signos auditivos y llenan la atmósfera de una cercanía y juego entre el personaje y espectador, posteriormente unifiqué con piedras, gemas, vela y una tela para completar la atmósfera mencionada; más tarde, conseguí una caja de frutas para construir mi teatrín de sombras y, luego, cartulina negra y moldes de figuras representativas para hacer los personajes de títeres.

10. Decorado. La puesta en escena no hace uso de decorados, sino se centra en la liminalidad del movimiento, del ruido y el sonido. Los movimientos escénicos, así como los gestos que realizo como narradora-actriz, están en constante relación con los materiales secundarios, para evidenciar el discurso del sujeto migrante.

11. Iluminación. Solo una linterna detrás del escenario, con luz blanca, permite vislumbrar las sombras y formas que presentan la puesta en escena.

12. La música. Es importante este recurso porque es un signo que contrasta el espacio real y ficcional, los tiempos pasado y futuro, lo que es y no es, siendo característica la liminalidad. La música disocia el espacio, cumple la función de sobreestimulación que trastorna la identidad del personaje desde las reacciones de la fisicalidad del cuerpo escénico.

13. Los efectos sonoros. Los efectos sonoros son utilizados para lograr un espacio íntimo entre el actor y espectador, por ejemplo, en la partitura I, cuando presento el cuento *Illay*, además de tener como fondo musical *La partida*, de Inti Illimani, los juegos que se hacen con los cascabeles, las piedritas, gemas, vela y el pasto artificial, dan la atmósfera de naturaleza, de campo, que es justamente donde quiero situar en un comienzo al espectador.

En conclusión, la gran mayoría de los signos que menciona Kowzan (1997), han sido abordados para la construcción de una teatralidad liminal (eje estructural), tomando como base el tránsito del sujeto migrante (eje de contenido), cuyo discurso, deviene de una posición política anticapitalista de concebir el mundo.

A continuación, analizaré una serie de categorías que permiten comprender mis dos ejes fundamentales, así como también sus alcances y limitaciones.

Tiempo

Según Ubersfeld (1997), el tiempo en el teatro no es solo una porción del tiempo vivido sino también, representado, el cual podría definirse como la relación entre el tiempo real de la representación —duración vivida por el espectador— y el tiempo ficcional.

Respecto al tiempo escénico, Ubersfeld (1997) refiere que, si bien los directores de escena lo entienden como “tiempo de representación”, para los actores y espectadores es entendido como el tiempo vivido en conjunto, pues es un tiempo que les es común y tiene un umbral y preparación.

En mi proyecto de investigación, establezco como narradora-actriz un contacto inicial, al mirar frente a la cámara a los espectadores y presentar una secuencia física personal, y justamente es aquí. Como actriz, estoy en un tiempo real con los espectadores, precisamente, el denominado tiempo de preparación. Así mismo, el umbral de mi proyecto se desarrolla cuando me presento con lengua quechua e indico que narraré el cuento “El cargador”.

Sobre el tiempo de la ficción, no es una construcción escénica, como sucede con el espacio, sino es una pre-construcción, y constituye un elemento cuyos signos son en primer término lingüísticos (Ubersfeld, 1997). Por ejemplo, en mi tejido teatral, cuando hago alusión “al cuento que me contaba mi padre cuando era pequeña”, aludo al tiempo pasado y, en general, como narradora-actriz, me permito presentar mis materiales en un determinado tiempo. Otro ejemplo sobre esto: cuando presento los testimonios de migrantes, uno de ellos es actual y hay dos voces, de la persona migrante (que responde) y la mía (que pregunta), y los otros dos testimonios son narrados por mí, en referencia a mi abuelo y a mi padre. En consecuencia, aquello me permite situar al espectador en qué devino las migraciones de los mencionados, y principalmente cómo me posiciono frente a ese contexto.

Espacio

Según Ubersfeld (1997), los signos del espacio se relacionan de forma distinta con el triángulo teatral A, X y S, donde A es el actor que encarna al personaje X, y S es el espectador que lo presencia. Lo más importante es dónde se encuentran los tres, es decir, la cuestión del lugar de representación, en mi proyecto, donde A se ubica en la sala de una casa, X es narrado y actuado por A ficcionalmente, situándolo en el campo, en el viaje y en la ciudad; y S, el espectador, se puede hallar en cualquier espacio que permita la visualización de la presentación en formato video de mi proyecto.

La segunda cuestión es, sobre la división del recinto en el que se encuentra A, X y S. Por ejemplo, en mi puesta en escena los espectadores están ordenados en un espacio que puede ser circular, cuadrado o de cualquier forma, pues se comprende que puede ser sus casas, sus puesto de trabajo, oficinas, etc., que les permita presenciar en formato video mi presentación. En mi caso, la grabación corresponde al espacio de mi hogar, precisamente la sala, y el enfoque de la cámara es horizontal, y le da una forma cuadrada. En cuanto a los personajes, de forma similar, al ser conducidos por mí, presentan enfoque cuadrado, sin embargo, están rodeados con otros materiales, lo cual denota la esencia del trabajo, al ser estos los elementos que utilizo para entretejer con ellos una teatralidad liminal. Por último, la tercera cuestión es la del escenario, y concierne a los signos del espacio, pues estos signos indican la relación entre actores, personajes y espectadores (Ubersfeld, 1997).

Es importante recalcar dos aspectos: primero, de qué forma funciona el espacio como sistema creador de significados, y segundo, a qué categorías básicas se refieren estos.

En mi proyecto escénico, el espacio funciona como sistema creador de significados, recuérdense mis materiales, como el teatrín de sombras, la manta, los cascabeles, el pasto artificial, etc., los artículos en un solo espacio delimitado de forma cuadrada, con la intención de dirigir al espectador a la historia que voy a narrar y accionar. Por supuesto que las categorías básicas se hacen presente, como lo es el vestuario, el texto, los personajes y la utilería, para darle significación y unidad al trabajo escénico.

Personajes

El personaje es un conjunto escénico semejante a un semema (conjunto de semas) y, extrapolándolo a un lexema, es decir, a una “palabra” con una significación y una sintaxis. Es un conjunto y a la vez una unidad (Ubersfeld, 1997). Su carácter individual no puede negarse, respecto a que tiene una identidad y está marcado por una nominación. Sin embargo, esta individualidad es una ilusión, pues en lo concreto, el único individuo que figura sobre la escena es el comediante. Entonces, Ubersfeld (1997) considera que el personaje es un conjunto de proposiciones escénicas, es decir, de rasgos distintivos virtuales, que se podría definir como “un mundo posible” actualizado y determinado por el comediante/actor.

Respecto a los personajes, estos son abordados por mí, en acción sobre ellos. Mi responsabilidad es realizar el paso desde un mundo posible hasta un mundo concreto (Ubersfeld, 1997). En mi trabajo, aparezco como personaje principal, pues soy quien narra los hechos y articula los elementos, así como, quien presenta los personajes que hacen parte del trabajo completo.

- Como narradora, tengo los rasgos distintivos de ser hija de migrantes, socialista y quechua hablante; respecto a mis rasgos físicos, de textura media, baja estatura y tez trigueña.
- Personajes “joven” y “campesino” del cuento en teatro de sombras, correspondientes a la partitura I de mi trabajo escénico. El joven se caracteriza por ser intrépido, curioso, alegre y optimismo; en cambio, el campesino, se caracteriza por ser analítico, reflexivo y realista.
- Personajes de testimonios: Felícita, Abdías y Justiniano (estos dos últimos narrados por mi persona), correspondientes a la partitura II de mi trabajo escénico. Sus rasgos distintivos son que la primera, es nostálgica y risueña, sin embargo, los otros dos, de la voz de la narradora, se presentan como serios y críticos del sistema.
- Personajes trabajadores del pueblo, “ambulantes”, son tres: dos cargadores y una mujer vendedora de huevitos de codorniz, los cuales corresponden a la partitura III de mi trabajo escénico. Los tres comparten las características de estar indignados, sin embargo, lo que les diferencia es el nivel de profundidad de su conciencia crítica, entre los tres, el más avanzado es el cargador 2.

Medios

Sobre los medios, es importante tener presente que un trabajo escénico no puede caer en dos aspectos fundamentales: destacar y analizar separadamente la mímica, el gesto, la voz, la dicción, el vestuario, la máscara, etc., e intentar construir átomos interpretativos, secuencias cortas, incluso ultra-cortas, durante las cuales se estudiará lo que hace el actor. El primero, porque impediría comprender la combinación de los signos; el segundo, porque no permitiría considerar el movimiento.

El presente proyecto, llamado *Kallpa*, implica un medio (canales) como lo son la voz y gestualidad, voz y dicción, palabra y gesto, mímica y gesto. Existen medios verbales y paraverbales, lo cuales exhiben la palabra como acto, no solo por lo ilocutorio, que es explícito (orden, juramento, etc.), sino, en todos los casos, porque lo ilocutorio está en apariencia “invisible” (orden, petición, interrogación, escondidas bajo una afirmación anodina, etc.).

El presente proyecto presenta medios de utilidad: medio de grabación (celular), medio de transmisión de la luz (linterna de otro celular) y medio de reproducción de música (laptop). Ahora bien, ya arribando a la trama escénica, los medios verbales, son transmitidos por los personajes desde la acción de la narradora, a través de afirmaciones, como por ejemplo, el medio de trabajo voz y dicción, para expresar: “Así como el campesino, existen muchos migrantes que, por razones económicas, sociales y políticas tuvieron que migrar...”; a nivel de medio paraverbal, utilizo la canción de Inti-illimani *La partida*, el poema *El río* de Javier Heraud y la canción *Lorochay* de José María Arguedas, para transmitir las transiciones de una partitura a otra, así como para reforzar el tránsito propio de la historia (contenido).

Rol de la cámara

Para la realización del presente proyecto, analicé las condiciones materiales requeridas para su ejecución. En este contexto de pandemia, se ha agudizado la crisis generalizada de la sociedad peruana y, por lo tanto, las condiciones han sido más limitadas. La luz y el agua, en vez de bajar su precio de consumo, han alterado sus precios, aumentándolos sobremanera. No contar con buena señal para la conectividad por internet, las limitaciones

de espacio, así como la afectación a nivel emocional y física (pues varios familiares cercanos se contagiaron del COVID-19), entre otros aspectos, me hicieron cuestionar cómo abordar mi trabajo escénico.

Finalmente, tomé la decisión de usar la cámara para grabar mis exploraciones y, después, el trabajo escénico en sí. Definitivamente, la previa exploración me permitió abordar materiales que por el momento no tenían mucha significancia, pero posteriormente, sí, principalmente por su grado de articulación con los demás materiales. Por ejemplo, la contextualización de la vida en el campo, con una secuencia de acciones, donde muestro a ciertos animales del campo (oveja, gallo, cuy y perro), acompañados de sonidos de la naturaleza, también ejecutados con mi voz y dicción.

Considero, por lo mencionado anteriormente, que la cámara ha cumplido un rol importante en mi trabajo. He sido yo quién la ha manejado y me he permitido exploraciones escénicas, como el enfoque, la notoriedad de la intencionalidad particular dirigida al espectador. Por ejemplo, en la mayoría de veces, usaba la cámara frontal y horizontal, así mostraba al espacio abierto, panorámico, además de descriptivo, respecto a los hechos que presento durante el trayecto escénico. Por otro lado, si quería tener una relación más íntima con el espectador, me acercaba más a la cámara y empezaba mi texto.

Mi trabajo se caracteriza por la conducción, por el tejido de los elementos que utilizo para contar mis historias, y se percibe por la misma cámara el manejo que hago con ella de principio a fin, al tomarla y posicionarla de una u otra forma para darle acción y vida a mi discurso escénico.

CONCLUSIONES

El presente proyecto de investigación es un tejido escénico que articula dos conceptos principalmente: sujeto migrante y teatralidad liminal, ambos unificados por la agentividad, como fuerza de acción y transformación. Se encuentra compuesto por cinco capítulos. En el primer capítulo se desarrollan las bases conceptuales del sujeto migrante y la teatralidad liminal, así como los materiales escénicos que serán articulados en la construcción de la poética.

En el segundo capítulo, se profundizan las bases conceptuales de migración, así como la explicación de los masivos movimientos migratorios acontecidos desde el siglo XX para, posteriormente, abordar el concepto de sujeto migrante y sus procesos de heterogeneidad, hibridez, entre otras variantes teóricas.

En el tercer capítulo, se profundizan las bases conceptuales de la teatralidad liminal, con sus características y especificaciones. Entre lo más destacado se encuentra: la relación entre artes, a nivel artístico; lo anti-estructural, a nivel político y, la inversión de roles, a nivel social.

En el cuarto capítulo, se abordan los contenidos discursivos, como textos base que sirvieron para la construcción de la estructura escénica y dramática, entre los que se encuentran: texto de *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, extracto del poemario *El río*, de Javier Heraud y testimonios de sujetos migrantes.

Finalmente, en el quinto capítulo se presenta un recorrido de mi exploración escénica y académica de mi proyecto de investigación, que sirvió de base para la construcción de la teatralidad liminal que agentiva al sujeto migrante, personaje principal de la puesta en escena. Asimismo, se presentó un análisis de las categorías, elementos y otros aspectos de las partes de la estructura del presente proyecto: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*. Alarcos.
- Bustamante, A. (2019). *El arte de luchar: elementos de teatralidad en la composición y escenificación del evento de lucha libre peruana "Conquista 2018"*.
- Canclini, N. G. (2012). *Culturas híbridas*. Debolsillo.
- Carvajal, F. (2009). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. *Aisthesis*, (45), 56-81.
- Cornejo-Portugal, I., & Fortuny-Loret de Mola, P. (2012). Liminalidad social y negociación cultural: inmigrantes yucatecos en San Francisco, California. *Convergencia*, 19(58), 71-96.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, 62(176), 837-844.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo virtual Artes escénicas*. Paso de Gato, México.
- Diéguez, I. (2004). Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performance en la escena latinoamericana. Palos y Piedras. *Revista de política teatral*, 2(2) 36-48.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena* (19).
- Dubatti, J. (enero - diciembre de 2010). La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 4, 9 - 15.

- Fernández, C. (2017). La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en Canto General de Pablo Neruda. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (32), 1-30.
- Ferrer, et. al (septiembre-diciembre 2014). Proceso de aculturación y adaptación del inmigrante: características individuales y redes sociales. *Psicología desde el Caribe*. 31(3), 1-20.
- Gallardo-Saborido, E. (2017). Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala. *Estudios Ibero-Americanos*, 43(1), 97-111.
- Iglesias Simón, P. (Enero-marzo de 2006). "Tecnofilias y tecnofobias". *Revista ADE-TEATRO*, 49 - 53.
- Mao Tse Tung. (1976). *Desechar las ilusiones, prepararse para la lucha*.
- Pastor, A. (2015). *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del "Santiago" de Yuyachkani*.
- Peñuela, F. (1988). *Dramaturgia del actor*.
- Póo. (2008). Migrantes peruanos en la proa de la Plaza de Armas de Santiago de Chile: de umbrales a indicios de hibridez cultural. *Perspectivas de la Comunicación*. ISSN 0718-4867, 1(1), 8-19.
- Staicu, A. (2016). *Liminal: Historias de migración extranjera en Lima: Negociación de identidades en el proceso de integración a la sociedad peruana*.
- Vargas, C. (2013). José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 303-324.
- Vera, M., & Guadalupe, M. (2016). *Fortaleciendo la condición ciudadana desde la comunicación teatral: el caso de la obra PATRIA de la Asociación Cultural Tránsito*.

Vegas, J. (2009). Migración, comunidades campesinas y neoliberalismo. *Investigaciones Sociales*, 13(22), 227-237.

Ubersfeld, A., Ramos, S., Hormigón, J. A., & Cañizares, N. (1997). *La escuela del espectador*. Asociación de Directores de Escena de España.

ANEXOS

Sinopsis

La presente obra aborda al sujeto migrante en sus tres dimensiones: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración. Utiliza diversas técnicas y elementos teatrales para la concentración de un tejido escénico (teatralidad liminal), todo ello tejido y narrado por la actriz Mariella Mamani. Luego de su presentación inicial, la actriz nos narra un cuento basado en el testimonio de su padre en el campo y textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño, donde explora las causas de la migración. Posteriormente, la actriz nos dirige al camino de ese viaje transitorio, acompañado de la canción *La partida* de Inti Illimani, el poema "3" del poemario *El río* de Javier Heraud y la canción de José María Arguedas, *Lorochay*. A continuación, con el recurso audiovisual, nos presenta testimonios de migración y, finalmente, nos dirige al lugar de llegada, la ciudad, presentándonos a trabajadores del pueblo, así como la explotación y opresión de su tiempo; sentada esta base, aparece nuevamente ella para accionar y enfatizar su posición como hija de migrantes.

¿Por qué es relevante montar la obra?

Porque en la actualidad vivimos en un contexto de aguda crisis generalizada de la sociedad peruana, producto del Covid-19 y del sistema capitalista neoliberal, principalmente de este último. El pueblo carga las consecuencias de las crisis sobre sus hombros, con dos opciones: morir de hambre o por el Covid-19. En lo social, hemos visto una serie de despidos masivos, y por lo tanto, el aumento del desempleo, principal problema de nuestra sociedad, y la informalidad al 80%; en lo económico, recesión económica, perjudicando a los más pobres; y en lo político, la reivindicación política principal de la clase proletaria está pospuesta, y hoy sufre la más grande explotación y opresión que ha podido vivir a lo largo de toda su historia. Sumado a ello, la persecución política a quienes piensan diferente al orden imperante. Es, entonces, relevante y necesario trabajar desde esta perspectiva crítica en la obra a presentar, porque hoy persisten, y de forma más aguda, los problemas de la sociedad. Es una denuncia al sistema capitalista que explota, oprime y persigue a luchadores sociales.

PRESUPUESTO – PROYECTO KALLPA

El presente proyecto ha requerido elementos básicos como un celular, una mesa de sostén para el teatrín de sombras, linterna, una manta y mi vestuario, que consiste en un pantalón y polo corto de color negro, así como un cinturón andino. Sin embargo, en la misma práctica se han sumado otros elementos para mejorar la calidad y potenciar el discurso de mi proyecto.

CANTIDAD (PRECIO UNIDAD)	PRODUCTO	TOTAL
1 (10.00)	Tela blanca para teatrín de sombras	10.00
2 (20.00)	Pantalón negro	20.00
1 (10.00)	Polo negro manga corta	10.00
1 (25.00)	Cinturón andino	25.00
1 (25.00)	Manta andina	25.00
1 (80.00)	Mesa de noche	80.00
1 (5.00)	Teatrín de sombras	5.00
1 (3.00)	Silicona	3.00
1 (5.00)	Cúter	5.00
1 (2.00)	Tijera	2.00
2 (2.00)	Cartulina negra	2.00
1 (60.00)	Trípode	60.00
2 (15.00)	Cascabeles	30.00
1 paquete (5.00)	Piedras y gemas	5.00
5 (1.00)	Vela misionera	5.00
1 (15.00)	Linterna	15.00
1 (5.00)	Pasto artificial	5.00

		TOTAL: 307.00 soles

DRAMATURGIA

En un espacio oscuro, espacio personal de creación de la actriz:

Presentación en lengua quechua de la narradora-actriz, quien está en su exploración escénica con la lliclla (manta andina), vincula acciones físicas con el objeto. Música de fondo: *La partida*, de Inti-Illimani.

Texto de presentación de la narradora-actriz:

Ñuqaqa Mariellam Kani

A continuación, un cuento que inicia con la conversación de un joven y un campesino, una conversación sobre la decisión de migrar del campesino, por razones políticas, sociales, económicas...

Ñuqaqa Mariellam Kani

Kunanqa cuentutam qayarisun rimayta huk maqtawan huk campesinu runawan huk conversaciuntapas decisiunkunamanta migrananpa huk campesinupas, kay razon politicokunaman, socialkunaman y economikunamam...

La narradora-actriz nos prepara el espacio para contar el cuento *Illay*.

Introducción

Narradora-actriz:

Acto I en teatro de sombras

Personajes: joven y campesino.

Lugar: en el campo.

Narradora interviene con la canción de José María Arguedas, *Lorochay*, mientras nos ubica nuevamente en su espacio personal de creación.

Canción: *Lorochay* – José María Arguedas

Chiarallaway mayu patapi

Cartamuan nispa

Cierto chun cierto chun

Cartamuarqanki

Lorochay

Lorochay

Lorochay

Lorochay

Lorochay

Loro

(bis)

La narradora actriz presenta una secuencia en sombras del recorrido de inicial de migración, acompañado del poema “Yo soy el río”, de Javier Heraud, en quechua.

Ñuqaqa Mayum Kani / 1era parte

Yo soy el río

Pero a veces soy bravo y fuerte

Pero a veces no respeto ni a la vida ni a la muerte.

Bajo por la atropellas cascadas,

bajo con furia y con rencor,

golpeo contra las piedras

cada vez más y más,

las hago una a unos pedazos interminables.

Narradora-actriz se acerca a la cámara. Texto. “Así como el campesino agarró su sogá y fue a andar camino, Justiniano, Abdías y tantos otros compañeros lo hicieron, lo hacen, y seguirán haciéndolo... Como es el caso de Felícita, una trabajadora del hogar. ¿Qué generó su salida del lugar de origen?”.

Aparece recurso audiovisual de base: recorrido con la cámara de un viaje, donde se visualizan cerros, pampas, casas y la degradación de la naturaleza, a la par con el texto de la narradora.

Narradora: “Que nos lo cuente ella misma”.

ENTREVISTA 1: FELÍCITA

N. Imataq sutiyki, mamáy

F. Felícita

N. Felícita, imaynapi hamuranki llaqtaykimanta

F. Ñuqa hamurani llaqtaymanta lima riksi y mejorakuq.

Kaypi mana imapaskanchu hinatin hamuni.

*Mamaypas pobre, papaypas pobre, hinatin, ñuqa hamunikay limataq traba-
jaq qullqi kananpa, mama y papa manteyninanpa.*

N. Cómo te llamas?

F. Felícita.

N. Felícita, ¿qué te motivo a migrar de tu lugar de origen?

F. Yo he venido a Lima para conocer y mejorar.

No había nada cuando vine y sufrí mucho

Mi mamá era pobre, mi papá era pobre.

*Por eso también vine a Lima, para trabajar, hacer plata
y mantener a mi papá y a mi mamá.*

Texto. "Así como hay razones económicas, familiares, sociales, también hay razones políticas."

Aparecen testimonios narrados por ella misma en referencia a su padre y abuelo.

Testimonio

En el caso de mi padre y abuelo, estuvieron latentes todas las causas mencionadas. Narradora va a la transición del teatro de sombras y narra: Mi abuelo, hombre de Junín, trabajaba en una mina de Morococha más de 15 horas, con las peores condiciones laborales; y el salario, una miseria. La opresión y explotación era voraz, y, además, él era dirigente sindical, un obrero luchador; sin embargo, el jefe de la empresa lo amenazó de muerte y lo despidió posteriormente. Lo había perdido todo además, y no le quedo otra que migrar con la familia y seguir en su convicción de transformar la realidad.

En el caso de mi padre, hombre puneño, perdió a su madre a los 10 años y era el primer hijo hombre de 10 hermanas (8 hermanas mujeres y un herma-

no varón). No pudo continuar sus estudios. Su padre (mi abuelo), era profesor, pero no alcanzaba lo poco que ganaba. Mi padre, además, trabajaba en el campo, pero no alcanzaba para cubrir las necesidades básicas de supervivencia, entonces a la primera oportunidad de migrar a una ciudad, lo hizo.

Aparición del teatro de sombras que evidencia la llegada del campesino y su trabajo en la ciudad como obrero. (Se escucha música de fondo: *Ambulante soy, proletario soy*, de Los Shapis. También se escuchan sonidos de marchas y protestas de fondo). Así mismo, aparecen otros personajes: ambulantes.

Teatro de sombras.

Migrantes dialogan. Pésimas condiciones laborales, trabajo de más de 8 horas al día, salarios miserables.

Contexto de lucha. 1ro de mayo, día del proletariado internacional. El pueblo se unifica en una reunión de cohesión de una organización clasista. Los personajes participan.

Teatro de sombras. Monólogo del cargador (antes campesino).

Narradora-actriz ejecuta una acción performativa tomando como base la situación particular de redoblada explotación y opresión de los migrantes en ciudad.

Poema Ñuqaqa Mayum Kani / 2da parte

*... Los animales huyen, huyen huyendo,
Cuando me desbordo por los campos,
cuando siembro de piedras pequeñas las laderas,
cuando inundo las casas y los pastos,
cuando inundo las puertas y sus corazones,
los cuerpos y sus corazones.*

Texto.

- Pésimas condiciones laborales, trabajar más de 8 horas y sueldos de miseria: permitido.
- Alzar voz de protesta: no permitido. Persecución política y terruqueo:

permitido.

- Libertad de expresión, pensamiento y opinión: no permitido.
- Desempleo, discriminación y pobreza: permitido.
- Denunciar y luchar contra este sistema capitalista neoliberal: no permitido.

Acción performativa con sonidos de fondo que son de protestas por una nueva constitución con consignas: “¡Nuestro pueblo exige! ¡Nueva constitución! ¡Por los derechos laborales de los obreros y trabajadores! ¡Nueva constitución! ¡Contra la privatización de la educación! ¡Nueva Constitución! ¡Por Producción Nacional y Trabajo para el Pueblo! ¡Nueva Constitución!”.



Siluetas de trabajadores ambulantes que forman parte de la propuesta teatral de Mariella Mamani.





La tecnodramaturgia como elemento artístico para evidenciar la condición de encierro en tiempos de pandemia

de Army Ramírez Díaz



Artista e investigador escénico de Chancay. Bachiller en Actuación por la ENSAD. Creador escénico de *Introspection*, obra de video-performance seleccionada en el FAE Lima 2021. Ha escrito “Nuestra canción”, cuento que forma parte del libro *Literal: el peruano imposible* (Editorial Autónoma); *Protagonía*, obra ganadora del Concurso de Dramaturgia Ensad 2021, publicada en *Dramaturgia joven III*; y *El mundo de los mundos: salvando a Arcoíris*, obra seleccionada por la Municipalidad de Lima en la convocatoria Proyectos de Creación de Obras de Artes Escénicas para Medios Virtuales. Músico y productor musical del EP *Sociedad* para la banda The Teen Rockers, donde es integrante fundador; y del EP *Volu’bless* para Rs y Lorena Reynoso. Ha sido ponente del ETTIEN 2021, organizado por la ENSAD.

El presente trabajo de investigación es un proceso creativo que inicia en 2020, en un contexto difícil que devino en espacios culturales cerrados, producto de las medidas sanitarias para evitar la propagación del virus COVID-19. Todo esto afectó y sigue afectando a las artes escénicas, especialmente al teatro.

Ante la idea de que el teatro ha muerto, argumento cuál es la esencia del teatro. Además, propongo una alternativa que resignifica la experiencia teatral por medio de las pantallas y que se evidencia en mi puesta escénica titulada *TBO a 40'*.

Para ello, me he enfocado en la principal característica de la pandemia 2020, el encierro obligatorio, con el objetivo de evidenciar, según mi perspectiva, los cambios en la sociedad y, por ende, en la construcción poética de las obras teatrales para las plataformas digitales, en mi caso Zoom, donde utilizo los recursos técnicos propios de esta.

Al arte

Agradecimientos

Este trabajo de investigación contiene escritos y reflexiones que se desarrollaron hasta diciembre de 2020. Significa todo un conjunto de vivencias no solo dentro de la ENSAD, sino también fuera de ella. Es como si todo lo aprendido a lo largo de la vida se hubiera materializado en un escrito y en una puesta de escena. Por ello, quiero agradecer a mi familia por todo el apoyo y confianza que me brindaron desde el primer día que decidí dedicarme al arte. Agradezco a la ENSAD por la formación que he tenido gracias a diferentes docentes, quienes me dejaron enseñanzas valiosas en mis cinco años dentro de la escuela; a mi asesora y profesor de prácticas por impulsarme a desarrollar mi trabajo de investigación; a mis compañeros de aula que, a lo largo de mis procesos, aportaron comentarios valiosos que reforzaron mi investigación; a mis amigos que participaron en las diferentes muestras que realicé con público. Gracias Diana Tarazona, Mayito Pariona, Chris Barreto, Estrella Paucar, Diana Soria, Jhony Ruiz, Ronald Soto, Adriana Arias, Paolo Muñoz y Daniela Espinoza. Finalmente, quiero agradecer infinitamente a mi hermano Tony Ramírez Díaz por apoyarme en el soporte técnico desde que inicié esta investigación.

INTRODUCCIÓN

*"[...] El teatro es crisis.
Esa es en realidad la definición del teatro, debería serlo.
El teatro sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de lo contrario, no tiene ninguna relación con la sociedad que se encuentra fuera de él."*

Müller, como se citó en Daccarett, 2010, p. 38

Para iniciar, veo la necesidad de recordar mis primeras clases de técnica actoral. El primer referente teórico-práctico fue Konstantín Stanislavski¹. Al poner en práctica los ejercicios del método de las acciones físicas sobre los cuestionamientos (¿quién es?, ¿qué quiere?, ¿qué se lo impide? y ¿qué hace para conseguirlo?) a mi vida, he logrado tener un norte y una guía en mi trabajo de investigación.

Empecemos.

¿Quién soy?

Soy Arny Ramírez Díaz, tengo 21 años. Soy de Chancay², soy actor, dramaturgo y músico de una banda de rock. Mi vinculación con las artes escénicas provino desde muy temprana edad, desde los 10 años para ser exactos. Curiosamente, a los 12 años ya había tomado la decisión de que me quería dedicar al arte. Inicié con el baile dentro una agrupación coreográfica llamada *Survivor Dance*. Posteriormente pertencí al elenco teatral de mi colegio César Vallejo y, luego de unos años, fue acentuándose mi afición por la dramaturgia y por la música, entonces supe que estaba en el camino correcto. Actualmente soy estudiante de ENSAD y este es mi trabajo de investigación para egresar.

¿Qué quiero?

Desde hace mucho tiempo me ha interesado lograr algo en el arte que trascienda en el tiempo. Esta motivación me ha llevado a ser curioso y a tratar

1 Creador artístico ruso que sistematizó los principios para la actuación teatral, con la denominación "el método de las acciones físicas".

2 Distrito de la provincia de Huaral ubicado en el Norte Chico de Lima.

siempre de integrar lo que aprendo a lo que hago. Esto ocurrió con la música y la dramaturgia, artes que fui aprendiendo de forma autodidacta y que, más tarde, se integraron a mis creaciones. Este 2020 siento la necesidad como artista creador-investigador de proponer una alternativa para el teatro y demostrar que este arte no ha muerto, sino que solo ha vuelto a mutar.

¿Qué me lo impide?

Considero que es falta de experiencia. Tiene lógica. Para lograr algo tan grande uno debe estar lo suficientemente capacitado y, sobre todo, atento a las señales que deja el destino. Recuerdo mucho a un profesor que hacía referencia a la famosa frase “tu momento ha llegado” y la explicaba con la imagen de un péndulo que pasa y vuelve a pasar. Nos decía que el día menos esperado, saltaríamos, nos cogeríamos del péndulo y un nuevo viaje empezaría. Ahora he saltado, estoy agarrado del péndulo y tengo delante el nuevo viaje creativo que me ofrece el destino, y ahora es momento de que lo comparta.

¿Qué hago para conseguirlo?

Hago este trabajo de investigación como primera creación dentro de este nuevo viaje. ¿Por qué? Porque, sin duda alguna, el año 2020 será recordado a nivel histórico. Además, porque este viaje me pone como primera prueba la realización de una investigación en artes escénicas en un contexto difícil a nivel mundial, donde el sector cultural está en crisis y el ámbito teatral parece haber muerto. Lo curioso es que cuando visualizo el año 2020, lo veo así: 20/20. Para mí significa 20 de 20, es decir, lo máximo. Fuera de todos los desastres que ha traído consigo este año, no puedo negar que también ha traído una hoja en blanco para la investigación en artes escénicas. Es pues un año perfecto para repensar en las artes escénicas y proponer nuevas alternativas.

¿Qué pasa con el 2020?

El año 2020 titulado “Año de la Universalización de la Salud” trajo consigo muchas sorpresas, una de ellas fue la propagación del COVID-19. Un virus que nos tiene aislados, que impide que nos reunamos como lo solíamos

hacer, y cuyo miedo al contagio nos obliga a tener otro tipo de vida y a tomar decisiones drásticas.

Aquel virus causó que muchas personas que se autodenominaban “sedentarias” quieran salir, motivadas por un impulso de negación al confinamiento. Incluso una gran parte de la PEA reemplazó el trabajo presencial por el teletrabajo, pero estuvo condicionada a laborar más horas de las habituales, por la necesidad de cumplir metas en el día para justificar su presencia física. Por otro lado, el contexto de la pandemia causó inestabilidad económica y emocional, con mayor énfasis en quienes no podían realizar ninguna de sus actividades laborales/cotidianas, debido al aislamiento obligatorio. Sin embargo, no podemos negar que originó el realce de la conexión virtual sin fronteras. Es decir, ahora, desde la comodidad de nuestro hogar, podemos asistir a conversatorios, seminarios y talleres a los que antes no podíamos acceder con tanta facilidad. Además, esta conexión ha permitido que las actividades a las que asiste normalmente una persona en el día, se dupliquen o tripliquen. Actualmente parece que estamos más ocupados y más relacionados con las pantallas. En otras palabras, el virus está cambiando al mundo y esto influye en cada una de nuestras vidas, pero

¿Cómo me afecta la pandemia?

Esta pregunta se responde sola, soy un joven artista escénico que, a causa de los protocolos de salud, se ha quedado sin espacios presenciales para formarse y laborar, aparentemente. Es entonces un tiempo de estar en casa, de reflexión, de tomar decisiones, de hacer cambios y, sobre todo, de reemplazar el contacto físico por el contacto virtual. Puedo afirmar que soy un artista en una situación privilegiada debido a que me encuentro en casa con mi familia, cuyos ahorros nos han permitido estar, de cierta forma, estables. Además, previo a la pandemia, venía desarrollando una investigación teórico-práctico sobre el cuerpo y a partir de ello pretendía repensar la esencia del sujeto, pero como lo mencioné en líneas anteriores, el cambio del contacto físico por el virtual, el aislarme de mis vecinos, de mis demás familiares, de mis amigos y del exterior, causó que repensara la vida y, por ende, el arte.

Mi vida y mi perspectiva del mundo cambiaron a tal punto que me fui interesando por nuevos aspectos artísticos. Fue esta situación de crisis cultural

la que me llevó a cambiar el enfoque de mi investigación anterior. El factor fundamental fue que se rumorea mucho sobre la muerte del teatro a causa de la pandemia. Diversos artistas afirman que el aislamiento, la ausencia de contacto y la reunión física impiden que ocurra la “magia” del teatro, ya que no se puede vivir esa experiencia a través de las pantallas, pero yo me pregunto: si el internet y, por ende, las pantallas se han vuelto una extensión de nosotros ¿por qué no podemos llevar la experiencia del teatro a la virtualidad? Lo que inmediatamente me hace cuestionar: ¿cuál es la esencia del teatro? ¿Cómo se construiría una obra teatral para la virtualidad que no sea catalogada como *videoteatro*³? Es así que, tras investigaciones sobre las puestas teatrales *online* que aparecen en mi entorno y mi cuestionamiento sobre el teatro virtual, llegué a construir una alternativa artística que pretende integrar la experiencia teatral con una plataforma virtual. A esta alternativa la denominé tecnodramaturgia, porque es la construcción de un acontecimiento teatral en la virtualidad que ocurre en vivo y con la participación del público como factor esencial para su desarrollo. De esta manera, pretendo generar la experiencia teatral dentro de la virtualidad.

Soy un joven artista que se observa y observa a su entorno con una visión creadora para las artes escénicas. Por ello, identifico a un nuevo sujeto que vive y siente diferente al estar dentro de esta pandemia. El encierro, la soledad, el exceso de las pantallas, el miedo al contagio, el estrés, las oportunidades creadoras sin fronteras, un nuevo tipo de vida, entre otros, son algunas características que puedo identificar en mí y en otras personas. Me enfocaré en la condición de encierro porque encuentro conexiones con mi interés de hablar sobre la deshumanización del sujeto a través de la inmersión en las pantallas, también presente en el contexto en el que vivimos. Por ello, considero que tomar esta condición [de encierro]⁴, me permitirá profundizar en los temas del sentirse y estar solo, del aislamiento físico y virtual, para construir una poética que mezcle a este sujeto⁵ con el teatro en tiempos de pandemia.

3 En el video “Jorge Dubatti: El videoteatro en tiempos de pandemia” (2020), el investigador hace mención del videoteatro referido a la expectación del registro audiovisual de obras teatrales presentadas por el grupo o compañía hace un determinado tiempo. Es decir, se observan grabaciones de la obra.

4 Según diversos autores de los libros *La fiebre* (2020) y *La sopa de Wuhan* (2020), es la característica principal de este año.

5 Con sus nuevos miedos y deseos en torno al encierro obligatorio, cuyo canal principal de comunicación y contacto con el exterior se da a través de las pantallas.

Entonces, esta investigación abordará al sujeto en condición de encierro a causa de la pandemia, a través de la tecnodramaturgia, para dar un registro artístico sobre el teatro en tiempos de pandemia. Sin embargo, es importante conocer qué se ha investigado respecto al teatro fusionado a lo virtual/digital y al sujeto en la condición de encierro en tiempos de pandemia. Debido a que no se registran escritos académicos de arte referidos a este sujeto, he decidido seleccionar escritos sobre el sujeto utópico y distópico, ya que nuestro contexto actual pertenece a una realidad inimaginable, ficcional, como si fuera extraída de una película, y porque se vincula con mi interés sobre la distopía apocalíptica en cuanto a la inmersión en las pantallas y la deshumanización del sujeto.

Como manifestó Rafael Spregelburd⁶ (2020) en la mesa de diálogo de AIN-CRIT,⁷ “lo que antes era ciencia ficción, ahora va a ser realismo costumbrista”. Es decir, existen creaciones que se proyectaron hacia una sociedad futura y que ahora tienen ciertas similitudes con nuestro presente. Por ello debemos identificar las relaciones y contradicciones que puedan existir entre ambas.

López-Pellisa (2013) establece una diferencia entre los espacios virtuales, digitales y reales del teatro. El primero, está vinculado con nuestra actividad cognitiva. Es decir, abordamos este espacio cuando imaginamos, cuando soñamos, y similares. El segundo, está vinculado al espacio virtual creado por la actividad tecnológica. El tercero, está vinculado con nuestra realidad, es el espacio donde habitamos físicamente.

Asimismo, nos explica diferentes manifestaciones artísticas que combinan al teatro con la tecnología. Una de ellas es el *cyberperformance*, en donde los actores y espectadores se encuentran en el mismo espacio, pero los actores interactúan de manera *online* con otros actores digitales; otra es el llamado *ciberteatro*, en donde los actores son digitalizados. Es decir, no comparten el mismo espacio con los espectadores y la puesta se observa a través del ordenador. Menciona también que el espectador tiene el rol de usuario-actor-espectador. Es decir, por medio de una plataforma digital, el espectador

6 Director y dramaturgo argentino.

7 Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

controla su avatar y asiste a ver una obra de teatro. De la misma manera, cuando la obra se desarrolla mediante redes sociales, el usuario-actor-espectador se conecta a sus redes sociales desde su celular y tiene la libertad de comentar u opinar en tiempo real. Concluye que el *ciberteatro* no es propiamente teatro, ya que combina otros sistemas como los videojuegos. Por ello, cierra el artículo afirmando lo siguiente: “Es necesario intentar ampliar los límites de nuestro mundo, con otras nomenclaturas que nos permiten designar estas novedosas experiencias artísticas mediadas por las nuevas tecnologías” (López-Pellisa, 2013, p. 37). Cabe mencionar que en su artículo brinda un panorama sobre el cuestionamiento ¿qué es teatro? Y afirma que el *ciberteatro* no es teatro en su totalidad ya que, no se comparte el mismo espacio físico. Es decir, no existe la experiencia presencial del espectador con los otros espectadores, ni con el performer.

Minatro (2015) explica los cambios que han ocurrido cuando se empezó a insertar la tecnología al teatro. Uno de los cambios más resaltantes fue repensar el espacio en función a las posibilidades que brinda la tecnología y cómo se pueden relacionar con ella. Otro cambio fundamental fue dejar de pensar a la escenografía como un decorado y analizarla como parte elemental del acontecimiento. Asimismo, el uso de las proyecciones multimedia, ampliaron los recursos interactivos. De igual forma, la construcción escénica con el uso de la telepresencia⁸ permitió el desarrollo de nuevas propuestas artísticas, así como la creación de nuevas técnicas interactivas en tiempo real con lo proyectado, el *mapping*, por ejemplo, entre otros. Concluye afirmando lo siguiente: “La escenografía deja de ser un montón de objetos materiales teñidos con luz, para ser un espacio vivo, una experiencia” (Minatro, 2015, p. 134). Este artículo evidencia que los medios digitales permitieron la creación de nuevas manifestaciones artísticas. Además, integró de manera sólida la importancia de la escenografía dentro del acontecimiento escénico.

Scholnicov (2017) menciona que los medios digitales son parte de las manifestaciones artísticas donde los actores generan una experiencia convivial⁹; sin embargo, pueden generar una experiencia de forma

8 Telepresencia se refiere a la presencia que pueda tener el espectador como el actor a través de los medios digitales. Es decir, presencia desde la distancia.

9 Este término es extraído de la filosofía del teatro planteada por Jorge Dubatti (2007), donde hace referencia a la reunión de personas de forma presencial en un determinado espacio/tiempo.

tecnovivial¹⁰ interactiva (establecida por dos o más sujetos frente a un mismo contenido en la pantalla) o monoactiva (la relación propia de un sujeto con la pantalla). Es decir, en estos casos, el espectador o el performer no se encuentra físicamente presente dentro del espacio donde ocurre el acontecimiento. Estos factores produjeron obras que combinan la presencia física y la presencia digital para el acontecimiento escénico. La obra *Distancia* (Buenos Aires, 2013), de Matías Umpierrez, es el ejemplo citado por Schocolnicov, debido a que sus actrices se encuentran en diferentes países y se conectan a través una plataforma digital para desarrollar una obra cuyo público se encuentra físicamente en una sala, y en ella se encuentra una banda tocando en vivo. Considero que Umpierrez inserta a una banda que toca en vivo para completar la experiencia del teatro, ya que esta banda se relaciona directamente con el público en el mismo espacio y permite generar la experiencia convivial del teatro.

Koss (2019) diferencia entre tecnología y neotecnologías. La primera, se refiere a todo lo que es externo del cuerpo humano. Es decir, las máscaras, los coturnos, etc. La segunda, se refiere al uso de medios digitales que revolucionaron la conectividad de las personas: televisión, cine, radio, etc. También menciona que la tecnología ha variado nuestra relación con la cultura, y la comprensión sobre la presencia. Así, cuestiona la ausencia física del cuerpo, debido a que sin cuerpo no hay convivio, y el convivio es la condición primordial del teatro¹¹. Por ello menciona que estos cambios sobre la construcción escénica —a partir de la ausencia corpórea— han ampliado los límites de la definición del teatro. Esto hace que para este tipo de acontecimientos cambie la denominación de *teatro* por *artes escénicas*, ya que este ocurre en un espacio denominado *escena*, pero con el público o el performer ausente físicamente.

Paoletta (2019) desarrolla la teleperformance y el teatro inmersivo. La primera se refiere a un espectáculo que combina la relación *online* de un performer, dentro de una sala con público, con otro performer que se en-

10 Este término es extraído de la filosofía del teatro plateada por Jorge Dubatti (2015), donde hace referencia a la relación que tiene una persona con un acontecimiento de forma indirecta mediada por la tecnología.

11 Jorge Dubatti plantea en su *Filosofía del teatro I* (2007) que los componentes esenciales para que exista teatro son: convivio, pótesis y espectación.

cuentra en otra sala. La segunda se refiere al uso de la tecnología para crear un entorno escénico envolvente para el espectador. Así mismo, menciona a la tecnoescena, proveniente de la fusión entre intertextualidad, entendida como la mezcla o tejido de diversos lenguajes, con la teleperformance. Esta puede producir teleacciones¹² mediante avatares digitales, y telepresencias¹³ que permiten a los espectadores experimentar una multiplicidad temporal/espacial, ya que se encuentran distantes del acontecimiento convivial.

Por otro lado, al hablar del sujeto en la pandemia, normalmente lo cohesionamos con un mundo extraño, ya que esta clase de situaciones se observan en los mundos distópicos y utópicos. Al respecto, López-Pellisa (2017) expone la diferencia entre lo utópico y lo distópico, el primero entendido como una crítica para construir un mundo ideal. Esta idea cree en la ciencia, en el progreso y en la tecnología para construir un mundo perfecto, a diferencia del segundo, que es una crítica social de forma trágica o apocalíptica, donde todas las creencias y esperanzas en el ser humano han desaparecido. Estas ficciones se generan a partir del cuestionamiento del sujeto actual en relación al imaginario poshumano¹⁴.

López-Pellisa (2017) ejemplifica también, a través de obras teatrales, los diferentes tipos de distopías: el ciberpunk, la distopía política-capitalista, distopía ecológica y ecotopía, distopía metafísica y distopía humorística. Es decir, estos mundos ficcionales son producto del sentir y de la visión del creador en función de las acciones que toma el ser humano, los cuales serán construidas desde diferentes estilos, como se mencionó antes. Existe un registro teatral sobre obras distópicas; sin embargo, en ninguna de estas se imaginan un mundo distópico para el latino, cuya relación con el otro es, en su gran mayoría, a través del contacto corporal. Y ahora ocurre que el contexto es apocalíptico para nosotros, los latinos, porque nos encontramos aislados, encerrados; con miedo y necesidad del otro. Entonces, me cuestiono: ¿cómo se abordaría escénicamente esta distopía en la que vivimos?, ¿será de forma humorística?, ¿será de forma ecológica?, ¿o político-capitalista?

12 Teleacción se refiere a accionar/controlar a distancia. En este caso se refiere al control sobre el avatar digital personalizado que tiene el espectador.

13 Se refiere a estar en un determinado lugar, mediado por algún recurso tecnológico.

14 El porvenir del humano.

Herrera y Rolón (2019) proponen un estudio de la narrativa de la serie *Black Mirror*. Para ello, analizan diversos aspectos como la sonoridad de la introducción, que nos conduce hacia los mundos distópicos planteados por la serie. Además, el enfoque analítico [de *Black Mirror*] se encuentra en capítulos donde la intervención de las redes sociales es primordial. En el análisis de los protagonistas aparece la cuestión entre ser un usuario de la tecnología o un esclavo de la tecnología. Para las autoras mencionadas, la serie tiene un aspecto particular debido a que el escenario es un mundo posiblemente cercano al nuestro. Es decir, toda la tecnología que aparece en la serie existe, claro, a un nivel más primario, pero existe en nuestra actualidad.

Al vincular los aspectos mencionados con las diferentes producciones artísticas realizadas en las dos últimas décadas, me sorprendieron las múltiples creaciones, que he dividido en categorías. Compartiré las que he logrado ver o despertaron mi interés debido a la particularidad temática o estética.

Espectador-actor-usuario:

Amores prohibidos 2.0 (2012), obra del grupo Chévere y del instituto de A Cachada de Boiro (Coruña), es una puesta en escena que se desarrolla mediante redes sociales, donde el espectador interactúa en tiempo real con la obra. Esta dinámica teatral fue catalogada como postmedial. *Remote Lima* (2018), obra presentada dentro del festival Sala de Parto, puesta en escena que otorga a los participantes auriculares; los divide en dos grupos, y cada uno recibe indicaciones por medio del auricular. En esta puesta, el espacio escénico es la ciudad de Lima y los participantes realizan lo que les pide la voz [del auricular]. *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), una película interactiva donde el espectador elige qué decisión tomará el personaje y, por ende, tiene diferentes desarrollos y finales. *Etiquette* (2020), obra de Cía. Rotozaza, una puesta en escena que se desarrolla en un café, y los participantes, a través de auriculares, reciben la narración de la historia e indicaciones mientras observan a su acompañante, quien es otro participante en la misma mesa del café. *Amor en cuarentena* (2020), obra de Santiago Loza, es una puesta en escena donde el performer se relaciona con cada participante mediante mensajes de WhatsApp, con ello construye determinadas historias. En todos los ejemplos mencionados, el espectador no solo observa, sino acciona y es parte fundamental para que el acontecimiento teatral funcione y se desarrolle.

Producciones artísticas sobre distopías y utopías:

Los 100 (2014-2020), serie que nos sitúa en una sociedad que dejó de habitar el planeta Tierra debido a la radiación, pero vuelven allí por falta de recursos en su estación espacial. *Tribe* (2014), de la compañía Temper Theatre, es una puesta en escena de teatro físico que evidencia la destrucción de la naturaleza a causa de las industrias constructoras capitalistas. *Black Mirror* (2016-2019), serie que nos sitúa en un mundo futurista apocalíptico, donde la pantalla, la tecnología y el poder exponen las maldades de las personas. *Stranger Things* (2016-2019), serie que plantea la existencia de mundos paralelos producto de experimentos humanos. *10010: la esperanza* (2017), pieza teatral presentada en ENSAD que nos sitúa en un mundo futurista con *cyborgs*, donde el secreto que impide a los sobrevivientes perder su humanidad es el amor. *Dark* (2017-2020), una serie que plantea el apocalipsis de nuestro mundo debido a la alteración que establece el humano sobre el tiempo. En cuanto a temas musicales, *Sociedad* (2020), de The Teen Rockers, que plantea un mundo metafórico de zombies donde las personas no disfrutaban la vida, sino que la sobreviven trabajando. Por último, *Trans-istencia* (2020), también de The Teen Rockers, en donde plantea un mundo utópico debido al énfasis en el conocimiento y el aprendizaje.

Obras producidas en Perú durante la primera mitad del año en tiempos de cuarentena:

Amigas del cole, de Los productores (2020), una obra teatral realizada a través de la plataforma digital Zoom, que trata sobre la reunión de cinco amigas del colegio en tiempos de pandemia. *Junta extraordinaria*, obra teatral de La plaza (2020), realizada a través de la plataforma digital Zoom, que nos sitúa en la junta de vecinos de un edificio, donde los personajes interactúan con cierto grupo del público haciéndolos partícipes de la historia. *Fantasma*, de Mariana de Althaus (2020), una pieza teatral que muestra la dirección escénica entre una directora y una actriz a través de Zoom, entre otras.¹⁵

¹⁵ Estas tres obras fueron las más comentadas en su momento por la novedad que ofrecen en vivo, en plataformas virtuales.

Obras a las que asistí como espectador:

Congrezoom, obra de Sala de Parto (2020), realizada a través de la plataforma digital Zoom. Trata de una reunión de congresistas que evalúan los proyectos de leyes, mientras cierto grupo del público tiene la posibilidad de participar dentro del acontecimiento. *Un busto al cuerpo*, del Colectivo Mute (2020), lectura interpretada a través de Zoom, que aborda la problemática del cambio corpóreo de una mujer. *Playlist de cumpleaños*, de Punto y Coma -Teatro (2020), acción escénica a través de Zoom, que explora y visibiliza los conflictos del ser humano frente a sí mismo en el contexto de pandemia. *Empezando a salir*, obra teatral del grupo Taripay Pacha (2020), escenificada a través de Zoom, que evidencia los cambios que enfrentan las personas cuando se encuentran solas en casa, aisladas de sus familias. *Juguemos a ser Romeo y Julieta*, obra de teatro interactiva de Las Moiras Dicen (2020), presentada a través de Zoom, donde el espectador puede decidir entre las alternativas que brinda la productora. *Teatro inmune (en tiempos de aislamiento)*, obra de teatro testimonial del Icpna Cultural (2020) realizada a través de Joinnus Live, evidencia la situación de artistas en tiempos de pandemia. *A.D.N Clown*, obra teatral de D' familia teatro (2020), transmitida por Facebook Live, que critica al sujeto contemporáneo y utiliza a la cuarentena como pretexto para reflexionar sobre nuestras acciones, nuestro consumo cultural y nuestra relación con el otro. *Alizon*, por TraSpunte Laboratorio Teatral (2020), obra teatral que se realiza por Zoom, pero el público asiste a través de Tevi Live. Esta obra evidencia los problemas que atraviesa una persona cuando tiene un familiar que ha fallecido por el virus y no lo puede enterrar. *Instrucciones para despedirse de una casa*, por OIM Perú y La Plaza (2020), obra de teatro que se realiza a través de Zoom y evidencia el proceso hacia las personas que han tenido que salir de su pueblo, país o región y no pudieron despedirse de su hogar. *Martín no era san Martín*, por Centro Cultural de España en Lima (2020), obra teatral multidisciplinar transmitida por YouTube, profundiza sobre la pregunta ¿quién soy? *Ruidos*, por Punto y Coma - Teatro (2020), obra teatral que se realiza a través de Zoom; sin embargo, el performer acciona en una avenida de la ciudad de Lima para explorar los sucesos que acontecen a un personaje ambulante en tiempos de pandemia. *Antes Después* por ENSAD (2020), obra teatral transmitida por Facebook Live, donde se construye la escenografía y los actores/actrices accionan en un espacio teatral juntos. Esta obra evidencia todo el contexto

actual de nuestra sociedad fragmentada, tal como cita el director a Jean-Luc Godard en el programa de mano “No hay que entender, solo hay que ver y escuchar” (2020, p. 4). Entre otras obras, lecturas y visualizaciones de videoteatro liberado a inicios de la pandemia.

El presente trabajo de investigación se encuentra dividido en tres partes: Antesala, Obra y Post-sala.

La primera parte se encuentra subdividida en las características de antesala: La ‘Primera llamada, primera’ desarrolla la metodología de la investigación, donde se expone el problema, la pregunta de investigación, los objetivos, la justificación, la hipótesis, los alcances y limitaciones. ‘Segunda llamada, segunda’ desarrolla el eje de contenido. Es decir, la condición de encierro en tiempos de pandemia. Para ello, se utilizan referencias filosóficas y sociales que permiten comprender los problemas que tiene este sujeto encerrado y aislado obligatoriamente del exterior a causa del virus COVID-19. ‘Tercera llamada, tercera’ desarrolla el concepto tecnodramaturgia, donde expone su definición, sus características y diferencias en relación al teatro de sala física con el teatro de sala digital.

La segunda parte, titulada *TBO a 40*¹⁶, desarrolla la relación de ambos ejes para la construcción del acontecimiento teatral para la virtualidad.

La tercera parte, titulada *Un café con Arny Ramírez: el desmontaje*, desarrolla la explicación de todo el proceso creativo que tuve como investigador para construir *TBO a 40*. Esto implica las reflexiones y anotaciones desde el 2019 al 2020. Seguido de ello están las conclusiones de mi investigación, un epílogo y, finalmente, los anexos, que contienen la carpeta de la obra: presentación, concepto, ficha técnica, sinopsis, requerimientos técnicos, presupuesto, texto además de registros fotográficos de mi proceso creativo de 2019 y de la experiencia *TBO a 40*.

*Es momento de iniciar la antesala.
Adelante,
¡les damos la bienvenida!*

16 El nombre del proyecto escénico de esta investigación.

CAPÍTULO I ANTESALA

Primera llamada, primera Análisis del caos para encontrar un orden, una ruta, un viaje

*“Hasta cuándo estaremos esperando
lo que no se nos debe...”*

La cena miserable, César Vallejo, p. 106

Los espacios culturales fueron los primeros en cerrar y serán los últimos en volver a funcionar, mientras tanto los artistas estamos en pausa, a la espera de que todo termine y podamos volver a nuestra normalidad. Estamos encerrados a la espera de que algo ocurra. Lo curioso es que nos encontramos en la misma situación que el personaje Segismundo (1873), encerrado en la torre —lamentándose del castigo que le impusieron: su encierro— con el deseo de salir al exterior. También somos los personajes de *Final de partida*, de Samuel Beckett (1957), aislados del exterior hace muchos años y agonizantes por la falta de recursos en aquel cuarto. Clov, quien es el único con las posibilidades físicas de salir, ya que es el más joven, duda en hacerlo debido al temor que tiene por el exterior.

Algo que ha variado entre la situación de Calderón de la Barca, Beckett y nosotros es el tiempo, porque la ventana que nos permite observar el exterior es nuestro celular, nuestra laptop, nuestra TV. En otras palabras, nuestra ventana es negra y tecnológica, mientras que en *Final de partida* y *La vida es sueño* es una ventana tradicional.

Después de establecer similitudes con los personajes creados por Calderón de la Barca y Beckett, debemos preguntarnos ¿qué hacían estos personajes en su encierro? Solo se dedicaban a esperar y anhelar. ¿Por qué no actuaron igual que nosotros en esta circunstancia? Sencillo, nosotros tenemos otro ritmo de vida, este es más acelerado, por ende, estamos en constante movimiento. Además, nos distraemos rápido, estamos acostumbrados a producir, a que todo sea inmediato y, algo muy importante que resaltar, es que nosotros conocemos nuestro exterior, los personajes de las obras

mencionadas no lo conocen o hace mucho tiempo que no tienen contacto con su exterior. Entonces, la diferencia entre los personajes mencionados y nosotros radica en que nosotros no estamos acostumbrados a la pausa ni al encierro, por ello, nos preguntamos constantemente ¿cuándo va a terminar esta pandemia?

En este 2020, el Estado español manifestó una alternativa para las salas de teatro donde podrán volver a funcionar con un máximo del 30% de aforo, lo cual me hace preguntar ¿cuán rentable es ello? No hay duda de que la labor del artista está en crisis, y frente a una crisis solo hay dos caminos: morir en ella como se sitúan los personajes de *Final de partida*, o buscar una solución.

Con aquella premisa, analicé mi entorno y me di con la sorpresa de que la sociedad tenía algo que en su cotidianidad no tenía: tiempo. En esta nueva distribución de horas, las personas dedican más horas de su tiempo para ver películas, series, leer libros, escribir, pintar, cocinar, componer, entre otras actividades. Es decir, ahora que existe tiempo, lo invierten en consumir y producir arte. Esta oportunidad no se debe desaprovechar porque es un buen momento para ganar nuevos consumidores de arte. La prueba de ello son los mismos artistas que no se han quedado en la simple espera. Muchos grupos, compañías y productoras, al inicio de este distanciamiento obligatorio, empezaron a liberar sus piezas teatrales de forma gratuita en plataformas virtuales. Posteriormente, aparecieron las lecturas dramatizadas, algunas con precio de entradas y otras gratuitas. Luego aparecieron creaciones teatrales solucionadas desde herramientas audiovisuales, algunas con precio de entrada y otras gratuitas, y ahora existen obras de teatro virtual¹⁷ con precio de entrada y otras con salida solidaria.

Estos últimos tipos de creaciones teatrales empezaron a desarrollarse bajo la situación de: “personas que se reúnen a través de una plataforma digital”. En otros países esta situación varía; sin embargo, lo que no varía es la famosa pregunta “¿es teatro lo que estoy viendo?”. Las respuestas son variadas y total-

17 Le atribuyo el nombre “teatro virtual” para referirme al teatro que se hace en las redes, en plataformas virtuales, en streaming, etc. Quiero aclarar que no defiendo ni apoyo que se le llame “teatro virtual”, solo le atribuyo ese nombre para establecer el código de referencia entre mi persona y el lector para cuando digo “teatro virtual”.

mente válidas; sin embargo, estas nuevas propuestas artísticas no me generan la misma experiencia que percibo en una obra de teatro con un espacio físico.

El cambio de experiencia me lleva a hacerme diversas preguntas: ¿por qué no siento la misma experiencia del teatro en vivo a comparación del teatro virtual?, ¿por qué me aburro observando obras virtuales?, ¿cómo debería ser un teatro virtual?, ¿la pandemia mató al teatro?, ¿qué es teatro?, ¿cuál sería el aporte que podría brindar al teatro?, ¿es necesario crear una alternativa?, ¿el teatro virtual es pasajero?, ¿qué debo hacer como creador-investigador? Estas preguntas me llevaron a reflexionar sobre la frase de Müller (como se citó en Daccarett, 2010): “el teatro es crisis” (p. 38). Es decir, frente a cualquier adversidad, el teatro, mediado por los artistas, siempre hallará la forma de manifestarse. La pregunta fundamental es *cómo*.

De esta manera, se intenta proponer una nueva alternativa para que el teatro, en tiempos de pandemia, genere la misma experiencia que el teatro presencial. Por ello, abordaré mi trabajo de investigación construyendo una propuesta especialmente hecha para un formato virtual y, a través de ella, podré utilizar de forma poética la condición de encierro en pandemia vinculado con la soledad y el encierro de las obras *Final de partida* y *La vida es sueño*, en un contexto diferente, tecnológico e inmediato. Tomaré las referencias del sujeto encerrado de Paz Román (2010) para tender un diálogo con el sujeto y las pantallas, bajo el pensamiento de Debord (1967); Baudrillard (1978, 2002); y Giovanni Sartori (1998), sociólogo que se refiere al alto grado de distracción en la realidad por causa de lo que se observa en las pantallas. Esto permitirá comprender uno de los principales cambios a tomar en cuenta para la construcción de este acontecimiento escénico en plataformas virtuales. Es decir, la relación aurática entre artista y espectador por medio de una pantalla que contenga bajas probabilidades de distracción ajena (del espectador) con el acontecimiento teatral que propongo.

Parafraseando la expresión de Raúl Reyes¹⁸ (2020) en Minijornadas AIN-CRIT 2020: herramientas para continuar con las clases de teatro virtuales, “hay que trabajar con lo que hay y no sobre lo ideal”. Entonces, si lo que tenemos actualmente es a este sujeto en condición de encierro con sus pro-

18 Director y docente teatral responsable de Sala Luis Franco de Tucumán.

pías preocupaciones y deseos; y a la par, debido al contexto, tenemos a una nueva posible modalidad del teatro, eso quiere decir que vamos a enfocar el desarrollo de este trabajo de investigación bajo el cuestionamiento ¿de qué manera la resignificación de la experiencia convivial del teatro, en plataformas digitales, evidencia la condición de encierro en tiempos de pandemia?

Como creador-investigador niego la idea de que el teatro ha muerto a causa de la pandemia. Es una disciplina que ha superado diferentes crisis históricas y lo seguirá haciendo. Así que, debido a la crisis social, económica y emocional producto del encierro obligatorio, establecido por el Estado peruano, además de la crisis cultural que ha sufrido el teatro por el cierre de los espacios, se ha obstaculizado el desarrollo de acontecimientos escénicos. Demostraré como creador-investigador que a través de lenguajes intermediales construidos entre el performer y las plataformas virtuales, se puede resignificar la experiencia convivial del teatro a través de un espacio digital, y construir de forma poética a este nuevo sujeto, prisionero obligado y solitario en sus cuatro paredes, cuya posesión de su único medio le permite mirar al exterior a través de su pantalla negra tecnológica, la *black mirror*.

Para conseguirlo, hay que estructurar un camino que permita construir un acontecimiento teatral para la virtualidad, con recursos intermediales, entre el performer y la plataforma digital Zoom. De esta manera, considero que resignificar la experiencia convivial del teatro en los medios digitales mediante una propuesta tecnodramatúrgica para evidenciar la condición de encierro en tiempos de pandemia, otorgar un rol al performer, al técnico y al público (quien permitirá una eficaz experiencia convivial del teatro a través de la plataforma digital) y construir una dramaturgia interactiva que se sostenga en relación directa entre público, técnico y performer; es, en lo personal, la estructura idónea para construir dicho acontecimiento teatral para la virtualidad.

Considero que realizar investigaciones teórico-prácticas en artes escénicas es manifestar todo un contexto histórico, social, político y económico. Otorga un valor especial investigar sobre artes escénicas bajo un contexto donde se rumorea su muerte, cuando, en realidad, las artes escénicas pueden superarse, amoldarse y reflexionar sobre la crisis. De esta manera, seguirán vivas y los artistas continuarán creando como lo han hecho a lo largo de la historia.

Deseo que esta investigación sea un precedente que aporte en el ámbito teórico-práctico el desarrollo de las artes escénicas para un público diferente, con recursos técnicos diferentes y con una dinámica narrativa diferente, en un nuevo espacio/tiempo sincronizado a través de plataformas virtuales como Zoom.

No se pretende definir qué es teatro o qué no lo es, ni a qué se le puede llamar teatro o a qué no. Lo que se busca es ofrecer una nueva alternativa para la creación escénica en la virtualidad.

Reconozco que el alcance de esta investigación se encuentra en la resignificación de la experiencia teatral únicamente a través de la plataforma digital Zoom, donde utilizo ciertos recursos técnicos y ciertos grados de interacción. Considero que puede existir una gran amplitud de exploración con los diversos recursos creativos bajo esta propuesta de alternativa teatral, pero debido a diversos factores, solo pude explorar con la plataforma mencionada, con público reducido y ligeramente cercano a mí.

Como en todo proceso, existen aspectos que nos limitan a profundizar o explorar nuestra creación e investigación de otra manera a como nos hubiera gustado. En mi caso, uno de los limitantes que tuve al realizar este trabajo de investigación fue el tiempo, debido a que decidí reformularlo y debía terminar de hacer todo en menos de un año. De igual manera sucedió con todos los grados de interacción, no me alcanzó el tiempo para desarrollarlos con profundidad; sin embargo, seleccioné dos y los desarrollé.

Otra de las limitaciones fueron los materiales académicos sobre mis ejes, debido a que el cuestionamiento sobre la experiencia teatral se traslada a lo digital y al teatro virtual. Son aspectos nuevos que se encuentran estudiando y no han sido sistematizados o publicados académicamente. Por ello, para referirme al sentir de los artistas en este contexto, me baso en blogs, conferencias, charlas, webinars, notas de prensa, etc., que me permiten encontrar puntos en común para debatir o aportar en mi pensamiento sobre el teatro virtual.

El dominio de idiomas también fue otro limitante debido a que no podía comprender completamente ciertas charlas y/o documentos que se publicaron en las redes.

Por otro lado, en la *praxis*, uno de las grandes limitantes fueron los recursos tecnológicos idóneos tales como una mejor laptop, un micrófono inalámbrico, monitores inalámbricos, conexión sólida a internet, entre otros, para realizar lo que hubiera querido. Tampoco tenía un espacio físico adecuado; sin embargo, la ausencia de los mismos me permitió idear soluciones para construir mi puesta escénica con los recursos que tenía a la mano o que podía conseguir.

Segunda llamada, segunda
La ruptura del equilibrio
Un viaje desde la tecnología hacia el encierro

“El principio es el fin y el fin es el principio.”

Dark

En la ‘Segunda llamada, segunda’ se desarrollará la condición de encierro y se argumentará desde pensamientos filosóficos relacionados a la pandemia, a la relación con las pantallas y al mismo encierro. De esta manera, se establecerán similitudes y comparaciones entre los diferentes pensamientos para direccionar esta llamada hacia la reflexión sobre la pregunta ¿qué nos deja estar en esta condición de encierro? ¿Volveremos a lo de siempre o buscaremos un cambio? Para ello, tomaré como referentes principales a Claudia Paz Román y Byung-Chul Han.

Prólogo

Somos el actual Segismundo que anhela, se lamenta e imagina el exterior. Esa fría imagen de una persona encerrada en una torre, que ignora por qué se encuentra allí, es nuestro contexto actual. Estamos situados dentro de cuatro paredes, en algunos casos solos, en otros con la familia, rodeados de toda la desgracia que existe en el exterior. Nos encontramos exactamente en el espacio propuesto por Samuel Beckett en su obra *Final de partida* (1957); sin embargo, ahora que estamos prohibidos del contacto con el otro por el riesgo a contagiarnos y nuestro único canal de comunicación son las pantallas tecnológicas, nuestra balanza pseudo-equilibrada entre el vínculo con el otro de forma presencial y no presencial ha cedido a favor de lo no presencial. Curiosamente este cambio nos genera la demanda de volver al vínculo físico.

La invención de internet, en 1969, y su posterior desarrollo, significó un cambio para la historia. Mordkowicz¹⁹ (2020) expone datos que demuestran los cambios históricos en la publicidad. Así, donde antes gobernaban

19 Director, guionista y gestor cultural de Buenos Aires, Argentina.

los grandes medios de comunicación como la TV, ahora impera el soporte digital, por ende, todo está al alcance de cualquier persona que usa las redes sociales desde un ordenador. Además, el uso de dispositivos tecnológicos vinculados a internet se ha vuelto una extensión de nosotros debido a los beneficios que otorga; uno de los principales es la inmediatez de información y el entretenimiento que disponemos desde nuestra comodidad. Las investigadoras Herrera y Rolón (2019) reflexionan si somos usuarios de la tecnología o somos esclavos de la misma, ya que, debido a que se ha vuelto una extensión de nosotros, la línea entre usuario y esclavo es delgada. Por ello [la tecnología], es amada y criticada simultáneamente, pues si por un lado nos otorga beneficios, por el otro, nos aleja del mundo real.

En cuanto al término *condición de encierro*, el *Diccionario de la Real Academia Española* (Edición del Tricentenario, actualización 2020) define *condición* como “índole, naturaleza o propiedad de las cosas”, también como “estado, situación espacial en que se halla alguien o algo”. Por otro lado, define *encierro* como “clausura, recogimiento”, y también como “prisión muy estrecha, y en sitio retirado, para que el reo no tenga comunicación”. De esta manera, bajo un primer acercamiento conceptual, las palabras y frases fundamentales son la propiedad de las cosas, clausura, límite espacial, no comunicación, prisión y situación de alguien. Frente a estas palabras, frases y contexto en el que crecí, me queda la pregunta: ¿dónde se encuentra el origen del encierro en las personas de mi época?

El origen: la invención de la TV y su efecto en las personas

Un conjunto de secuencias de imágenes proyectadas sobre una superficie plana fue una característica del cine. En este espacio se reunían un gran grupo de personas para observar una película y entretenerse con las historias ficticiales en cartelera, pero ¿qué pasó cuando apareció otra pantalla más pequeña que ofrece entretenimiento e información sin tener que salir de casa? Esta otra pantalla se llama televisión y será el primer cambio que analizaremos.

Debord (1967) se enfoca en la TV y expone que el posicionamiento de la misma en la industria comercial con su diversidad de contenido, ha causado una seducción en las personas, al punto que las hipnotizan: “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”

(p. 8). Es decir, la sociedad empieza a consumir ideas de realidades que hipnotizan la visión social por aquello que no es real. Sin embargo, dentro de todo el pensamiento del autor, se puede identificar la dualidad favorable y desfavorable del espectáculo: “El espectáculo, como la sociedad moderna, está a la vez unido y dividido” (Debord, 1967, p. 31), por ello, la exacerbación del espectáculo nos sitúa en una irrealidad que nos aleja del contacto físico y nos acerca a un mundo virtual.

Al dialogar el pensamiento de Debord con Baudrillard (1978), teórico francés que cuestiona la idea de realidad, podemos afirmar que el auge de las imágenes como medio de comunicación, a través de las pantallas, nos introduce en una idea de realidad ilusoria. Nos encontramos, tal como lo plantea Baudrillard (1978), en constantes simulacros o simulaciones de la realidad. Bajo este contexto el autor cuestiona ¿qué de lo que observamos a través de pantallas es real y qué no lo es? A medida que este canal de comunicación fue utilizado por las diferentes industrias comerciales, produjeron telenovelas, series y diversos programas con alteraciones de la realidad, y pronto se convirtieron en un estilo de vida ideal. Esto resultó en ventas eficaces y recursos conocidos actualmente por el marketing para obtener la atención y seducir el inconsciente del espectador. Por ello, poco a poco se fueron normalizando las realidades ilusorias presentadas en este medio de comunicación masivo, al punto que se convirtió en parte de la vida diaria. Sin embargo, hasta ese momento las personas no se encontraban sumergidas en el mundo de las pantallas.

Actualización expansiva: la aparición de internet

Conforme avanzó la tecnología, se desarrollaron actualizaciones que permitieron comercializar el televisor a un precio más accesible. De esta manera, la televisión fue ingresando a un mayor porcentaje de hogares, en algunos casos se encontraban hasta más de un televisor en casa. Observar una imagen mediada por una pantalla televisiva dejó de ser un lujo para un sector reducido de personas y fue ampliándose hasta convertirse en parte de nuestra cotidianidad.

Hasta el momento, el cine y la televisión eran las únicas pantallas que medían información a través de la imagen. Bajo esta idea, Sartori (1998)

en *Homo videns* introduce una reflexión crítica sobre las desventajas de la nueva generación que crece con la televisión. El autor denomina a las personas de esta generación como *video-niños*, debido al consumo excesivo de este medio de comunicación. Más tarde señala que la generación que crece con imágenes a través de las pantallas, se aleja del hábito de leer y de interpretar. Además, en el contexto del autor, existe una nueva pantalla: la computadora, y su diferencia principal con el cine y la televisión es que esta se vincula a internet y nos permite seleccionar qué información queremos encontrar. Con esta nueva herramienta podemos ser selectivos y ver información específica sin tener que movernos de nuestra casa. Sartori (1998) afirma que en un inicio las intenciones sobre el uso de internet eran buenas; sin embargo, toda nuestra formación y contenido que consumimos en la TV entorpece la utilidad esencial de internet, ya que buscaremos entretenernos con un contenido similar al que se observa en la TV.

Nuestra interacción con estas pantallas nos inserta en lo que Baudrillard (2002) desarrolla como *hiperrealidad*, entendida como una sobreexposición de la realidad. Cada vez preferimos el mundo virtual debido a que es perfecto, inmediato y personalizado, a diferencia de nuestra realidad, que no la preferimos porque es lenta y tiene errores. Quedamos hipnotizados en el mundo de las pantallas y creemos que lo mostrado en ellas es lo real. El autor menciona que nosotros exterminamos la realidad porque creamos imitaciones perfectas y seductoras de la misma sin tener que salir de casa.

Por otro lado, en el 2010, el teléfono celular o *smartphone*²⁰ evolucionó y se vinculó a internet con todas las posibilidades de una computadora. La pantalla de este dispositivo es pequeña si lo comparamos con una proyección de cine, una computadora, laptop, tableta o televisor. Además, es más personal, ya no tenemos la necesidad de estar presencialmente con otra persona para comunicarnos. Si bien la gran mayoría tiene la ventaja de tener un teléfono inteligente y disfrutar de sus posibilidades, también es cierto que ha distanciado a las personas. Posterior a ello, se han realizado actualizaciones, por ejemplo, ahora los televisores tienen acceso a internet. Es decir, actualmente es necesario que nuestros dispositivos deban vincularse a internet.

20 Teléfono inteligente.

La realidad virtual aumentada es la última creación personalizada que nos sumerge dentro de un mundo virtual y nos distancia completamente de la realidad.

Los datos de Putnam ya no me convencen demasiado, pero es cierto que estar frente a la pantalla nos lleva a encerrarnos, a aislarnos en casa. La televisión crea una «multitud solitaria» incluso entre las paredes domésticas. Lo que nos espera es una soledad electrónica: el televisor que reduce al mínimo las interacciones domésticas, y luego Internet que las transfiere y transforma en interacciones entre personas lejanas, por medio de la máquina. (Sartori, 1998, p. 129)

La relación con las pantallas ha generado un cambio en nuestras vidas, a tal punto que nos fueron alejando de las actividades como leer, tejer, meditar, hacer manualidades, etc. Incluso el tiempo de internet, que es acelerado, se ve reflejado en sus narrativas como de los memes, por ejemplo, que con un par de imágenes y un par de frases son capaces de contar un extenso acontecimiento. Además, las pantallas poco a poco nos han seducido, hipnotizado y, sobre todo, nos ha alejado de establecer vínculos humanos, y nos han encerrado inconscientemente en nuestros hogares.

El arte frente al cambio

El arte, que responde a lo que ocurre en el contexto de los artistas, no ha rechazado las invenciones tecnológicas, al contrario, las ha incluido para la construcción de nuevas propuestas artísticas. Por ello, la tecnología no solo manifiesta desventajas, ya que también ha permitido diversificar la información dentro de la red. De esta manera, las personas han utilizado este medio como ventana para evidenciar una problemática, por ejemplo, las investigadoras argentinas Car, Martínez y Ader (2019) utilizaron la red y, a través de los testimonios de los pobladores de la ciudad de Ushuaia, utilizaron la transmedialidad para interactuar con el público y así lograr el objetivo de otorgar una perspectiva diferente sobre ellos, carentes de acceso a viviendas formales. Cortez (2019) desarrolla una perspectiva sobre el espacio público en relación a la digitalización bajo el uso de la aplicación Pokemon Go, donde los usuarios se encuentran interactuando con los espacios públicos indirectamente y crean una comunidad, una estética y

una nueva alternativa de hibridez entre la relación de la tecnología con el espacio público.

En el sector artístico, donde está implicada la presencia física —como en los conciertos, performances, pintura, esculturas, artes escénicas, danza, entre otros— los artistas, a lo largo de este tiempo, han explorado y creado haciendo uso de la tecnología. Así buscan que el público deje su interactividad con las pantallas y se dirija a un espacio rodeado de más personas para disfrutar del momento. Por poner algunos ejemplos de esta evolución puedo citar a los primeros conciertos de The Beatles²¹ en auditorios y/o sets televisivos, muy diferente a los conciertos AC/DC²² con un escenario más grande, vistoso, con diseño de efectos y luces, con grabaciones en vivo, que hacen planos detalles de los artistas y se transmiten por las pantallas gigantes, a los costados de los escenarios. Incluso la infraestructura permite a los artistas acercarse al espacio del público. Muy diferente también al concierto de Hatsune Miku²³, donde la artista principal es un holograma. De igual forma ocurre en los museos de la Santa Inquisición de Lima²⁴, sin recursos virtuales a diferencia de la experiencia Da Vinci²⁵, o el museo To-kiota²⁶, donde la interacción digital es lo principal.

Para ello, las coordinadoras Radakovich y Wortman (2019) supervisan el libro *Mutaciones del consumo cultural del siglo XXI*, donde diferentes investigadores y artistas escriben sobre los cambios en el espacio, en el contenido, en la transmedialidad, etc., que ha sufrido el arte en los últimos años.

Los investigadores franceses Cicchelli y Octubre (2019) afirman que los jóvenes creadores, debido a su interacción con la red, aprenden observando lo que se hace en el mundo. Es decir, para nuestra generación, este acceso sin fronteras nos sirve como inspiraciones para la creación. Somos multiculturales debido a que nuestras principales influencias son las series, películas, libros, entre otros, que no necesariamente son de nuestro país.

21 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=C4W-qbUIRmc>

22 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=gEPmA3USJdl>

23 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=YSyWtESoeOc>

24 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=5wodFawx8o0>

25 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=s9BzbQoG6Os>

26 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=M8ZErMGxPvY>

Por otro lado, existen otro tipo de mutaciones, por ejemplo, en la literatura donde las investigadoras Garzón y Sierra (2019) reflexionan sobre el cambio de fórmulas que emplean para producir una historia *best seller*, donde prima una narrativa progresiva y lineal, un lenguaje sencillo, temas como el romance y, sobre todo, en determinadas características de los personajes. Estos aspectos construyen un valor de identificación en los jóvenes y ponen como ejemplos los análisis que realizan a los libros *Yo antes de ti*, de Jojo Moyes (2012); *50 sombras de Grey*, de E. L. James (2011) y *Bajo la misma estrella*, de John Green (2012), cuyos temas, narrativa y personajes tienen muchas similitudes.

La pandemia y los nuevos cuestionamientos

En 2020, la pandemia ha reformulado nuestros estilos de vida. Los vínculos presenciales están prohibidos y nuestro único canal de comunicación libre de contagio es a través de internet. Frente a este cambio, diversos autores han escrito sus reflexiones, a través de la editorial ASPO, en los libros digitales *La sopa de Wuhan* (2020) y *La fiebre* (2020). Los autores manifiestan que la pandemia es un momento para repensar nuestra vida y volver a encontrarnos, fortalecer nuestra alteridad con el otro, cuestionar por qué estamos dentro de una pandemia, entre otras reflexiones. Sin embargo, para esta investigación me enfocaré en el tema del encierro obligatorio.

El impedimento de reunirse con el otro y el contacto *full time* con las pantallas, como ya lo mencioné antes, es la imagen de Segismundo encerrado en la torre, es la imagen de los personajes de *Final de partida* dentro de esa habitación y, como lo mencionó Sartori (1998), “lo que nos espera es una soledad electrónica” (p. 129). Entonces, muchos de los autores de estos libros mencionan la pospandemia, pero ¿qué pasa con el presente?, ¿qué pasa cuando apagas el dispositivo y observas que te encuentras solo?, ¿qué pasa cuando te deprimes, te estresas y te aburres porque no te reúnes con el otro?, ¿cuál es la función del arte en estos momentos?

Diversos autores, tales como Giorgio Agamben *et al.* (2020), Maristella Svampa *et al.* (2020); Rafael Spregelburd *et al.* (2020), Lucas Méndez (2020), sostienen que una de las principales características de esta pandemia es el aislamiento obligatorio, el estar encerrados en casa y el impedimento de es-

tablecer vínculos presenciales. Pero ¿por qué nos afecta ahora, si ya vimos en los acápites anteriores que nos estábamos aislando de los demás?

Paz (2010), hace una década, afirmó que existen dos vías respecto al encierro: el voluntario y el involuntario. El encierro voluntario, como lo son los retiros, nos puede producir un cambio producto de la reflexión; sin embargo, cuando el encierro es involuntario nos remite a las prisiones o instituciones de exclusión, nos genera un rechazo a la reflexión y, al mismo tiempo, deseo por la libertad. En cuanto al encierro de mi generación, existen dos motivos: la relación voluntaria con las pantallas y el encierro obligatorio por el COVID-19. El primero es voluntario pero inconsciente, ya que nosotros decidíamos cuando relacionarnos con las pantallas, aunque no éramos conscientes de la pérdida de vínculos humanos. El segundo es involuntario y consciente, ya que por medidas sanitarias del Estado, salir a realizar nuestras actividades educativas, laborales, de entretenimiento, etc., con normalidad es imposible. Esto nos genera rechazo al encierro y deseo por volver a salir.

Este deseo, según mi perspectiva, se debe a que ha ocurrido una ruptura de equilibrio entre lo virtual y presencial, ya que antes, por más vinculados que nos encontráramos con las pantallas, había un momento ya sea para estudiar, viajar, divertirse, trabajar, entre otros, donde establecíamos contacto presencial con el mundo real. Todo ello ha desaparecido repentinamente, y la pandemia ha evidenciado la necesidad de establecer vínculos humanos presenciales. Entonces no se equivoca Diego de Miguel²⁷ (2020) cuando reflexiona sobre la pandemia y afirma que el confinamiento ha puesto en evidencia el fracaso de la virtualidad, debido a que siempre vamos a preferir el cuerpo en vivo.

Fracaso de la virtualidad

Antes de concluir con esta llamada, quisiera establecer la relación (hasta este momento) entre mi puesta práctica y la información teórica en esta llamada.

²⁷ Director y dramaturgo argentino.

Primero, el contexto donde vive el personaje de mi creación escénica es el 2020, así que no se niega la existencia del virus, tampoco el encierro obligatorio, ni las consecuencias de la inmersión en las pantallas. Por ello, el personaje visualmente se encuentra aislado en una habitación sin contacto con las personas ni con las pantallas, está en contra de su voluntad, aparenta no distorsionar la realidad y manipula la información con el único fin de convencer al jurado evaluador para que lo dejen salir. Todo ello, se relaciona con el pensamiento de Debord (1967), Baudrillard (1978, 2002) y Sartori (1998), referido a la relación con las pantallas, la apariencia y la manipulación. También se relaciona con las reflexiones en la *Sopa de Wuhan* (2020) y *La fiebre* (2020) sobre la pandemia. Y se toman las reflexiones de Paz (2010). Por último, la adaptación del arte frente a cada contexto, se evidencia en el formato interactivo a través de plataformas virtuales que propongo.

TBO a 40' es una obra que busca la reflexión sobre nuestro contexto y el futuro del mismo en las personas. Por ello, al concluir la obra existe un conversatorio donde el espectador puede expresar su pensamiento sobre la obra y sobre su contexto. Lo cual me hace recordar a Han (2020) en *La desaparición de los rituales*, donde plantea que los rituales —que presentan características de resonancia comunitaria, de espacio mágico, en el que la pausa y el silencio dicen mucho, y reside el juego humano— han desaparecido. Pero, al analizar estas características, llego a la conclusión de que los espacios teatrales son un ritual, al igual que todos los espacios culturales, donde por una fracción de tiempo nos desligamos de las pantallas para disfrutar del acontecimiento rodeado de las personas.

En tanto que el arte cambia en razón de su contexto, se han de recoger las características del espacio ritual del teatro para adaptarlas al mundo virtual e impedir que desaparezcan.

El primer aspecto a analizar es que el canal de comunicación es a través de internet y, como lo mencioné anteriormente, internet fue creado para que las personas interactúen con lo que buscan. El segundo aspecto a analizar es la presencia aurática que existe en cada acontecimiento teatral. El tercer aspecto son los recursos que me ofrece la virtualidad, y el cuarto aspecto son los mecanismos para impedir la distracción del público durante el acontecimiento.

De esta manera, mi propuesta artística, enfocada a la virtualidad, se desarrolla con el público de forma interactiva. La presencia visual de este, durante el acontecimiento, pretende hacer sentir la presencia aurática del otro sin la necesidad de estar presencialmente en el mismo espacio. Los recursos sonoros y visuales como la multicámara y los cambios de fondos que rompen la linealidad con la perspectiva me permiten introducir al espectador en la puesta sin que se distraiga.

Finalmente, la fusión de estos elementos me permite brindarle la experiencia propia del teatro al espectador que se encuentra a través de su pantalla; y, al terminar la función, ocurre el diálogo para que comparta e interactúe con las demás personas que vieron el mismo acontecimiento. La pantalla no debe cumplir la función de distanciar el acontecimiento artístico entre quien acciona y quien lo observa, sino que, bajo estos nuevos mecanismos, debe entretener y acercar de forma aurática no presencial a los involucrados de este acontecimiento. Mi meta es que, al finalizar la puesta, los espectadores no tengan la sensación de soledad, sino de colectividad, complicidad y compañía debido a que —en teoría— la experiencia ritual del teatro ha sido insertada dentro de la virtualidad.

Tercera llamada, tercera Hacia una herramienta denominada tecnodramaturgia

*“[...] Como no podía ser de otra manera,
al mismo tiempo que se desarrolla ese nuevo sujeto,
se crea una industria para él.”*

Nerina Dip, 2010, p. 42

En esta ‘Tercera llamada, tercera’ se explicarán los antecedentes de la tecnología dentro de las puestas teatrales. Además, se sustentarán los aspectos que direccionaron a la construcción del término tecnodramaturgia junto a su definición, características y diferencias.

Antecedentes

El uso de la tecnología no es una característica reciente en el teatro. Al respecto, Lehmann (2013) sugiere el empleo de proyecciones, reflejos, pantallas, estructuras, iluminación, entre otros, en las puestas en escena. Estas generan nuevas texturas, atmósferas y herramientas artísticas para el teatro. Esto quiere decir que los medios tecnológicos, al fusionarse con las artes escénicas, han expandido sus fronteras y han innovado en la producción de nuevas piezas teatrales. Suárez (2010) afirma que en el arte contemporáneo se han integrado programadores, denominados *artistas híbridos*.

Respecto a esta tecnología²⁸ en el teatro, mostrada al espectador en un espacio presencial, se pueden sumar propuestas como las de Daito Manabe,²⁹ que integra diferentes recursos tecnológicos³⁰. Otra referencia que utiliza herramientas de programación para obras teatrales es la compañía chilena Teatro Cinema, cuyas influencias en el cine, teatro y cómic son los principales ejes para trasladar la experiencia cinematográfica y del cómic al espacio teatral³¹.

28 O neotecnología, si nos referimos al pensamiento de Koss (2019).

29 Arista digital, programador, diseñador y DJ.

30 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=ezKnwv8jyJM>

31 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=MvfyRR1ORm0>

Otra de las innovaciones que trajo consigo el uso de medios tecnológicos, tal y como lo menciona Paoletta (2019), son los espacios de inmersión que se refieren a la introducción del espectador en un grado más elevado y lo hace partícipe, ya sea por observar desde el espacio del acontecimiento o a través de recursos técnicos que le permita al espectador ingresar a nivel sensorial en los espacios propuestos; o por el sonido, los olores, los videos, entre otros. Esto también puede ocurrir desde la programación, que permite al espectador manipular la propuesta, como fue en la exposición temporal Control no control³² de Daniel Iregui presentado en el Culturaymi (2019) en el Museo de Arte de Lima – MALI.

Si bien es cierto existe el intento de propuestas artísticas donde el espacio es el virtual, como las redes sociales o la conexión a través de un avatar. A estas propuestas, que se mencionaron al inicio de este trabajo de investigación, se le conocen como ciberteatro, cyberperformance, teleperformance, tecnoescena, entre otros. Sin embargo, como en estas propuestas no convive el actor con el espectador en un mismo espacio [presencial], no son categorizadas como teatro.

¿Qué ocurrió con el teatro durante la pandemia?

Cuando el gobierno declaró el estado de emergencia, el aislamiento obligatorio y los espacios culturales tuvieron que cancelar sus actividades por las famosas dos semanas (que se fueron aplazando por varios meses). Durante estas primeras semanas, diferentes artistas manifestaban en las redes sociales, entrevistas, conversatorios, etc., que el teatro, por motivos de la pandemia, está en una corta pausa. Posteriormente, las productoras empezaron a liberar grabaciones de alguna de sus producciones pasadas. Pero el tiempo transcurría y, al continuar con los espacios culturales cerrados, algunos creadores se aventuraron a producir dentro de los medios digitales. Algunos empezaron a realizar lecturas dramatizadas por plataformas virtuales como Zoom, Facebook, etc. Otros se aventuraron a realizar obras teatrales a través de estas plataformas, donde Zoom fue la más popular, y otro grupo de artistas vendía entradas para que puedan observar alguna de sus obras grabadas y editadas.

³² Véase la propuesta en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com.pe/evento/exposicion-temporal-control-no-control/>

Todas estas alternativas de creación y producción en medios virtuales ocasionaron que aparezcan diversos espacios en redes sociales cuyo eje de contenido eran las entrevistas y conversatorios referidos al teatro. Por nombrar alguno de estos espacios, en el cual he podido disfrutar de su contenido, destaco a Café del Teatro, Colectivo del Bardo, Teatro club, AINCRIT, Sala Beckett, Uberbau house, etc. En estos espacios la gran mayoría de artistas afirman que, en algunos casos, lo que están haciendo no es teatro. Esto debido a los argumentos de los mismos artistas donde afirmaban que el teatro es presencial, que es la reunión de artistas y público en un espacio compartido donde se genera la magia teatral y que debe darse en vivo, entre otras explicaciones. La segunda sorpresa la manifestó Sergio Velarde³³ en una entrevista que le hicieron en Café del Teatro. Velarde (2020) manifestó que, bajo esta coyuntura, son los jóvenes quienes están produciendo y explorando en estas plataformas virtuales.

Por otro lado, debido a que diversos artistas manifiestan que lo que se está produciendo en plataformas virtuales no es teatro. Muchos afirman que este llamado “teatro virtual”, “teleteatro”, “teatro en redes”, “teatro *streaming*”, entre otros, no será tan pasajero, que estas nuevas alternativas mutarán en algo que perdurará como una nueva alternativa teatral. La gran pregunta es ¿cómo?

Este trabajo de investigación pretende consolidar un formato teatral para el llamado “teatro virtual”³⁴ porque, como lo manifestó Perales³⁵ (2020) en la revista *Mercurio*, “la epidemia acabó con el teatro, pero su vacío despertó entre los artistas y los aficionados el anhelo de buscarlo” (párr. 1). Debo afirmar que soy uno de esos artistas que busca el teatro en este nuevo contexto y soy consciente de que demandará mutar ciertos aspectos, los cuales debo identificar. Considero que lo podré lograr si investigo las esencias del mismo arte (teatro).

¿Cuál es la esencia del teatro?

Con múltiples mutaciones que ha sufrido el teatro debido a los diferentes contextos en los que vivieron los artistas, el teatro que se conocía previo a la pandemia era bastante híbrido, con posibilidades de fragmentarse o de

33 Director del “oficio crítico”.

34 Realmente no me interesa el nombre exacto de este “tipo” de teatro, pero prefiero referirme como “teatro virtual” al teatro realizado para las plataformas virtuales.

35 Periodista.

relacionarse con otras disciplinas, a lo que Dubatti (2017) denomina teatro liminal, que proviene de lo que denomina teatro matriz + la nueva disciplina. Su concepto de teatro matriz me permite observar que el teatro tiene una esencia que lo diferencia de las demás disciplinas.

Dubatti (2007) se refiere al teatro como una disciplina que acontece. Las principales particularidades que caracteriza al teatro son el acontecimiento *in vivo*, donde ocurre lo que el autor denomina teatro matriz. Esta composición de palabras se refiere a que el teatro, en su esencia, reúne a las personas en un mismo espacio/tiempo. A este punto el investigador lo denomina convivio. También se refiere a que existe un cuerpo poético dentro de este espacio convivial. A este otro punto Dubatti denomina *poiesis corporal*. Finalmente, el investigador se refiere a un tercer componente esencial del teatro llamado *expectación* que, valga la redundancia, es espectar dicho acontecimiento. De esta manera, según el pensamiento del investigador, podemos afirmar que existen cuatro componentes esenciales del teatro, y cuando alguno de estos está ausente o se sustituye por otro componente, y me refiero al reemplazo de convivio por el tecnovivio³⁶; en teoría, no se podría denominar teatro a lo que acontece, ya que estaría ausente algún componente esencial de este.

Por estas razones, Dubatti (2007) establece un cuadro que diferencia al teatro de las otras disciplinas:

36 Término planteado por Dubatti (2015), referido a los vínculos establecidos por los medios tecnológicos de forma desterritorializada. Es decir, a no encontrarse en el mismo espacio-tiempo con los demás participantes del acontecimiento. El investigador propone algunos ejemplos como la literatura impresa, el cine, la televisión, el video, etc. Como se puede analizar en estos ejemplos, los vínculos a través de la tecnología ocurren sin una reunión territorial entre los artistas, los técnicos y el espectador/lector. Tampoco ocurre necesariamente en vivo. Por lo tanto, no se puede reemplazar el convivio por el tecnovivio en el teatro porque dejaría de ser teatro.

Tabla 1
Vida y poesía; el teatro y las otras artes

Matrices estructurales	Ente poético in vivo o in vitro ³⁷	Medio y materialización de la poesis	Intermediación / Reproductividad tecnológica
Teatro	In vivo	Acciones corporales físicas y físico-verbales	No la admite: cuerpos presentes del actor y del espectador no pueden ser sustituidos
Cine	In vitro	Acciones corporales físicas y físico-verbales o animación	Le es constitutiva: cuerpo ausente del actor, presente a través de un campo sígnico (sustitución)
Literatura (gráfica)	In vitro	Palabra escrita manuscrita o impresa (grafismo lineal)	Le es constitutiva: diversas formas de sostén del grafismo (libro, fotocopia, digitalización, ciberespacio, etc.)
Música (instrumental)	In vivo o in vitro (grabaciones)	Sonidos producidos a través de instrumentos (no directamente corporales)	La admite (puede ser grabada y conservada)
Plástica	Exhibición objetiva in vivo (por impronta aurática –Benjamín–, en presencia o en ausencia del artista) o in vitro (por ej., arte digital)	Imagen, volumen (bidimensional, tridimensional)	La admite en algunas manifestaciones (arte digital, reproducción, xilografía, etc.)

Recuperado de *Filosofía del teatro I* (Jorge Dubatti, 2007).

De esta manera, a través de Dubatti (2007) podemos sustentar que el teatro, en su esencia, debe ser un acontecimiento en vivo, donde las personas involucradas tienen su relación no solo de actor-espectador, sino actor-técnico, técnico-espectador, técnico-técnico, actor-actor y espectador-espectador. El investigador lo grafica de la siguiente manera.

37 Referido a la vinculación a través de la tecnología.

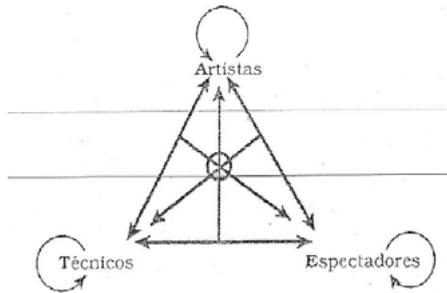


Figura 1. Composición del convivio. Recuperado de *Filosofía del teatro I* (Jorge Dubatti, 2007).

Entonces, lo que propone el investigador es que el acontecimiento teatral es un espacio donde dialogan directa e indirectamente los artistas, técnicos y espectadores en un mismo espacio/tiempo que puede ser la sala teatral o espacios no convencionales como una casa, calle, balcones, etc. Dentro de este espacio/tiempo existirán artistas que poetizarán a través de su cuerpo y de los recursos técnicos de la puesta teatral, y el público será el espectador de dicho acontecimiento.

Por otro lado, Bogart (2015) explica que el teatro tiene un magnetismo que lo hace atractivo e irresistible a las personas. Esto se logra a través de diferentes recursos, que subdivide en “empatía, entretenimiento, ritualidad, participación, espectáculo, educación y alquimia” (p. 100). Cada recurso aporta atractivo y se vuelve insoslayable para el público, desde el identificarse con la historia (empatía), estar atento a cada suceso de esta de forma activa (entretenimiento) en la experiencia previa, durante y posterior al acontecimiento (ritualidad)³⁸, hasta el de cumplir un rol y participar de forma activa o pasiva completando los vacíos en la historia (participación)³⁹, seducir por medio de lo que el espectador ve, escucha y siente, no tanto en

38 La directora afirma que el ritual inicia desde que se preparan las personas, artistas y técnicos para asistir al espacio, a lo que el investigador Dubatti llamaría convivio pre-teatral. El inicio de la función es la segunda faceta del ritual, y lo que ocurre después como el comentar, recomendar, reflexionar, entre otros es parte de la última faceta del ritual. Eso me indica que la función no es la experiencia completa. La preparación, la función y la reflexión es la experiencia completa, o si lo ponemos en términos de Dubatti (2007): el convivio pre-teatral, el convivio teatral y el convivio post-teatral.

39 De acuerdo a cómo permita participar la obra.

la forma, sino también en el contenido (espectáculo)⁴⁰, reflexionar sobre nuevos puntos de vista presentados en la obra (educación) y hacer cómplice público para construir los mundos u objetos ficcionales a partir de su imaginación (alquimia).

Entonces, bajo el pensamiento de los autores mencionados es lógico que sean válidas las opiniones de artistas como Mariana de Althaus, Rafael Spregerburld, Chame Buendía, Sergio Velarte, entre otros, quienes mencionan que no se está haciendo teatro porque —como se explicó anteriormente— el teatro, desde su lógica, debe ser en vivo y de manera presencial. Por ello, lo que se está presentando en la virtualidad muchas veces carece de ser en vivo o, si es que lo es, no se logra apreciar las relaciones conviviales entre artista, técnico y espectador. De esta manera, al no cumplir con estos factores fundamentales, las propuestas escénicas en la virtualidad, no serían teatro.

“La materia no se crea ni se destruye, solo se transforma” (la mutación del teatro)

Este acápite inicia con esa frase conocida del químico Antoine Lavoisier porque ya se ha observado que este teatro en plataformas virtuales no podría ser teatro, tampoco es cómodo para los actores, técnicos y público. Como investigador y creador sostengo que no lo es porque es nuevo y no estamos preparados para este cambio repentino. Pero siento la necesidad de apoyarme en la frase Müller (como se citó en Daccarett, 2010) “El teatro es crisis” (p. 38) y es cierto, ahora el teatro se encuentra en crisis, y es momento de reflexionar sobre cómo vamos a salir de esta crisis.

Como artista creador e investigador, me percaté de que las propuestas de los artistas están pensadas como si fueran para una función presencial. Es decir, en una sala teatral con el público sentado en su butaca; sin embargo, identifiqué que, al igual que el componente “espacio”, existen diversos componentes que deberían cambiar para que las propuestas virtuales sean viables y tengan su particularidad.

40 El espectáculo debe encontrar el equilibrio entre lo visual y su profundidad.

- El espacio

El investigador Gutiérrez (1990) nos habla del espacio en dos dimensiones: El espacio físico y el espacio de representación. El primero referido al lugar donde uno se encuentra y el segundo referido a los lugares y tiempos que propone la obra desde el texto y desde cómo lo resuelve el artista al construir esos espacios/tiempos en el escenario. Así lo plantea Anne Hubersfeld (1989), Erika Fischer-Lichte (1999) y Hans-thies Lehmann (2013)

Al situarnos bajo este contexto y esta modalidad virtual, los artistas, técnicos y espectadores nos encontramos en dos espacios al mismo tiempo: nuestra casa y la plataforma. Por otro lado, el espacio de representación sufre cambios en esta virtualidad debido a que como creadores debemos construir, con nuestra imagen proyectada en la plataforma digital, los espacios que nos propone el texto. Esto va implicar manipular la mirada del espectador a través las cámaras y los ángulos que se le atribuya. También, implica conocer las herramientas que nos ofrece la plataforma digital, en mi caso utilizo Zoom⁴¹, y explorar las posibilidades de creación que podamos tener desde su empleo.

En la obra *TBO a 40'*, la construcción espacial se evidencia desde la manipulación de la mirada del espectador a través de las cámaras. La que está en el centro de la pared captura un plano medio del personaje y simula ser una pantalla para que este se comunique con el público; y otra, que se encuentra ubicada en la esquina superior de la habitación, captura un plano contrapicado del personaje y simula ser una cámara de vigilancia para este, quien desconoce su existencia. Estas manipulaciones de la mirada me permiten adecuar mi espacio (mi habitación) para simular el espacio que me pide el texto (una habitación de alta seguridad de SPP). Por ello, el color de las paredes debe ser sólido, con una paleta de color fría que me permita crear la idea de celda. Asimismo, la simulación de ausencia de ventana a través de los encuadres de las cámaras, el vestuario del personaje neutral y uniforme, y el maquillaje de persona descuidada son los complementos que me permiten construir el espacio que me pide el texto.

41 Las herramientas que me ofrece son los fondos virtuales, los filtros de video, compartir audio, compartir pantalla, vincular diferentes cámaras a la plataforma, utilizar la pizarra de Zoom, entre otras que nos brinda el Zoom gratuito o *premium* para la construcción de los espacios que necesitamos.

- Recursos técnicos

Al variar el espacio físico, que anteriormente era la sala teatral o los espacios no convencionales, los recursos técnicos como la construcción de instalaciones escenográficas, los desplazamientos del actor, las instalaciones de iluminarias, la instalación de parlantes para efectos sonoros y matices de la puesta en escena, han sufrido variaciones debido a que los artistas crean desde su casa y son muy pocos los que cuentan con un espacio teatral con todos los implementos para utilizar los recursos de instalaciones escenográficas, iluminación, etc. Por ello, comento que todos los aspectos mencionados anteriormente deben variar en función de lo que el artista tenga dentro de su casa o espacio de acción.

Se puede explorar en la construcción de efectos a través de un *software* de audio que permita una experiencia sonora diseñada especialmente para escucharse en auriculares en caso hubiera una indicación al espectador. También se puede explorar en la construcción de imágenes o videos que utilicen la herramienta de fondos virtuales para que funcione como *chroma*, además de utilizar los filtros propios de Zoom, o los de SnapCamera a través de un vínculo de *software*, dado que posee mayor diversidad de filtros. Asimismo, el maquillaje y la actuación deben ser pensados para las cámaras porque transportarán la imagen del actor a la plataforma virtual para que sea observada por el público.

En la plataforma Zoom, existen diversos recursos técnicos que pueden contribuir a la creación de espacios, narrativas visuales, construcción sonora, etc. En el caso de *TBO a 40'*, utilizo los recursos técnicos de inserción de audio por medio de un *mixer*, la herramienta de fondos virtuales, un *software* de *streaming* que me permite realizar los cambios entre las cámaras de manera fluida e insertar videos dentro del recuadro de la cámara sin la necesidad de utilizar la herramienta de compartir pantalla. En la parte actoral, utilizo referencias de la técnica Meisner para la actuación frente a cámara de manera orgánica para estar preparado a los impulsos que me ofrece el público. Por ello, pretendo que todos los recursos técnicos mencionados me permitan hacer ingresar al espectador en la convención teatral propuesta y, a través de su imaginación, generar la alquimia que propone Borgart (2015).

- El espectador

Observé puestas de escena en vivo, como *Playlist de cumpleaños*, *Teatro inmune*, *Empezando a salir*, *Ruidos*, *Alizon*, *A.D.N Clown*, *Instrucciones para despedirse de casa*, entre otras; puestas grabadas, como *Mudanza*, las obras que liberaron de la Tarumba (*Tempo*, *Bandurria*, *Volver*), el Festival de escenas cortas de ENSAD, *Casi Don Quijote*, *Martín no era San Martín*, *Escenarios virtuales*, entre otros. Con estas propuestas artísticas me ocurría algo como espectador: me aburría, y no era porque las obras eran deficientes, sino que las sentía muy distantes, ajenas y lejanas de mí. Curiosamente, eran interesantes los conversatorios que ocurrían después de las funciones en las que el público participaba dando sus apreciaciones, o comentarios en los chats felicitando las intervenciones artísticas. Estas experiencias me hicieron concluir que en una obra virtual en vivo el espacio y las técnicas deben variar porque el espectador no es el mismo. El nuevo espectador se conecta en la red para ver el contenido que, a diferencia de la televisión, otorga la posibilidad de seleccionarlo en base a su preferencia. Por otro lado, el nuevo espectador también puede construir sus perfiles de identidad. En otras palabras, la persona que se conecta a través de la red toma una posición activa, característica principal de este medio.

Entonces, formulé una hipótesis: “si el espectador es participativo y, por ende, activo, existen menos probabilidades de que se distraiga con otras ventanas de Google”. Más tarde, la cuestioné en mi proceso debido a que fui espectador de *Juguemos a ser Romeo y Julieta*. A pesar de que era en vivo, interactiva y se podía decidir entre las alternativas que brinda la productora, no conecté con la obra. Uno de los factores por el que considero que no conecté, fue porque sabía que los actores estaban en otra reunión de Zoom mientras yo esperaba la transmisión de esa reunión. Esto me hizo sentir distante de los actores. Además, las decisiones tomadas por el público se hacían a través de un clic⁴² y no afectaban directamente a los actores, porque el técnico las recepcionaba y finalmente decía qué hacer a los actores. Después de observar esta obra, confirmé la necesidad de construir una situación donde espectador, técnico y actor se comuniquen

42 Considero que presionar un botón es un mecanismo de interacción frío y distante.

de manera directa. Por ello, es necesario atribuir un rol a cada involucrado. También es necesario tener diferentes recursos de interacción para tener frescura participativa, además de hacer presente al espectador de manera visual para que ocurra la comunicación directa o indirecta (lenguaje no verbal) y se puedan construir diferentes atmósferas.

El investigador Dubatti (2020) en la primera clase de INTEgrando Saberes, manifiesta que el público griego era activo y lo sustenta con la imagen de la cerámica griega vaso de Sophilus. El investigador menciona que este registro del público griego, de siluetas con las bocas abiertas, los brazos extendidos y energía elevada, demuestra el protagonismo y la incidencia de este dentro del acontecimiento teatral. Concluyo que el teatro es un espacio de comunicación, disfrute y convivencia, que genera vínculos humanos. Quisiera integrar toda esa experiencia al teatro virtual y, a mi parecer, se podrá lograr si establezco una relación directa con el espectador durante la función como parte fundamental para el desarrollo de la puesta.

Sanchis (1990) cuestiona la pasividad del espectador en el teatro, y Ranciere (2010) atribuye a su espectador el nombre de *espectador emancipado*, en referencia a que este ha dejado de lado su pasividad y de ser controlado por el discurso. Ahora es activo y genera sus propias reflexiones y decisiones después de lo que observa.

Entonces, en estas nuevas manifestaciones artísticas, donde el espacio y la técnica han cambiado, es necesario que se reevalúe la participación del público, ya que se encuentra bajo el medio tecnológico (la red), cuya esencia es la manipulación y el ser activo.

De esta manera, considero que los elementos mencionados anteriormente deben variar. Pero al tener un nuevo espacio, nuevas herramientas técnicas y un nuevo espectador, es necesario que se construyan nuevas dramaturgias en función de estos cambios, ya que los dramaturgos, de cierta forma, han escrito sus obras pensando en determinados espacios y determinado público con, posiblemente, un rol pasivo. Estos fueron los aspectos que tomé en cuenta para elaborar una herramienta teatral para virtualidad, la cual denomino tecnodramaturgia.

Tecnodramaturgia

Para la construcción de este término me baso en dos palabras: técnica (del griego *tekhné*) y dramaturgia (del griego *dramatourgía*), y le confiero el significado de emplear técnicas de construcción dramática en función a los recursos técnicos que nos puedan ofrecer las plataformas digitales. Es decir, la tecnodramaturgia es la construcción de un hecho escénico, con y para los medios tecnológicos, que expande las posibilidades de la experiencia teatral porque rescata e integra las características principales del teatro presencial, donde la complicidad e interacción directa entre artista, técnico y espectador son fundamentales.

¿Por qué dramaturgia?

Según Barba (1990), la dramaturgia es un tejido, es la manera en que se entretajan las acciones, es la trama. Además, Piemme (como se citó en Danan, 2010) afirma que la dramaturgia instala el orden de sentido, de la significación. Este orden no solo se da a nivel textual, sino también a nivel visual, espacial, entre otros, pero es el orden a nivel textual el eje que direcciona y estructura la puesta en escena.

Entonces, partir desde la dramaturgia me permite organizar y estructurar el sentido de la tecnodramaturgia, para ello, debe tener sus propias particularidades. Por eso, identifiqué, a lo largo de la investigación y exploración, diferentes aspectos que caracterizan a la tecnodramaturgia.

- Características

Es en vivo. Ya que estamos partiendo desde la esencia del teatro y la estamos adaptando a un formato virtual, es necesario que cumpla con la primera regla fundamental del teatro: ser un acontecimiento en vivo.

Plataforma virtual. Como mencioné anteriormente, esta herramienta está pensada para acontecimientos teatrales en la virtualidad, por lo tanto, se debe utilizar una plataforma virtual. Mi puesta en escena se realiza en la plataforma Zoom porque no es muy pesada, es bastante adaptable y es actualmente la más utilizada por las personas para sus reuniones, clases, conferencias, charlas, entrevistas, etc.

Estructura en un correo y tres momentos. En la tecnodramaturgia es importante que todos los involucrados disfruten de la experiencia en su máximo esplendor. Para ello, es necesario que se envíe un correo con el link de la reunión y se explique los requerimientos al público de la obra. En mi caso, les pido que estén en un espacio cómodo e iluminado, con buena conexión a internet, que tengan audífonos y corroboren que sus micrófonos y sus cámaras estén operativas; además, que ingresen 10 minutos antes del inicio de la función porque, una vez iniciada la función, no se les permitirá ingresar. Por otro lado, una vez en la reunión, es importante que todos los espectadores que se han conectado desde una laptop, una computadora, una tableta o un celular, realicen ciertas configuraciones en sus dispositivos. También se les atribuye un rol dentro de la historia y se les explica las diferentes dinámicas de interacción que tendrán durante la obra. A ese momento le denomino Antesala. El siguiente momento es el desarrollo de la obra, donde los espectadores, el técnico y el performer cumplen su rol y disfrutan de la puesta escénica. A este momento le denomino Obra. El tercer y último momento es cuando se realiza un conversatorio sobre las reflexiones que les ha dejado la obra. A este momento de compartir ideas y de dialogar, le denomino Post-sala.

Los nombres de estas partes están relacionados con el ritual del teatro que comenta Dubatti (2007) y Bogart (2015), donde existe un previo al acontecimiento, el acontecimiento y el después del acontecimiento. En el primero, el espectador ingresa a la sala, se coloca en su butaca y recibe las indicaciones de las prohibiciones dentro de la sala (comer, tomar fotos o grabar), además se les indica dónde se encuentran ubicadas las salidas de emergencias. El segundo, es el desarrollo de la puesta teatral, y el tercero es, en ciertos casos, el conversatorio con el elenco después de la función, o el café que toma el espectador con sus acompañantes para conversar sobre la obra.

Una obra sin fronteras. La tecnodramaturgia se caracteriza por no tener fronteras, es una herramienta que permite reunir a personas de diferentes países. Basta con tener conexión a internet y asistir a la hora establecida o su equivalente, dependiendo el país en que se encuentre el espectador.

Público activo. Como se mencionó anteriormente, ya que estamos en un espacio que necesita conexión a la red de internet y este se caracteriza por

tener personas activas, es necesario que, para esta herramienta teatral, el público interactúe con la obra y pueda alterar el desarrollo de la trama. Para mantener el control de esta interacción directa con el público, se deben establecer reglas sobre las formas y los momentos que tiene el público para intervenir. En el caso de mi proyecto de investigación existen diferentes grados de interacción: *afirmar o negar con la cabeza*, que consiste en mover la cabeza para responder sí o no; *palma o puño*, es la toma de decisión entre dos alternativas, consiste en mostrar la palma a la cámara para que la historia se desarrolle por la alternativa A, propuesta por el técnico de la obra en el chat de la reunión, o mostrar el puño para seleccionar la alternativa B. Finalmente, *comentar en el chat* consiste en escribir comentarios, respuestas o anécdotas para el performer, quien los leerá durante la obra para dar impulso al desarrollo de sus acciones.

Cámara On. Como la plataforma que utilizo (Zoom) no es muy pesada, es importante que, para mantener esta interacción con el público, no solo para intervenir, sino también para poner en evidencia sus reacciones en vivo, se encuentre con la cámara encendida todo el tiempo. De esta manera, el performer observa las reacciones para que puedan generarse esas atmósferas auráticas que Dubatti (2007) atribuye como característica al convivio.

Improvisación. Al permitir que el espectador tenga la oportunidad de cambiar la trama de la historia, es importante estructurar los juegos de interacción, de tal manera que la historia no se desligue del contenido que se encuentra formulando el artista. Al mismo tiempo, debe estar preparado para los impulsos que pueda recibir del espectador durante la obra.

Multicámaras. Es importante que la puesta tenga ritmo de imagen. Por ello, no es recomendable tener solo un plano de cámara⁴³, debido a que puede generar una atmósfera muy densa para la obra. La multicámara le permitirá tener frescura de imagen para el espectador.

Roles. En esta herramienta teatral es importante y necesario que todos los involucrados tengan un rol. En mi proyecto de investigación la situación es un juicio virtual, el personaje (que interpreto) cumple el rol de un joven que

43 A menos que sea una cámara en movimiento, pero por el momento me refiero a cámaras estáticas, ya que es el recurso que empleo para *TBO a 40'*.

será evaluado. El técnico cumple el rol de institución SPP. El público cumple el rol de jurado evaluador, y las cámaras cumplen el rol de registro visible e invisible, debido a que el personaje no conoce la existencia de la otra cámara. Por ello, por momentos podemos observar ciertos comportamientos que trata de ocultar a la cámara que usa para comunicarse con el jurado evaluador.

Dilemas. Se generan dilemas en el espectador al darle el mismo peso e importancia a las alternativas que se presentan, lo cual conlleva al público a asumir una decisión con la consecuencia de no saber qué hubiera sucedido si se decidía por la otra alternativa.

Colectividad. En esta herramienta teatral de decisiones, se busca que todos los espectadores voten, y la alternativa con mayor cantidad de votos, será la que se asuma. Para los espectadores, estas decisiones pueden generar cierta tensión u organización. De esta manera, la relación espectador-espectador que manifiesta Dubatti (2007) está activa constantemente.

Efímero. Una de las características del teatro es que cada función es diferente a la otra. Con la tecnodramaturgia pasa lo mismo, pero, por causa de más motivos (las intervenciones, las decisiones y las reflexiones del público), cada función resulta diferente, única e irrepetible.

Recursos virtuales. Para un idóneo desarrollo de la tecnodramaturgia es importante utilizar los recursos que ofrece la plataforma virtual. En mi caso, el cambio de fondos, compartir audio y renombrarme. Además, se puede utilizar *software* para no realizar el cambio de cámaras desde el mismo Zoom, sino desde otro programa que se dedica a realizar *streaming*, con el objetivo de tener fluidez visual y sonora.

Equipamiento. La tecnodramaturgia, al ser una herramienta que traslada la experiencia teatral hacia las plataformas virtuales, demanda contar con equipos como laptops o computadoras que puedan ejecutar programas para *streaming* sin ninguna dificultad. También demanda la utilización de diferentes cámaras con buena calidad, micrófono y una interfaz de audio para obtener sonido limpio, y monitores para escuchar.

Soporte técnico. Esta herramienta es, según mi experiencia, imposible de realizar con solo una persona (el actor), debido a que debe existir como mínimo una persona en el área técnica que realice los cambios de cámara, la escritura de los textos en el chat, los insertos de pistas de audio, de video, etc. Una alternativa para lograrlo es en base al control remoto a través de la conexión vía internet entre los dispositivos. Esta alternativa la empleé hasta exploraciones finales de mi trabajo de investigación, pero, debido a que la conexión de internet era inestable y que contaba con bajos recursos a nivel de *hardware*, decidimos utilizar cableado USB 3.0. De esta manera, solo un dispositivo se encarga de lo técnico. Además, se utiliza un segundo dispositivo (que ingresa a la reunión con otro usuario) para que el actor pueda monitorear lo que sucede dentro de la sala. Entonces, basándonos en el triángulo que realiza Dubatti (2007)⁴⁴, se observa que el actor, el técnico y el espectador son indispensables para el desarrollo de la puesta. De lo contrario, la obra no funciona.

- Diferencias

Tabla 2

Diferencias entre teatro presencial y el teatro virtual aplicando la tecnodramaturgia

Teatro presencial	Teatro virtual (Tecnodramaturgia)
Espacio presencial	Espacio virtual
Recursos técnicos físicos	Recursos técnicos digitales
Expectación a través de la mirada del espectador	Expectación a través de los encuadres de la cámara
Puede tener público pasivo o activo	Tiene público activo ⁴⁵
Puede tener estructura sólida o variable durante la función	Tiene una estructura que permite variar su trama

44 Véase la Figura 1.

45 Existe la posibilidad de que ciertas personas no quieran participar. No puedo controlar ello, ni obligarlos ni expulsarlos de la sala por no hacerlo, pero considero —como creador— que participar dentro de la puesta puede hacer que el público se sienta más cómplice con lo que está ocurriendo. Quizá me equivoco, y el público que no participa vive mejor la experiencia, pero hasta el momento sostengo que la tecnodramaturgia es un espacio para compartir y participar. De este modo, se vive la experiencia completa.

Puede o no romper la cuarta pared	Rompe la cuarta pared
Actuación teatral	Actuación frente a cámaras

Elaboración propia.

- Similitudes

Tabla 3 Similitudes entre teatro presencial y el teatro virtual aplicando la tecnodramaturgia	
Teatro presencial	Teatro virtual (Tecnodramaturgia)
<ul style="list-style-type: none"> -Es en vivo. -Es efímero. -Necesidad relevante de la presencia de mínimo un actor, un técnico y un espectador para que se realice el acontecimiento. -Existe el ritual de preparación, observación y reflexión. -Contiene el magnetismo del teatro. 	

Elaboración propia.

En conclusión, la inclusión del teatro hacia un espacio virtual se debe realizar teniendo en cuenta el cambio de espacio, de técnicas, de espectador y, por ende, de dramaturgia, para la construcción, orden y estructura de un hecho escénico. Se debe utilizar las herramientas virtuales a su favor para trasladar la experiencia teatral aurática sin perder la relación entre los actores, técnicos y espectadores; además de respetar la ritualidad del teatro que se encuentra en la preparación (Antesala), expectación (Obra) y reflexión (Post-sala) del acontecimiento. Dip (2010) establece que los uni-personales son una respuesta artística al sujeto fragmentado, individualista y solitario, que pertenece a la posmodernidad. Bajo esa idea, sostengo que la tecnodramaturgia, por el momento, nace de una respuesta artística al sujeto aislado en su casa obligatoriamente, que se siente solo, que pertenece a la realidad que se vive durante la pandemia y cuya única ventana de comunicación libre de virus es la *black mirror*; Sin embargo, hago recordar que esta investigación es un primer acercamiento a esta herramienta. Como creador, estoy ideando nuevas historias bajo las características de la tecnodramaturgia para aplicarlos en otros espacios, con más actores y con un sistema y grupo de técnicos más grande.

CAPÍTULO II OBRA

TBO A 40'

*"Siempre estoy haciendo lo que no puedo hacer.
Para poder aprender a hacerlo."*

Picasso

La presente obra tendrá un constante diálogo con la información teórica de las llamadas anteriores, se explicará el proceso creativo del texto, la finalidad que le otorgo como artista creador-investigador y la segmentación final de la obra.

¿Cómo se escribió TBO a 40'?

En ENSAD, las investigaciones se basan en una pieza teatral, un poema, una canción, entre otros. En mi caso, utilizaba la obra *Final de partida* de Samuel Beckett (1957), pero debido a la coyuntura dejé de usarla como detonador en mi quehacer teórico-práctico.

El cambio de mi investigación, entre el 2019 y 2020, fue debido a la funcionalidad del acontecimiento escénico. El 2020 es un año donde, como lo mencioné al inicio de la investigación, se rumorea la muerte del teatro debido a que no puede ocurrir su "magia" a través de las pantallas. Entonces, necesitaba un pretexto que se amolde a lo que quisiera hacer, pero debido a que no encontré un texto con las características que necesito, decidí iniciar la construcción de una dramaturgia bajo ciertas imágenes. A continuación, explicaré el proceso de construcción de la obra en base al punto 7 del texto titulado *La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)* de Carles Batlle (2008).

En el punto mencionado, el mencionado autor establece tres subdivisiones: recapitulación, reescritura y escritura sin diseño. La primera se refiere a todas las informaciones en las cuales nos basamos para la construcción del texto y cómo dialogan entre sí. La segunda es el proceso de pulir y esclarecer los vacíos que tenga el escrito. Finalmente, la tercera se refiere a la

escritura creativa llena de estímulos y situaciones en las que se desconocen hacia donde nos llevará el texto. Durante el proceso que tuve con *TBO a 40'*, puedo afirmar que inicié a partir de la escritura sin diseño, seguido de la recapitulación, y finalicé con la reescritura.

- Escritura creativa

Bajo la consigna de “esto no es teatro” era importante identificar las principales características del teatro y cómo se pueden adaptar al formato virtual. De esta manera, la interacción, el sistema de votaciones y la aparición visual del público fueron requerimientos necesarios para el desarrollo de la puesta. Seguido a ello, necesité decidir sobre qué desarrollaría la obra. Por ello, tomé a la pandemia como detonador creativo. Recordé a los diversos autores de los textos *La sopa de Wuhan* (2020) y *La fiebre* (2020), quienes afirman que la principal característica que particulariza a este año es el aislamiento y distanciamiento entre las personas. De esta manera, empecé a crear situaciones donde el personaje habla y anhela el exterior; a tal punto que llega a alucinar que sale de su habitación por medio de la frase “si el encierro no es una ilusión, esta ilusión no es un encierro”. Entonces, relacioné el contexto de encierro con las pantallas y su posibilidad de distorsionar la realidad, en los primeros acercamientos al texto⁴⁶.

Paul B. Preciado afirma en *Sopa de Wuhan*: “Si el virus muta [...], nosotros también debemos mutar” (2020, p. 185). Este pensamiento nos incita a reflexionar sobre los cambios que ha causado la pandemia en función de nosotros, a nuestras actividades y nuestra relación con el otro. Por otro lado, Debord (1967), Baudrillard (1978) y Sartori (1998), fueron los referentes teóricos para comprender por qué las pantallas nos fueron alejando de los vínculos humanos presenciales. En efecto, lo que observamos en las pantallas es seductor, perfecto, inmediato, y personalizado en el caso de internet, pues podemos seleccionar la información que vamos a consumir.

En reflexiones sobre la puesta, apareció la relación entre *TBO a 40'*, la obra *Final de partida* de Samuel Beckett⁴⁷, el personaje Segismundo de *La vida es*

46 De esta manera, en base a la apariencia sonora es que decido llamar a la obra “TBO” porque suena como TE VEO; sin embargo, esconde un título fuerte para el contexto. Ya que son las siglas de Trastornos Básicamente Obligatorios.

47 Mi pretexto de obra anterior.

sueño, y nuestro contexto. El encierro, la ventana y el comentar/anhelar el exterior están presentes en los tres casos.

Tabla 4

Características que tomé en cuenta

	Segismundo en la torre (La vida es sueño)	Final de partida	<i>TBO a 40'</i>
Espacio	Una torre	Una habitación	Una habitación de alta seguridad
Ventana	Tradicional con barrotes	Tradicional	Tecnológica
Encierro	Obligatorio	Obligatorio	Obligatorio
Deseo	Salir	Que todo termine	Salir
División dramática	Actos	Cuadros	Cuadros
Estructura dramática	Lineal	Lineal	Lineal

Elaboración propia.

A partir de las reflexiones sobre las diferencias entre las condiciones de encierro de los tres casos, llega el pensamiento de Paz (2010) sobre el encierro voluntario y obligatorio. La autora afirma que el encierro voluntario puede generar un cambio en la persona, pero cuando es un encierro obligatorio, puede generar frustración y rechazo al cambio. Por ello, en la situación de Segismundo existe un rechazo del personaje sobre su condición de encierro, pues desea salir. En el caso de *Final de partida*, todos los personajes se resignan al encierro y solo esperan a que todo termine; sin embargo, Clov, al ser el único personaje con las condiciones físicas de salir, tiene curiosidad y miedo por lo que ocurre en el exterior. Estos precedentes fueron principales y necesarios para construir la historia que presento en *TBO a 40'*.

- Recapitulación

La escritura de la obra no inició con el contenido de la historia, pues desde un inicio sabía que, al proponer un público activo con diferentes grados de

interacción y alternativas de historias, lo primero que tenía que hacer era dedicar un tiempo a la configuración del Zoom y la enseñanza sobre los mecanismos de interacción. A ese momento le llamé Antesala. Luego sigue el momento Obra, que implica el desarrollo de la puesta. Finalizo con la Post-sala, en donde ocurre el conversatorio sobre la obra. Sin embargo, los tres momentos deben estar relacionados. De esta manera, bajo los diversos intentos, pude construir una situación para un personaje que involucre al público espectador bajo un rol activo dentro de la puesta.

La situación de juicio encaja muy bien para insertar una voz moderadora, a la persona enjuiciada y al jurado evaluador en un mismo espacio donde puedan interactuar directamente entre sí. Por ello, un juicio virtual, donde deliberan la condición de encierro de una persona, es la situación general de la puesta. El personaje tiene 40 minutos para convencer al jurado evaluador de que lo dejen libre. Por el contrario, SPP⁴⁸ hará lo posible para que no suceda dicho cometido, ya que el personaje es un peligro social. De esta manera, el pensamiento sobre el encierro obligatorio de Paz Román (2020) y los pensamientos de Debord (1967), Baudrillard (1978, 2002) y Sartori (1998) sobre la imagen, el control, la apariencia y la seducción a través de las pantallas, están presentes dentro de la obra que se desarrolla bajo argumentos y contraargumentos para el jurado evaluador.

- Reescritura

Sin duda, la obra ha tenido diferentes reescrituras debido al desarrollo de los argumentos, contraargumentos y las aristas libres que se deja debido a la interacción del público. Finalmente, este es el esquema que manejo dentro de la obra.

48 Personaje de la obra.

Tabla 5

Escaleta de la obra

TBO a 40'

ANTESALA

Primera llamada, primera: los roles
 Segunda llamada, segunda: el formato
 Tercera llamada, tercera: las interacciones

OBRA

SPP	Mateo
Es peligroso.	Yo soy Mateo y no soy peligroso.
Tus vecinos afirman que has cambiado.	¿Quién no ha cambiado en esta pandemia?
Es un manipulador.	SPP ha cometido errores antes y lo está haciendo ahora.
Cometió el delito de matar a una persona con sus propias manos y tenemos un video que lo demuestra.	¿Qué es una persona? ¿Qué harían por defender sus ideales?
¿Le permiten salir o no?	
POST-SALA	
¿Qué creen que nos espera cuando volvamos a salir?	

Elaboración propia.

El proceso de escritura de *TBO a 40'* toma como referencia el contexto que se vive en 2020, lo vincula con la situación espacial de las obras *Final de partida* y del personaje Segismundo, y lo fundamenta bajo los referentes teóricos de la *Sopa de Wuhan*, *La fiebre*, y los pensamientos de Paz Román (2010), Debord (1967), Baudrillard (1978, 2002) y Sartori (1998).

La finalidad de la puesta

En el presente trabajo de investigación se utiliza el verbo *evidenciar*. El *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE) define *evidenciar* como “Hacer patente y manifiesta la certeza de algo; probar y mostrar que no solo es cierto, sino claro” (RAE, Edición del Tricentenario, actualización 2020). A continuación, explicaré su aplicación en cada una de las dimensiones.

Empiezo por la aplicación del verbo *evidenciar* en el eje de contenido, ya que ha servido como contexto y al mismo tiempo como detonante creativo en esta investigación. La característica principal de esta pandemia es el aislamiento obligatorio (Agamben *et al.*, 2020). Este aislamiento ha reconfigurado el espacio/tiempo para trabajar, para estudiar, capacitarse, divertirse, etc. Nos ha colocado en una situación diferente y ante ello, hay dos grandes caminos de reflexión. La primera, son las reflexiones que revaloran las actividades presenciales (estudiar, trabajar, viajar, divertirse, etc.), y la segunda son las reflexiones que valoran las actividades virtuales (realizar todo lo mencionado a través de las pantallas). Esta investigación toma como pretexto la característica principal de esta pandemia para evidenciar de manera poética los dos grandes caminos de reflexión que mencioné.

Entonces, el verbo aplica en la construcción del acontecimiento teatral y hace hincapié en la situación del personaje. Los cambios que nos ha causado esta pandemia son diversos. El personaje es un ejemplo extremo de estos cambios, ya que, en su vida cotidiana, como guía turístico, estaba siempre fuera de casa y en contacto recurrente con más personas. Cuando llega la pandemia, se inserta dentro del mundo virtual como escape y cambia su percepción de la vida. Por un lado, los argumentos que propone el personaje para su defensa se enfocan en convencer al jurado para que le permitan salir. Por otro lado, los argumentos de la institución SPP⁴⁹ se enfocan en convencer al jurado para que no le permitan salir. En ambas posturas se evidencian los cambios que ha causado el aislamiento obligatorio de esta pandemia en el personaje, y se pretende generar la reflexión sobre ¿qué nos espera cuando volvamos a salir?, ¿es posible que la inmersión en el mundo de las pantallas nos distancie sobre reconocer lo real, como es el caso del personaje?, ¿o es posible que revaloremos con énfasis la presencia y los vínculos humanos?

Para mí, la aplicación en el eje formal es la más relevante, ya que este trabajo de investigación es sobre artes escénicas. El contexto de aislamiento obligatorio propio de la pandemia, donde los espacios presenciales para trabajar, estudiar, divertirse, culturizarse, etc., están prohibidos, conlleva a que el teatro —en teoría— esté muerto, ya que no puede ocurrir “la magia del teatro” por medio de las pantallas. Bajo esa premisa, se hacen evidentes

49 Nombre de la institución dentro de la puesta. Significa Seguridad y Prevención Poblacional.

los cambios que deben tomarse en cuenta para elaborar un acontecimiento escénico para la virtualidad. La dramaturgia, los recursos técnicos y las técnicas actorales son los aspectos principales que varían cuando el teatro se traslada hacia las plataformas digitales. Por ello, se debe crear piezas pensadas con y para la virtualidad como alternativa a este momento difícil para el teatro.

Entonces, el proyecto de investigación evidencia las modificaciones de ciertos aspectos del teatro para proponer una alternativa en la virtualidad. De esta manera, pretende evidenciar que el teatro sí puede funcionar dentro de la virtualidad.

En conclusión, la investigación sobre la condición de encierro en tiempos de pandemia bajo la tecnodramaturgia como elemento artístico, evidencia los cambios que atraviesa el personaje dentro de su condición de encierro y nos propone reflexionar sobre ¿qué nos espera al volver a salir? También evidencia la construcción poética del teatro con y para la virtualidad como alternativa artística en estos tiempos difíciles y, al mismo tiempo, propone reflexionar sobre el futuro del teatro porque ¿la virtualidad será momentánea o será permanente? Esta investigación puede ser un precedente para el teatro en los medios digitales.

Segmentación final del texto

Debo empezar afirmando que, al ser el dramaturgo de la puesta en escena, soy la prueba del tercer punto que menciona Batlle (2008): “¿y si nosotros somos los autores? ¿podemos prever unidades en el proceso de composición?” (p. 384). Lo que plantea el autor lo experimenté de manera fructífera: resolver los procesos de composición fueron agradables, pero no puedo negar los momentos en los que me encontré estancado en ciertos mecanismos, o bajo la presión de lograr resultados en corto tiempo. A continuación, segmentaré *TBO a 40'* bajo el esquema que propone Batlle (2008).

- Primera fase

Son conocimientos de la obra para tener claridad sobre lo que propone la historia. Estos conocimientos se establecen previo al análisis de las secuencias.

- *TBO a 40'*, al ser una historia que se desarrolla bajo los argumentos de Mateo, quien sustenta su inocencia para el jurado evaluador⁵⁰, tiene una estructura unitaria y centrada. Mateo debe convencer al jurado evaluador en 40 minutos como máximo. De lo contrario se quedará encerrado por el resto de su vida.
- Los argumentos de Mateo responden a los contraargumentos de SPP⁵¹ y a los incentivos propuestos por el jurado evaluador. Por ello, la acción se desarrolla por encadenamiento de causa y efecto.
- El tiempo en el que se plantea la historia es el presente.
- Presenta un sujeto definido, que se encuentra en una situación densa y fuerte, ya que los contraargumentos tienen relevancia y al final, el jurado decide el futuro de una vida humana.
- En esta obra se evidencia que los personajes conocen más datos que el espectador.
- La ficción teatral es cerrada debido a que desde un inicio se establecen los roles que asumirán los involucrados, y estos se mantienen hasta el final de la obra.

- Segunda fase

Esta fase analiza las secuencias de la obra en función a los segmentos, información, expectativas, tema, espacio y figuras textuales.

Tabla 6

Segmentación de la puesta

Segmentos	Subdivisión de segmentos	Información
Antesala	Primera llamada, primera: los roles	Otorga el rol que cumplirá cada participante.
	Segunda llamada, segunda: el formato	Informa las configuraciones que se hace en Zoom.
	Tercera llamada, tercera: las interacciones	Informa los mecanismos para interactuar con la obra.

⁵⁰ El público.

⁵¹ Segundo personaje de la obra.

Obra	Fase 1 (Argumento y contraargumento entre Mateo y SPP)	Es peligroso. Soy Mateo y no soy peligroso.
	Fase 2 (Argumento y contraargumento entre Mateo y SPP)	Testimonio sobre el cambio de Mateo durante la pandemia ¿Quién no ha cambiado en la pandemia?
	Fase 3 (Argumento y contraargumento entre Mateo y SPP)	Es un manipulador. SPP ha cometido errores antes.
	Fase 4 (Argumento y contraargumento entre Mateo y SPP)	Mató a una persona con sus propias manos. ¿Qué es una persona? ¿Qué harían por defender sus ideales?
	Veredicto final	SALIR / NO SALIR
	Post-sala	Foro

Elaboración propia.

TBO a 40', al ser una obra que se sitúa en el contexto pandemia 2020, donde el espacio que habita el personaje indica que se encuentra encerrado de manera obligada, espera generar las diferentes expectativas propuestas por Batlle (2008):

- Nivel referencial: al pretender vincular la condición de Mateo con nuestro contexto.
- Nivel generativo: a causa de los dilemas y contradicciones de información entre Mateo y SPP para el jurado evaluador. A través de ello, se pretende generar la duda en el espectador sobre quién dice la verdad.
- Nivel identificatorio: a causa del análisis que pretendo incentivar en el espectador sobre lo que los personajes dicen y hacen, sobre todo en Mateo, que es visto todo el tiempo por el jurado evaluador.
- Nivel estético: a causa de ser teatro interactivo para el formato virtual, con la propuesta de reflexionar sobre nuestra condición de encierro durante la pandemia y cuestionarnos sobre lo que nos espera al salir.

Por otro lado, Batlle (2008) atribuye relevancia a las figuras textuales de las puestas. Estas dan carácter y brindan información necesaria al espectador.

La obra, como se mencionó anteriormente si se observa el cuadro anterior,⁵² se basa en la lucha de argumentos y contraargumentos que definirán el futuro de una vida humana. Por ello, existen figuras textuales de carácter, de defensa, de evasión, de argumentación, de cuestionamiento, de relato y de dirigirse hacia el público.

La segmentación de *TBO a 40'* me permite explicar de manera ordenada los diferentes aspectos y perspectivas que se pueden extraer desde el análisis del texto. También me permite explicar el proceso del uso de la información teórica en el contexto del año 2020 para su creación y repensar ciertos aspectos del teatro para pretender resignificar la experiencia convivial en plataformas digitales como Zoom.

52 Véase la Tabla 6.

CAPÍTULO III POST-SALA

Un café con Arny Ramírez: El desmontaje

*“Inténtalo. Fracasa. No importa.
Inténtalo otra vez. Fracasa de nuevo.
Fracasa mejor.”*

Samuel Beckett

A continuación, se explicarán de manera crítica y reflexiva los diversos procesos creativos que tuve como creador-investigador; también se explicará, profundizará y analizará desde diferentes puntos de vista el hecho escénico llamado *TBO a 40'*.

Mis procesos creativos

Considero que este trabajo de investigación contiene un extenso trabajo de laboratorio. En lo personal, puedo afirmar que la cantidad de veces que he cambiado de historia, de diseño espacial, de recursos sonoros, de recursos visuales proyectados en espacios determinados⁵³, etc., es extensa. Lamentablemente, no tengo todos los registros visuales de cada una de mis exploraciones; sin embargo, con las que tengo podré explicar el proceso que tuve desde mi primera investigación, que inició en 2019, y que, por motivos de la coyuntura, cambió en mayo del 2020.

Mientras revisaba cada carpeta con los materiales sonoros y visuales de todas mis exploraciones, identifiqué que mi investigación anterior y la actual tienen puntos en común. Por ello, en esta parte de la investigación explicaré, en primera instancia, las conexiones entre mis investigaciones. Seguido a ello, explicaré los procesos y reflexiones enfocadas en el teatro para plataformas digitales. A este primer recorrido, que se almacenan en diferentes carpetas y anotaciones en mis bitácoras, le llamo *todo está conectado*, porque sí, después de muchos años comprendo a un profesor cuando se refería

53 Conocido como videomapping.

a que todas nuestras creaciones tienen sus conexiones entre sí, que es allí donde se encuentra nuestro eje de creación personal. (Quizá este recorrido por las diferentes etapas en mi laboratorio demostrará mi eje de creación personal). Al segundo recorrido le llamo *TBO en exploraciones*, porque esta propuesta de herramienta teatral para lo virtual se ha basado en diferentes pruebas y errores.

Empecemos.

- **Todo está conectado**

Mencionar que todo se encuentra conectado implica también las creaciones que hice en paralelo a mi trabajo de investigación. Es decir, las composiciones musicales que realicé para mi banda o los textos que escribí durante el periodo 2019 – 2020, porque un artista creador no deja de crear en función a lo que le ocurre, observa o reflexiona de su entorno. Si bien en este punto me enfocaré en mi proceso creativo de investigación dentro de ENSAD, quería mencionar que las creaciones en dramaturgia o composiciones musicales para mi banda también se encuentran relacionadas en los siguientes puntos que mencionaré.

¿Qué relación puede tener una propuesta que mezclaba tintes de pasteles en agua, o comía papel, o se ataba cordones en las extremidades para formar la imagen de una marioneta humana, o se enredaba con los cordones de diversos zapatos, o creaba espacios íntimos mediante la iluminación de una linterna, o que hacía *video mapping* en escena, o creaba a partir de la relación con los globos; con esta propuesta virtual que, al mismo tiempo, ha variado los mecanismos narrativos, interactivos y recursos técnicos?

Al reflexionar sobre todos mis procesos de laboratorio, pude identificar ciertos puntos en común a nivel temático, espacial y del propósito con la creación, que se encuentran presentes dentro de esta propuesta virtual.

- El tema:

En el 2019, cuando inicié mi trabajo de investigación, tenía que identificar de qué tema me gustaría hablar mediante lo artístico. Tras diferentes exposiciones supe que el consumismo, el individualismo y la deshumanización

del sujeto, producto de la relación con las pantallas, eran mis principales intereses. Al relacionarlo con una obra como pretexto para abordar aquellos temas, me agradaron diversas piezas como *El lenguaje de las sirenas*, de Mariana de Althaus (2012) e *Intimidación atómica, un encuentro especial...*, de Leonardo Maldonado (2014), pero al final, la obra que más resonó en mí fue *Final de partida*, de Samuel Beckett (1954). Actualmente no me baso en un texto, pero como lo mencioné en la *segunda llamada, segunda*, la situación de *Final de partida* y la de Segismundo en la torre, fueron imágenes referenciales para la elaboración de *TBO a 40'*.

Entonces, si bien, al finalizar el 2019, mi trabajo de investigación tomaba como eje de contenido a la deconstrucción de la idea sobre el individualismo, y tenía como detonador creativo a los espacios, desplazamientos, metáforas y estética, como propone Beckett (1957). En 2020, la coyuntura me propuso un nuevo contexto y me permitió reflexionar en mi tema. Sabía que el individualismo o la relación con las pantallas estarían presentes, pero no serían el eje principal. ¿De qué quisiera hablar en una pandemia? Fue un cuestionamiento constante que, a mediados del 2020, pude responder. ¿Por qué? Porque lo curioso de este trabajo de investigación es que tuvo un proceso donde primero apareció el *cómo* quiero decirlo, y luego apareció el *qué* quiero decir.

La ausencia de contacto presencial con mis compañeros y de lo cultural hizo que extrañe el convivio y le diga “basta”⁵⁴ a las pantallas.



54 Esto fue una sorpresa para mí porque, hasta antes de la pandemia, yo era quien adoraba relacionarse con las pantallas, pero ahora la rechazo por el exceso, porque siento que hubo una ruptura del equilibrio. Por ello, así se llama la segunda llamada, segunda.

Figura 2. Organización de pensamientos de autores según su idea de encierro.
Elaboración propia.

Tal como indica el gráfico, concluí que el aislamiento del contacto físico por el virtual está presente en el seguimiento teórico que realicé desde Debord hasta nuestro contexto. Entonces, decidí cuestionar el encierro, producto de la pandemia, porque, a partir de ello, puedo seguir tocando los temas de la deshumanización, de la relación con las pantallas y de la soledad. Por ello, en este trabajo de investigación, la pandemia reorganiza mi tema, pero no lo direcciona por otra línea, sino que continúo por mis gustos temáticos.

- El espacio:

Para iniciar este punto me siento en la necesidad de plasmar una imagen que encontré en *Facebook*, y que inmediatamente fue una referencia visual para mi investigación. No voy a negar que busqué las maneras de poder realizarlo para mi puesta del 2019, pero al final solo fue una referencia visual inspiradora para mis laboratorios, incluso continúa siendo una referencia en mi presente trabajo de investigación.



Figura 3 y 4. Proyecto del matemático Henry Segerman. Recuperado de la página

de Facebook *Acción filosófica*.

Mi primera impresión con la imagen fue la sensación de sorpresa, porque un objeto curvo proyecta una sombra cuadrangular en el espacio. En aquel tiempo relacioné la imagen con la obra de Beckett por el encierro, por lo simétrico del espacio que propone la misma obra y porque, en lo personal, simbolizaba el dominio que ejercía Hamm sobre Clov⁵⁵. Entonces, a partir de la imagen que me simboliza poder, apariencia, encierro, simetría y sorpresa, construyo mis exploraciones por medio de proyecciones multimedia e iluminación. Del mismo modo, debo afirmar que, a nivel de figuras geométricas, en mis trabajos de investigaciones han tenido presencia el cuadrado y el círculo, siendo el cuadrado la figura más presente.

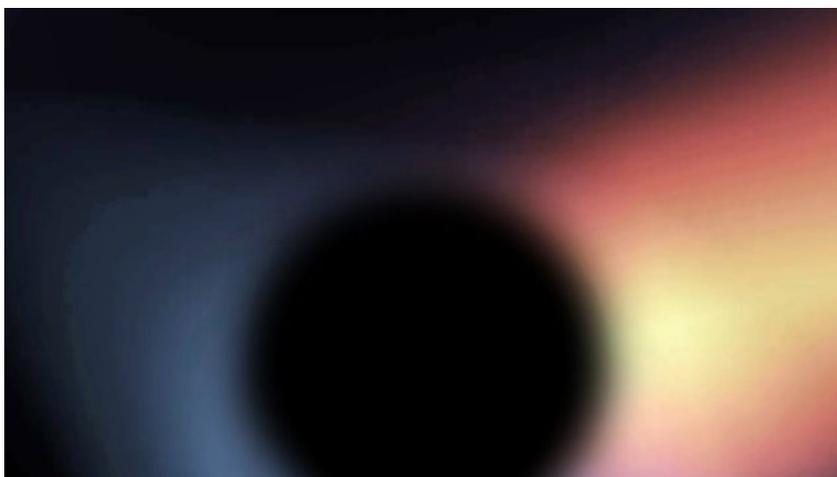


Figura 5. Captura de un video utilizado en mis primeros laboratorios⁵⁶.

55 Personajes de la obra *Final de partida*, de Samuel Beckett.

56 En la práctica, mi personaje se iluminaba con unas linternas pequeñas, se movía dentro del círculo negro y quería relacionarse con los colores.

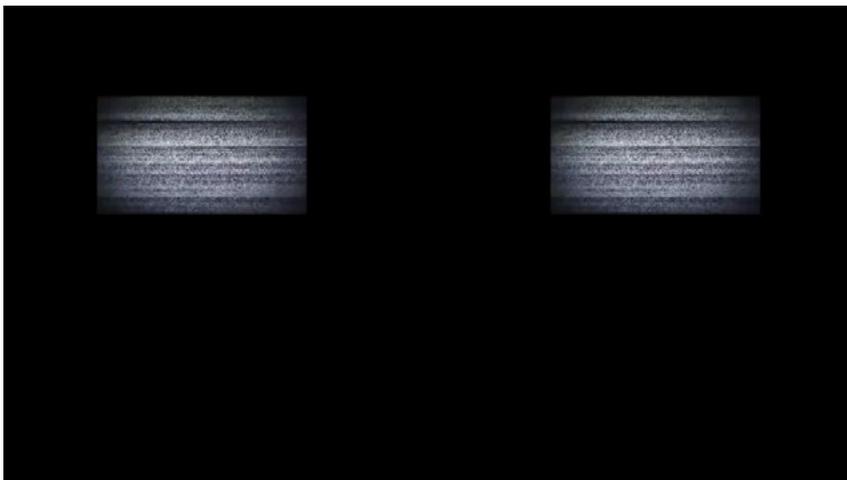


Figura 6. Captura de un video utilizado en mis primeros laboratorios⁵⁷



Figura 7. Captura de mi video en el laboratorio⁵⁸.

57 En la práctica, mi personaje se iluminaba con una linterna pequeña mientras observaba las pantallas de televisores. En la propuesta, ambos televisores eran las dos ventanas que se mencionan en la obra de Beckett.

58 El personaje se encuentra dentro de la infraestructura de papel.



Figura 8. Captura de mi video en el laboratorio.⁵⁹



Figura 9. Captura de mi video en el laboratorio.⁶⁰

59 El personaje se encuentra realizando una secuencia rutinaria y es iluminado con una linterna.

60 El personaje se encuentra realizando una secuencia física con los globos y es iluminado con una linterna.



Figura 10. Foto de mi muestra final del laboratorio 2019.⁶¹



Figura 11. Captura del laboratorio de *TBO* a 40'.⁶²

Del mismo modo, las construcciones de los espacios en los laboratorios, de las cuales no tengo registro visual, era cuadrados grandes de papel periódico, en los que el personaje se encerraba en alegoría a la información de los medios de comunicación. También fue una escalera de tijera grande, donde, entre las patas, el personaje tenía atado cordones en las extremidades y al moverse tiraba de los mismos como si fuera una marioneta humana. Por

61 En la foto se aprecia la iluminación de la linterna y se observa la caja, que es la matriz controladora de la situación.

62 En el laboratorio exploro a través de una *webcam* externa, la construcción de un circuito cerrado.

ello, puedo afirmar que las limitaciones del espacio, inspiradas por las figuras 3 y 4, han estado presentes en cada una de mis exploraciones. En la presente obra, el personaje está encerrado en una habitación y el público tiene un límite visual, ya que solo puede observar lo que les permito que vean a través de las cámaras.

- El propósito con la creación:

Para este punto, recuerdo mucho aquellas frases sobre “amarse a uno mismo para poder amar al otro”. Eso quiere decir que nos miremos primero para luego mirar hacia el otro. Estas referencias me resonaron en la imagen de un espiral que poco a poco se va expandiendo. ¿Por qué menciono esto? Porque en todas mis puestas, los espacios reducidos poco a poco se expanden hasta integrar al público dentro del acontecimiento de forma activa. Claro, eso pretendía concretar este 2020 al volver a mis clases, pero, por motivos de la coyuntura, no se logró y fue una de las razones por las cuales cuestioné si debía continuar en el formato virtual o esperar al año siguiente para retomar mi puesta presencial, ya que el público completaba la experiencia de mi puesta. Finalmente, reflexioné sobre el espiral en las plataformas digitales y nació la tecnodramaturgia.

Como soy una persona que se explica mejor a través de imágenes, prefiero graficar la idea de la espiral en función a mis puestas, y cómo, a partir de ello, nacieron los cuestionamientos por la dramaturgia y mi planteamiento sobre la tecnodramaturgia.

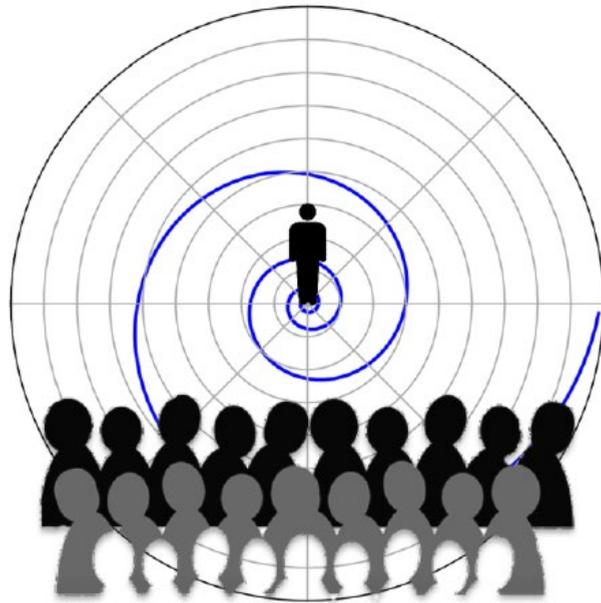


Figura 12. Gráfico de la espiral de experiencia.

Con este gráfico pongo en evidencia que todos mis laboratorios tuvieron un interés por quebrantar el encierro. Es decir, todos los espacios que se encontraban limitados por la iluminación de la linterna, por el cuadrado de papel periódico, por el espacio entre la escalera de tijera o por la infraestructura de papel; en el desarrollo de la puesta, desaparecen hasta lograr que el público sea iluminado y forme parte de la experiencia. Entonces, puedo decir que desde el 2019 pretendía tener un público participativo. Al llegar el 2020, con las clases virtuales, dudé mucho con seguir mi exploración con visión en lo presencial porque ¿cómo lograría la expansión de la espiral desde lo virtual? ¿Cómo se podría lograr esta expansión desde un trabajo pregrabado? En lo personal no tendría el mismo impacto y, lo más importante, no me sentiría cómodo como investigador-creador.

¿Qué hice?

Decidí darle una oportunidad a lo virtual en vivo, pero después de observar diversas puestas en escena en dicha plataforma, sentí que el público debe ser participativo. ¿Cómo así? Sentía que el público debía formar parte indispensable de la misma narrativa, fue entonces donde apareció la idea de las decisiones a través de las votaciones. “Pero algo le falta”, me dije. Lo que faltaba era la presencia del público en imagen para sentir el calor a través de sus reacciones. Entonces nació la idea de que el público vote entre dos alternativas, por medio de objetos. De esta manera, al realizar una exploración de *TBO 40*,⁶³ pude comprobar que la espiral se lograba expandir con el mecanismo de votaciones, además, me sentía vivo al relacionarme con las personas en vivo. Cuestioné las construcciones de obras porque, según yo, son pensadas para un espacio presencial, no para un espacio virtual. Por ello, decidí desarrollar este trabajo de investigación bajo la premisa “haré una obra pensada para la virtualidad”.

TBO a 40' es una experiencia viva que pretende hacer olvidar la distancia física que existe entre los participantes.



Figura 13. Captura de un laboratorio de *TBO 40*.⁶⁴

63 Nombre inicial de la puesta.

64 Esta foto captura toda una atmósfera de complicidad entre el actor y el público.

- TBO en exploraciones

La puesta que ahora se conoce como *TBO a 40'* (*Trastornos Básicamente Obligatorios a 40'*) ha tenido diversos cambios en la historia, en recursos técnicos, en interacciones y en configuraciones de la plataforma Zoom.

- Recursos técnicos:

Decidí elegir la plataforma Zoom debido a que actualmente es la más utilizada, es liviana y porque su interfaz visual favorece a la experiencia de la puesta. Frente a la elección de la plataforma Zoom, mi primer objetivo fue descubrir sus diversos recursos técnicos a nivel visual y sonoro.

Los fondos virtuales

Exploré la herramienta de “fondos virtuales” que ofrece la plataforma y me percaté de que podía romper la ilusión del fondo plano⁶⁵ si utilizo algún fondo de perspectiva.⁶⁶ Además, si me acercaba mucho a la cámara, Zoom me reconocía como fondo y reemplazaba mi silueta.⁶⁷ Otra posibilidad con los fondos fueron la composición en función a la supuesta perspectiva de la cámara.⁶⁸ Finalmente, los recursos de fondo y de filtros utilizados desde la plataforma Zoom sirvieron como composición de espacios a través del concepto de ilusión. Bajo esa idea, nació el texto “si el encierro es una ilusión, esta ilusión no es un encierro”,⁶⁹ que me permitió construir diferentes situaciones para el personaje.⁷⁰

65 Véase en la figura 13.

66 Véase en la figura 24.

67 Véase en la figura 15.

68 Véase en la figura 16.

69 Véase en la figura 14, donde el personaje cree que ese fondo virtual es un espacio real.

70 Si gustan ver un video donde se evidencian estos recursos que menciono, aquí les adjunto un link: <https://youtu.be/Vf7Ko5NHAdk>. No se olviden de leer la descripción del video.



Figura 14. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*.

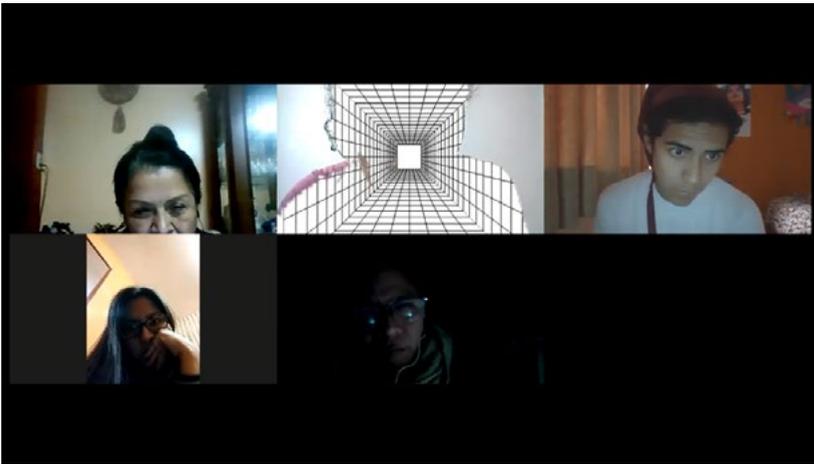


Figura 15. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*.

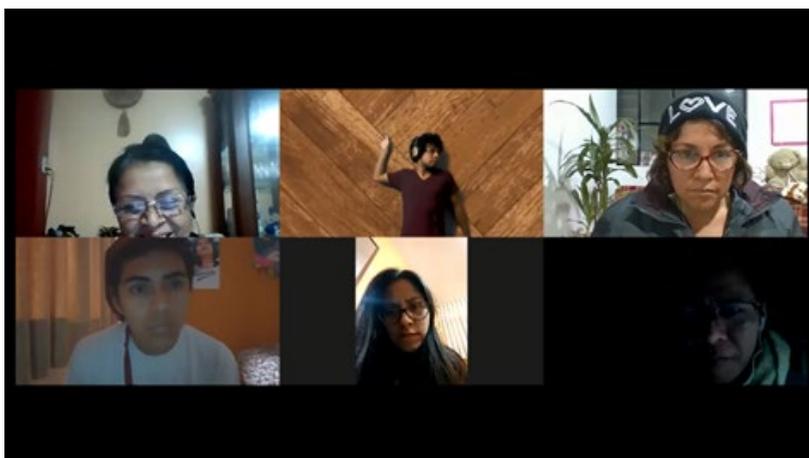


Figura 16. Captura de un laboratorio de *TBO* a 40'.

El sonido

En lo sonoro, pretendía utilizar efectos de paneo en los canales derecho e izquierdo, pero la plataforma no recibe el audio en estéreo, sino en mono. Al vincular un *mixer* a mi laptop, tuve que configurar el audio de Zoom para que la *cancelación de eco* no perjudique la audición de las canciones que coloqué por medio del *mixer*. Posteriormente, utilicé la herramienta de compartir audio y el *mixer* para ingresar los sonidos que necesité en la muestra. Finalmente, utilicé una interfaz de audio vinculada al *software* de *streaming*.

Cámaras

El empleo de diferentes cámaras fue apareciendo ante la necesidad de frescura visual, ya que, un único plano fijo puede ser pesado y aburrido para el espectador. Frente a la vinculación de diversas cámaras, se exploró en construir circuitos cerrados,⁷¹ los mismos que durante el laboratorio y necesidad de la obra se fueron descartando. Finalmente, los ángulos de las cámaras permiten construir la idea de una cámara de vigilancia⁷² y me permite narrar desde un ángulo que el personaje cree que no se ve.

71 Véase en la figura 11.

72 Véase en la figura 17.



Figura 17. Captura de un laboratorio de *TBO* a 40'.

Control remoto

Desde el primer día de exploración sabía que necesitaría un técnico que escribiera en el chat y que cambiara los fondos. De esta manera, mi hermano realizó esas tareas mediante una vinculación remota entre su computador y mi laptop. Asimismo, a lo largo de las exploraciones con diferentes cámaras, notamos que la plataforma demora en hacer el cambio entre cámaras, por ello, decidimos utilizar programas de *streaming*. Así la plataforma lo reconoce como una cámara web y el cambio de cámaras es fluido, además, se pueden usar videos sin la necesidad de utilizar la herramienta “compartir pantalla”.



Figura 18. Captura del sistema *streaming* de la puesta.

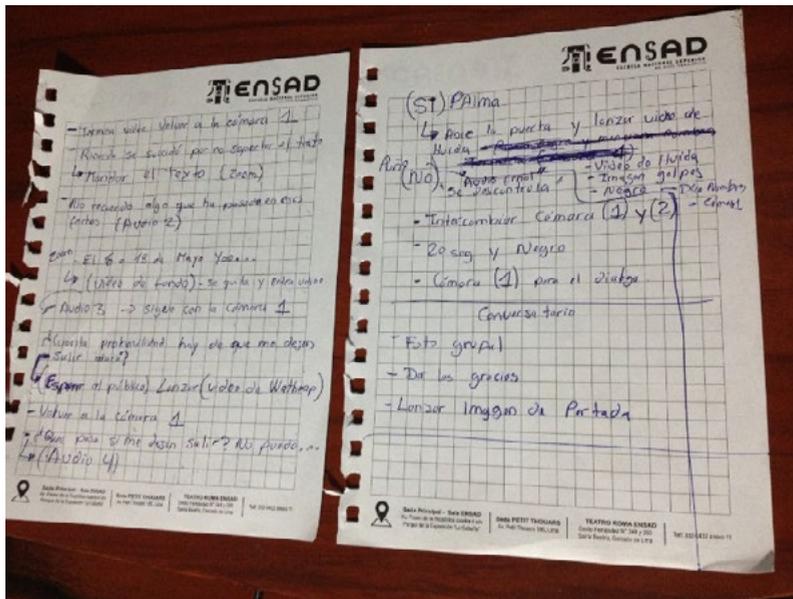


Figura 19. Registro fotográfico de la guía del técnico.



Figura 21. Habitación del técnico.

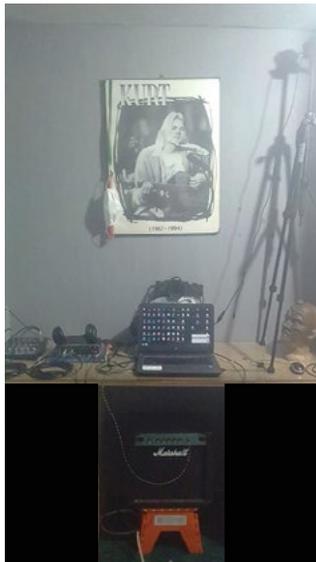


Figura 22. Habitación del performer.

– Cambios en la historia:

TBO a 40' nace de la apariencia sonora del título, ya que TBO suena como TE VEO, y los 40' son por la duración de la reunión (gratuita) en Zoom. Entonces *TBO a 40'* tiene dos significados en el título: *TBO a 40'*, porque el personaje tiene 40' para verte, y porque el tema que se abordará son los Trastornos Básicamente Obligatorios a 40'. Es decir, los trastornos que atraviesa el personaje en los 40' que tiene para convencer al público de que lo dejen salir.

TBO a 40' es una experiencia que inicialmente se dividía en dos grandes momentos: *La antesala y la obra*. Tras varios laboratorios y conversatorios con los participantes después de presentar el avance, se añadió el tercer momento llamado *Post-sala*. De esta manera, el ritual del acontecimiento se encuentra presente.

Respecto al primer momento en el que se explica al público cómo configurar la plataforma Zoom, y las reglas del juego, me hicieron una observación en mi curso práctico de investigación: la antesala parece una historia desligada del momento *obra*. Entonces debía encontrar la forma de unificar ambos momentos.

En las exploraciones hubo intentos de historia, donde el personaje tenía alucinaciones con estar en otros espacios⁷⁴ y, a través de las decisiones del público, el personaje se adentraba en estos espacios⁷⁵. También hubo una historia donde el público veía la reproducción de un video encontrado en una capsula del tiempo⁷⁶. Así mismo, hubo una historia donde el personaje recorría su casa y debido a las noticias desastrosas, despeja su mente grabando bailes para las redes sociales donde aparenta su felicidad⁷⁷.

Finalmente, la unificación de los momentos se produce tras la solución de los ángulos de las cámaras, de otorgarle un rol al técnico en la obra⁷⁸ que se comunica con el público por audio y por texto en el chat, de otorgarle un

74 Véase en las figuras 14 y 15.

75 Véase en la figura 24.

76 Véase en la figura 11.

77 Véase como muestra en la figura 16 y en el link que aparece en la nota al pie nº 73.

78 Es quien hace la presencia del personaje SPP.

rol al público y de establecer la situación de: “el joven detenido convence al jurado para que lo dejen salir, pero SPP hará lo imposible para que no se logre, porque el joven es un peligro para la sociedad.”

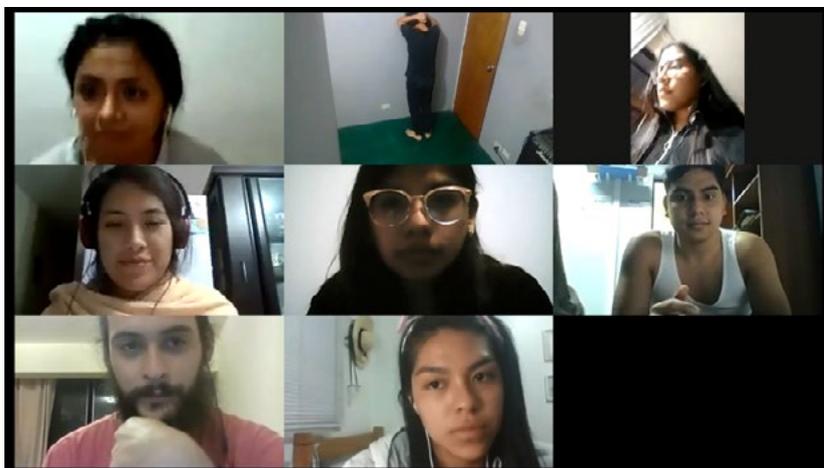


Figura 23. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*

– Las interacciones:

Desde un inicio la propuesta tenía solo un grado de interacción: mostrar un objeto blanco o negro para elegir entre dos alternativas⁷⁹. Este recurso fue complejo para mí como creador porque cada votación implicaría una posibilidad nueva de desarrollo en la historia. Frente a ese inconveniente, me cuestioné la intervención de otros grados de interacción. De esta manera, aparece el *micrófono abierto* donde el público puede pedir, decir o preguntar lo que desee⁸⁰, el *blanco o negro* para responder *sí o no*⁸¹ al joven, y *palma o puño*, que permite al público decidir entre las dos situaciones que les propone SPP⁸². Entonces, en *TBO a 40'*, las interacciones con el público son de diferentes maneras, y la capacidad del actor para improvisar frente a los impulsos que le brinde el público, es alta. Debo resaltar que, para controlar

79 Véase en la figura 24.

80 Véase en la figura 25.

81 Blanco = sí
Negro = no

82 Véase en la figura 26.

la obra, debí estructurar la historia y los momentos minuciosamente. De esta manera, el público intervendrá con preguntas, pedidos o comentarios. Este punto es muy importante, de lo contrario la historia se puede descarriar o puede perder la convención, como me pasó en un par de laboratorios.

Debido al corto tiempo que tuve para explorar en las interacciones, seleccioné un par de ellas para trabajarlas. En la obra, el público tiene tres grados de interacción: Afirmar o negar moviendo la cabeza para responder *sí* o *no*. Escribir en el chat para obtener los pensamientos y recuerdos del personaje, y mostrar su *palma o puño* para tomar una decisión entre dos alternativas. Evidentemente, en la *post-sala* el público puede encender sus micrófonos o escribir en el chat para comunicarse con la sala, pero durante el momento *obra*, solo tiene permitido utilizar los tres grados de interacción que mencioné.



Figura 24. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*.



Figura 25. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*.



Figura 26. Captura de un laboratorio de *TBO a 40'*.

Con este recorrido de exploraciones, desde mi investigación de 2019 hasta 2020, con sus variaciones y puntos en común, he logrado la elaboración de *TBO a 40'*, una propuesta teatral pensada para las plataformas virtuales. Ha sido un proceso muy variado, lleno de muchas pruebas y errores. Finalmente la obra se puso en escena y se sustentó a nivel teórico-práctico para las artes escénicas. Doy cierre a este recorrido lleno de procesos creativos.

En el anexo de esta investigación colocaré más registros fotográficos de mis procesos de 2019.

Análisis de TBO a 40'

Después de contextualizar los diversos procesos que tuve con mi trabajo de investigación, quisiera analizar el acontecimiento escénico y profundizar en aspectos como el personaje, el espacio, tiempo, medios, signos, espectador, y realizar un análisis crítico de la puesta desde diferentes ángulos. De esta manera, dejo en evidencia los diversos criterios artísticos que utilizamos para la elaboración de un hecho escénico.

Descripción del hecho escénico:

Para iniciar la descripción del hecho escénico siento la necesidad de volver al cuadro anterior sobre la segmentación de la puesta⁸³. Esto me permitirá explicar cada momento de la obra.

El primer momento llamado Antesala, como lo mencioné anteriormente, se enfoca en las configuraciones previas a la obra. La primera llamada explica los roles que cumplirá el espectador dentro de la obra. La segunda llamada les pide hacer configuraciones al Zoom, y la tercera llamada explica al personaje y a los espectadores la interacción que podrán tener dentro de la obra.

El segundo momento, llamado Obra, es un constante argumento de Mateo y contraargumento de SPP. En la fase I, SPP presenta y sustenta al personaje como una persona altamente peligrosa para la sociedad. Ante ello, Mateo manifiesta su incomodidad en el espacio donde no tiene una persona que lo avale legalmente, y sustenta su identidad en base a su perfil de Instagram. En la fase II, SPP presenta un testimonio de un vecino donde comenta el cambio de Mateo durante la pandemia. Ante ello, Mateo cuestiona el argumento debido a que considera que todos hemos cambiado en dicho contexto. En la fase III, SPP presenta el argumento profesional de un psicólogo que comenta los resultados del análisis realizado a Mateo. Por ello, Mateo aclara

83 Véase en la tabla 6.

que no le han hecho ningún tipo de revisión, que SPP ha cometido errores antes y es un error que esté allí. En la fase IV, SPP muestra el video donde evidencia el crimen que ha cometido Mateo. Ante ello, Mateo afirma que no lo recuerda y pide que se analice el contexto del video. Todas las fases van a desembocar en que el jurado decida si el personaje debe salir o no. En el primer final, Mateo es liberado y busca a SPP para asesinarlo, asimismo, menciona los nombres de las personas que votaron en contra de su libertad y les advierte que los buscará. En el segundo final, Mateo no es liberado, pierde el control y evidencia toda su ira y peligrosidad.

El tercer momento, llamado Post-sala, es un conversatorio donde todos dejan de asumir el rol otorgado y comentan sus reflexiones bajo la premisa de ¿qué nos espera cuando volvamos a salir sin ningún riesgo de contagio?

El espacio/tiempo:

Anne Ubersfeld (1989), Fabián Gutiérrez (1990), Erika Fischer-Litche (1999) y Hans-Thies Lehmann (2013) tienen un punto en común: existe un espacio/tiempo que pertenece al real, y un tiempo/espacio que pertenece al espectacular, donde se crea la convención teatral. De esta manera, utilizo el análisis de Gutiérrez (1990) para desarrollar estas categorías, con divisiones que lo explican de manera gráfica.

Tabla 7

Análisis de Gutiérrez sobre las categorías de espacio/tiempo

Espacio / Tiempo	Textual	Diegético	Referido a la historia
		Mimético	Referido al discurso
	Espectacular	Escénico	Referido a la construcción del hecho escénico
		Teatral / Lugar teatral	Referido al lugar/tiempo donde sucede

Elaboración propia.

Si esta división que propone Gutiérrez (1990) se aplica a *TBO a 40'*, se desarrollaría de la siguiente manera:

Textual	Diegético	Historia	Una habitación de la institución SPP / 2020.
	Mimético	Discurso	Una habitación de la institución SPP / 2020.
Espectacular	Escénico	Construcción del hecho escénico	Una habitación sin ventanas, paredes de color plomo, vestuario uniforme en Mateo y una puerta / 2020.
	Teatral / Lugar teatral	Lugar/tiempo donde sucede	Espacio Zoom / Hora o equivalente de la hora según el país donde el espectador se encuentre.

Elaboración propia.

El texto de la obra me sitúa en el año 2020 y en una habitación de alta seguridad de la institución SPP. Por ello, al llevarlo a la escena, me fue necesario estar en una habitación con las paredes de color sólido y que las cámaras capturen la imagen de la habitación simulando una prisión. Para completar esta idea de prisión, usé el plano contrapicado, que simula el registro de una cámara de vigilancia y vestí al personaje con una ropa neutral para simular un uniforme. Además, era necesario que se capture la imagen de la puerta, ya que simboliza la libertad del personaje. Todas las informaciones del texto y las construcciones escénicas están en función a lo que el espectador observa mediante la plataforma digital Zoom. Este espacio reúne a todas las personas que asisten a ver la función y, en el caso de tener espectadores de otros países, los sincroniza con la hora del país de donde se encuentren.

Es importante mencionar que Gutiérrez añade un tiempo espectacular del espectador, relacionado al tiempo que este vive en la función. Es relativo y subjetivo [el tiempo] debido a que cada experiencia es diferente. Lo mismo ocurre en *TBO a 40'*: si bien se le pide al espectador ingresar a la sala 10 minutos antes, no todos lo hacen. Por ello, el tiempo vivido es relativo, unos viven el acontecimiento más tiempo y otros menos. Por otro lado, la obra puede parecer que duró más tiempo o menos al espectador, pero ese aspecto subjetivo ya es parte de la sensación propia de cada uno.

El personaje:

Cuando Sarrazac (2006) plantea, desde el análisis en las dramaturgias contemporáneas, al *impersonaje*, se refiere a la crisis de representación y de construcción del personaje. No se construye una historia de este, pero sí conceptos, ideas o sensaciones. Para Sarrazac (2006), en las obras contemporáneas no existe un personaje, sino construcciones ideológicas. En mi caso, cuando inicié mi proceso creativo, no existía un *quién* dentro de TBO. Era una acumulación de pensamientos y reflexiones ideológicas que se poe-
tizaban dentro de la obra; sin embargo, más tarde fui definiendo y aterrizando características concretas (edad, nombre, lugar de origen, profesión, redes sociales, etc.). De esta manera, la dramaturgia que planteo con *TBO a 40'* inició siendo una obra con la presencia de un *impersonaje*, pero luego de diversos laboratorios se construyó un personaje llamado Mateo Ramírez, que es un guía turístico, le gusta caminar, ama el contacto con la naturaleza, le agrada establecer vínculos humanos y tiene sus redes sociales. Por ello, para *TBO a 40'* construyo un personaje bajo todas las características mencionadas y lo sitúo en la condición de tener 40 minutos para convencer al jurado sobre su inocencia; si no lo logra, se quedará encerrado. Mateo tiene una historia, una acción y un conflicto concreto. Ello me permite, como actor, construir al personaje en base a las características que me brinda el texto.

Medios:

Lehmann (2013) estudia la integración de los medios de comunicación (audiovisual-tecnológica) dentro del teatro y cómo ellos interactúan con los cuerpos presentes dentro del espacio. Bajo esa línea de pensamiento, no es novedad que *TBO a 40'* se desarrolle en la plataforma Zoom, que se

vincule con un sistema de audio personalizado y que exista el recurso de la utilización de cámaras con determinados ángulos para construir un discurso visual. De esta manera, las posiciones de las dos cámaras en la obra se encuentran ubicadas en diferentes ángulos: el primero es frontal y captura un plano medio del personaje. Por esta cámara el personaje se comunica con el público. El segundo es esquinado y captura un plano contrapicado del personaje. En él se construye la perspectiva de la cámara de seguridad. El personaje no conoce la existencia de esta segunda cámara, así que, por medio de este ángulo, el público podrá observar comportamientos que el personaje oculta a la primera cámara.

Todos los recursos mencionados son los medios que se emplea para el video y el audio de la obra; sin embargo, existen otros medios que completan dicho discurso. El primero es la utilización de la herramienta fondos virtuales de Zoom, que permite reemplazar el fondo en vivo y construir el espacio interno del personaje. El segundo es la utilización de un *software* de *streaming*, que permite intervenir toda la información de video y audio dentro del espacio para proyectarlo de manera fluida hacia el espectador. De esta manera, los medios tecnológicos de video, audio y programación me permiten construir el discurso audiovisual de la puesta para insertarlas dentro de la plataforma digital Zoom.

Signos sobre el espacio:

Recuerdo mucho una frase, aunque desconozco su procedencia exacta: “todo en el teatro significa”. Igualmente, Eco (1987) afirma que todo lo que está sobre el escenario, sea la escenografía, la iluminación, el vestuario, los objetos y todo lo que se mueve en el espacio escénico, es signo. Este pensamiento se complementa con el de Kowzan (1997), que desglosa aspectos como la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros, y afirma que significan y unifican el discurso de la puesta. En el caso de *TBO a 40'*, que toma a la condición de encierro como eje temático y a la tecnodramaturgia como eje formal, los signos se encuentran en dos dimensiones: la presencial y la virtual. A continuación, se desarrollaré ambas dimensiones en relación a mi trabajo de investigación teórico-práctico.

– Dimensión presencial:

En base al pensamiento de Eco (1987) y Kowzan (1997), ¿qué es lo que construyo en mi espacio presencial en relación a la condición de encierro y el texto *TBO a 40'*? Primero, tengo una habitación que simula una celda. Por ello, es necesario que sea de un color gris. Segundo, el vestuario del personaje es de un color neutro para que signifique un uniforme, además se encuentra descalzo y significa que lleva tiempo allí. Tercero, el maquillaje y peinado del personaje es descuidado, debido al tiempo que se encuentra encerrado en la institución. Cuarto, los movimientos, mímicas y gestos del personaje significan rechazo, victimización, manipulación y apariencia. Bajo este último aspecto es que la dinámica del movimiento es cambiante, por momentos es leve y lenta, y por otros momentos es rápida y eufórica. Quinto, el decorado se enfoca en la vista de una puerta que, si el personaje logra atravesarla, pretende significar libertad. De lo contrario, pretende significar el encierro en un espacio limitante. También está la presencia del micrófono y los auriculares que son brindados por SPP para su juicio. Estos implementos pretenden significar que la institución maneja cierta calidad de equipos tecnológicos⁸⁴. Sexto, la iluminación del espacio es general y significa que el espacio donde se encuentra el personaje está vacío y no tiene ninguna comodidad ni recursos externos para entretenerse. Entonces, en la dimensión presencial, la habitación, la puerta, el comportamiento, el vestuario y maquillaje del personaje pretenden significar que esta persona se encuentra detenida y aislada del contacto con otras personas.

– Dimensión virtual

¿Qué es lo que construyo desde el lenguaje tecnológico en las plataformas digitales? *TBO a 40'* es una puesta teatral para la virtualidad que contiene signos empleados desde la tecnología. El principal signo se encuentra en el uso de las cámaras y los ángulos que tienen las mismas. La cámara en una esquina de la habitación, con el ángulo picado al personaje, significa una cámara de seguridad, y que no le hable a esa cámara, significa que no conoce su existencia. De esta manera, el personaje solo se comunica con la segunda cámara situada en medio de la pared de la habitación, cuyo significado es el de una pantalla que le permite ver y comunicarse con el jurado evaluador (el público).

⁸⁴ Recordemos que el personaje se comunica con el jurado a través de una pantalla, y ellos también lo pueden observar desde otro ángulo (cámara).

Por otro lado, los mismos ángulos de las cámaras contienen un límite de visualización para el espectador, entonces, solo pueden observar lo que les permito que observen a través de las cámaras. Como creador, pretendo trasladar la condición de encierro —entendida como una limitación de espacio— hacia el espectador, con límites de espacio de visualización que, al mismo tiempo, permitan observar los cambios de comportamiento del personaje cuando ocurren los cambios de cámara.

Los recursos de los videos son signos de los argumentos que presenta SPP bajo miradas profesionales y anónimas que impedirán la aprobación para que el personaje pueda salir. Del mismo modo, la utilización de fondos virtuales pretende significar el espacio de los recuerdos del personaje y puede contradecir el argumento que brinda al jurado. Además, la utilización de un perfil de Instagram le permite al personaje sustentar quién es. Es decir, la red social pretende significar nuestra identidad contemporánea.

En conclusión, en *TBO a 40'*, las dos dimensiones significativas pretenden potenciar la narración de una historia donde el personaje se encuentra encerrado, y los recursos virtuales permiten darle frescura visual a la puesta, además de completar la historia a través de videos para justificar la detención del personaje y el impedimento de su libertad.

El espectador

En la tercera llamada, relacioné el rol del espectador con el pensamiento de Sanchis (1999) y Ranciere (2010), el primero cuestiona la pasividad del espectador, y el segundo comenta sobre la emancipación del espectador. Ambos casos nos conducen hacia un espectador activo. Por ello Sanchis (1999) reflexiona: “Otorgar al público un papel en la creación de lo que se da a ver es también un estímulo para despertar la inteligencia, y al espectador de hoy ya le está haciendo falta que le hagan sentirse inteligente” (p. 7). Entonces, bajo esta premisa y al trasladarla hacia *TBO a 40'* (que es una obra interactiva para plataformas virtuales, donde el espectador tiene encendida su cámara), los grados de interacción buscan la resignificación de la experiencia convivial en plataformas digitales, con un espectador totalmente activo, que además tenga manejo de la plataforma Zoom. De esta manera, como dice el texto de SPP en la antesala: “la experiencia se podrá disfrutar en su máximo esplendor”.

Para poder proponer esta resignificación, tuve que explorar y organizar diversos mecanismos. Uno de los principales inconvenientes que tomé en cuenta fue que mi público espectador ideal eran los jóvenes de entre 18 y 30 años que tengan familiaridad con el manejo de la plataforma, pero ¿qué pasaba con el resto de las personas? ¿Estaban negadas a vivir la experiencia? Definitivamente no. Por ello, en el momento antesala, el pedido de la configuración del Zoom y la enseñanza de cómo intervenir en la obra se encuentran explicadas. De esta manera, el rango de edades se expande y, en lo personal, considero que estas explicaciones sobre cómo configurar el Zoom se reducirán al pasar el tiempo, ya que la plataforma se convertirá en un espacio que conocemos y dominamos sin importar la edad que tengamos.

Otro inconveniente dentro de la puesta es la disposición del público para querer participar o, mejor dicho, encender sus cámaras. De inconveniente fui consciente desde el primer momento, porque existen muchas personas que puedan tener terror a encender sus cámaras o a responder una pregunta directa⁸⁵. ¿Qué hice al respecto? Idear cómo se haría la publicidad de la obra. Evidentemente las palabras *obra teatral interactiva* están presentes. De esta manera, el público es consciente de que ingresa a una obra donde habrá interacción con el público. También realicé el contenido del correo que les llegará a los participantes previo a la función:

MENSAJE:

Gracias por ser parte del grupo evaluador para el caso *TBO a 40'*, obra interactiva donde determinarás el futuro de nuestro personaje.

Para ello:

- Debe asegurarse de encontrarse en un lugar con **conexión estable**.
- De preferencia **conectarse desde una laptop**.
- Asegurarse de que el **micrófono** y la **cámara** de su dispositivo estén - **operativos**.
- De preferencia debe **conectarse 10 minutos antes** de iniciar la obra.

Link: <https://us04web.zoom.us/j/75691382217?pwd=OHZqMzVxM0NLVzJVQnNNMmU2ekh3Zz09>

85 Lo sé porque soy uno de esas personas con terror a que le hagan intervenir en una puesta.

Notas:

- La función inicia a las 8:00 p. m.
- **NO** se le permitirá ingresar una vez iniciada la función.
- La obra se divide en **dos bloques**. Cuando termine el primero, **vuelva a ingresar al mismo link**.

Con este correo, el espectador conocerá los requisitos que necesita para disfrutar de la obra, pero ¿qué pasa si al llegar la función, mientras sucede la antesala, no desea encender su cámara y participar? Es probable que suceda porque el público no está acostumbrado a observar obras virtuales interactivas, pero en el caso de que no participe, considero que no viviría la experiencia completa. Como creador, concibo a *TBO a 40'* como un espacio para dialogar y al mismo tiempo, poetizar con el diálogo. Si el espectador decide no participar, se respeta; sin embargo, la puesta está pensada para que el espectador se involucre y quizá, al final, este decida participar porque se siente parte de lo que acontece en la sala. En ese caso, mi mayor logro será cuando absolutamente todo mi público participe y se sienta parte de la historia. De lo contrario, como artista y creador sentiré vacíos en la participación, en caso de que el porcentaje sea grande.

En conclusión, como lo manifestó Sanchis (1999) “el espectador debe abandonar esa actitud pasiva que lo ha caracterizado” (p. 7). Es importante recordar que el teatro está mutando debido al contexto en el que vivimos, por ende, las dramaturgias, las técnicas, los espacios y sobre todo el espectador también están mutando. Considero que proponer una obra virtual con interacción constante con el público es bastante riesgoso, pero mientras existan más producciones de esta índole e historias que enganchen con el espectador, el riesgo disminuirá y más adelante, se podrá afirmar que existe un público acostumbrado a participar dentro de obras virtuales interactivas.

Criterios de valoración

Para realizar una creación artística considero que es importante analizar desde diferentes enfoques nuestras creaciones, identificar nuestras particularidades y el aporte que podemos ofrecer a nivel social, porque, al final, todo lo que creamos será presenciado por el espectador. Dubatti (2010)

propone diez criterios que nos permitirán analizar una puesta desde diferentes ángulos: adecuación, técnica, relevancia simbólica, relevancia poética, relevancia histórica, criterio ideológico, perspectiva genética, efectividad (o estimulación del espectador), transformación (o recursividad) y teatralidad singular.

¿Cómo aplicarían los criterios de valoración propuestos por Dubatti en *TBO a 40'*? Antes debo aclarar —tal y como lo afirma el investigador— que “no son niveles de lectura, más bien ángulos desde los que se enfoca un mismo objeto único e indivisible” (Dubatti, 2010, p. 13).

Empecemos:

El criterio de *adecuación* responde a, valga la redundancia, adecuarse al *estatus objetivo* de la *poiesis*. Es decir, adecuarse a lo que propone la obra e identificar lo que pretende ofrecer. En el caso de *TBO a 40'*, la adecuación se encuentra en aceptar la sincronización del tiempo en el espacio digital Zoom⁸⁶, además de aceptar la estructura de la puesta (antesala, obra y post-sala) con las indicaciones y sistemas de participación que permitirán disfrutar la experiencia de la puesta teatral virtual interactiva.

La *técnica*, que responde a los códigos de la poética, se evidencia en *TBO a 40'* con una técnica teatral contemporánea,⁸⁷ donde la actuación es realista, y se desarrolla en función a la cámara, con recursos en improvisación, utilización de programas para *streaming* que permiten la fluidez en la multicámara y en el audio. Además, está la interacción directa con el público que se establece a través de los grados de participación y la utilización de recursos técnicos como los fondos virtuales que me ofrece la plataforma digital Zoom.

La *relevancia simbólica* se refiere a la importancia temática y simbólica del espectáculo. En el caso de *TBO a 40'* toma la principal característica de la pandemia 2020: el encierro obligatorio. Esta condición de encierro que se

86 Es decir, conectarse a la hora o equivalente de la hora según el país en donde uno se conecta, para disfrutar de la obra.

87 No puedo afirmar si *TBO a 40'* pertenece a un teatro híbrido, experimental o múltiple. Creo que no me interesa catalogarlo porque mi objetivo es proponer una herramienta para el teatro virtual, en redes, teleteatro, o como le llamen. Considero que es una propuesta contemporánea en un espacio no convencional.

desarrolla bajo el pensamiento de Paz (2010) en diálogo con los autores de *La sopa de Wuhan* (2020) y *La fiebre* (2020) sobre el contexto actual, es el eje temático de la obra. El desarrollo de la puesta radica bajo la pregunta “¿qué es lo más extremo que harías para poder salir?”, ya que, según Paz (2010), cuando el encierro es obligatorio, genera rechazo y deseo por salir. Es decir, podríamos estar dispuestos a hacer lo que sea con tal de salir. Así, esta información me permite como personaje utilizar diversas estrategias de convencimiento e incluso manipulación para lograr mi objetivo: salir. Las estrategias que emplea el personaje se encuentran basadas en las reflexiones de Debord (1967), Baudrillard (1978, 2002) y Sartori (1998) sobre la información y la relación de las personas con las pantallas, en torno a la manipulación de información que nos rodea en el día a día.

La *relevancia poética* responde a *cómo* está compuesto y construido el espectáculo. En *TBO a 40'*, una puesta teatral virtual interactiva, se encuentra construida en tres momentos (antesala, obra y post-sala). La narrativa de la puesta le permite al espectador participar con lo que acontece mediante los grados de interacción. Si bien estos mecanismos no son novedosos en la historia del teatro, lo son dentro de la virtualidad. Por ello, el cambio no solo radica en la narrativa, sino en la estructura del acontecimiento, ya que, el espectador tiene diferentes características y diferentes necesidades.

La *relevancia histórica* se refiere a la importancia que puede significar para un país, ciudad, el campo teatral, el arte, etc. *TBO a 40'* contiene dos pilares de relevancia histórica. La primera, debida al contexto pandémico en el que vivimos, donde sirve como contexto del personaje y pretende poner en evidencia los cambios que nos ha ocurrido como personas a nivel social, político, cultural y económico. Además, de evidenciar los deseos, miedos y anhelos dentro de una condición de encierro. La segunda, debido a la alternativa teatral para un formato virtual que se encuentra sustentado a nivel teórico-práctico. Esta segunda relevancia, en lo personal, contiene un mayor interés porque soy un creador-investigador en artes escénicas y mi principal objetivo en este año de crisis es brindar una alternativa para que el teatro se amolde a este contexto que rumorea la muerte del teatro.

La *génesis del espectáculo* se refiere a los procesos para llegar al espectáculo. En *TBO a 40'*, el proceso creativo a partir de reflexiones, investigaciones

y explotaciones que inician desde un trabajo presencial en el 2019 y que cambió a causa de la coyuntura en el 2020, contiene un extenso registro de reflexiones, pruebas y errores que pueden ser de utilidad para los siguientes investigadores que deseen continuar explorando en el teatro para plataformas digitales. A lo largo de mi investigación fui confirmando que, a través de la tecnodramaturgia, podremos tener mayores posibilidades de que el teatro virtual no sea pasajero y que más creadores-investigadores se aventuren dentro de esta mutación teatral.

La efectividad y estimulación del espectador se refiere a la valoración del espectáculo por el efecto concreto que produce en el público durante el convivio. *TBO a 40'*, al ser una obra interactiva, con el público presente todo el tiempo, por medio de sus cámaras encendidas, permite una experiencia viva por medio de la plataforma digital. Para la obra, el espectador es fundamental, de lo contrario, la obra no funcionaría y la experiencia teatral no se concretaría. Así que, el actor debe estimular la participación del espectador para que ocurra la efectividad del acontecimiento a través de las pantallas. Dentro de los conversatorios posteriores a los laboratorios de *TBO a 40'*, existieron los comentarios sobre sentirse cómplice, activo y acompañado. Estos comentarios me confirmaron que mi propuesta tecnodramatúrgica estaba teniendo aciertos.

La transformación o recursividad se refiere a los cambios que puede generar el espectáculo a nivel social después de acontecer. En *TBO a 40'*, frente al cuestionamiento de “qué me espera y qué haré si salgo o no” pretendo fomentar la reflexión sobre ¿cómo estamos viviendo en esta pandemia?, ¿qué deberíamos mejorar cuando volvamos a salir? O si debemos volver como si nada hubiera ocurrido. Además, transforma a la sociedad tras proponer una alternativa en la virtualidad que pueda consolidar un nuevo formato de teatro.

La excepcionalidad del acontecimiento teatral se refiere a lo inédito que ofrece el acontecimiento en sí mismo. *TBO a 40'* es un precedente para la creación teatral en plataformas virtuales, con una dramaturgia pensada con y para los medios tecnológicos. Además, se orienta a un espectador activo que pueda intervenir y decidir el desarrollo de la puesta.

En conclusión, *TBO a 40'* pretender ser una alternativa teatral para la virtualidad. Su relevancia valorativa se encuentra principalmente en la relevancia histórica, relevancia poética, génesis del espectáculo, transformación y, sobre todo, en la excepcionalidad del acontecimiento teatral, ya que es una propuesta que puede concretizar un nuevo espacio para hacer teatro y que cuestionaría las reflexiones de diversos artistas e investigadores que afirmaron durante este año “lo que se está haciendo ahora, no es teatro”.

CONCLUSIONES

Como hemos podido apreciar, mi trabajo de investigación es un viaje que atraviesa dos pilares importantes para este contexto pandémico 2020. El primero atraviesa por la principal característica de la pandemia: el encierro obligatorio, y cómo esta condición ha reformulado nuestra manera de organizarnos, comunicarnos, entretenernos, crear, entre otros. Es así que bajo autores como Debord (1967), Baudrillard (1978, 2002) y Sartori (1998), que tienen una posición crítica sobre la relación de las personas con las pantallas y la realidad, decidí construir una pieza teatral que pretende cuestionar la necesidad de priorizar la relación con las pantallas, cuando toda esta pandemia llegue a su fin, ya que lo último que quisiera ver en mi entorno es que, como lo afirma Byung-Chul Han (2020), los rituales han desaparecido. El segundo pilar atraviesa por la necesidad como creador-investigador, en un contexto donde se rumorea la muerte del teatro, de proponer una alternativa teatral que impida la muerte no solo del teatro, sino también de los vínculos humanos.

Es así que bajo los criterios de esencia teatral de Jorge Dubatti (2007, 2015) y Bogart (2015), en diálogo con investigadores y artistas que utilizan al máximo la tecnología, decidí construir una alternativa teatral que denomino tecnodramaturgia y responde a este contexto, donde los espacios presenciales están prohibidos. Además, pretende resignificar la convivencia, la comunicación y el disfrute del teatro a través de los medios tecnológicos. (En mi caso, a través de la plataforma digital Zoom).

Mi propuesta de alternativa teatral tecnodramatúrgica continúa añadiendo diversos recursos técnicos, espaciales y de interacción debido a que me niego a aceptar que *TBO a 40'* es la única manera de abordar esta herramienta teatral. A lo largo del proceso fui pensando en otras situaciones, otros espacios que impliquen una mayor producción y un mayor número de actores en escena. Actualmente me encuentro ideando nuevas situaciones para realizar otras creaciones referidas a la tecnodramaturgia.

En un inicio creí que la interacción a través de las decisiones era la particularidad principal de la tecnodramaturgia, después de varios meses de prueba me doy cuenta que no lo es. La particularidad de la tecnodramaturgia

es la comunicación directa con el espectador, es la observación de actor y espectadores dentro de la misma sala de Zoom, es la importancia y respeto que le atribuyo a su presencia dentro del acontecimiento. Estos aspectos, en mi opinión, permiten que el espectador se sienta, tal y como lo mencionaron Diana Soria, Marjorie Pariona y Estrella Paucar⁸⁸ en uno de mis laboratorios, cómplices, acompañados y activos. De esta manera, confirmo que la tecnodramaturgia pretende convertirse en un espacio de volver a dialogar, de volver a jugar, de volver a sentirse acompañado. En síntesis, considero que la tecnodramaturgia no solo es una alternativa teatral, también es una alternativa para evitar que desaparezcan los rituales.

88 Amigas que fueron público dentro de mis exploraciones.

Epílogo

Hemos podido apreciar que el arte no tiene límites, que va a cambiar constantemente frente a lo que ocurra en nuestro contexto. En el 2020, el destino me colocó en una situación complicada y, al ser una persona de retos, asumí con mucha disciplina reformular mi trabajo de investigación para aportar mi grano de arena a la investigación e innovación en las artes escénicas. Al final, fue una experiencia muy rica a nivel de procesos creativos, y por ello me siento satisfecho. Siento que mi investigación será de utilidad para las futuras generaciones.

Damas y caballeros, el viaje de mi investigación ha terminado. Espero que hayan disfrutado cada momento tal y como yo lo hice. En estos momentos siento que estoy en un nuevo terreno: miro un nuevo péndulo que pasa y vuelve a pasar. Sé que debo continuar asumiendo retos y, quién sabe, quizá pronto salte y me agarre de este nuevo péndulo para conocer una nueva etapa de mi vida. Mientras tanto, a seguir creando.

Sin más que acotar me despido tal y como lo hago en mi puesta práctica: “Gracias, yo soy Arny Ramírez. Esto fue *TBO a 40'*, te veo (TBO) pronto.”

Anexos



Figura 27. Portada de *TBO a 40'*.

Presentación

TBO a 40' es un proyecto teatral interactivo creado para el formato virtual a través de la plataforma Zoom. Este proyecto tiene como eje principal la reflexión sobre la condición de encierro que se ha atravesado en la pandemia 2020. La principal característica de este año, que desata la catástrofe social, es la condición de encontrarnos limitados dentro de nuestros hogares y aislados, sin poder establecer vínculos presenciales con el otro por temor al contagio.

Basados en las reflexiones de Paz Román (2010) sobre el encierro obligatorio y voluntario, el proyecto construye una puesta teatral virtual como pretexto para que las personas que asistan, generen vínculos humanos (entre ellos) a través de las pantallas. Esto se logra gracias a la presencia visual, la participación activa que les permite alterar la historia, y gracias al diálogo en el foro final de la puesta en escena.

Esta obra narra la situación de Mateo Ramírez, un joven que se encuentra detenido por la institución *Seguridad y Prevención Poblacional* (SPP) debido a que es un peligro para la sociedad. La obra nos sitúa en un juicio donde el personaje tiene un tiempo limitado para argumentar su inocencia. Es así que, con los argumentos, los contrargumentos y la deliberación del público, se espera construir una realidad distópica donde impere la disyuntiva. De esta manera, el proyecto *TBO a 40'* sostiene su objetivo en la reflexión de la condición que atravesamos durante la pandemia 2020 y sobre lo que creemos que nos espera al volver a salir.

Concepto

TBO a 40' son las siglas de Trastornos Básicamente Obligatorios a 40', que se inspira en el tiempo de las reuniones gratuitas por Zoom, donde solo se tiene 40 minutos para conversar y establecer vínculos humanos cercanos a lo presencial. Por ello, la relación con las pantallas y la condición de encierro en pandemia son los principales ejes de la puesta en escena. De esta manera, Sartori (1998) afirma que internet nos atrapa debido a su perfección e inmediatez. Por otra parte, Claudia Paz Román (2010) estudia las diferencias y consecuencias que causa el encierro voluntario u obligatorio, las que pueden generar un cambio por la reflexión, o generar frustración y rechazo al cambio, respectivamente.

La obra se contextualiza en la situación que se vive en 2020, producto de la pandemia, y se basa en las reflexiones sobre el encierro y la relación con las pantallas, que nos limita y aísla del contacto con el otro. Ello nos lleva a búsqueda del regreso a lo presencial. Por ello, pretendemos generar la reflexión sobre los cambios que nos deja la pandemia para nuestro futuro.

Ficha técnica

Título: TBO a 40' (Trastornos Básicamente Obligatorios a 40')
Dramaturgo: Arny Ramírez
Director: Arny Ramírez

Sinopsis:

¿Qué es lo que harías si de ti dependiera el futuro de una persona?

Un joven es acusado de un delito y aislado de la sociedad. La última prueba que define su futuro depende de un grupo de especialistas que lo escucharán por 40 minutos. Sin embargo, el tiempo se está agotando, y una serie de argumentos, testimonios, contradicciones y frustraciones lo acercan y lo alejan de su objetivo.

Una decisión, dos alternativas y diversos argumentos ponen en juego el futuro de una vida humana.

Duración: 40 minutos (variante)

Equipo de trabajo:

Arny Ramírez (1999). Actor, músico, dramaturgo, director y productor musical.



Estudios en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Como actor, ha participado en diversos proyectos teatrales las cuales se destacan *Internet problems* presentado en Realschule Rheinmünster, en Alemania, *Don gil de las calzas verdes*, dirigido por Fernando Flores Cuba, y *Brilla por ausencia*, dirigido por Carlos Acosta Ahumada. Como músico, obtuvo la mención honrosa con el proyecto *Play* en los Retos de creación: Un tema, dos instrumentos, un objeto organizado por el Centro Cultural Universidad de Lima. Además, es miembro fundador de la banda The Teen Rockers, donde ha compuesto canciones y ha producido el EP *Sociedad*. Como director, destacan los proyectos *Play*, *Moments* y *Atrapariencia*. Como dramaturgo, ha escrito diversos textos donde se destaca *El mundo de los mundos: salvando a Arco Iris*, obra que ocupa el primer lugar en la lista de proyectos seleccionados de la convocatoria Creación de Obras de Artes Escénicas para Medios Virtuales, organizado por la Municipalidad de Lima.

Tony Ramírez Díaz (1994). Soporte técnico.



Egresado de la Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión (UNJ-FSC) con el grado de bachiller en Ciencias de la Comunicación. Desempeñó cargos como director, productor, jefe de post producción, editor y director de fotografía en la productora audiovisual independiente Steparios Films. Actualmente se desempeña como realizador audiovisual para diferentes empresas y entidades como la constructora de terminales portuarios Cosco Shipping Ports, la ONG internacional World Vision, la compañía de fabricación y venta de productos de belleza Yanbal, la compañía minera Volcan, el policlínico Dios es Amor, la escuela de modelaje Glamour Models, la Municipalidad de Aucallama, entre otras.

Requerimientos técnicos

- Conectividad a internet estable
- 1 Mac
- 1 laptop
- 1 habitación de 5x5 metros iluminada con las paredes color plomo y el piso de color negro
- 1 cabina técnica iluminada al lado de la habitación
- 1 pantalla monitor
- 1 cable HDMI
- 1 Hub Tp-link multipuerto USB 3.0
- 3 cables extensión USB 3.0
- 3 cámaras web externas
- 1 interfaz de audio con conexión USB
- 1 mezcladora de audio (*mixer*)
- 1 monitor de audio
- 1 micrófono
- 2 cables plug $\frac{1}{4}$
- 1 adaptador de miniplug a plug $\frac{1}{4}$

Presupuesto

En el presente trabajo de investigación, con una extensa variedad de laboratorios, fui identificando diversos requerimientos que son indispensables para lograr poner en escena el proyecto *TBO a 40'*. A continuación, realizaré un recorrido de reflexiones en base a los requerimientos técnicos y terminaré con el último presupuesto empleado para la puesta.

Antes de comenzar, es importante resaltar que si bien el presupuesto no incluye la compra de las laptops utilizadas para la puesta, no se debe obviar la importancia de tener estos equipos. Además, es indispensable la conectividad a internet.

Otro punto fundamental fue el control remoto que implica tener como mínimo dos computadoras, en mi caso utilicé una laptop y una computadora. El tercer factor indispensable es tener una buena recepción de audio, lo cual implica tener un *mixer*, un micrófono y un monitor de audio. Durante

el proceso inserté una *mininote* conectada al *mixer* para que desde allí se reproduzcan los audios y canciones de la obra. Del mismo modo, conecté mi guitarra y pedales de efecto al *mixer* para tener otra opción de insertar el audio (con la intención de colocar música en vivo con alta calidad), lo cual me llevó a comprar cables y adaptadores para lograrlo. Ante la necesidad de frescura y perspectivas visuales, adquirí una cámara web externa y vinculé mi celular como otra cámara web, posicionándola en la esquina superior de mi habitación con la ayuda de un *selfie stick*.

Finalmente, debido a las capacidades de mi laptop, no podía utilizar un video como fondo virtual en el Zoom, ni ejecutar un programa de *streaming* para las multicámaras durante la puesta. Por ello, tuve que trasladar mi proyecto hacia una máquina con un *hardware* más potente. Debido a ello, se presentaron nuevas necesidades. Una de ellas fue extender la pantalla de la nueva máquina con un monitor para un mejor control técnico. Otra fue un nuevo sistema para insertar el audio y cámaras en la máquina, por lo cual tuve que comprar cables de extensión USB 3.0 (para mayor fluidez) junto a los cables plug $\frac{1}{4}$ para insertar el audio que proviene desde el *mixer*. Si bien se dejó de utilizar el control remoto, se utilizó la otra laptop como pantalla para que el performer se vea y pueda ver lo que sucede en la sala Zoom desde otro usuario.

A continuación, graficaré el sistema técnico que se emplea para la puesta.

Habitación 1: Espacio del acontecimiento

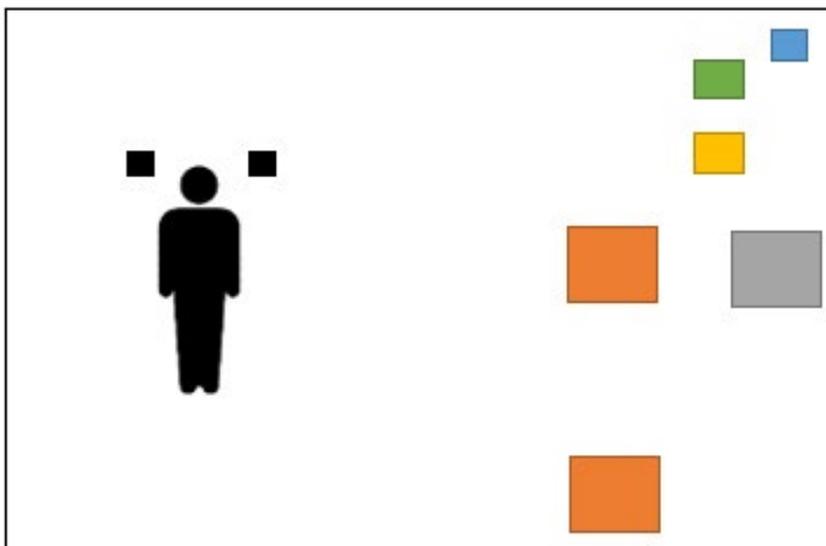


Figura 28. Espacio del acontecimiento. Elaboración propia.

LEYENDA:

-  Performer con el micrófono y el monitor de audio
-  Cámaras
-  Otra laptop para visualizarme y visualizar al público desde otro usuario, en el Zoom
-  *Mixer*, donde se conecta el micrófono y se ecualiza
-  Interfaz de audio, donde se conecta el audio del *mixer* y el monitor de audio
-  Multipuerto USB, donde se conectan la interfaz y las cámaras

Habitación 2: El espacio técnico

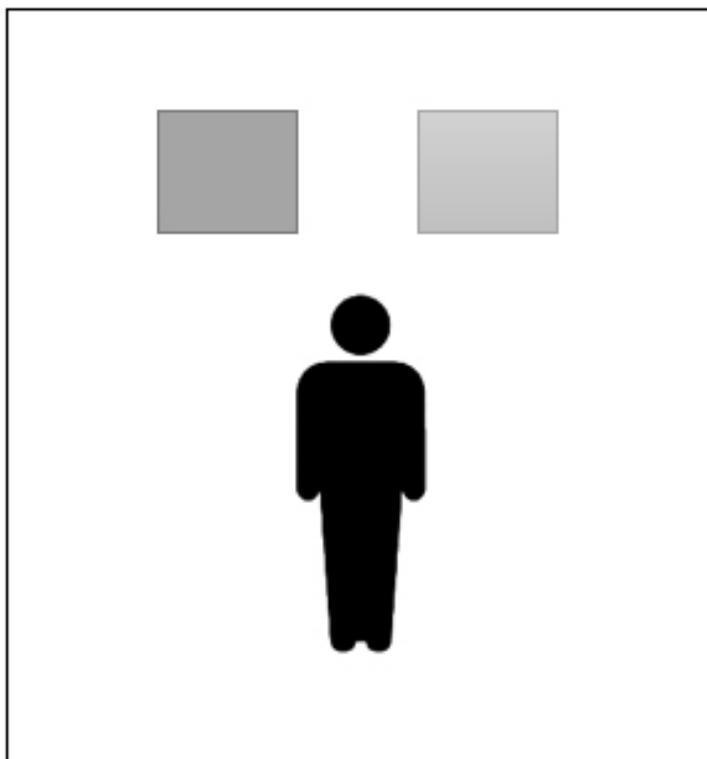


Figura 29. Espacio del técnico. Elaboración propia.

LEYENDA:



El técnico



Laptop principal de la obra que se vincula al multipuerto USB de la otra habitación



Segundo monitor para extender la pantalla de la laptop

A continuación, colocaré el presupuesto inicial y final.

Tabla 9

Presupuesto inicial

ELEMENTO	COSTO	CANTIDAD	TOTAL
Internet mensual	60	8 meses	480
Monitor de audio	100	1	100
Micrófono	40	1	40
Mixer	380	1	380
Selfie Stick	15	1	15
Cámara web externa	70	1	70
Cable RCA a miniplug	3	2	6
Adaptador de RCA a plug ¼	2	2	4
Transformador 9v	30	1	30
Costo total			1125

Elaboración propia.

Tabla 10

Presupuesto final

ELEMENTO	COSTO	CANTIDAD	TOTAL
Internet mensual	60	8 meses	480
Monitor de audio	100	1	100
Micrófono	40	1	40
Mixer	380	1	380
Cámara web externa	70	2	140
Interfaz de audio	380	1	380
Cable plug ¼	25	2	50
Hub Tp-link multipuerto UBS 3.0	55	1	55
Cable extensión USB 3.0	40	2	80
Costo total			1705

Elaboración propia.

Texto de la obra⁸⁹

TBO a 40'

(Transtornos Básicamente Obligatorios a 40')

-Army Ramírez-

89 Antes de empezar, me siento en la necesidad de aclarar que reconozco los vacíos que contiene el texto en su historia. Necesita reforzarse en muchos aspectos; sin embargo, lo comparto como un ejemplo y guía del modo en que estructuré y organicé TBO a 40' de manera textual.

Palabras dicen, acciones contradicen

TBO a 40'
(Trastornos Básicamente Obligatorios a 40')

-Arny Ramírez-

PERSONAJES

Mateo Ramírez: joven de 25 años

SPP: institución encargada del caso Mateo

Jurado evaluador: grupo de personas

ESPACIO

Una habitación de alta seguridad en la instalación SPP.

TIEMPO

2020.

NOTAS DEL DRAMATURGO

Esta es una obra interactiva donde el actor debe estar atento a los impulsos que le brinda el público durante la puesta. Lo resaltado en subrayado es información que varía según la respuesta del público.

ANTESALA

SPP

Bienvenidos al proyecto TBO a 40'. Un proyecto donde se evaluará de manera interactiva un caso complejo de resolver en 40 minutos. Para ello, es necesario establecer reglas, de este modo la experiencia será viable y segura para ustedes.

Primera llamada, primera.

Ustedes son el jurado evaluador. Yo soy la institución SPP: Seguridad y Prevención Poblacional. Finalmente, el joven que ven en sus pantallas es el enjuiciado y se encuentra detenido por ser un peligro para la sociedad, es muy peligroso. Ustedes definirán si se encuentra apto o no para salir.

Segunda llamada, segunda.

En este proyecto es necesario que hagamos tres configuraciones en nuestra plataforma. Primero, debemos anclar el video del joven. Tienen 5 segundos para hacerlo.

(Trascurren 5 segundos).

Segundo, ya que son casos complejos y peligrosos, les sugerimos —por su seguridad— cambiarse de nombre. No quisiéramos que les suceda algún percance. Tienen 10 segundos.

(Trascurren 10 segundos mientras se muestran las imágenes del joven).

Muy bien, estimados miembros del jurado, es momento de ingresar a la sala. Para ello, deben encender sus cámaras y vivir la experiencia. Si no lo hacen, sus intervenciones no se tomarán en cuenta.

(Trascurren 5 segundos).

Tercera llamada, tercera.

Puños, debajo tienes una caja con un micrófono y unos auriculares, colócalos y mira a la pantalla.

(Mateo realiza la acción).

Ellos son tu jurado evaluador, puedes hacerles preguntas o pedirles información, y ellos se podrán comunicar contigo a través del chat. También te pueden afirmar o negar moviendo la cabeza. Te hago recordar que si faltas el respeto o no cumples con lo que se te pide, se te descontarán 10 minutos, buena suerte.

Por cierto, tus 40 minutos empezaron hace 10 minutos. Así que te quedan 30.

(Sonido BIP).

OBRA

Mateo

Miembros del jurado, buenas noches. Están presenciando una injusticia frente a sus narices. SPP me prometió tener 40 minutos, resulta que ahora solo tengo 30. 30 minutos que por nada del mundo quiero que sean los últimos en donde pueda ver a las personas. 30 minutos donde me evaluarán cual mismísimo animal rabioso, si se encuentra apto o no para salir. Todo esto es una mierda. Estar encerrado, aislado, no tengo contacto con mis padres... mis padres. ¿Qué clase de juicio es este? Esto es un juicio, ¿no? Entonces, ¿por qué no tengo un abogado? ¿Cómo esperan que me defiendan? ¿Qué les ha dicho sobre mí? ¿Que soy agresivo? Bueno, no sé ustedes, pero yo no me veo para nada agresivo.

Mi vida ahora depende de ustedes, son mi única salvación. Me tienen que ayudar, ¿me escucharon? Ayúdenme, no he hecho nada. Se los juro, no he hecho nada. A ver, ¿saben quién soy?, ¿saben a quién pueden condenar o liberar? Bueno, yo soy Mateo Ramírez. Soy un guía turístico, me gusta caminar, me gustan las áreas verdes, me gusta tener contacto con las personas. Pueden revisarlo en mi Instagram. No tengo otra forma de comprobarles quién soy y a qué me dedico. Búsquenme, soy @mateo.ramirez1995, @mateo.ramirez1995. ¿Algún miembro del jurado que pueda mostrar el perfil a

la cámara? ¿Existe? Es cierto lo que te estoy diciendo, ¿verdad? Entonces, ¿qué delito he cometido para encontrarme en estas condiciones?

Video

SPP

¿Quién es?

Vecino

Soy un vecino.

SPP

Cuéntanos, ¿cómo es tu vecino?

Vecino

Bueno, él era una persona bien chévere, sí. Regaba las plantas del barrio cuando nos lo olvidábamos (ríe). Era alegre, amable y atento.

SPP

¿Era? ¿Por qué?

Vecino

Bueno... Siento que cambió mucho, la verdad, cuando dictaron la cuarentena se convirtió en otra persona. Al principio lo notábamos salir, pero luego ya no. Y las veces que lo veíamos, estaba serio o molesto. A veces se le escuchaba gritar dentro de su casa, supongo que debía ser alguna película o algún juego, ya sabes, la adrenalina te hace gritar y eso.

SPP

¿Lo viste salir el 18 de septiembre?

Vecino

Muy rápido la verdad, pero lo vi raro, me dio miedo.

SPP

Gracias.

Fin del video

Mateo

Quisiera hacerles una pregunta. ¿Ustedes sienten que han cambiado durante esta coyuntura? Sé que pueden responderme. No me dejen solo. Miren, yo he cambiado. Todo esto de lo presencial a lo virtual me hizo entrar al mundo de los videojuegos, como el Far Cry, Fortnite y Dota, porque son juegos con espacios verdes, amplios y con una mística interesante y, sobre todo, porque tienen una filosofía sobre defender lo suyo, sus creencias, y trabajan en equipo. (Pausa) También les preguntaría: ¿Cómo se sintieron el primer día que salieron en esta coyuntura? Yo sentí mucho miedo, todo era muy extraño, ver a los militares por las calles, usar las mascarillas y proyectores faciales. Sentía que incluso fuera de casa estaba prisionero. Entonces, si la gran mayoría siente que ha cambiado, no es una justificación para tenerme aquí. En todo caso, deberíamos estar todos en la misma condición. ¿Green que deba estar aquí? ¿Lo escuchaste institución?

Video

Psicólogo

Soy el psicólogo a cargo de este caso. Quiero decirles que la persona que ven en sus pantallas presenta aspectos de antisociabilidad. Esto se debe a sus antecedentes. Proviene de una familia disfuncional donde abundaba la violencia, vive en un distrito altamente peligroso y en el colegio sufrió de bullying. Esto ha causado que el joven reprima sus sentimientos y emociones. Con el paso del tiempo, el joven ha desarrollado una apariencia de su imagen. Él conoce perfectamente dónde está colocada la cámara y sabe los puntos ciegos que tiene la misma. Por ello, recomiendo a la institución SPP que les muestre de vez en cuando otro ángulo de la habitación para que puedan ver las tensiones dentro de su cuerpo tratando de aparentar que es una persona buena, pero realmente es una persona peligrosa y agresiva. Le pido a SPP que ahora solo me pueda ver y escuchar el jurado. Gracias.

(Pausa).

Después de diversos análisis que le hemos realizado al paciente, hemos detectado que no puede controlar la narración de dos recuerdos. Esto se debe a que siempre trata de ocultar estas facetas de su vida. Me encantaría que los miembros del jurado evidencien todos los aspectos que les he venido mencionando con sus propios ojos. Para ello, les recomiendo que le pidan

al paciente que les narre uno de los dos recuerdos. Pregúntenle que pasó el 18 de marzo del 2016 o el 6 de mayo del 2014. Les recuerdo que el paciente hará lo imposible para que lo dejen salir. Tengan cuidado.

Fin del video

Mateo

A ver, ¿por qué no me dejaron escuchar todo el video? ¿Y de dónde saca ese psicólogo anónimo esos resultados? Porque aquí no me han hecho ningún estudio. El vecino también es anónimo. Si son tan profesionales, pues que no oculten las identidades. SPP ha cometido errores antes. Muy graves. Espero no me descuenten 10 minutos por esto, pero recuerdo el caso de Ricardo. Él era una persona totalmente inocente y lo encerraron eternamente. Ricardo se suicidó por no soportar el trato. Yo no quiero que me pase eso.

SPP

(Escribe en chat)

Muestra la palma de tu mano: narrar el recuerdo del 18 de marzo.

Muestra tu puño: narrar el recuerdo del 6 de mayo.

Mateo

No sé a qué se refiere, no recuerdo que haya pasado algo esa fecha.

SPP

Si no cumples lo que se te pide, se te descontarán 10 minutos de tu tiempo, tú decides.

Primera posibilidad: 18 de marzo

Mateo

Bueno, un 18 de marzo del 2016, yo... (fondo virtual que contradice su argumento)... me encontraba en mi descanso, era un día cálido. Yo iba caminando por un parque y me encuentro un bolso en una banca. No tenía alguna identificación para devolverlo. Vi que tenía algo de dinero y, como lo necesitaba, lo tomé. Así que el 18 de marzo del 2016 me encontré un bolso en una banca y tomé el dinero porque lo necesitaba. No entiendo por qué quieren que les cuente esto, no aporta en nada.

SPP

Del 1 al 10, ¿cuánta probabilidad hay de que lo dejen salir ahora? Muestran la cantidad con los dedos.

(Pausa).

Mateo

Está bien, yo acepto mi error, nunca quise hacerlo, fue por una necesidad. Acepto que fue un error, que soy humano y que he fallado. Pero eso fue en 2016, hace 4 años. Yo acepto e identifico que fue una etapa difícil y oscura en mi vida. ¿Me creen? (Pausa) Yo no oculto nada, soy Mateo Ramírez y lo han comprobado en Instagram. No debo estar aquí. Recuerden que no les muestran pruebas concretas. (Pausa) Si de ustedes depende mi libertad, les pido por favor que me dejen salir. Soy prisionero de una institución que antes ha cometido errores, no muestra ninguna identidad. No tengo una persona profesional que me defienda. Se me acusa de un delito que no recuerdo haber cometido, y no les muestran pruebas concretas. Tengo miedo, no sé qué me puedan hacer aquí si no salgo. Ayúdenme. (Pausa) ¿Cuánta probabilidad hay ahora de que me dejen salir?

Segunda posibilidad: 6 de mayo**Mateo**

Bueno... el 6 de mayo del 2014, yo... (fondo virtual que contradice su argumento)... era una persona muy sociable, pero ese día fui visitado por un buen amigo. Él estaba feliz de verme... tenía tanta emoción que no podía moverme. Él se fue acercando lentamente y me demostró que me quiere mucho. No sé por qué quieren que cuente esto. No aporta en nada.

SPP

Del 1 al 10, ¿cuánta probabilidad hay de que lo dejen salir ahora? Muestran la cantidad con los dedos.

Mateo

Está bien, yo acepto mi error, nunca quise deber dinero ni estar metido en el mundo de las drogas. Acepto que fue un error, que soy humano y que he fallado. Pero eso fue en 2014, hace 6 años. Yo acepto e identifico que fue una

etapa difícil y oscura en mi vida. ¿Me creen? (Pausa) Si de ustedes depende mi libertad, les pido por favor que me dejen salir. Soy prisionero de una institución que antes ha cometido errores, no muestra ninguna identidad. No tengo una persona profesional que me defienda, se me acusa de un delito que no recuerdo haber cometido y no les muestran pruebas concretas. Tengo miedo, no sé qué me puedan hacer aquí si no salgo. Ayúdenme. (Pausa) ¿Cuánta probabilidad hay ahora de que me dejen salir?

Video que prueba la culpabilidad de Mateo

Fin del video

Mateo

(Silencio) De verdad, no lo recuerdo. De verdad, se los juro. Estoy tratando de recordarlo y no encuentro nada. No puedo negar que no soy yo, porque si lo soy. (Pausa) Okey, se me aprecia molesto... un poco perdido. ¿Cuándo una persona puede estar en ese estado, y luego no recordar lo que hizo? Ebrio... no, no he consumido alcohol que yo recuerde en esta cuarentena. Drogas... tampoco, no consumo drogas. Ya sé, ese estado si no es de ebriedad ni de drogas, entonces es adrenalina. Recuerdo haber visto noticias donde las personas levantan autos por salvar a un ser querido, y luego no recuerdan de dónde sacaron tanta fuerza. ¿Lo han visto? Pueden buscar en YouTube, debe aparecer algo si buscan “salvar a alguien con la fuerza sobrehumana” o algo así. Pero a donde voy, es que ante todo hay una razón, un motivo. Yo dudo que haya hecho eso por voluntad propia, debió ser en todo caso por algún motivo específico. Por ello, sugiero que se investigue lo que sucede alrededor del video, que pasa antes y después. Aparte, el video no tiene audio, es posible que esté diciendo información valiosa del caso. Mientras tanto, no pueden tenerme aquí, es inhumano. Yo con gusto vuelvo, cuando todo sea transparente, sin ocultar identidades y cuando me permitan defenderme con un abogado. ¿Qué puede pasar si me dejan libre? No puedo...

SPP

Tu tiempo ha terminado. Estimados miembros del jurado evaluador, han escuchado todos los argumentos y es momento de decidir. Quienes aprueben que está apto para salir deben mostrar su palma a la cámara, quienes estén en contra deben mostrar su puño. A votar.

Primer final: palma

Mateo

(Hace señas de agradecer, sale por la puerta. Escucha la voz de SPP. Mateo se dirige a buscarlo, se escucha golpes. Micro. Menciona los nombres de las personas que votaron porque no salga) Así que no querían que salga... bueno, aquí tengo acceso a todos sus datos, dónde viven, sus familiares, sus lugares más visitados, todo. Ventajas de la tecnología, ¿no? Nos vemos pronto.

(Sonido BIP).

Segundo final: puño

(Mateo se descontrola, maldice a todas las personas. Fuera imagen).

POST-SALA

Arny

Hola, qué tal, soy Arny Ramírez, actor de la puesta TBO a 40'. ¿Cómo están? Ahora sí, ya pueden volver a colocarse sus nombres reales para poder saludarlos. ¿Cómo se sintieron? Tranquilos, pueden encender los micros o escribir en el chat.

(Ocurre el conversatorio).

Gracias a todos por asistir, nos tomamos una foto... 3, 2, 1, listo. Gracias, yo soy Arny Ramírez, esto fue TBO a 40'. TBO pronto. ¡Gracias!

–FIN DE REUNIÓN–

Fotografías del proceso 2019



Figura 30, 31 y 32. Capturas fotográficas de mi muestra final, práctica de 2019.



Figura 33, 34 y 35. Capturas fotográficas de mi muestra final, práctica de 2019.



Figura 36. Registro fotográfico de mi laboratorio.⁹⁰



Figura 37. Fotografía con el muñeco que pertenecía a mi primer laboratorio.⁹¹

90 En este laboratorio exploro el *video mapping*.

91 El muñeco elaborado con papel periódico era el personaje Hamm en mi laboratorio.

Fotografías de la experiencia *TBO a 40'* final



Figura 38. Experiencia *TBO a 40'*.



Figura 39. Experiencia *TBO a 40'*.

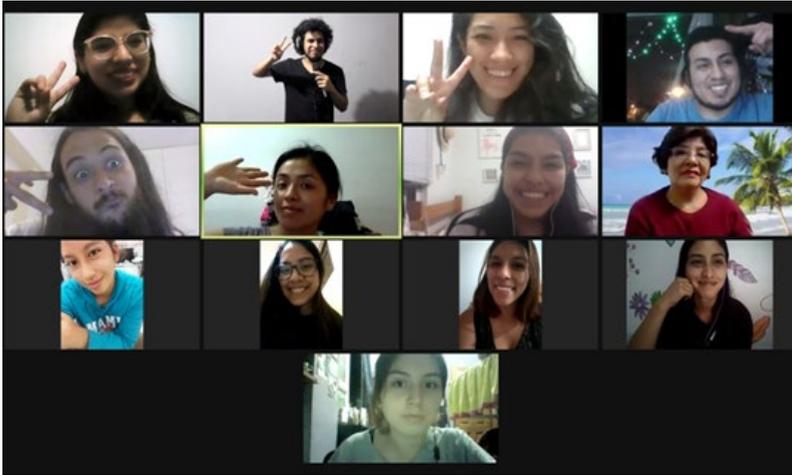


Figura 40. Experiencia TBO a 40'.



Figura 41. Equipo de trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G., Zizek, S., Nancy, J.-L., Berardi, F., López Petit, S., Butler, J., . . . Preciado, P. (2020). *Sopa de Wuhan*. ASPO.
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. Ciudad de México: Escenología.
- Battle, C. (2008). La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación). *Estudis Escènics*, 33 - 34, 375 - 390.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Barcelona, España: Kairós.
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Buenos Aires: Leatre.
- Beckett, S. (1957). *Final de partida*.
- Bo Odar, B., & Friese, J. (Dirección). (2017 - 2020). *Dark* [Serie].
- Bogart, A. (2015). *Antes de actuar*. Barcelona: ALBA.
- Brooker, C. (Dirección). (2016 - 2019). *Black Mirror* [Serie].
- Caballero, E., Guerrero, K. (Dirección) / Colectivo MUTE. (2020). *Un busto al cuerpo*. [Lectura dramatizada] (R. Aguirre, Y. Tantaleán, & E. Paucar, intérpretes). Zoom, Lima.
- Calderón de la Barca, P. (1873). *La vida es sueño*. Ignacio Cumplido.
- Car, V., Martínez, M. A., & Ader, N. E. (2019). Consumos culturales y tecnologías. Hacia una experiencia transmedia. En R. Radakovich, & A. E. Wortman, *Mutaciones del consumo cultural del siglo XXI* (págs. 23 - 39). Buenos Aires: Teseo.
- Cicchelli, V., & Octubre, S. (2019). ¿Cómo el gusto del mundo llega a los jóvenes? El cosmopolitismo estético-cultural en Francia. En R. Radakovich,

& A. E. Wortman, *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI* (págs. 135 - 162). Buenos Aires: Teseo.

Clavier, A., & Tangoa, C. / OIM Perú y La Plaza (2020). *Instrucciones para despedirse de una casa* [Obra virtual] (E. Orué, & J. Gómez, intérpretes). Zoom, Lima.

Córdova, J. / TraSpunte Laboratorio Teatral (2020). *Alizon* [Obra virtual] (A. López-Cano, & V. Demichelli, intérpretes). Tevi Live, Lima.

Cortez Oviedo, S. (2019). Espacios públicos y TIC. El rol de la experiencia estética en sus usos y apropiaciones. En R. Radakovich, & A. E. Wortman, *Mutaciones del consumo cultural del siglo XXI* (págs. 65 - 97). Buenos Aires: Teseo.

Cuba, R., Victoria, C., & Caffó, E. / Punto y Coma - Teatro (2020). *Playlist de cumpleaños* [Acción dramática] (C. Victoria, intérprete). Zoom, Lima.

Daccarett, J. (2010). *Apuntes de dirección teatral*. Santiago.

Danan, J. (2010). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México D.F: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

De Althaus, M. (2020). *Fantasma* [Obra virtual] (D. Arregui & J. Reategui, intérpretes). Zoom, Lima.

De Althaus, M. / IPCNA (2020). *Teatro inmune* [Obra testimonial virtual] (A. Aráoz, L. E. Cornejo, L. del Carmen, A. Chala, P. Eirene, F. Flores, . . . L. Chávez Prado, intérpretes). Joinnus Live, Lima.

De la Torre, K. / Las Moiras Dicen (2020). *Juguemos a ser Romeo y Julieta*. [Obra virtual interactiva] (S. Picco & G.P. Miranda, intérpretes). Zoom, Lima.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. París: naufragio.

- Dip, N. (2010). La posmodernidad: Contexto y factor de producción de uni-personales. En N. Dip, *Solo en la escena* (págs. 41 - 52). Buenos Aires: INTeatro.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: ATUEL.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y Tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44 - 54.
- Dubatti, J. (05 de Mayo de 2020). #INTegrandoSaberes | Jorge Dubatti (CABA) - CLASE 1. Obtenido de Instituto Nacional del Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4>
- Dubatti, J. (24 de Abril de 2020). Jorge Dubatti: El videoteatro en tiempos de pandemia. Obtenido de Cátedra Ingmar Bergman UNAM: <https://www.youtube.com/watch?v=KxwSKqji-JQ>
- Duffer, M., & Duffer, R. (Dirección). (2016 - 2019). *Stranger Things* [Serie].
- Eco, U. (1987). *El signo teatral*. Universidad de Bologna, 129 - 137.
- Falconí Ramat, B. / Taripay Pacha (2020). *Empezando a salir* [Obra virtual] (R. Rueda, & F. Tateishi, intérpretes). Zoom, Lima.
- Ferro, G., & Sierra García, M. A. (2019). Best sellers juveniles. Construcción de modelos de identidad a partir del consumo cultural. En R. Radakovich, & A. E. Wortman, *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI* (págs. 163 - 171). Buenos Aires: Teseo.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Gutiérrez Flórez, F. (1990). El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico. *Tropelías*, 1, 135 - 149.
- Han, B.-c. (2015). *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.

- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*. Barcelona: Herder.
- Herresa, G., & Belén Rolón, M. (2019). *La ficción seriada Black Mirror: la construcción narrativa de las redes sociales*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Kaegi, S., & Karrenbauer, J. / Sala de Parto (2018). *Remote Lima* [Montaje teatral]. Festival Sala de Parto, Lima.
- Koss, M. N. (2019). El teatro y las nuevas tecnologías: Entre presencia y ausencia. En J. Dubatti, *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (págs. 183 - 192). Lima: ENSAD.
- Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. En M. d. Bobes Naves, *Teoría del teatro* (págs. 121 - 153). Madrid: ARCO LIBROS.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Madrid: CENDEAC.
- López-Pellisa, T. (2013). La pantalla en escena: ¿es teatro el ciber-teatro? *Letral*, 23 - 39.
- López-Pellisa, T. (2017). Las dramaturgas españolas y lo distópico: teatro y ciencia ficción en el siglo XXI. *Revista ALEC*, 42(2), 47 - 79.
- Loza, S. (2020). *Amor en cuarentena* [Obra virtual] (D. Fonzi, J. Marrale, C. Roth, L. Sbaraglia, & C. Sosa Villada, intérpretes). Buenos Aires.
- Méndez, E. / D' Familia Teatro (2020). *A.D.N "Clown"* [Obra virtual] (E. Méndez, intérprete). Facebook Live, Chancay.
- Mesa, Á. / CCE Lima (2020). *Martín no era san Martín* [Obra virtual] (G. Whitehead, & N. Mejía, intérpretes). YouTube.
- Minatro Spinelli, M. (2015). La virtualidad en el teatro. *Artes vivas*, 122 - 135.

- Morrell, F. / Temper Theatre (2014). *Tribe* [Montaje físico teatral]. U.K.
- Osorio, J., Saldarriaga, P., Clavier, A., & de la Cruz, G. / La Plaza (2020). *Congrezoom* [Obra virtual] (E. Pimentel, & P. Teevin, intérpretes). Zoom, Lima.
- Osorio, M. J. / Los Productores (2020). *Amigas del cole* [Obra virtual] (M. Yamada, A. De Cárdenas, L. Arispe, M. Ross, & K. Jordán, intérpretes). Zoom, Lima.
- Otazú, D., Basurto, R., Caffó, E., & Liceras, K. / Punto y Coma - Teatro (2020). *Ruidos* [Acción escénica ambulante] (E. Caffó, intérprete). Calles de Lima / Zoom, Lima.
- Paoletta, A. (2019). *El actor en la realidad virtual: artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación*. Universidad de Córdoba.
- Paz Román, C. (2010). El encierro: ¿Protección o mutilación del ser humano? *Casa del tiempo*, 57 - 62.
- Perales, L. (2020). El teatro ha muerto, ¡Viva el teatro! *Revista Mercurio*. Recuperado de: <https://www.revistamercurio.es/2020/07/02/el-teatro-ha-muerto-viva-el-teatro/#:~:text=solo%20el%20teatro%2C%20la%20danza,teatro%20pierde%20todo%20su%20sentido>.
- Radakovich, R., & Elisa, W. A. (2019). *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI*. Buenos Aires: Teseo.
- Real Academia Española (RAE). (Actualización 2020). *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). "Evidenciar", obtenido de <https://dle.rae.es/evidenciar?m=form>
- Real Academia Española (RAE). (Actualización 2020). *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). "Condición", obtenido de <https://dle.rae.es/condici%C3%B3n?m=form>

- Real Academia Española (RAE). (Actualización 2020). *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). "Encierro", obtenido de <https://dle.rae.es/encierro?m=form>
- Ráez Mendiola, E. / Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (2017). *10010: La esperanza* [Montaje teatral]. Sala Anexo (ENSAD), Lima, Perú.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rothenberg, J. (Dirección). (2014 - 2020). *Los 100* [Serie].
- Rotozaza (Hampton, A.), & Mercuriali, S. / Alianza Francesa Lima (2020). *Etiquette* [Montaje teatral]. Café Miraflores, Lima.
- Sanchis Sinisterra, J. (1999). *El lector por horas*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Saracho, S., Díaz, M., Encinas, P., Fernández, S., Dallaglio, R., & Reyes, R. (08 de Mayo de 2020). MINI JORNADAS AINCRIT 2020: Herramientas para continuar con las clases de teatro virtuales. Obtenido de Artes Escénicas en Virtualidad: <https://www.youtube.com/watch?v=YbUsHBAUC4I>
- Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: una relectura de la crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 353 - 369.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns: La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- Schimmelpfenning, R., Rouviere, G. (Dirección) / Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (2020). *Antes Después* [Montaje teatral virtual] (V. Prada, T. López, L. Navarro, S. Paris, K. Estrada, G. Ossio, ... L. M. Yovera, intérpretes). Teatro ROMA - ENSAD / Facebook, Lima.
- Scholnicov, E. (2017). El teatro frente a la imagen audiovisual: convivio,

tecnovivio e intermedialidad. En J. Dubatti, *Poéticas de liminalidad en el teatro I* (págs. 383 - 397). Lima: ENSAD.

Slade, D. (Dirección). (2018). *Black Mirror Bandersnatch* [Película].

Suarez Álvarez, J. I. (2010). *Escenografía aumentada: Teatro y realidad virtual*. Madrid: Fundamentos.

Svampa, M., Cragolini, M., Ribeiro, S., Aizen, M., López, M. P., Rodríguez Alzueta, E., . . . Agamben, G. (2020). *La fiebre*. ASPO.

Tangoa, C., Clavier, A., & De Ferrari, C. / La PLaza (2020). *Junta Extraordinaria* [Obra virtual] (C. Ysla, & G. Ponce de León, intérpretes). Zoom, Lima.

The Teen Rockers. (2020). Sociedad. En *SOCIEDAD* [EP]. Chancay, Lima, Perú: Arny Ramírez

The Teen Rockers. (2020). Trans-istencia. En *SOCIEDAD* [EP]. Chancay, Lima, Perú: Arny Ramírez

Tourn, C., Boué, S., Spregelburd, R., Fobbio, L., Bustamante, M., Dubatti, J., . . . De Miguel, D. (24 de Abril de 2020). El teatro en el contexto del aislamiento social. Obtenido de Artes Escénicas en Virtualidad: <https://www.youtube.com/watch?v=BgTpkK5Xv9w>

Xron, Yáñez, M., & Cortés, M. / Grupo Chevere & Instituto de A Cachada de Boiro (2012). *Amores Prohibidos 2.0* [Obra virtual]. Redenasa. tv y redes sociales, Coruña.

La publicación de este cuarto tomo de *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques*, en formato físico y digital, es un paso más de la ENSAD en su compromiso y convicción por la investigación teatral y la consolidación de artistas-investigadoras/es. En este libro participan: Arny Ramírez con su investigación *La tecnodramaturgia como elemento artístico para evidenciar la condición de encierro en tiempos de pandemia*; Mariella Mamani con su estudio *Teatralidad liminal y agentividad del sujeto migrante a partir de textos de la obra "El cargador" de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema "El río" de Javier Heraud y testimonios de migrantes*; y César Chirinos, quien nos plantea sus interrogantes en *Metáfora inversa y memoria implícita en los componentes escénicos de la obra "Fría mañana de primavera"*. Una nueva generación de artistas-investigadores que en tiempos de pandemia abren novedosos caminos a la comprensión de nuestra diversidad artística.

ISBN: 978-612-48419-4-1



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

Colección Estudios