

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



## FACULTAD DE ARTES CARRERA DE TEATRO Y DANZA

“Análisis de la noción de Dramaturgia del Espacio Compartido en la obra de teatro *Sin título – técnica mixta*, de Miguel Rubio Zapata para el montaje de la obra *Té Ve Verde*”

Trabajo de graduación previo a la obtención del Título de:  
Licenciada en Artes Escénicas: Teatro y Danza.

**AUTOR:** Mary Sofía López Moreira  
**CI:** 1600562720

**DIRECTOR DE TESIS:** Mg. Diego Alfonso Carrasco Espinoza  
**CI:** 0102283462

**CUENCA - ECUADOR**  
**21/02/2019**



## **RESUMEN:**

El proyecto de graduación analiza la definición de Dramaturgia del Espacio Compartido que Miguel Rubio propone en su obra *Sin Título-técnica mixta*, y su capacidad de generar desbordamientos en la creación que se enfrenta a la escena. A partir de una construcción de un producto escénico, se hace un recorrido en aquellos conceptos que trabajan paralelamente, a esta definición. El actor debe crear y sistematizar los procesos que experimenta en el laboratorio de creación, desde su capacidad de relacionar y seleccionar estas herramientas; y aplicarlas para que permitan que los lenguajes espaciales florezcan; y al empoderarse de ellos, proponer un modelo de creación que aplique los conceptos.

## **PALABRAS CLAVE**

DRAMATURGIA DEL ESPACIO COMPARTIDO, ACTOR, CREADOR, CUERPO, ESPACIO, DRAMATURGIA, MIRADA, CONSTRUCCIÓN, PROCESOS DE CREACIÓN.

## **LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN**

Humanidades, Artes, Artes Escénicas, Teatro - Danza, El espacio, Laboratorio escénico, Dramaturgia del espacio compartido.

## **ABSTRACT**

The graduation project analyzes the definition of Shared Space Dramaturgy that Miguel Rubio proposes in his work *Sin Título- tecnica mixta* and the ability that it has to generate overflows in the creation that faces the scene. From a construction of a scenic product, a journey is made in those concepts that work in parallel with this definition. The actor must create and systematize the processes he experiences in the creation laboratory, from his ability to relate and select these tools; and apply them to allow the spatial languages to flourish; and, by empowering them, propose a model of creation that applies the concepts.



**KEY WORDS**

DRAMATURGY OF THE SHARED SPACE, ACTOR, CREATOR, BODY, SPACE, DRAMATURGY, LOOK, CONSTRUCTION, CREATION PROCESSES.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>Capítulo 1: El Actor</b> .....	9
<b>1.1. Definición del Cuerpo del Actor de Teatro</b> .....	9
<b>Capítulo 2: El espacio escénico.</b> .....	12
<b>2.1. Definición del espacio</b> .....	12
<b>2.2 La Dramaturgia del espacio compartido en la obra “Sin Título- Técnica Mixta”</b> .....	13
<b>Capítulo 3: Creación de la Muestra Te Ve Verde</b> .....	26
<b>3.1 Proceso</b> .....	26
<b>3.2 Temática de <i>Te Ve Verde</i></b> .....	35
<b>3.2 Análisis de la Dramaturgia del espacio compartido en la obra</b> .....	46
<b>Conclusiones</b> .....	50
<b>Anexos:</b> .....	54
<b>1. Entrevista a Miguel Rubio Zapata</b> .....	54
<b>2. Fotografías</b> .....	68
<b>Bibliografía</b> .....	72

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Mary Sofía López Moreira, autor/a del trabajo de titulación "Análisis de la noción de Dramaturgia del Espacio Compartido en la obra de teatro Sin título — técnica mixta, de Miguel Rubio Zapata para el montaje de la obra Té Ve Verde", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de febrero del 2019



Mary Sofía López Moreira

C.I: 1600562720

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Mary Sofía López Moreira en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis de la noción de Dramaturgia del Espacio Compartido en la obra de teatro Sin título — técnica mixta, de Miguel Rubio Zapata para el montaje de la obra Té Ve Verde", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de febrero del 2019



Mary Sofía López Moreira

Cl.: 1600562720



## INTRODUCCIÓN

En el proceso de estudio sobre composición escénica en la carrera de Danza-Teatro, al intérprete-creador se le permite entrar en un espacio donde toma los materiales propuestos por los docentes y los traduce en el trabajo de creación individual. Este proceso exige una indagación constante por parte del estudiante usando las herramientas técnicas y metodológicas que se han trabajado a lo largo del proceso educativo. Algo que se debe resaltar dentro de los trabajos escénicos es que hay una dinámica muy generalizada de presentación de las muestras escénicas por parte de los maestros y estudiantes, mantienen una lógica tradicional, donde el espectador y el intérprete tienen una línea que separa el espacio: el lugar de la acción escénica y el lugar desde donde se ve la acción.

Dentro de la carrera hay una materia llamada Laboratorio Escénico que ayuda a los estudiantes a romper con cualquier lógica de presentación escénica; cada ejercicio propuesto ayuda al estudiante de la carrera a desarrollar una mirada como compositor, porque al atravesar el proceso de experimentación dentro del Laboratorio logra situar su trabajo escénico en un contexto teórico, social y cultural. Dentro de estas clases de Laboratorio escénico, se experimentó con el uso del espacio. Este fue el detonante de la construcción del presente trabajo, porque a partir de una premisa en donde el estudiante debía hacer un ejercicio: copiar una escena de un video de Meg Stuart llamado *Somewhere in between*, surge la necesidad de hablar de las dinámicas espaciales.

Como resultado de esta necesidad de hablar de las dinámicas espaciales nace una muestra realizada en el 2017 en la cátedra de Laboratorio, donde se planteó un nuevo espacio para la acción escénica: el espectador en el centro de la sala, y la actriz lo rodea con su actuación. A partir de esta propuesta, se encontró una relación con la propuesta espacial que Miguel Rubio expone en su práctica como director en la obra *Sin Título-técnica mixta*: plantear la muestra escénica en donde la acción teatral sucede en el mismo espacio del espectador quien tiene la capacidad de modificar el cuerpo del intérprete y el uso de los objetos. Desde esta visión, la investigación también busca romper con la lógica de teatro convencional y la relación con el espectador. El diálogo del compositor con la nueva propuesta de Miguel Rubio explica esta noción de la creación



escénica como “el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre escena y público” (Rubio, 2011, pág. xi). Rubio explica, cómo funciona esta experiencia de creación en el grupo de teatro que dirige:

“Yuyachkani se aferra a una nueva dramaturgia verbal y corporal – ejercitada por las calles, plazas, escuelas, comedores, cárceles, barrios y parroquias- donde se privilegia el juego de relaciones, la pantomima, el uso de la máscara y la música” (Anexo 1).

Es por esto que Miguel Rubio se convirtió en el referente más importante de esta investigación. El actor tuvo la oportunidad de analizar la trayectoria de Rubio y reconoció el aporte tan significativo en el teatro latinoamericano, en las técnicas actorales y en la creación de grupo. Su trabajo consiste en una recuperación de la memoria: él con su grupo invitan a que cada persona sea el protagonista de las historias de sus pueblos desde el teatro. Su experiencia está conectada con las culturas y tradiciones del Perú, eso quiere decir que volvió a sus propias raíces para recuperar el conocimiento ancestral y lo tradujo en obras de teatro magistrales que han recorrido el mundo. Rubio representa la figura de un maestro que ha guiado al creador de este trabajo, a reconocer nuevos caminos para la creación escénica y la capacidad de mirar el teatro como un elemento de vida comunitaria.





## Capítulo 1: El Actor

### 1.1. Definición del Cuerpo del Actor de Teatro

Este trabajo de investigación nace como un proceso que se desarrolló en la cátedra de Laboratorio Escénico. En esta clase se hizo una exploración corporal individual que dio como resultado la construcción de un unipersonal.

Peter Brook explica en el prefacio del libro *Hacia un Teatro Pobre*, cómo el teatro de laboratorio, con sus características, dota de un nuevo significado al cuerpo del actor. Con este concepto se trabajó en la cátedra de laboratorio:

“Grotowski ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski. A su teatro lo llama Laboratorio. Lo es. Es un centro de investigación. En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado.” (Grotowski, 1968, p. 7)

Al identificar dónde se desarrolla el cuerpo del actor, también, es necesario precisar el cuerpo del actor con el que se va a trabajar en este proceso de creación desde la visión del teatro de laboratorio que propone Grotowski. Es un cuerpo que ha asumido la técnica y ha adquirido la disciplina de hacer uso de ella, de tal manera que es la base de su experimentación. Reconoce el camino de preparación o calentamiento que debe seguir el cuerpo para estar listo para la creación. El actor se desplaza de una posición donde solo recibe información, a una posición donde su mirada se convierte en una herramienta creadora.

“Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos los que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe



preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto? sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.” (Grotowski, 1968, p. 94)

Para esta investigación tomamos como referente de este trabajo del actor con su cuerpo, al grupo de teatro Yuyachkani y su director Miguel Rubio, que cada año comparten sus aprendizajes en su Laboratorio Abierto. El estudiante que realiza la presente investigación tuvo la oportunidad de ser parte del 7mo Laboratorio Abierto en agosto del 2015; y del taller dentro del Festival de Artes Vivas en Loja en noviembre del 2017. Estas experiencias, más la investigación bibliográfica ayudaron a dar un significado al cuerpo del actor con el que se va a trabajar en la construcción de la obra de teatro *Te Ve Verde*.

Por su experiencia con el trabajo en el grupo, Rubio define al actor como un *actor-creador*. Explica que un actor no puede ser una persona pasiva que recibe las órdenes del director y solo se limita a seguirlas de la mejor manera. Sino, que actor debe ser dueño del proceso, y debe tener la capacidad de generar nuevos caminos para la creación escénica, entonces se convierte en un creador, busca desarrollar su potencial adquiriendo el poder de mirar su propia creación y formularle preguntas para reconocer funcionalidad, tanto para el mismo como para el público. Es un agente de su propio aprendizaje.

Este proceso de investigación tiene esa característica, exige que el actor se convierta en un actor- creador: la capacidad de combinar técnicas y herramientas de diferentes fuentes, es un “actor danzante”, como Rubio mencionaba en el taller dado en Loja, que somete a prueba sus conocimientos sobre la creación escénica. Como resultado de esta experimentación nace aquello que se quiere hablar o contar en una obra de teatro.

Al situar al cuerpo del actor - creador, es posible reaccionar a los diferentes estímulos y entrar en la dinámica de “dar y tomar” (Grotowski, 1968, p. 95). Dar material escénico, dar propuestas, dar información a la creación y tomar sugerencias, información de otros cuerpos, tomar las premisas, etc. Es allí donde nace el impulso para generar acciones teatrales como movimientos y desplazamientos. La mente sede paso a un cuerpo que piensa, fluyen frases y



palabras como resultado de la explosión de sensaciones y memorias que provienen de ejercicios donde el detonante se encuentra en la memoria del cuerpo. Antunes Filho describe lo que sucede con este cuerpo en un ejercicio:

“Me recuerda la descripción que hace Meyerhold para hablar del pre-juego: esa facultad del actor de preparar de tal manera al espectador para que reciba los detalles de la situación escénica, para que no necesite gastar fuerzas para captar el sentido de lo que la escena propone. La presencia levitante de un cuerpo sugiere sentidos claramente diseñados y, sin embargo, un sí y no permanente; afirmación y rechazo; la neutralidad de la mirada abierta provoca al espectador una suerte de transferencia; de ver en él todo lo que yo quiero ver, se establece una onda expansiva que llega a mí como una proyección del escenario y regresa de mí hacia él. Establezco mi propia lectura sensible.” (Rubio, 2011, p. 123)

A partir de esta definición del cuerpo del actor, se desarrolló este trabajo de investigación. Se planteó ejercicios actorales, que se explicarán más adelante, que conformaron el camino físico para poder encontrar un fluido de emociones y recuerdos del actor. Se compendió que este estremecimiento del cuerpo, es una puerta abierta entre lo que se siente y lo que se hace. Toda la exploración se convirtió en acciones o conjunto de acciones a las cuales el actor - creador le puede hacer preguntas para encontrar los nuevos caminos de la creación.



## Capítulo 2: El espacio escénico.

### 2.1. Definición del espacio

Anne Ubersfeld define el espacio escénico como “el espacio teatral construido de manera autónoma, y el mimo de realidades no teatrales y de un texto teatral (literario); el espacio es, para el público, un objeto de percepción.” (Ubersfeld, 1989, p. 118). Para los intereses de esta investigación, el actor - creador trabajó sobre la idea de que el espacio se construye de manera autónoma y es un objeto más en la escena que el público puede percibir, como Ubersfeld menciona.

Mirar la construcción del espacio como un elemento independiente de la composición escénica, permitió potenciar las cualidades y relaciones con los otros elementos escenográficos. Por eso, también fue necesario remitirse a la definición de la palabra “dramaturgia” desde la perspectiva de Eugenio Barba en su libro *El Arte Secreto del Actor*:

“La palabra texto antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. La manera en que se entretajan las acciones, es la trama.” (Barba & Savarese, 1990, p. 76)

Entonces, parafraseando lo que Barba menciona, la dramaturgia es el tejido de acciones que operan sobre la atención del espectador. Explica que este tejido se construye desde el encadenamiento y la simultaneidad. Parte de esta dramaturgia es el espacio escénico, que también formó parte de este tejido.

Desde esta concepción de la dramaturgia, el actor - creador no construyó los tejidos de su obra a partir del escenario a la italiana, porque en su exploración encontró nuevas y diferentes necesidades, propias de su realidad. Parafraseando, se necesita una nueva arquitectura según las exigencias de la dramaturgia (Barba & Savarese, 1990, p. 80).

En este proceso de investigación se indagaron los tejidos que ocurren en el espacio escénico, como parte de una necesidad del actor. Abrió la posibilidad



que el actor se encuentre a veces alrededor del área de actuación, otras veces en el medio; algunos espectadores miran y viven la acción del actor en un primer plano, otros desde el plano general. Así, la construcción espacial funcionó de manera autónoma, y se fue adecuando a esos requerimientos de la creación.

“Este espacio no se crea solo en relación con el lugar escénico tal como ha sido culturalmente construido, se “fabrica” esencialmente con el gesto y la *foné de los comediantes*. De ahí que las cuestiones esenciales que se le plantean al comediante: ¿Adónde se dirige su voz? ¿desde dónde hablas?, ¿qué relaciones espaciales estructuran tu cuerpo y tu voz?” (Ubersfeld, 1989, p. 128)

A partir de esta necesidad, se hizo una búsqueda minuciosa que ha conducido esta investigación a dialogar con el trabajo que Miguel Rubio junto al grupo de teatro Yuyachkani plantean. Proponen un nuevo uso del espacio que parte de la memoria del pueblo (peruano) como un elemento de la creación. Aquellas tradiciones latinoamericanas que traen consigo este espacio/lugar desde donde se puede ver las acciones teatrales: el pase del niño, las fiestas de vírgenes y santos. Un lugar que se caracteriza por el movimiento usando plazas, calles, balcones y techos; una virgen que está en el lugar más alto, un romeriante que sigue el recorrido de la virgen y unos cuantos actores que cuentan fragmentos de la historia. En este lugar, el espectador también es un actor porque ambos comparten el mismo espacio donde suceden las acciones de representación. Como dice Miguel Rubio:

“Yo creo que el trabajo del espacio tiene que ver con una mirada del lugar del espectador, es decir, romper con la idea de que el espectador es alguien separado de la escena, está al frente de manera pasiva, consumiendo un producto, en cual, él no tiene nada que hacer” (Anexo 1).

## **2.2 La Dramaturgia del espacio compartido en la obra “Sin Título-Técnica Mixta”**

En esta investigación se tomó como referente el trabajo del grupo de teatro Yuyachkani con su obra *Sin Título-Técnica Mixta* estrenada en el 2004, dirigida por Miguel Rubio Zapata. Se hará un análisis del uso del espacio



escénico de esta obra, por poseer cualidades que aportan a la construcción de la obra de este proyecto de grado: *Te Ve Verde*. Se relatará desde la visión del estudiante como espectador, desde el momento que ingresa a la obra y su relación con la misma.

Desde la experiencia personal: El estudiante fue espectador de la obra *Sin Título-técnica mixta* de Miguel Rubio, en el año 2015. Durante la obra, se enfrentó al desafío de observar las escenas en el espacio y escoger qué mirar. Los actores invitaban al espectador a movilizarse en el espacio. Un recurso que se consideró necesario para que la creación surja como una red que se teje en respuesta a la propuesta creativa de la obra.

Esta idea de movilización, Miguel Rubio la denomina Dramaturgia del espacio compartido, y es la que se someterá a estudio a partir de los recorridos espaciales de la obra *Sin Título-técnica mixta* y a través de entrevistas al director.

### **2.2.1. Análisis de la obra**

*“Sin título, técnica mixta* tiene que ver con el rescate del pueblo originario y raigal que, habiendo sido la víctima principal de los conflictos en referencia, representa el germoplasma material y espiritual de la nación. El hecho estético es el conjunto de esos fragmentos compuestos por cuadros vivos, danzas, recitaciones, performances y otras "técnicas mixtas" de contenido político, religioso y antropológico en un escenario de 360 grados, en el que el espectador es parte del movimiento." (Lores, 2018)

Esta obra es del grupo Yuyachkani de Lima, Perú, dirigida por Miguel Rubio Zapata. Esta obra fue creada desde la visión del teatro de grupo, una perspectiva que enriquece la diversidad de la creación, la diversidad de realidades y, por lo tanto, una diversidad de experiencias para el espectador. Desde esta diversidad, el grupo resuelve su creación también con una amplia gama de técnicas teatrales, actorales, dancísticas, performáticas, etc. Es por eso que la obra incluye en su nombre "técnica mixta".



Miguel Rubio explica que:

“en el espectáculo, el espectador tiene una centralidad...Y como decía Grotowski: el verdadero montaje sucede no en la escena, sino en la mente de espectador. Entonces, es fundamental no perder de vista ese pensamiento de que el verdadero montaje sucede en la mente del espectador” (Anexo 1).

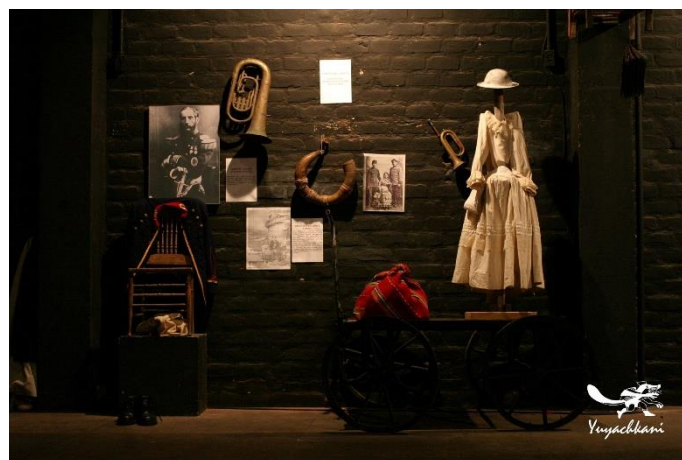
La obra inicia cuando el espectador pasa por un cuarto llena de archivos históricos: notas de periódico, reportajes, noticieros, grabaciones, fotografías. Desde este momento la información empieza a recorrer la consciencia y el subconsciente de la mente del espectador, ingresa a un espacio de memoria y reconocimiento de los acontecimientos. Este espacio inicial permite a cada persona apropiarse de ese trozo de historia peruana.





*Ilustración 1* archivos. Tomado de <https://larepublica.pe/cultural/15225-sin-titulo-tecnica-mixta-miguel-rubio-estrena-obra-en-lima-video> video

Naturalmente, desde la curiosidad de seguir avanzando en la narración de la historia, el espectador se moviliza a una gran caja negra, donde hay un paisaje museístico: cuerpos, cuadros, objetos, vestidos, máscaras en exhibición y otras que se desplazan entre el público. En medio del silencio, el texto brota de la voz de cada uno de los actores, dando la apertura al inicio del segundo recorrido teatral en la historia y la memoria del pueblo peruano.



*Ilustración 2* museo tomado de <http://pasatiempo.pe/2015/07/teatro-sin-titulo-tecnica-mixta-revisado-de-yuyachkani/>



Los actores invitan, al espectador, a acompañarlos en ese recorrido; al igual que los efectos de sonido, las luces y los escenarios móviles. Cada escena acoge al espectador para que viva la obra desde sus sentidos, desde la razón, el humor, el dolor, desde su cuerpo, desde aquello que puede ver hasta aquello que resuena en su inconsciente.



*Ilustración 3 escenario móvil. tomada de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557?foto=7>*

Rubio explica que la construcción requirió de muchas horas de laboratorio. Los actores tomaron una parte de la historia de la guerra del Perú para poder crear, como una manera de honrar esa memoria individual y colectiva.

“Queríamos hacer una obra que documente este momento tan importante; y comienza a aparecer en las improvisaciones lo de la guerra con Chile, pero de manera inconsciente, no fue pensado, sino que, tú sabes cómo es el trabajo artístico, aparecen de repente imágenes, situaciones y después uno las tiene que explicar, porque el inconsciente aflora y el director, o el mismo colectivo comienza a preguntar por qué aparece esto, y qué quiere decir esto, qué está significando esto” (Anexo 1).

En su viaje, el espectador se encuentra con su historia y con la historia de los suyos, hay un despertar. Nuevas preguntas le invaden, su identidad se ve cuestionada, su posición, su realidad y quizá su papel dentro de la obra.

Las escenas se mueven en estos escenarios móviles que construyen el lugar, el encuentro, la vida. Estos escenarios sitúan a los cuerpos: los acorralan, los golpean, los acercan y los alejan. Estos escenarios que son movilizados por

estudiantes, permiten que todos sean los actores de la obra, el público es el actor. Todos son una comunidad que se comunica desde el espacio de la memoria colectiva.

“yo pienso que los estudiantes de escuela, también en la obra nueva *Discurso de Promoción...yo creo... que ir a la escuela pública como el lugar especial donde tenemos que replantear, reescribir la historia del pueblo, es como decir ahí es en los jóvenes donde tenemos puesta la esperanza de una nueva mirada de la historia. Es como decir a ustedes es toca*” (Anexo 1).



Ilustración 4 los estudiantes. tomada de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557?foto=6>

### 2.2.2. Análisis del uso del espacio escénico

El espacio escénico en *Sin Título* es una respuesta a muchas preguntas de las cuales el director y cada actor de Yuyachkani tuvieron que partir para tratar de trazar un camino por donde iniciar la creación de la obra.

Miguel, el director, explica que las preguntas son valiosas, muchas de ellas quizá no se logren responder, pero la “acción en el espacio se convierte en un intento de responder esas preguntas” (Anexo 1).

Al tratar de responder esas preguntas debe existir un proceso de observación, selección, análisis, comparación, agrupación y jerarquización de la información recolectada en los archivos de Yuyachkani sobre las guerras que vivió en Perú con Chile y la guerra interna en el 2000. Al desmenuzar la



información, Yuyachkani reconoció los cuerpos que habitaban en esos conflictos armados, personas que nunca pensaron en la guerra pero que fueron los más afectados y saqueados. Estos cuerpos fueron tomando un lugar en la creación:

“Entonces eso. Con esas preguntas, nos disponemos en el espacio, sin pensar en que pueda tener un orden, porque imagínate, pensar que en una hora y media de espectáculo tú puedas documentar, o hacer una obra de tesis que te resuelva tremendas interrogantes” (Anexo 1).

### **Espacio museo**

“Esto es, no pretender ser original, ni tener una técnica novedosa, sino es producto de una necesidad de comunicación. Yo creo que las técnicas son respuestas, son herramientas a las crisis, y los procesos creativos siempre pasan por crisis. Y esas crisis te exigen respuesta.” (Anexo 1).

Llegar a una visión museística de la obra tuvo un recorrido. Cuando Yuyachkani encontró las conexiones dentro de la historia y todos los archivos recolectados en el proceso de investigación de los dos conflictos vividos en el Perú, se abrió el espacio de laboratorio escénico. En las paredes de la caja negra que tienen en su casa en Magdalena – Lima, dispusieron las evidencias, fotografías, documentos, notas de periódico, vestuario y frases.

Miguel explica:

“nos dimos que cuenta que, lo que estábamos haciendo, no era una curaduría museográfica, sino que toda esta información exigía memoria porque ya el proceso empezaba a hablar de las memorias, se comenzaba hablar... de la necesidad de tener archivos, de no al olvido, de guardar el documento” (Anexo 1)

Parafraseando, cada actor habitó el espacio, tomando una pared. Su cuerpo se transformó porque era parte de todo el documento como “un soporte de información” (Anexo 1). En este espacio surgió un arcoíris de improvisaciones, acciones performáticas donde el actor entraba y salía de la pared para construir acciones. Poco a poco se construyó, más que museo, un

“depósito de memorias” (Aragón, 2016), donde los actores creaban un orden y un caos. Este conflicto permitió responder nuevas preguntas en la creación.

Esta escritura en las paredes, se convirtió en textos escritos en los cuerpos, en los vestuarios, en objetos y en la voz de los actores.



Ilustración 5 texto tomado de <https://redaccion.lamula.pe/2016/03/18/yuyachkani-sin-titulo-tecnica-mixta-se-reestrena-en-version-revisada/nayoaragon/>



Ilustración 5 texto tomado de <http://www.advocacy.net.org/category/latin-america/>



Ilustración 6. Texto. Tomado de <http://www.advocacynet.org/category/latin-america/>

### Escenarios móviles

“Los escenarios móviles tienen que ver con una imagen que tenemos nosotros de las fiestas del *Corpus Christi* en el Cusco, donde los santos llegan en (andas), y todos llegan al mismo tiempo a la plaza y generan un nivel más alto; y tú lo ves como corriendo para entrar rápidamente a la catedral” (Anexo 1).

Desde la teatralidad de las fiestas del Corpus Christi se resuelve la negociación con el cuerpo del actor y del espectador en el espacio. En la movilidad de estos escenarios empujados por estudiantes es donde se construyen las historias, y como Miguel explica, la historia no se la puede contar cronológicamente porque posee muchas aristas, muchas percepciones y cada protagonista percibe la historia a su manera. Entonces, los escenarios móviles permiten que el espectador dé un orden a su propia historia, a medida que recorre la obra.

“Una vez un señor me dijo en una función, muy conmovido: He sentido que la historia ha pasado por mi lado. Y me dijo literalmente, porque son personajes en momentos de la historia, contruidos sobre los escenarios móviles que pasan por mi lado” (Anexo 1).

La verdadera obra se construye con la mirada creativa del espectador, y los escenarios movilizan esa mirada, esa atención.



## **Generar comunidad – Relaciones de proximidad**

El depósito de memorias y los escenarios móviles, más la fusión de las técnicas que cada actor aporta en *Sin Título*, buscan una *relación de proximidad* con el espectador; en este sentido de cómo generar una comunidad donde todos son importantes. Buscar que el espectador pase de un lugar pasivo a un lugar de actor, sin violentarlo. El espectador recorre el espacio, complementando el tejido de acciones que conforman la obra.

“Pero las relaciones de proximidad son consecuencia de entender la dramaturgia como la organización de la acción en el espacio compartido” (Anexo 1).

Gracias a la redefinición de la palabra dramaturgia, esta relación con el espectador da una nueva visión de tejer las acciones, los momentos, las texturas y sonoridades frente al espacio. Parafraseando, se genera escritura escénica desde situar al espectador a 20cm o a metro y medio, una escritura de la vida comunitaria en el teatro, donde todos son importantes. Se estimula la memoria y la imaginación del espectador para que él decida “desplazarse por el espacio activamente” (Anexo 1). Se negocia la relación entre el cuerpo del actor, del espectador y del espacio.

Esta construcción de vida comunitaria en la escena posee unas características que el grupo Yuyachkani ha dedicado tiempo de trabajo: “la creación colectiva, la cultura de actor y el teatro de grupo” (Anexo 1). Estas características son necesarias explicar para este trabajo de investigación.

El *teatro de grupo* lo define Raquel Carrió (2004), en la revista *Tablas*, su significado parte como una necesidad histórica del Teatro en Cuba, que también aplica a las necesidades de la escena en la cátedra de Laboratorio:

“La búsqueda activa de la Modernidad (o de la Contemporaneidad) en la escena cubana marca la necesaria vocación de agrupar un conjunto de personas con ideas, proyectos e intereses afines, dedicados al estudio riguroso de la dramaturgia y las técnicas escénicas...” (Carrió, 2004, p. 4).





La definición de la *creación colectiva* está ligada a la visión de teatro de grupo que Santiago García, fundador del grupo de teatro *La Candelaria*, en una conversación con Miguel Rubio, le da una definición más detallada:

“El alma de la creación colectiva es encontrar la posibilidad de una creación colectiva con el público, encontrarse con un público que sepa leer, gozar, y que lo que se haga en la obra sea trascendente; es decir, que trascienda al hecho; no trabajar por inventar acciones, sino trabajar por inventar acciones que permitan una segunda y tercera lectura fundamentalmente” (Rubio, 2011).

Ahora bien, la *cultura del actor* es necesaria para comprender las tres características de la vida comunitaria en la escena. Esta cultura que abarca hábitos, costumbres, disciplinas y rutinas que ayudan a potenciar su oficio. Antunes Filho lo define al actor:

“Es alguien que tiene que constituirse primero en un ser humano, debe saber todo lo que pasó antes de él, tiene que saber de artes plásticas y de música... Un actor no puede ser alguien que solo habla y habla, debe conocer su cuerpo, pero no para ser esclavo de sus músculos; los músculos están para servirlo, su espiritualidad es lo que tiene que cultivar... El actor debe controlar todo, quedarse atrás, y delante controlar la ilusión.” (Rubio, 2011, p. 111)

Parafraseando, los tres elementos pertenecen a la desjerarquización de la escena, requerimiento fundamental de la construcción de comunidad; se plantea como un nuevo modo de producción. Miguel explica que se piensan al director, autor, espectador en el mismo espacio, es más, da una centralidad al espectador:

“Entonces, yo creo que, *Sin título* estrenada en el año 2004, es como la condensación de todo ese proceso de la fiesta tradicional andina, también, porque la fiesta tradicional andina es el escenario de espectadores y actores, y todos los actores danzantes de los que asistimos a la fiesta tradicional, estamos compartiendo el mismo espacio. Entonces, cómo es la inspiración de ese uso de espacio el que nos mueve a intentar reproducirlo en la zona teatral” (Anexo 1).



Al poder presenciar tres veces la obra de *Sin Título* en el 2015 en el Laboratorio Abierto de Yuyachkani, la actriz-creadora tuvo la oportunidad de mirar los detalles, el movimiento de los cuerpos y el traslado de las escenas: las diferentes perspectivas, la atmósfera que se creaba para los cambios de escena. Apreciar la transformación de los actores de un personaje a otro, las reacciones de los espectadores, los espacios ocupados por los actores, los objetos y los espectadores; los detalles de las instalaciones, los archivos y el museo.

Después de hacer un análisis de la obra *Sin Título* y a partir de la propuesta de Miguel Rubio sobre la Dramaturgia de la acción en un espacio compartido, se construyó la obra *Te Ve Verde*. Luego de pasar por varios elementos de experimentación y composición la obra asumió el siguiente uso del espacio: una sala amplia sin asientos y un museo creado a partir de instalaciones en las paredes. Este elemento, al igual que en *Sin Título*, permitió que el espectador se familiarice con el espacio, se sienta libre de transitar y mirar. La visión de 360° permite que el actor y el espectador se movilicen en los diferentes espacios de la sala, y decidan qué ver y cómo ver.

Para la construcción de *Te Ve Verde* se usó un escenario móvil: una mesa negra de aproximadamente 1m<sup>2</sup>, diseñada con ruedas para que pueda desplazarse y el actor la pueda subirse en ella.

Se definió una relación de proximidad entre actor y espectador. Se decidió en qué momentos mantener la distancia: al inicio de la obra detrás de la puerta, cuando Dulcinea corre a las paredes, cuando se sube a la mesa la primera vez y lanza textos; y cuando crea momentos íntimos y de mucha cercanía con el público: al inicio de la obra cuando Dulcinea entra al espacio en medio del público, cuando grita en círculos y la última vez que se sube a la mesa acompañada de la canción “La llorona” (Henestrosa, 2011).

A esto, se sumó la libertad de movimiento del espectador en el espacio. Se hizo ajustes en las acciones del actor para que el espectador no se sienta agredido, sino invitado a acercarse y entrar en el juego.

Se creó una situación imaginaria: la historia de Dulcinea. Una mujer que transita los domingos en el patio de la cárcel que comparte con otros presos y





están invitados a jugar que son libres. En base a esta historia se establecieron las reglas del juego y la movilización de esta obra.

El actor-creador tomó estas herramientas, para ayudar a que la obra se desarrolle desde la visión de un unipersonal. *Sin Título* es el resultado de la experimentación colectiva de 10 actores. *Te Ve Verde* ha superado el gran desafío de traducir las herramientas de la Dramaturgia del espacio compartido de Rubio, a la creación de un unipersonal.

## Capítulo 3: Creación de la Muestra Te Ve Verde

### 3.1 Proceso

Este proceso de creación nació a partir de estímulos proporcionados por las herramientas planteadas como ejercicios escénicos en la cátedra de Laboratorio Escénico.

El actor - creador inició una investigación en su cuerpo. Construyó, acciones, secuencias de movimientos y recorridos en el espacio a partir de las premisas de cada herramienta, y cada una fue sometida a análisis desde la mirada: el creador frente a su creación, cómo observa aquello que está creando con su cuerpo en el espacio. Un paso inicialmente sencillo.

Una segunda tarea del creador, fue generar estímulos en el inconsciente, herramienta que el actor reconoció que contribuye, en potencia, a abrir nuevos caminos para la creación en el espacio escénico, y comprendió que al igual que la imaginación, el inconsciente siempre está en un “*periodo de Incubación*” (Kandel, 2013). Kandel explica en su Libro *La Era del Inconsciente* que el inconsciente tiene poder en la construcción creativa. Entonces, como una gallina que protege a sus huevos para que puedan nacer unos fuertes polluelos, así mismo el actor incubó su subconsciente con todos los estímulos para que finalmente nazca la creación.

El actor, cuando inició su trajinar en la creación, no estuvo atento a aquellas cosas que iba a pensar, sentir, recordar, imaginar y evocar, es por eso que cuando nació el inconsciente después de un tiempo de incubación, el actor se dejó sorprender por la fuerza con la que surgió “un camino que condujo a encontrar la creatividad y la creación”. (Kandel, 2013), con palabras, reacciones, sensaciones, emociones y movimientos.

En este trabajo de creación, la memoria del inconsciente y el cuerpo cumplen un ciclo natural:

1. Activación del inconsciente por el trabajo del cuerpo.
2. Recuperación de la memoria corporal por el trabajo del inconsciente.



### 3. Generación de nuevos estímulos para despertar otras áreas del inconsciente a partir de la nueva información corporal.

Por medio de este ciclo el cuerpo siempre puede recrear su trabajo; la mente se concentra en el proceso de construcción y reconstrucción de su propio cuerpo en el espacio escénico. Este concepto Miguel Rubio lo maneja en sus talleres de actuación y lo llama *Crea y Recrea*, que consiste en que el actor crea una secuencia de movimientos a partir de unas premisas dadas, con un recorrido en el espacio. Esta secuencia se la llama “crea” porque tiene un principio y un fin, y están bien definidos los movimientos y el ritmo. El “recrea” consiste en que el actor decide cuándo romper el “crea”, salir de la secuencia definida y abrir un lugar para la improvisación usando las mismas premisas. Y cuando el actor ya no tiene nuevas propuestas en el “recrea”, tiene que volver, fielmente, a la secuencia del “crea”. Esta herramienta utilizada en el espacio escénico es ideal para que el inconsciente sea un agente maravilloso para la creación.

El actor pasó de tener una mente y un cuerpo rígidos y convergentes, a un cuerpo y una mente asociativas y divergentes. (Kandel, 2013). Es decir, despertar la capacidad del inconsciente como elemento creador. El actor puede conectarse con todas sus capacidades individuales: físicas, psicológicas, emocionales, espirituales y relacionarse con lo externo. Se transforma la manera de ver, de percibir y de tomar todo aquello que le sirva para construir los pequeños materiales compositivos. A este material Miguel Rubio lo llama *eslabón*, que es el conjunto de acciones y movimientos:

“Un eslabón es una unidad de vida que tiene principio, medio y final, y lo guardamos, sin saber todavía, cuál va a ser el lugar que tiene en la dramaturgia, en el orden general. Entonces, comenzamos a mover esas fichas, a cambiarlas de lugar y a ver cómo van conjugando una con otra, cómo van con atención al ritmo, a la intensidad, al uso del espacio, se van moviendo y cada una va encontrando su lugar. Y hay enlaces que aparecen, incluso hay escenas que han sido tomadas cuando el ensayo ha terminado” (Anexo 1).

Entonces, al igual que los eslabones de una cadena, la creación de *Te Ve Verde* se tuvo que ordenar, desordenar, ampliar, simplificar y sobretodo,



hacer preguntas para satisfacer las necesidades de lo que finalmente formó parte de una escena. Este proceso fue acompañado con el proceso de dirección de Consuelo Maldonado y la colaboración en dirección por parte de Hernán Patiño.

Es así que el inconsciente formó parte de esta creación escénica, porque al creador le dio la capacidad de jugar en el espacio escénico, por su cualidad dinámica, siempre estaba mutando acorde a las decisiones del actor: escoger los recorridos, la ubicación del público, los textos, las intenciones, los movimientos del cuerpo, la danza, la música, hasta el lugar de las improvisaciones, y finalmente dar un lugar a cada eslabón construido.

Este juego con el cuerpo en el espacio siempre exigió que el actor se convierta en el protagonista constructor del presente, listo para salvar y resolver la escena, en el instante mismo de la acción. De esta manera, el proceso de dirección escénica aportó con pequeños ajustes para el beneficio de las escenas y potenciar la relación con el espectador.

### **3.1.1 Herramientas**

Varias de estas herramientas las proporcionó la Magister Consuelo Maldonado en la cátedra de laboratorio escénico. Cada una de las herramientas se explicará y se analizará cómo aportaron a la construcción de *Te Ve Verde* y en qué momentos de la composición espacial se pueden identificar.

#### **El viaje de tensiones**

Descripción: Es un ejercicio que obliga a que la hipertensión de una parte del cuerpo viaje a través de él, generando movimiento lento, dinámico y constante. El intérprete tiene que ser consciente en qué parte de su cuerpo se encuentra la tensión.

Una de las condiciones es que: si se pierde el sentido de la hipertensión o su ubicación en el cuerpo, el intérprete debe hacer una “pausa activa” para recordar el principio del movimiento y continuar después de situar el lugar de la hipertensión. Antes de este ejercicio hay un calentamiento que permite que



el viaje de las tensiones tenga un desarrollo progresivo hasta conseguir la hipertensión con el cuerpo atento.

En este ejercicio hay que jugar variando las tensiones; pasar de tensión absoluta a relajación momentánea y retomar la tensión, o dejar que una parte del cuerpo tenga como choques de corriente o espasmos que hacen que la tensión salte de una parte a otra.

Funcionalidad: Esta herramienta está presente en la composición cuando el actor dice “Los pájaros no tienen más remedio que volar...” (Vargas, 2006). Paralelamente, su cuerpo se tensiona, esto modifica su voz y la intensidad del texto. La potencia de esta herramienta se encuentra en la atención que tiene el actor en cada parte de su cuerpo tensionada.

### **La pared y la catapulta**

Descripción: Este ejercicio busca explorar a fondo la percepción corporal del actor. Inicia el trabajo con un calentamiento, luego el cuerpo se apoya en la pared, el intérprete hace un recorrido apoyando las diferentes partes de su cuerpo; recorre desde el mayor apoyo (espalda completa) hasta el mínimo (la frente). Este ejercicio es muy sutil, porque pasa de un estado de relajación y placer, a un estado de tensión e incomodidad. El trabajo de apoyos finaliza con la catapulta, eso significa que el cuerpo en la pared con el mínimo apoyo, busca anclar los pies en el suelo, presionar los pies y hacer la fuerza necesaria para que el cuerpo salga expelido de la pared.

Una nueva fase para este material es el sonido que produce la voz del actor al modificarse cuando por el cambio de apoyo y peso en la pared.

Funcionalidad: Esta herramienta está presente en varios viajes espaciales en la composición, primero cuando el actor pasa de una pared a otra, o se apoya en una. Y otro momento es cuando el actor se sube a la mesa- escenario móvil, para cantar una canción que no se entiende en un inicio y luego se transforma en texto: “qué propósito tiene contar una historia” (Vargas, 2006).



## **El infinito**

Descripción: El movimiento inicia en la cintura pélvica y escapular, y la sensación de infinito nace en la columna con el movimiento en espiral y el impulso viajando por las extremidades. Este ejercicio tiene la capacidad de desplazar al cuerpo por el espacio y generar impulsos para saltar. Para que funcione, es necesario un calentamiento y estiramiento de la cintura pélvica y escapular. Luego, en posición cero se inicia el rebote desde los pies: los pies empujan el piso generando una vibración en todo el cuerpo, durante 30 min.

Funcionalidad: El infinito está en momentos específicos de la composición, sobre todo en aquellos donde la danza está relacionada con la libertad del personaje. Sin embargo, en otros instantes aparece un movimiento del actor que se alarga infinitamente en el espacio y tiempo.

## **Uso del texto (libreto) y la sonoridad**

Descripción: Para el uso del texto y la voz, el actor debe escoger con su sentido intuitivo, los textos que mejor le aparezcan. El actor decide con qué palabras, oraciones y frases, vocales o consonantes quiere quedarse y cómo quiere colocarlas en la composición corporal y espacial.

Funcionalidad: Esta herramienta se convirtió, al igual que el espacio, en el eje en el que transitan los otros eslabones construidos por el actor.

El texto se usó como sonido, y como un juego de palabras sueltas sin sentido. Este camino de seleccionar textos por intuición ayudó a encontrar al personaje de *Te Ve Verde*. Al inicio de la búsqueda se extrajeron textos de la obra “La chica de los libros usados” y de “La Razón Blindada” de Arístides Vargas. Estos textos pasaron por un proceso de análisis, donde se señala las frases primarias y secundarias, y se marca la palabra que tiene el mayor énfasis de cada oración. Finalmente, para el trabajo de *Te Ve Verde*, el creador decidió trabajar con los textos de “La Razón Blindada” (Vargas, 2006).

Con estos textos de Vargas se experimentó colocando el énfasis en diferentes partes en una misma palabra, por ejemplo: ímposibilidad,



impósibilidad, imposibilidad. Se escogió las palabras que se deben escuchar claramente: “anote”. Otras en susurro: “¿y si ya quiero?”. Otras solo se ven en la gesticulación: la canción de la *Llorona*. También, quizá suene como canción: “la libertad formal está fuera, y nosotros dentro”. O tengan ritmo: “¿qué propósito tiene contar una historia?”. (Vargas, 2006)

### **El camino de la aventura**

Descripción: En el caso del material del “viaje de tensiones”, la “aventura” sucede cuando el actor centra su mente en el lugar preciso y puntual donde encuentra la hipertensión. Este ejercicio de tensiones es “íntimo”, porque el mayor trabajo debe ocurrir en el ser interior del actor, quien desarrolla la capacidad de reconocer el recorrido de la tensión pasando de un dedo al pecho, o del cuello a las rodillas. Ese trabajo de concentración que el intérprete requiere, proviene del calentamiento corporal, que despierta una consciencia de abrir espacio para la respiración, la fluidez de las articulaciones y la correcta carga de tensiones para que los músculos no se lastimen. Entonces, cuando el cuerpo está atento, el camino de la aventura se traza con gran naturalidad, porque el actor puede transitar, sorprenderse y tomar lo nuevo que le ofrece.

Funcionalidad: Esta herramienta formó parte de la obra *Te Ve Verde* porque el actor se aventuró en los caminos de la creación para construir eslabones tan estructurados, que puedan ser percibidos por el espectador. Para eso, el actor despertó una doble atención: sentir su flujo interno y reconocer la construcción externa; mantener una flexibilidad para identificar ambos y una percepción tal que permita definir cuándo parar la experimentación e iniciar la consolidación de los materiales.

### **La mirada**

Descripción: La mirada permite que el actor visualice todos los trayectos internos y externos que teje, y también el tejido en el espacio. Junto



al pensamiento, el actor debe hacer una lectura de las acciones que su propio cuerpo ejecuta en el presente; percibe la sutileza de sus características, mira un color, un sabor, un olor, un ritmo que puede ir desde la acción de caminar hasta el latido del corazón; descubre la forma, desde lo visible hasta lo invisible e imaginario.

Funcionalidad: Esta herramienta junto al inconsciente acompañaron todo el proceso de construcción de *Te Ve Verde*. Desarrollaron en el actor la capacidad de mirar las diferentes posibilidades que iban naciendo cuando se experimentaba con los materiales nuevos y los que ya existían.

### **Escena de una película: traducción y copia**

Descripción del primer momento: A partir de un video de Meg Stuart se escoge una escena. Desde ese fragmento, la tarea para el actor es hacer una traducción y una propuesta en el espacio: ¿cómo hago la traducción del sentido de la escena en el espacio escénico?

Funcionalidad: Este ejercicio contribuyó significativamente en *Te Ve Verde* en la escena que el actor está detrás de la puerta, cuando se escucha una voz y no se ve ninguna acción del cuerpo en el espacio del espectador.

Descripción del segundo momento: la siguiente tarea del actor es hacer una copia exacta de la misma escena que escogió (vestuario, uso del espacio, partitura del cuerpo).

Este ejercicio fue crucial en todo el proceso de construcción del montaje. Desde ese momento el desafío de pensar en el espacio inició.

Descripción de la escena: En la escena que el actor escogió de la película hay una mujer sola que está en un parqueadero y la cámara se sitúa en un plano donde se ve el fondo del parqueadero. En la pared del fondo la bailarina tiene momentos en donde se acerca y se aleja de la cámara, se cruza de un lado al otro de las paredes, permitiendo al espectador tener la sensación del cuerpo en perspectiva (primeros planos y planos generales casi paisajísticos.)





Desarrollo: Desde esta escena, la primera propuesta de copia que el actor hizo en el laboratorio fue dar unas premisas al espectador para plantear un juego espacial: el actor y el espectador están frente a frente, si la actriz se moviliza en el espacio, el espectador tiene que moverse al mismo lado, por ejemplo, si la actriz se moviliza a su derecha adelante, el espectador va hacia su derecha adelante; y así en todos los movimientos.

Esta primera resolución de la copia del video no funcionó porque distrajo al espectador hasta que comprendiera las premisas del juego y no pudo percibir las acciones que propuso el intérprete.

Para resolver esta dificultad de atención, Maldonado sugirió al actor que mantenga las acciones y el uso espacial que propuso, pero que el espectador se coloque en medio del espacio escénico. Al proponer este lugar central del espectador se descubrió una nueva relación donde el espectador fue invitado a movilizar su mirada porque la intérprete rodeó con su creación al espectador; las acciones sucedieron en su delante, a sus lados y a sus espaldas.

Nuevo camino: En este punto del proceso de creación de esta primera muestra, el actor-creador encontró que el principio del uso del espacio es una herramienta que Yuyachkani trabaja en sus obras. Entonces, el actor investigó y a partir de una entrevista a Miguel Rubio pudo reconocer que el nombre que se aplica a este principio del uso del espacio es *Dramaturgia de la acción en el espacio compartido*.

Con este concepto, el siguiente proceso en la investigación fue experimentar con las escenas que ya se habían armado: jugar con los eslabones en una dinámica donde surja el espacio compartido entre el espectador y el actor con mayor claridad. El actor tuvo que mirar los eslabones creados para decidir por dónde iban a recorrer en el espacio, cuál sería el orden de los eslabones y dónde se encontraría el público en la creación en base a cada una de las decisiones. Todo esto guarda relación con lo que Chevallier propone en *Redes de Creación* (2011) acerca de cómo los materiales y las herramientas se someten a experimentación o juego para entrar en contacto con aquello que surgirá como sensaciones nuevas (tanto para el espectador como para el actor), “una sensación desconocida, una sensación propiamente estética... el actor



experimenta con las sensaciones de otra manera, y convertir la experiencia en una peculiar aventura, a la vez íntima, profunda y singular” (2011, p. 53,54).

## **Calentamiento**

Descripción: En la primera parte se utiliza unos movimientos de yoga que ayudan al estiramiento del cuerpo para preparar las muñecas de las manos, las caderas, los isquiones, la columna, los pies; paralelamente se inician unos ejercicios vocales que permiten preparar la voz: apertura de boca, muecas, círculos con la lengua.

En la segunda parte del calentamiento se aumenta la intensidad de los ejercicios tales como: desplazamientos corriendo, saltando, girando en espiral en los espacios alto, medio, bajo; uso del desequilibrio en un pie, diferentes maneras de caminar con pies y manos. De igual manera la voz juega con las vocales: diferentes tonos de voz desde el grave al agudo, y diferentes intensidades: susurro, voz normal, el mayor volumen de voz.

Finalmente, el cuerpo del actor empieza a trabajar específicamente con las áreas que va a necesitar para los siguientes ejercicios. Por ejemplo, si va a desarrollar una de las herramientas con la cadera, entonces en la parte final del calentamiento se hace énfasis especial para que se prepare la cadera y esté lista para las siguientes propuestas. En el caso del personaje de Dulcinea, la última parte del calentamiento está enfocado a despertar su corporalidad: los pies, la mirada, la voz, las manos, el pecho y la espalda.

Funcionalidad: El calentamiento es una herramienta que ha estado presente antes de la exploración de todos los ejercicios o herramientas que anteriormente se describió y, también, antes de cada ensayo de la obra. Esta herramienta el actor - creador la desarrolló de acuerdo a las necesidades de su cuerpo y a las necesidades del personaje de Dulcinea.

## **Construcción de personaje**

Descripción: A partir de la repetición de varios movimientos -saltar, sentarse, desplazarse apoyando las manos en el piso, apuntar de un lado al otro,



sacudir las manos y la cabeza, cantar y tensionar una parte del cuerpo, hacer una secuencia de movimientos en una silla, decir un texto, caer al piso y levantarse- se construye una secuencia de acciones. Esta secuencia de acciones empieza a interactuar con los cuerpos de otros actores cambiando las intenciones de las acciones de acuerdo a lo que proponen estos compañeros y dar un nuevo sentido al texto propuesto.

Más adelante, el actor debe escoger un animal y poco a poco tomar su corporalidad y sonido. Este animal juega con los otros animales (compañeros), buscando definir cada vez más los detalles que pertenecen a este animal y como siguiente paso realiza la secuencia de movimientos desde su propia corporalidad.

Funcionalidad: Este ejercicio tiene por objetivo despertar la atención del actor: que su mirada, cuando esté realizando la secuencia de movimientos, se enfoque en aquellas acciones que constantemente repite y que empiezan a modificar su cuerpo. En el caso del cuerpo de Dulcinea constantemente se encontró con acciones que modificaron su forma de caminar: pasó de caminar asentando la planta de los pies a poner el peso del cuerpo en las partes laterales de los pies y los pies apuntaron hacia dentro.

El juego con el animal ayudó a que Dulcinea defina cuál es la posición de las manos, la forma en cómo mira el espacio, la postura de la espalda, la voz y la risa. Poco a poco el animal se fue humanizando de tal manera que fue natural que Dulcinea aparezca con una estructura corporal más definida.

Esta herramienta permitió que la secuencia de la obra *Te Ve Verde* tenga un nuevo sentido en relación con la historia, con la idea de libertad y sobre todo con la propuesta del uso del espacio compartido con el público. Los textos de Dulcinea obtuvieron dirección: a quién va dirigido y la intención.

Dulcinea es el personaje clave de esta obra porque con su cuerpo y su voz cuenta su realidad y lleva al público a vivir con ella su propio viaje.

### **3.2 Temática de *Te Ve Verde***



“*De la Mancha*: La locura, y creo que usted lo sabe, no es estar loco. Es volver loca la realidad que vivimos. Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. La libertad profunda es el último escalón de la paranoia...”

- Arístides Vargas

Con este diálogo que De la Mancha formuló a Panza en la obra de Arístides Vargas llamada *La Razón Blindada* (2006), el actor-creador inició el análisis de la temática de *Te Ve Verde*. La obra es un espacio donde Dulcinea es una mujer libre que vive en el imaginario de una mujer prisionera que cada domingo sale al patio a tomar el sol. Aquí Dulcinea cobra vida y lleva a la prisionera a grandes aventuras, a lograr lo posible y lo imposible. Para la mujer este lugar de locura/imaginación se llama libertad. Esta temática permitió que el compositor entable un diálogo entre las acciones construidas con su cuerpo en el espacio y la capacidad de decir algo.

Además, el actor se dejó atravesar por la obra de Vargas (2006) en su consciente e inconsciente, por tanto, tuvo que decidir cómo el texto *La Razón Blindada* atravesaría la obra dándole sentido narrativo. Primero fue necesario tomar pequeños extractos para que sean parte de las herramientas de composición en la escena. En este primer hito el actor consiguió un recorrido sólido con la capacidad de sostenerse en el espacio y tiempo después de haber pasado un proceso de análisis (aquello que es expectable) y de sistematización. Segundo, cuando se pasó al siguiente momento, los textos sobre libertad empezaron a tener un rol protagónico. Dentro del recorrido de la creación, los diferentes materiales de composición escénica que el compositor levantó se escribieron en un espacio, junto con el texto y la propuesta de un vestuario. A partir de este momento este material sufrió una transformación y pasó a un tercer momento porque la creación exigió un discurso que lo sostenga más allá de los movimientos corporales y desplazamientos espaciales. El creador necesitó definir que quería decir en la obra.

Al analizar el primer conjunto de materiales escénicos, el compositor observó que había un tema recurrente en todo lo que sucedía en la escena: siempre se hablaba de libertad, aquello que se encontraba afuera (fuera de la sala) cuando todo el mundo estaba adentro (de la sala). Pero también hubo un



lugar de representación donde apareció una mujer con su imaginario que recorría la escena. La mujer con una capucha verde y una falda negra revelaba sus cualidades de niña juguetona y adulta nostálgica. Una mujer que se golpeaba constantemente en las paredes como tratando de encontrar la salida de ese lugar encerrado que nadie conocía.

Por las imágenes que aportó esta mujer de *Te Ve Verde* y su relación con la libertad, fue necesario para el creador hacer un mayor acercamiento, esta vez más consciente, al texto que eligió de Vargas, *La Razón Blindada*:

“...es un poema al poder liberador de la imaginación, como forma de resistencia a la represión. En este viaje al inframundo, los presos/internos/vigilados sobreviven contándose historias, representándolas inmersos en la ficción para retener la cordura. La ficción, la creación de un mundo paralelo al infierno diario, hace posible la salvación... De *La Mancha* es el hidalgo sediento de aventuras y desbordante de pasión por Dulcinea, el loco-lúcido, manchego, patagónico o tropical, que, por encima de su origen geográfico, es el paradigma del idealista... Panza tiene un fuerte sesgo hacia el personaje kafkiano de la Verdadera historia de Sancho Panza. En él coexisten el personaje literario y el creador de historias” (Arana, 2013).

En esta obra la libertad tiene un lugar en la cabeza del Quijote que lleva a Sancho y al espectador por un viaje en su interior con sus miedos, historias, olvidos y recuerdos. Sancho y el Quijote pueden salvar sus vidas cada vez que cuentan su historia imaginada y las historias de otros presos.

Dentro del proceso del creador fue necesario ir un poco más atrás en la historia del Quijote, aquel personaje creado por Cervantes. Antonio Rey Hazas (2017) hace un análisis sobre la poética de la libertad contenida en la obra literaria del Quijote de la Mancha. En sus reflexiones enfatiza que:

“el “centro medular” de esta magistral pieza es la libertad, que se asume como un lugar de enfrentamiento con el destino del hombre y el lugar donde se ejerce la voluntad independiente al punto que, si alguien atenta esa libertad, el hombre acabaría con su propia vida antes de que sus enemigos lo hagan” (Hazas, 2017, p. 2).



La libertad que caracteriza al Quijote desde la visión de Cervantes es una libertad que va en contra de un sistema opresor que impone una manera de ver, oír y hablar:

“Don Quijote aboga por una sociedad ideal en la que no exista propiedad privada, en la que la naturaleza dé por sí misma, sin necesidad de trabajar, sustento suficiente para todos los seres humanos, y en la que, en consecuencia, no haya necesidad de jueces ni de justicia” (Hazas, 2017, p. 4).

Esta cita describe una utopía, sin embargo, es una realidad latente en la mente y el cotidiano del Quijote. No tiene leyes que obedecer, tiene sus propios enemigos inventados contra quienes luchar, y tiene a su bella dama imaginada Dulcinea, de la cual se enamoró. En el cerebro del Quijote todo es verdad porque defiende la libertad individual, incluso frente a la autoridad del rey:

“Y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?” (Hazas, 2017, p. 6).

En este momento nace la idea de la locura cuando el Quijote no crea leyes universales sino abre puerta a los propios puntos de vista sin restricciones ni divergencias. También, el concepto de la realidad se ve afectado por el relativismo, lo personal es lo que sí vale.

Entonces, todos los encuentros y toda la historia parte desde la mente del Quijote, pero la pregunta que propone Hazas fue necesaria traerla a colación: ¿qué lo convierte en un loco? Las respuestas que el compositor encontró tienen que ver con la libertad de Don Quijote que se encuentra en este lugar de la locura, donde el hombre crea su mundo, sin restringir su imaginario.

Desde una perspectiva histórica tener que hablar de la locura siempre es causa de polémica, porque se lo ha visto como una enfermedad grave que necesita asistencia psiquiátrica. Sin embargo, el compositor en esta investigación se encontró con algunas explicaciones que Foucault (1964) daba en su libro *Historia de la Locura en la Época Clásica I* en las que se hace un



pequeño recorrido sobre las concepciones que ha tenido la locura a lo largo de la historia, partiendo que es un lugar donde “desaparecen todas las formas de libertad”, o como “el retorno del mundo sombrío de las bestias y de las cosas” (p.15). El compositor también comprendió que la locura es un lugar donde no se habla de la “sin razón” (p. 15), sino como una función sustancial para encontrar un espacio amenazante de una libertad absoluta. Es en este lugar que explica Foucault donde mas allá de la locura se encuentra la gran amenaza de la libertad absoluta, la libertad como espacio interno y externamente amenazante porque amenaza aquello que se cree que es la realidad o la verdad. Pero gracias a esas amenazas es que la historia que se cuenta en *Te Ve Verde* puede tener un conflicto.

El Quijote que lo pensó Cervantes y que Vargas lo reconstruyó, para el creador tuvo el potencial de transformarse en una mujer. Tomó los textos de *La Razon Blindada* junto con los materiales que ya estaban armados de *Te Ve Verde*, para permitir que Dulcinea aparezca como un espejo del Quijote, por ser un personaje creado de su imaginación y que, por tanto, posee las mismas cualidades del Quijote. Además, el creador decidió que Dulcinea tenga las cualidades –que propone Vargas (2006)- tanto del Quijote como de Sancho, por eso Dulcinea usa sus textos, sus imaginarios y sus juegos de los domingos.

A partir de esta vital decisión que el actor-creador tomó sobre el curso que iba a seguir *Te Ve Verde*, hablar de la libertad, dio paso a nuevas necesidades que resolver en términos de la identidad del personaje, su cuerpo, la manera de decir los textos, su relación con los espectadores, la situación que establece en los diferentes espacios que recorre (qué dice, cómo lo dice, a quién lo dice, porqué lo dice, para qué lo dice), e incluso la historia misma de Dulcinea.

### **Dulcinea**

Dulcinea es una mujer de 30 años que nació en un pequeño pueblo y de familia pobre. Se dedicó por un tiempo a ser maestra de niños, pero fue obligada a dejar su trabajo porque a los niños les compartía ideas libertarias y revolucionarias, pero también fue encarcelada para controlarla y obligarla a renunciar a sus ideales. Al poco tiempo fue condenada a morir, por no renegar de sus ideales.



Dulcinea desarrolló estas ideas gracias a sus padres quienes la criaron con la firme creencia que la educación es el único remedio para el mejoramiento de la sociedad. Su padre trabajaba reparando pequeños electrodomésticos y dedicando también tiempo a la organización del pueblo.

El 23 de octubre de 1982<sup>1</sup> la policía entró a la fuerza en casa de Dulcinea y buscó libros sobre educación y libertad. Al descubrir materiales de la organización libertaria, enviaron a Dulcinea y a su padre a la cárcel. Dulcinea fue torturada, azotada con un cable eléctrico, en un intento de romper su voluntad, y de forzarla a aceptar los ideales del Estado.

Dulcinea fue torturada con nueve mujeres más. De las mujeres ejecutadas en la noche del 18 de junio, Dulcinea fue la última en morir a pedido suyo para tener la oportunidad de hacer un homenaje a todas sus compañeras y a los ideales de su pueblo.

*Te Ve Verde* es este homenaje que Dulcinea hace para sus compañeras y sus elevados ideales antes de morir: es un homenaje a la libertad.

### 3.2.1 La estructura.

El principio en el que se contruye la dramaturgia de *Te Ve Verde* es el de *Dramaturgia del espacio compartido*. Tanto el intérprete, el espectador y los objetos se convierten en herramientas móviles que satisfacen las necesidades propias de la obra.

Por un lado, la obra se contruyó bajo la premisa que propone Miguel Rubio que explica que es necesario que los materiales de creación pasen por un ejercicio de preguntas y respuestas dentro del laboratorio, para que se desarrollen verdaderamente. Así, el compositor pudo definir el tema y dicitó que el lugar de las acciones que realiza Dulcinea es un espacio no convencional, un espacio donde el público puede movilizarse libremente, sin necesidad de estar sujeto a un asiento o a un lugar determinado, y que él pueda decidir qué elementos mirar de la composición del interprete en escena. Para explicar el

---

<sup>1</sup> Estas fechas corresponden a la historia de una joven iraní llamada Mona Mahmudnizhad (Anon., s.f.). Se tomó una parte de su vida como referencia para la historia de Dulcinea.





tejido realizado por el actor-creador en *Te Ve Verde*, se presenta un mapa que explica los desplazamientos del cuerpo y de los objetos. También, se detallan los textos y ciertas acciones de las escenas. Más adelante se explica la dramaturgia de la obra: cómo el primer momento se concatena con el segundo pensado desde “las acciones en el espacio compartido” y aclarando el uso de los eslabones.

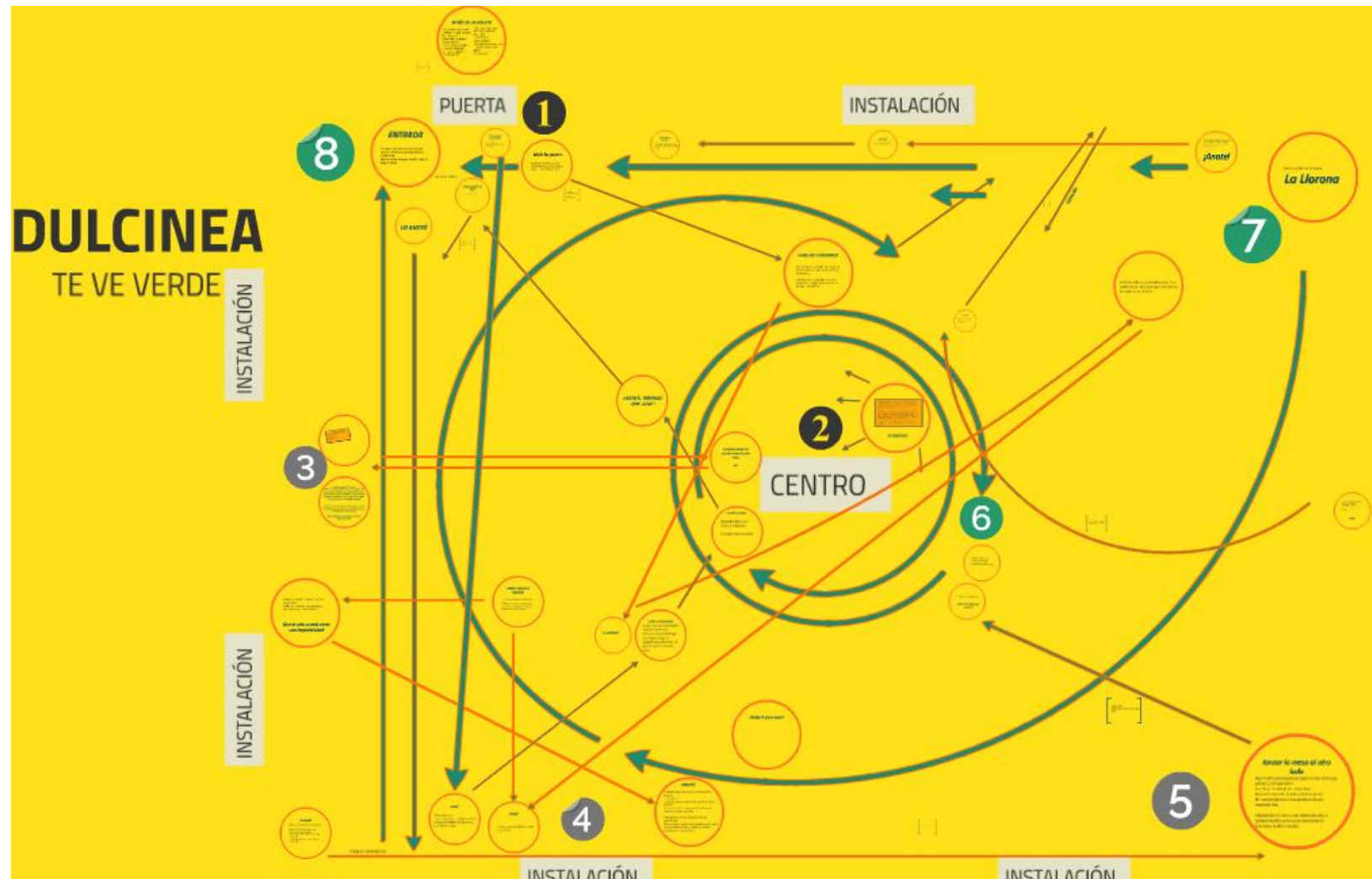


Ilustración 6 mapa elaborado en [http://prezi.com/i7y0usqn371q/?utm\\_campaign=share&utm\\_medium=copy](http://prezi.com/i7y0usqn371q/?utm_campaign=share&utm_medium=copy)



## DULCINEA – TE VE VERDE

### 1ERA ESCENA DETRÁS DE LA PUERTA

Risas

***Este texto lo dice una mujer cuando está angustiada queriendo contentar a Dulcinea.***

¿Qué deseas tomar querida Dulcinea? ¿Té, Café o un poco de aire fresco??

Un poco de aire fresco.

Deseas, deseas

Que te seque la espalda

La dieta presidencial,

¿tu armadura talla 34?

¿Deseas, deseas?

¿Qué deseas hacer este domingo y todos los domingos?

¿Que hablemos?

¿Una maldición?

Que el deseo no tenga precio.

Tos **(abrir puerta)**

No quiero, no quiero, no quiero

**(Cerrar puerta)**

Respiraciones

**(Abrir puerta)**

Y si ya quiero

**(Entrada)**

### 2DA ESCENA- ENTRADA

Les voy a decir una cosa, yo soy una persona inofensiva, pero un día lancé maldiciones.

Hoy inventaré a alguien que me salve de todo el horror.

Te siento y te veo de los pies a mi corazón. En mañanas claras te deseo y aunque es poco tiempo el tiempo que te he deseado, presiento que es el necesario para que se vuelva urgente una canción. Siento tu calor dulce, aunque no me toques.



Cómo quisiera sentir el mar de tus caricias, sentir el viento que transporta tu pureza, ver en tus ojos de bruja voladora flores bellas y mariposas.

No quiero escribir versos que se tatúen en el viento porque no quiero hacer de una poesía un intento, porque a veces los intentos son cobardes y miedosos. Quiero cantar una canción sin miedo y no quiero apostar a los aplausos. Quiero entonar mi guitarra con un sí mayor de libertad, un sí de lo que soy, un sí mayor de que te pertenezco, Si así lo quieres.

No te he buscado bruja porque los encuentros eternos carecen de alevosía. Te ofrezco nada que es una mariposa sobre un morral un par de cruces en los bolsillos que sirven para cruzar el paso y continuar el camino y tres que cuatro venas sobre mí guitarra y nada más.

### **3ERA ESCENA – FRENTE A LA PUERTA**

Dulcinea, ¿alguien conoce a Dulcinea?

inventemos una. su propósito será salvarme. o salvarnos. un héroe personal que aguante.

Cuerpo ancho, bondadosamente ancho,

Ingenio,

bellas manos, blancas y transparentes,

pelo que se deshace en el aire,

cuerpo caliente,

pensamientos calientes,

piel de agua.

La locura no es un puente entre las dos islas. No.

### **4TA ESCENA – ENCIMA DE LA MESA**

Yo pienso, pienso dos veces

Pásame el escudo. ¡Mi casco! ¡Mi lanza! ¡Mi armadura!

Pero esta armadura no me da. Es Talla 34. Esa armadura es de cuando hice la primera comunión, en esa época creía en Dios, ahora creo que se ha mudado de barrio.

Recorrí el muro que separa nuestros pabellones, y de pronto lo toqué, y me di cuenta que estaba allí, más allá de nuestras vidas.

¿Qué propósito tiene contar una historia? Librarme de ella.



## **Saltar de la mesa**

### **5TA ESCENA – ABRIR PUERTA**

**Imaginar una persona a la que se le tiene que comunicar algo**

Tengo un triángulo.

Perdón.

Hay un triángulo en el espacio abierto de mis concavidades.

Tengo hilos.

Perdón.

Hay tres hilos que amarran los dedos de mis extremidades.

Tengo robles.

Hay dos robles, que me estiran cual sobo alrededor de mí.

Evocaré entonces a la otra que hay en mí, a la inmensa muchacha que fui. Y ahora desaparezco.

¡Es domingo!

Usted lo sabe, y yo también lo sé. Y no puedo hacer nada para que mi razón no se vaya, no se esfume.

### **6TA ESCENA – PÁJARO**

La locura y creo que usted lo sabe, no es estar loco, no.

Los pájaros no tienen más remedio que volar.

Ustedes no son pájaros, pero lo podrían ser si quisieran. Solamente recuerden no cagar a nadie desde las alturas.

¡Que la vida suceda como una imposibilidad!

¡Anote!

¡Caramba, caramba, qué río más gentil, sombrío y delicado!

Tal vez, si hundo la cabeza en él mantenga un coloquio con peces y pirañas

La libertad profunda es el último escalón de la paranoia.

Y si ya quiero.

Tienen miedo de no tener de dónde sostenerse.

No se preocupe, aquí no nos podemos sentir solos, aquí, si usted existe, yo existo, si usted desaparece, yo desaparezco.

### **7MA ESCENA –PREPARACIÓN, CORRIDA**

¡Silencio! ¡Cuidado, cuidado, ahí vienen!

Tómese un tecito verde que eso es bueno para la pigmentación.

Tenemos que jugar... ¿Me escucha? Hoy es domingo

Preste atención a que le voy a decir. Es importante

### **corriendo**

La locura de la que yo hablo es otra.

### **Botar mesa**

Yo. Yo soy yo... todavía no estoy loca.

Mi cuerpo aparece y las palabras huyen despavoridas.

Hablaré de mí como si se tratara de ella, o hablaré de ella, como el rodeo necesario para llegar a mí.

Entonces, le diré, me diré.

### **Correr en círculos**

Nunca más dejes que te griten.

## **8VA ESCENA**

Es trágico tener la razón.

Y me dice: ¿me ayudas?

Y yo le digo: no querida, si te toco no te puedo imaginar

¡Anote!

¿Qué lugar será este lugar en que estamos?

La vida está allí, y nadie te va enseñar cómo hacerla de nuevo. Cómo hacer un día de lluvia, o construir el perro de tu infancia.

## **9NA ESCENA – acostada en el piso**

Usted debe comprender una cosa: yo soy inofensiva.

Viene volando y me besa, y la pena retrocede y las tristezas desaparecen

### **Correr como bola de *paint ball***

## **10MA ESCENA – ENCIMA DE LA MESA**

¡Anote!

(secuencia encima de la mesa acompañado de la música de La Llorona)

### **Bajarse de la mesa y caminar haciendo un gran círculo.**

## **11VA ESCENA - BAILE**



**(Improvisación)** La libertad está afuera, y nosotros estamos adentro.

Usted debe comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad formal.

¿Se da cuenta? trataré de ser más concreto, no es fácil.

Preste atención, es la última vez que le voy a decir, estoy cansada.

### **Cantar ópera**

La libertad formal está afuera y nosotros estamos adentro

### **Mirar al público**

Nos miramos con cierta frialdad.

Es trágico tener la razón.

Hasta el domingo que viene.

### **Salir corriendo de espaldas**

## **12VA ESCENA**

### **Entrar corriendo, regresar corriendo, hacer una pausa, mirar al público**

¿Lo anotó?

### **3.2 Análisis de la Dramaturgia del espacio compartido en la obra**

Para hacer este análisis se debe pensar desde una mirada externa que tiene la capacidad de reconocer los momentos en donde funciona la *Dramaturgia del espacio compartido* que Miguel Rubio planteó en *Sin Título*. Esta mirada permite percibir los recorridos del proceso de creación que el actor-creador propone en su trabajo de traducir los conceptos en práctica.

*Te Ve Verde* fue evolucionando gracias a que el actor dialogó con la teoría, con el texto, con la historia, con los otros cuerpos de sus compañeros y con la mirada externa de dirección. Todo esto sirvió para que el actor pueda responder preguntas y haga las modificaciones necesarias para que siempre exista en sí mismo el deseo de ver su creación y recrearla, y así asumirla como suya.

Después de ver el mapa por donde transitan las acciones y leer el texto de la obra se puede explicar cómo funciona la dramaturgia de la obra: cómo el primer momento se concatena con el segundo momento desde “las acciones en el espacio compartido” y con el uso de los eslabones.



Hay un momento previo a las acciones dentro del espacio de representación, a este momento lo llamamos “momento cero”. En este espacio colocamos archivos de la historia de Dulcinea a manera de preámbulo de lo que será la obra. Dentro de este mismo momento, el público, al ingresar a la sala se encuentran con los cuerpos que crean el museo móvil. Cada cuerpo revela una verdad de esta libertad de la que va a hablar la obra. Así mismo, el momento cero permite que el espectador adopte una actitud frente a la escena ya que se espera que desee acercarse a ver los cuerpos que se comportan como un museo viviente y que no se sientan agredidos o expuestos. Naturalmente, después de que el espectador se moviliza en el espacio la primera escena puede comenzar.

La primera escena sucede detrás de la puerta, es una voz que se escucha y esta acción busca activar la curiosidad del espectador. Se espera que el espectador desee ver qué sucede, pero que en su imaginación también empiece a crear una historia, sobretodo cuando el personaje tiene que decidir si entra a la sala o no. Cuando el personaje entra y cierra la puerta, empieza a hacer una presentación de quién es y qué va a hacer allí. El texto que la acompaña ayuda a describir cómo se ve y con sus movimientos empieza a recorrer el espacio. Este desplazamiento entre el público permite que se establezca el primer nivel de relación con el espectador, esto quiere decir que el actor establece unas reglas del juego: el personaje va a estar acompañándolos de cerca, va a estar en una relación de cercanía y lejanía, y el espectador puede moverse o no. El actor invita al espectador a jugar y espera que sienta placer en este nuevo juego.

Después de establecer esta primera relación, en la segunda escena el personaje revela un gran deseo de salir. Aquí se puede ver que ella tiene algo que siempre la llama a la puerta, pero vuelve adentro porque hay algo pendiente que la detiene.

En la tercera escena el personaje invita a crear entre todos a Dulcinea, imaginar qué hace y cómo es su cuerpo. Como se explicó anteriormente –tanto en la creación del personaje como durante la obra al público- Dulcinea solo existe en la imaginación de Don Quijote, por lo tanto, la invitación al público es inventar a esta nueva Dulcinea.





En la cuarta escena el personaje empieza a revelar una especie de locura cuando se sube a la mesa por primera vez y pide al público elementos que no se encuentran en la escena. Es en este momento donde el personaje revela ser la misma Dulcinea quien tiene algo para decir.

Dulcinea trata de salir de la sala, nuevamente, en la quinta escena, pero ella se encuentra con algo que está afuera detiene su paso. A partir de esta escena la puerta de la sala permanece abierta dando a entender que hay algo que está afuera. Se espera que el espectador esté pendiente de esa puerta.

Las siguientes escenas son cada vez más intensas porque plantean movimientos más bruscos en el espacio, por ejemplo, corridas, desplazamientos con la mesa, lanzar la mesa, entre otros. En este momento se espera que el espectador resuelva su incomodidad y pueda protegerse de ser golpeado. Cada espacio que empieza a ocupar Dulcinea es un nuevo lugar que está imaginando ya que ella contruye preguntas sueltas, lanza frases sueltas y, en ciertos momentos, da alguna idea sobre la locura, sobre la libertad, sobre la existencia.

Cada escena está marcada para que el actor se relacione con una persona del público de tal manera que el texto que Dulcinea dice tiene un sentido y una dirección. Al tener el museo móvil, los textos también tienen relación con los cuerpos que se mueven sutilmente en el espacio. Dos palabras se repiten constantemente en los trayectos: “anote” y “domingo”. Con relación a la primera palabra, el actor sugiere que el espectador sea protagonista y que viva con él toda la experiencia creada para finalmente preguntarle “¿lo anotó?”. Respecto a la segunda palabra, esta ubica al espectador en un día en particular donde todo esta realidad contruida es posible, pues es el único día que se les permite a los prisioneros salir de la prisión.

En cuanto al diseño de iluminación, permite que el ojo del espectador se direcciona acorde a la movilización de una escena a la otra, de tal manera que le invite a correr cada vez más rienzos; eso quiere decir que se espera que el espectador se acerque sin temor a los momentos y lugares en donde se encuentra el actor.

De las trece escenas montadas, la escena climática es la número diez porque en este momento cambia la lógica de lo que está pasando. En esta



escena, Dulcinea se sube en la mesa y con el acompañamiento de la canción de “la llorona” (una versión de Ximena Sariñana) empieza a ubicar imágenes en el público que permiten entender que Dulcinea ha sufrido y que todo lo que ha sucedido en la sala es un homenaje a su vida.

En las escenas siguientes Dulcinea se desplaza en la sala con el objetivo de hacer un cierre de todo lo que sea creó en el espacio al interactuar con el público. Con el texto, se le recuerda al público que todo lo que vivieron fue el producto de una locura compartida y un sentido de que la verdadera libertad se encuentra afuera.

Finalmente, con la salida del personaje, se espera que el público sienta que Dulcinea fue absorbida por el afuera o la libertad y que el juego ha terminado, y que ellos se quedaron encerrados dentro del lugar de la locura.



## Conclusiones

De manera general se puede concluir que el actor-creador logró generar un modelo de creación escénica desde la traducción del uso del espacio en la obra *Sin Título-técnica mixta* a la construcción de la obra *Te Ve Verde* a partir de la investigación sobre la Dramaturgia del espacio compartido. Así mismo, logró responder sus preguntas de investigación con las herramientas propuestas en la cátedra de Laboratorio a través del análisis y la investigación profunda del uso del espacio que Miguel Rubio propone. Finalmente, como creador, logró unir la teoría con la práctica a través varios ensayos abiertos y con los ajustes necesarios que la obra iba requiriendo.

En relación a esto, y tomando en cuenta que Miguel Rubio ha sido el referente más importante para la obra, es necesario mencionar que el análisis de la dramaturgia del espacio compartido que Miguel Rubio propone en su obra *Sin Título-técnica mixta* se logró concretar gracias a que el actor-creador presenció la obra en el 2015 y también realizó varias entrevistas a Rubio en el 2018. Ambas actividades permitieron al creador comprender la naturaleza del uso del espacio en la obra de Yuyachkani de cómo ellos lo resolvieron desde la visión del director, los actores y el equipo técnico y, además, reconoció cómo esta herramienta potenció la relación con el público de manera que éste se vea también como un protagonista de todo lo que sucede en la escena.

Es así que el actor-creador construyó la obra de teatro *Te Ve Verde* usando la propuesta de Miguel Rubio sobre la Dramaturgia del espacio compartido como base fundamental para su propia creación:

- Las acciones de su cuerpo en un espacio compartido con el público.
- Relación de distanciamiento y lejanía entre el actor y el espectador. El espectador decide qué quiere ver.
- La visión museística de los objetos de Dulcinea, la historia de mujeres que han sido perseguidas y asesinadas.
- El uso del escenario móvil, en donde ocurren los momentos íntimos del Dulcinea y que la separan de la relación con el público.
- La luz que centra o define los momentos íntimos.



- El uso del texto con una intensidad dirigida al público.

Estos elementos tomados de la composición espacial de *Sin Título* se evidencian en toda la composición de la obra de *Te Ve Verde*. Antes de iniciar la obra, el espectador es invitado a recorrer el museo expuesto con objetos de Dulcinea y, seguidamente, los cuerpos de los intérpretes -que son parte de las instalaciones del museo- ingresan a un rincón donde se quedan encerrados toda la obra desde que ingresa Dulcinea. Dulcinea llama la atención del público con su voz, luego con su cuerpo y poco a poco plantea al público la relación compartida que va a existir entre ambos. El público se deja guiar por lo que tiene que decir Dulcinea, y la luz permite determinar en qué momentos la relación con el público ya no es compartida, sino que le corresponden solamente a Dulcinea. Así mismo, la manera en cómo se usa el texto se deja afectar por la relación con el espectador. Entonces, el actor siempre está pendiente de las acciones y reacciones que tiene el espectador, dónde se ubica y qué le está ocurriendo cuando se enfrenta a Dulcinea, porque en esos momentos el actor recurre a tomar decisiones que favorezcan a la construcción, en vivo, de la obra. Un ejemplo es que actor ensayó decir el texto a la derecha, pero el espectador se ubicó detrás de él, entonces el actor, con la misma intensidad, giró a donde estaba el espectador para decirle, frente a frente, el texto.

Es necesario mencionar que después de todo el proceso de construcción, el creador, ha considerado que el título de la obra no puede seguir denominándose como *Te Ve Verde* debido a que este nombre no da una idea clara de la obra en sí. El nombre de *Te Ve Verde* respondió a la necesidad de uno de los momentos de la creación, pero al continuar en el camino de la experimentación y la composición, la obra en sí misma exigió un nuevo nombre porque el cuerpo de Dulcinea y la relación con la libertad la inundaron. En este sentido el personaje de Dulcinea se arma de valor para decir lo que tiene que decir y la libertad que es un elemento que todas las personas deberían buscar, aunque es un tema del que no se habla. Por esta razón, el creador decidió denominar a la obra como *Dulcinea Liberada* que responde de manera más apropiada a lo que la obra propone. Este nombre resume todo lo que sucede en la obra, es decir, la vida del personaje que busca liberarse tanto en el encierro como en su condición de aparente libertad.



La obra de *Dulcinea Liberada*, después de pasar por varios desafíos de prueba y error, logró consolidarse en una muestra escénica de 30 minutos. La obra final se presentó en la galería del Centro Cultural Chaguarchimbana. Desde el inicio, y gracias al acompañamiento de Mg. Diego Carrasco y el estudiante Hernán Patiño, este trabajo logró encontrar la manera de que el público, desde el inicio, pueda ser parte de la obra que va a ocurrir en el espacio. Es así que se diseñó, en la galería, una especie de museo-instalación (compañeros actores) para que el espectador siempre esté llamado a moverse para poder mirar la obra. El recorrido inicial toma, aproximadamente unos 15 minutos para que pueda el público familiarizarse con el ambiente y el espacio y luego el actor pueda entrar. De esta manera, la obra dura un total de 45 minutos.

Como parte de estas conclusiones es necesario mencionar un elemento de vital importancia para que el actor entre en la creación de “Dulcinea” o “Te Ve Verde”: el “disfrutar”. El actor necesitó disfrutar el material creado como el resultado de una experimentación consciente, y así volver al material embrionario: “la capacidad de diferenciación, el proceso de saborear la singularidad... de cada material” (Chevallier, 2011, p. 60). Desde esta visión, al experimentar en el espacio, fue posible para el actor encontrar nuevos ritmos, matices, tonalidades, lugares. En este lugar el material que se creó fue rico y diverso, ya que un movimiento dio paso al opuesto o al complementario lo cual tuvo la capacidad de sorprender al actor-creador con su potencia.

Continuando la idea, este “disfrutar” nace por la suma de los otros materiales y herramientas, no en la mezcla. El actor fue consciente que la suma de los materiales abrió nuevas posibilidades para crear los eslabones entre esos materiales y que cada eslabón es un “productor de desbordamientos”, como lo menciona Chevallier (2011), donde están transitando las sensaciones. Tal como él lo propone, no es un “disfrutar” desordenado porque el intérprete pasó por un proceso de escoger el material que creó, luego lo modificó desde la idea del “crea y recrea” y finalmente se desbordó usando siempre las reglas propias del juego de la creación, o usando las premisas planteadas. En este lugar residió el fruto del placer del creador y de asombrarse con su creación.



Por esto, se concluye que el “disfrutar” no pertenece a la realidad individual o interna del actor, sino que debe construirse como una experiencia colectiva. En *La Fenomenología del Presentar*, Chevallier (2011) plantea que “las relaciones que nacen en un proceso de creación no buscan convencer al público, en realidad buscan que surja la experiencia estética. Primero sentir luego pensar. Permitir que el espectador establezca la confianza necesaria para que la relación amable suceda” (p. 81). Así es como explica las relaciones entre el actor y el espectador.

Finalmente, cuando el actor entró en el proceso de decidir aquello que debió construir la obra de *Dulcinea Liberada* y la disposición en el espacio, formuló preguntas al material escénico lo cual mucho dependió de la relación que tuvo consigo mismo, como creador. Este actor logró convertirse en el primer espectador consciente de su proceso de creación. Para poder procesar esas preguntas, el creador ubicó su cuerpo en el presente del trabajo y generó reflexiones alrededor de la creación escénica como parte de su experimentación constante. Seleccionó aquellos materiales que tenían capacidad de producir sensaciones en sí mismo y en el espectador. Los elementos que escogió lo situaron en el proceso creativo y aquellas sensaciones y emociones que iba experimentando se transformaron en el detonante para despertar su deseo de mirar, pensar y decidir sobre su composición.

A manera de conclusión final, el estudiante de Danza-Teatro desarrollo una capacidad artística como intérprete-creador porque escogió aquellos elementos claves de los materiales que generó para ponerlos a cada lado de su creación: detrás de la puerta, delante del público, en la pared del fondo, en el piso, al lado del público y a sus espaldas. Su capacidad estuvo acompañada de consciencia, perspicacia, experiencia, delicadeza y sabiduría. Abrió su mirada para que nazca en él el deseo vivo de estar presente. Se desprendió y dejó de ser el controlador absoluto de lo que pasaba en la escena. Así, facilitó su propia actividad mental y la del espectador. Se esforzó por hacer una construcción en acción, donde su cuerpo habitó el presente. Naturalmente nacieron las relaciones con el espectador “que se tejieron” (Chevallier, 2011) con el espacio, la historia y el cuerpo de Dulcinea.



## **Anexos:**

### **1. Entrevista a Miguel Rubio Zapata**

Esta entrevista la realizó Mary Sofía López el 07 de febrero del 2018 vía llamada. En algunos momentos la llamada se entrecortaba, por eso hay algunos espacios en donde no se entiende las respuestas de Miguel Rubio. Las preguntas fueron formuladas por la estudiante con el objetivo de encontrar respuestas que aporten a la presente investigación.

**Miguel:** ¿Cuál es el tema de la tesis?

**Mary Sofía:** Estamos un poco trabajándolo en el tema porque estaba varias opciones, pero ahorita es los lenguajes espaciales de la obra Sin título Técnica mixta que propone Miguel Rubio. Más que nada yo quiero hablar el tema del espacio que se usa en “Sin título” dependiendo de eso para mí montaje de una obra que yo estoy haciendo que se llama “Te ve verde”, por eso ¿cómo le denominas al espacio?, por eso el tema está formulándose de acuerdo a cómo ustedes le denominan al espacio, para no usar palabras inventadas.

**Miguel:** Primero, yo creo que el trabajo del espacio tiene que ver con, digamos, una remirada del lugar del espectador, es decir, romper con la idea de que el espectador es alguien separado de la escena, está al frente de manera pasiva, consumiendo un producto, en cual él no tiene nada que hacer, entonces la idea es repensar en el sentido de cómo generar una comunidad, cómo acentuar la idea que el teatro es un hecho efímero y por lo tanto es una comunidad efímera también, que tiene principio y final, que comienza cada noche y que termina cada noche, que tiene fecha de caducidad, entonces en esa comunidad la pregunta es: cómo hacer para que esa comunidad sea una comunidad donde todos los que están presentes ahí sean importantes, tengan un lugar importante, sea un espacio compartido entre todos, entonces, digamos, el principio es romper el lugar pasivo del espectador sin violentarlo, sino que el espacio implique también, que él pueda ser un creador, que pueda complementar con su desplazamiento en el espacio, la necesidad de proximidad que tenga frente a la escena y frente a materiales que la obra le plantea, porque



la obra está planteada como un depósito, sugiere que es como un depósito, como un museo de memorias donde hay documentación de dos periodos de la violencia en el Perú, el periodo de la guerra con Chile, y el periodo de la violencia política del año 80 y 2000. Entonces, la pregunta era, siempre te voy a hablar de preguntas, porque cuando nosotros entramos a escena lo que buscamos es, entramos con preguntas, entonces la acción en el espacio se convierte en un intento de responder esas preguntas, entonces la pregunta era qué tiene que ver un tema con lo otro, qué tiene que ver la violencia de la guerra con Chile, con la violencia ejercitada en el periodo del año 2000, en la guerra interna, una guerra interna es una guerra externa. Entonces, ahí hay elementos comunes, como, por ejemplo, las víctimas son las mismas, son los campesinos, indígenas, los pobres, digamos el pueblo, y siempre está el que va a la guerra y el que siempre pierde además en las guerras. Por otro lado, el estado, el típico estado ausente, un estado empírico, un estado que no está presente para la gente. Y también el abismo social que se mantiene. Entonces, decir tanto en una guerra externa como una guerra interna, agarrar sus condicionantes, elementos comunes, entonces eso, con esas preguntas, nos disponemos en el espacio, sin pensar en que pueda tener un orden porque imagínate, pensar que en una hora y media de espectáculo tú puedas documentar, o hacer una obra de tesis que te resuelva tremendas interrogantes.

Entonces lo que puede hacer el teatro es generar una comunidad donde sugieras y donde puedas estimular la memoria del espectador, su imaginación. Y que ese espectador, apelando a su memoria, a su imaginación, también hay que comenzar a desplazarse en el espacio activamente. Entonces, es como una negociación del cuerpo del espacio, también.

Pero creo que, si algo ha caracterizado este proceso de teatro de los años 70, de los viejos grupos de los cuales Yuyachkani parte en América Latina, estamos hablando de mediados del siglo pasado. Una característica de este movimiento es la creación colectiva, la cultura de actor, y el teatro de grupo. Entonces, esos tres elementos lo que hacen es, cambian el modo de producción, ya no es una obra que está escrita y que el actor se aprende, y que ve y que dirige, un productor que lo hace. Se desjerarquiza. Se genera un nuevo proceso de producción, un nuevo modo de producción, diría yo, y ese modo de





producción se caracteriza por la desjerarquización, se rompen las jerarquías: el director, con el autor, con el espectador... en fin con todos esos componentes. De alguna manera, pisan en el mismo espacio. Entonces, en ese proceso, el lugar del espectador, también ha sido replanteado, y el espectador ha tenido una centralidad. Por ese teatro se formado en las calles, en los barrios, en las comunidades, en sitios en donde no había un edificio para el teatro, sino que era entender de que el teatro en una relación, un fuego, una relación efímera que se puede dar en una esquina, en una calle, en el patio de mi escuela, en el antro de una iglesia.

Entonces, yo creo que "Sin título" estrenada en el año 2004, es como la condensación de todo ese proceso de la fiesta tradicional andina, también, porque la fiesta tradicional andina es el escenario de espectadores y actores, y todos los actores danzantes de los que asistimos a la fiesta tradicional, estamos compartiendo el mismo espacio. Entonces, cómo, es la inspiración de ese uso de espacio el que nos mueve a intentar reproducirlo en la zona teatral.

Y te cuento como anécdota, que a nosotros nos costó muchísimo tener graderías en la sala, tener asientos para los espectadores, porque no los habíamos terminado de pagar y después nos dimos cuenta que no era necesario ya tenerlos porque nos planteaba una relación jerárquica con el espectador, una distancia. Entonces, ahora lo que estamos investigando son esas relaciones con el espectador, para que el cuerpo en el espacio también sea parte de la escritura. El cuerpo y el espacio, y la relación con el otro.

En la obra, reciente que hemos hecho, estrenamos el año pasado, que se llama "discurso de promoción", también desarrollamos ese concepto, yo siento que lo revitalizamos, se profundiza más esa negociación con el cuerpo y el espectador en el espacio. Entonces, esto es no pretender ser original, ni tener una técnica novedosa, sino es producto de una necesidad de comunicación, yo creo que las técnicas son respuestas, son herramientas a las crisis y los procesos creativos siempre pasan por crisis. Y esas crisis te exigen respuesta, y el espacio de "Sin Título" es una respuesta a esa crisis de preguntarse qué hacemos con tanta información, (no se entiende) tiradas en el piso y ponerlas en



archivos, para que también, sienta que esa actitud es la que tenemos que hacer en este momento. Digamos a grandes rasgos, eso es lo que hay allí en temas de espacio.

**Mary Sofía:** Claro, ahí tengo la pregunta, a esto que ya tienen de “Sin título”, esta obra. ¿Cómo le llaman a esto que sucede en el espacio? porque yo las tenía como dinámicas espaciales, pero no sé si le llaman, también, lenguajes espaciales, todas esas dinámicas que ya están sucediendo. No sé si le denominan de alguna manera, en especial.

**Miguel:** Yo creo, yo diría es una, haber, es una exploración de relaciones de proximidad con el espectador, ¿no?, pero esas relaciones de proximidad son consecuencias de entender la dramaturgia como la organización de la acción en el espacio compartido. Generalmente cuando hablamos de dramaturgia pensamos en un texto literario que un actor se aprende que lo dice al frente del espectador, pero yo lo que pienso es que, para mí, en primer lugar, la dramaturgia es organizar la acción, lo que sucede, lo que ocurre en el momento. Cómo organizas la acción, cómo organizas tu lugar como actor y el lugar del otro del espacio, ahí estás cocinando la dramaturgia. Es un traslado del actor, una caminata de una esquina a otra, un movimiento, una mirada. Si estás a 20 cm o a metro y medio, ya estás generando escritura escénica. Si en parte la dinámica de acción. Digamos, antes que ponerle un título determinado yo te diría que son las relaciones de proximidad con el espectador son consecuencias de ese concepto que está la base que es: hacer comunidad. Entonces, en esa comunidad, todos somos importantes.

**Mary Sofía:** Justamente tú me estás hablando del tema de cómo vas organizando esta dramaturgia. Entonces, de qué perspectiva se empezó a tejer ya el orden, porque tú dices que al inicio fue como: no podemos ponerles un orden a todos estos acontecimientos históricos, pero para hacer la obra tuvieron que hacer este ejercicio de organizar, tejer la dramaturgia. ¿Cómo pudieron hacerlo en el espacio, específicamente? para, por ejemplo, el tema, al inicio tener todos estos archivos históricos, luego entrar en una dinámica de museo, en la



que el espectador solo quiere ver todo lo que está sucediendo como museo y luego puede suceder la acción teatral, si se quiere decir así. Entonces ¿cómo pudieron organizarlo?

**Miguel:** Mira. Curiosamente en la guerra con Chile fue la primera obra que tuvimos como proyecto hace 47 años la primera obra. Cuando Yuyachkani se fundó dijimos: tenemos que hacer la guerra con Chile, ¿y porque nos importó el tema? nos importó el tema porque es algo que está muy latente en la memoria de los peruanos de muchas maneras. Pero nosotros queríamos romper con algunos mitos y mostrar cómo esas guerras son producto de intereses ajenos a nuestros pueblos que los llevan a la guerra, y que finalmente, lo que sucede después te va mostrando que realmente, que ni el pueblo chileno ni el pueblo peruano son vencedores de la guerra. Entonces, cómo decir las guerras son alentadas por intereses ajenos a los pueblos y a los países incluso. Era un poco tratar de acercarnos al tema, pero era muy grande, muy difícil, muy ambicioso el proyecto, entonces, la práctica, la coyuntura nos fue ganando y el teatro entendido como una respuesta inmediata a lo que iba pasando en el país y a la necesidad de que nuestro teatro dialogue con el contexto peruano, nos fue postergando esa obra.

Pero luego del conflicto armado, cuando se instala en el 2000 una comisión de la verdad en el Perú, que es una comisión para deslindar responsabilidades durante el conflicto armado. La comisión de la verdad nos llama a acompañar procesos de audiencias públicas, que son reuniones en comunidades afectadas por la violencia, donde las víctimas, directamente los familiares de los desaparecidos de los muertos, de los (no se entiende) de los presos hablan directamente al mundo con su propia voz lo que ha sucedido. Entonces, ese proceso fue muy importante para nosotros porque acompañamos esas cesiones. Entonces, cuando termina el proceso, termina el informe final de la comisión de la verdad, nosotros estábamos muy impactados con eso, y queríamos hacer una obra que documente este momento tan importante y comienza a aparecer en las improvisaciones lo de la guerra con Chile, pero de manera inconsciente, no fue pensado, sino que, tú sabes cómo es el trabajo



artístico, aparecen de repente imágenes, situaciones y después uno las tiene que explicar, porque el inconsciente aflora y el director o el mismo colectivo comienza a preguntar por qué aparece esto, y qué quiere decir esto, qué está significando esto.

Entonces, allí aparecieron estos dos momentos complicados, porque cada uno es universo, pero cuando encontramos conexiones, fui interesante. Entonces, lo primero que hicimos: vamos a disponer en las paredes esta información. Y allí nos dimos cuenta que lo que estábamos haciendo, no era una curaduría museográfica, sino que toda esta información exigía memoria porque ya el proceso empezaba a hablar de las memorias, se comenzaba hablar de la (no se entiende), de la necesidad de tener archivos, de no al olvido, de guardar el documento.

Y volvió a nuestra mente y a nuestra experiencia, los primeros años donde indagamos sobre el teatro documento. Yo creo que todos esos documentos eran tan valiosos porque eran pruebas, evidencias, fotografías, vestuario, en fin... sobretodo frases, todo lo que podía dar cuenta de ese periodo, lo comenzamos a poner en las paredes. Y comenzamos a habitar ese espacio vacío, primero desde las paredes. Cada actor comenzó a tomar una pared.

Entonces, cada actor se puso al lado de la pared, como si fuera su cuerpo parte del documento. Como que su cuerpo era un soporte de información. Y así comenzaron a surgir improvisaciones, acciones performáticas, que era como que el actor se salía de la pared y hacía una acción. Y claro, después esa lógica que este museo como depósito, nunca lo pusimos como museo, sino como un depósito. Porque una museografía implica ya una curaduría, un orden. Y acá más bien, queríamos mantener ese caos, ese desorden para que el espectador mismo pueda pensar en su propio orden. No como que hay una memoria, sino hay memorias, y todas las memorias en conflicto son importantes, porque una sociedad democrática, no puede apelar a una sociedad a una memoria oficial, sino a memorias. Las memorias son el conflicto, y el conflicto es parte de la negociación de los universos que somos en una sociedad.

Entonces todo eso: ¿cómo ponerlo en el espacio? fue la gran pregunta. Empezaron a aparecer improvisaciones temáticas, y allí ya las improvisaciones



fueron clasificadas de acuerdo al ritmo, al tiempo, a la intensidad. Cada improvisación es guardada como si fuera una ficha, como cualquier investigación tú fichas tus momentos, pero entonces a estas fichas nosotros no le llamamos escenas, le llamamos eslabones.

Entonces, cada eslabón, un eslabón es una unidad de vida que tiene principio, medio y final y lo guardamos, sin saber todavía cuál va a ser el lugar que tiene en la dramaturgia, en el orden general. Entonces, comenzamos a mover esas fichas, a cambiarlas de lugar y a ver cómo va conjugando una con otra, como va con atención: al ritmo, a la intensidad, al uso del espacio, se va moviendo y cada una va encontrando su lugar. Y hay enlaces que aparecen ya, incluso hay escenas que han sido tomadas cuando el ensayo ha terminado.

Yo recuerdo que termina el ensayo y como la energía se queda en el espacio, y los actores mientras pasan de un sitio a otro, muchos momentos de finales del ensayo, yo recuerdo que los he grabado, yo he dicho recuperemos eso como si fuera parte de la acción, lo metemos a la acción. Y el actor transitando, al final, cuando acaba la reunión, cuando acaba el ensayo, se queda esa energía vibrando y también eso, si uno está con la sensibilidad abierta, lo puede leer eso como parte de la escritura.

Entonces, obviamente es un proceso largo y es un proceso que también ha significado también, mucha negociación entre nosotros, porque, yo al principio estaba muy rígido diciendo que no debíamos de actuar, sino presentar los documentos y que los cuerpos, los actores deberían ser solamente un soporte de información. Por eso es que algunos vestidos están escritos para que la gente los lea, o (no se entiende) que están ahí como parte del actor, el cuerpo como un documento, o como un soporte para la información.

Entonces, los actores en su momento se rebelaron, dijeron bueno como va a ser esto, tenemos tantas culturas corporales, tenemos esta cultura de actor, hay una memoria en Yuyachkani y cómo tú nos pides ahora que nuestro cuerpo sea simplemente un poco menos que un maniquí de información. Entonces, fue muy interesante porque también nos llegó, el título de la obra es Sin título técnica mixta, entonces la técnica mixta tiene que ver con eso. En esa memoria de la violencia también hacemos una memoria de los procesos culturales del cuerpo



de Yuyachkani, entonces tú tienes ahí drama histórico, teatro callejero, performance, muchas maneras que nosotros llamamos técnica mixta.

Fue interesante ese momento también de que obviamente yo creo que los actores (no se entiende) por eso tenía esta obra es un crisol de comportamientos escénicos distintos, que están sobre lo que estamos investigando. Eso es por ahí.

**Mary Sofía:** Entonces, con todos estos juegos que se plantean en el espacio, cómo llegaron, por ejemplo, no sé, yo lo veo como escenarios móviles, a esto que permite desplazar a los actores ¿cómo llegaron a eso? Y la otra, a que sean estudiantes los que movilizan esos escenarios móviles.

**Miguel:** Primero los escenarios móviles tienen que ver con una imagen que tenemos nosotros de las fiestas del *Corpus Christi* en el Cusco, donde los santos llegan en (andas), no es cierto, y todos llegan al mismo tiempo a la plaza y generan un nivel más alto y tú lo ves como corriendo para entrar rápidamente a la catedral. (no se entiende) Propiamente dicho se acaba la fiesta religiosa y comienza el trago, la comida, el baile. Entonces, esa idea de caos, de (sor), de imágenes por entrar a la catedral, yo tenía como en la cabeza, ese desorden ordenado que es la fiesta del *Corpus Christi*, entonces, y técnicamente resolvía, también, a posibilidad de generar este espacio, este nivel (no se entiende) que todos podía ver todo lo que estaba sucediendo.

Y la idea me parece (no se entiende) porque como que te cambia el lugar. El escenario siempre está construido sobre una altura que está por encima, un lugar de jerarquía frente al espectador, pero si eso se rompe, si eso es móvil, si eso puede pasar por tu lado... Una vez un señor me dijo en una función, muy conmovido me dijo: He sentido que la historia ha pasado por mi lado. Y me dijo literalmente, porque son personajes en momentos de la historia construidos sobre los escenarios móviles que pasan por mi lado. Entonces si me pareció interesante como la idea que en un tiempo de crisis lo pone todo, lo desordena, lo cambia todo de lugar. Se genera otras negociaciones, otros (no se entiende) para negociar espacio de conexión para compartir en un lugar. Y la idea, yo pienso que los estudiantes de escuela, en la obra nueva, también *Discurso de*



*Promoción* tiene que ver con la escuela, yo creo, es como que ir a la escuela pública como el lugar especial donde tenemos que replantear, reescribir la historia del pueblo, es como decir ahí es en los jóvenes donde tenemos puesta la esperanza de una nueva mirada de la historia. Es como decir a ustedes es toca.

Son esos jóvenes que están manipulando y llevando, los jóvenes al llevar los escenarios, están cambiando el lugar, representando, simbólicamente, lo que significa para mí, la actitud de ellos, ahora, y lo vemos, los jóvenes en el Perú de ahora, son los que llegan, son los que se niegan atender el presente que tenemos y el futuro que se nos aparece, ese futuro que están empezando a vivir. Entonces, ellos quieren modificarlo, quieren cambiarlo. Están haciendo (no se entiende) protestando por el indulto negociado al dictador Fujimori son los jóvenes los que están en primera fila en las calles. Entonces, esa es la idea, son los jóvenes los que tienen en sus manos la posibilidad de reescribir la historia, cuantas veces sea necesario. Mirarla creativamente para (no se entiende). Entonces, es la idea que intenta plantear la obra, a través de la historia.

Ahora mira, sabes lo que es muy importante porque en las escuelas, en la universidad, en los centros de estudios lo que se hace, se estudian las teatralidades separadas de la visión social. Yo creo que nosotros en la América latina nos debemos un estudio de la teatralidad desde la, una historia social de las (no se entiende). Qué te quiero decir con esto. Te quiero decir que el teatro para mí es una construcción históricamente determinada, es una construcción cultural, no es que un creador por originalidad, o porque es muy inventor, o porque es un genio se le ocurre un uso particular, es como que, siento que mirar de esa manera la historia del teatro es un error. Y es un error que se comete siempre. Yo lo veo en la universidad, con los estudiantes, no digo que sea tu premisa, sino digo justamente, contrainvencido que es importante lo que estás haciendo para darle lugar, cómo esa historia en la des teatralidad tiene que ver con una pregunta, tiene que haber una necesidad de devolver, no es cierto, desde la escena, aquello que sucede en la calle, entonces es muy importante que se sepa que Yuyachkani no ha inventado nada, que Yuyachkani lo ha tomado de la fiesta tradicional andina, que Yuyachkani intentando no reproducir





las fiestas (no se entiende) sino más bien tomando el espíritu de cómo está el espectador allí en la fiesta.

**Mary Sofía:** Una pregunta que me nace ahora es pensando en términos muy concretos de cómo, por ejemplo, la luz y la música ayudan a esta movilización en el espacio, no sé, escogiendo esos elementos o en qué momento ya empezaron a entrar para que justamente de alguna manera el espectador empiece a escoger lo que desea observar, porque hay muchas cosas que pasan y uno entra una vez y puede situarse en un lugar y ve unas cosas, luego vuelve a entrar y se sitúa en otro lugar, y ve otras cosas que no se había fijado, entonces es una de las cosas que a mí me parecen muy interesantes, y me imagino que tiene mucho que ver esas lógicas de la movilización y que también ayuda el cambio de acción por la luz, o el mismo sonido.

**Miguel:** Digamos, la luz ayuda, creo a generar focos de atención, ese es como una sugerencia, pero la luz generalmente es abierta, y tiene pocos cambios, hay un momento de cambios pero no son muy, lo que yo trato es desespectacularizar la idea de la luz, sino más bien, no convertir la luz en un espectáculo, digamos de derroche de cambios, sino más bien que la luz sea orgánica al momento, que a luz pueda recoger la temperatura de lo que sucede en la acción y que la luz o remarque o la luz lo anticipe, o (no se entiende), de alguna manera.

Para mí la luz es un código de escritura, también, entonces como código de escritura, es importante también ver que es un alfarero, igual que la música. La música se explora de muchas maneras ahí en los ejercicios, pero después hemos tenido un musicólogo, Pablo Sandoval que es un checo que fue nuestro alumno desde muy niño y ahora es nuestro ... porque es un tipo extraordinario, vive en México, es un musicólogo y es nuestro maestro, entonces nosotros lo llamamos a que venga a ponerle (no se entiende). Entonces la música es parte de la escritura. En el caso de "Sin título", la banda sonora se lanza al principio y algo te mueve, la acción se monta sobre la música que es una danza que tiene su fondo y la música esta tejida por la acción, está tejida por la pausa, la música va marcando una temperatura, y es un proceso muy interesante, porque él está





muy claro que la música no crea atmósferas o que acompaña, sino que la música se mete en el tejido mismo, en la pulsación, y a veces la música que entendemos como música, que está afuera de la escena (no se entiende) porque el actor también está generando música por su respiración por su comportamiento, con su energía, con su pulsación vital en el espacio. Entonces, a música (no se entiende) hay una musicalidad que se expande. Aquí hay un rollo interesante, y él tiene y corrige cuando él quiere, cuando es necesario hacerlo.

**Mary Sofía:** Ahora se me viene otra pregunta por el tema de los vestuarios, tú dices que muchos elementos fueron trayendo los actores, igual con los registros. Pero hay vestuarios como muy específicos incluso en los que están escritos, esos fueron entrando? o cómo fueron entrando, como se fueron tejiendo en el espacio porque quedan también en las paredes, porque hubo momentos muy personales, que nos contaron que los objetos pertenecen a los actores y todo, pero hay otros objetos que están como más generales, cómo entraron esos objetos, cómo se escoge por ejemplo, el color, porque hay mucho juego que permite, sigo con esta idea, guiar el ojo del espectador, son esos colores, esos pequeños juegos que hay allí, hay estos vestuarios, cómo se pensaron.

**Miguel:** Mira, Barba en su trabajo *Canoa de Papel* es muy interesante el texto no como literatura sino como textura, como trama, como tejido, como telar. Entonces, nosotros trabajamos mucho con el concepto del objeto encontrado. ¿A qué le llamo objeto encontrado? aquel que tuvo una vida y que pasar a un depósito, digamos porque ya no tiene ninguna utilidad, y de pronto sientes que ese objeto tiene una memoria y que se le da una nueva oportunidad de vida, se resignifica. Muchos objetos, muchas cajas, muchos baúles o pedazos de ropa (no se entiende) son fragmentos que están en el depósito de Yuyachkani, abandonadas allí, y de pronto al traerlas al espacio, iluminarlas, hacerlas dialogar con otra textura adquieren otra vida. Y es muy interesante. Por ejemplo, en la última obra frente a la casa de Yuyachkani había un colegio, lo han destruido porque van a hacer un condominio, entonces todas las carpetas de ese colegio las compramos nosotros, carpetas viejas, carpeta - pupitres de estudiante, con esas hicimos la nueva obra, con esas carpetas. Y otras cosas que estaban medio perdidas (no se entiende). Estos de Yuyachkani han bajado y han cobrado una



nueva vida. Viene el vestuarista y vamos a hacer prueba de vestuario y vamos a dibujar acá, sino, por ejemplo ese bordado de traje de Débora, inicialmente eran frases pegadas con cinta y papel sobre la ropa, entonces, después nos dimos cuenta de que podía haber un símil de lo que es un bordado de un vestuario de los campesinos son como una tarjeta de identificación de alguien, te dan cuenta de su vida de su procedencia, (no se entiende) entonces, si hay que bordar esta memoria, cómo la bordamos, cómo a tejemos, cómo la escribimos. Entonces, bueno, está escrito en quechua, está escrito en español, también, en el sombrero, en la (no se entiende), en la falda, la pollera, en la cushma de la mujer. Es la idea de que el vestuario literalmente habla, escribe, es como decir, acá hay una memoria escrita en la ropa, en el color. Entonces, yo creo que el trabajo más bien, nuestro es: cómo eso puede tener una correspondencia plástica, cómo los materiales se van reuniendo y van dialogando, se van adecuando entre sí.

Es un proceso bien interesante, cuando en la hora misma, el proceso va diciendo esto me pertenece, esto no me pertenece, rechaza materiales, asume unos, rechaza otros. Eso es un proceso que me parece bien interesante, porque no hay, uno puede tener una idea (no se entiende) llevas al escenario y dices: Nada que ver. Yo siempre parto de que el escenario decide (no se entiende) muchas ideas en la cabeza, pero si as pruebo y no funciona, debo decir, sabes que, no funcionó y funcionan en mi cabeza no contribuye a la experiencia del espectador. Entonces, es un proceso, donde uno tiene que entender que todo lo que metes al escenario tiene que tener su significado. No está puesto solo por (no se entiende) o porque es bonito, no. Es más, de la escritura.

**Mary Sofía:** Justamente los elementos, a medida que iban construyendo la obra, hacían pruebas con público, o sólo se lanzó la obra. No sé, cómo fue. Porque todo el tiempo está con el espectador. Entonces, cómo lograron ir entendiendo esas lógicas con el espectador, porque estoy pensando en la cantidad de ensayos que se necesitan y en qué momento entró e espectador, fueron parte de los ensayos, o fue directamente el estreno.

**Miguel:** Desde que hay una estructura mínima, de que hay un boceto de estructura ya el espectador entra. Es indispensable, porque el espectador, en el espectáculo el espectador tiene una centralidad. Se rompe con la cuarta pared,



darle más... sino simplemente sugerirle acompañarlo, está el otro ahí, testigo, participante, pero está ahí... construyendo para él. Y como decía Grotowski: el verdadero montaje sucede no en la escena, sino en la mente de espectador. Entonces, es fundamental no perder de vista ese pensamiento de que el verdadero montaje sucede en la mente del espectador. Y desde que tenemos estructura, comenzamos a convocar a espectadores.

**Mary Sofía:** Una pregunta, ya es más curiosidad mía, el tema de las reacciones del espectador, porque es una invitación constante a ser parte. ¿Cuáles han sido como reacciones que no te esperabas que te sorprendieron y ayudaron a construir, a reconstruir lo que estaban organizando en el montaje?

**Miguel:** La primera cosa era que la gente se sentía muy agredida y se pegaban a las paredes. Se pegaban y no se movían de ahí. ... Esa escena de los rodantes era como muy amenazante para el espectador. Entonces la gente prefería quedarse pegada a las paredes, entonces acá ya sabíamos que iba a ser todo un problema, las paredes han sido todo un tema. Entonces, ¿cómo formar escenas y ayudar con la lupa, generar apagones... y hacer que curiosamente ... en esa escena, ¿no? Entonces ha sido un proceso, pero un proceso lento. A mí me parece que esa obra si se estrenó en el 2004 y se ha seguido haciendo...

---

Ha sido un proceso de aprendizaje y que al principio la gente se sentía insegura y se pegaba a las paredes, pero después con la ayuda de (no se entiende), y generando (no se entiende) iluminado, la gente se acercaba lentamente. Un tema que ha sido también interesante es que la gente no entendía por qué no había sillas, no había dónde sentarse. Mucha gente venía con sillas plegables, esas sillas de playa o de jardín de casa, porque decían: los Yuyach están sin plata, entonces no tienen asientos. Entonces, la gente llevaba sus asientos. Algunas personas han ido, pero poco a poco se daban cuenta que eso no les servía para nada. Pero ha sido parte del proceso. Y ahora sí ponemos algunas sillas cuando hay alguna persona discapacitada, o una señora en estado de gestación, o un anciano, se pone algunas sillas si él lo pide. Pero ha sido todo un proceso eso, no ha sido un proceso fácil, porque la gente siempre ha preferido



sentarse y quedarse ahí. Entonces, cuestionar el lugar del espectador también me parece interesantes, decirle "¡no! ¡Tú también eres parte de esto! ¡Muévete!". Eso ha sido.

**Mary Sofía:** Justamente, esas son las indagaciones que ando haciendo. Es que, en mi caso fue muy interesante porque no empecé desde un interés, un tema, sino en realidad una exploración. Después empezó a nacer el tema. Entonces, ahora es ¿cómo este tema dialoga en este espacio? Además, ustedes han trabajado en colectivo y ahora es entender cómo ciertas herramientas pueden ayudar a ser un monólogo (unipersonal), porque es en esta situación que se está creando esta obra. Es diferente.

**Miguel:** Es unipersonal.

**Mary Sofía:** Muchas gracias, saludos a todos. Un abrazo inmenso.

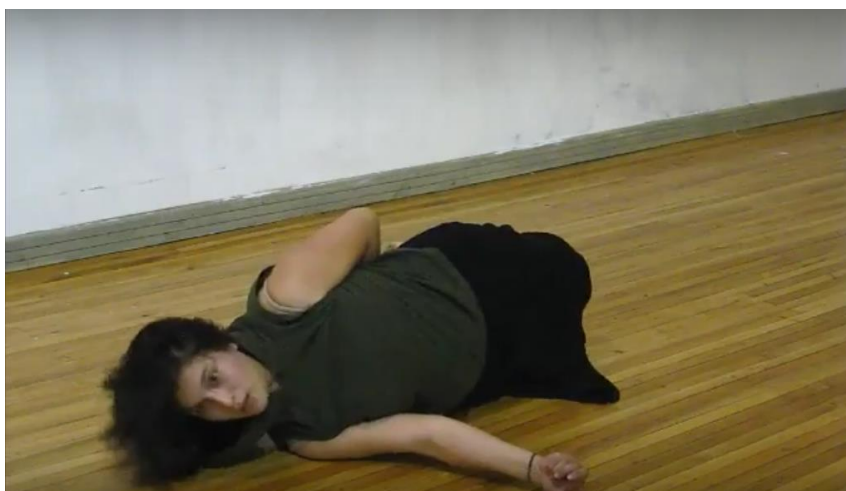
## 2. Fotografías

Estas fotografías corresponden a las diferentes pruebas de la obra de Te Ve Verde. Reflejan partes del proceso de prueba – error del montaje. Cada presentación aportó una reflexión para mejorar la obra.















## Bibliografía

- Baha'i Canada Publications. (1985). *A new dress for Mona. Drama circle: using the arts to build community*. Recuperado de <https://www.dramacircle.org/the-story-of-mona>
- Aragón, N. (18 de marzo del 2016). Yuyachkani: 'Sin Título - Técnica Mixta' se reestrena en versión revisada. *Lamula.pe*. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2016/03/18/yuyachkani-sin-titulo-tecnica-mixta-se-reestrena-en-version-revisada/nayoaragon/>
- Arana, S. (20 de junio del 2013). Reseña teatral: "La razón blindada" de Arístides Vargas. *Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=169955>
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor*. México: Pórtico de la ciudad de México; Escenología A.C.
- Carrió, R. (febrero del 2004). El teatro de grupo en Cuba. *Tablas - la revista cubana de artes escénicas*, 75, 03-08.
- Chevallier, J. (2011). Fenomenología del Presentar. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), 49-83. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf>
- Foucault, M. (1964). *Historia de la locura en la época Clásica I*. Paris: Plon.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Hostrebo: Siglo XXI editores.
- Hazas, A. R. (2017). Centro Virtual Cervantes. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_I/cl\\_I\\_34.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_34.pdf)
- Henestrosa, A. (2011). *La Llorona*. [Grabación de sonido] (La Sima Discos versión de Ximena Sariñana).
- Kandel, E. (2013). *La era del inconsciente*. España: PAIDOS.
- Lores, E. (02 de junio del 2018). "Sin título, técnica mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani. *El comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557>
- Rubio, M. (2011). *Raíces y semillas*. Lima: Yuyachkani.
- Rubio, M. (2018). El espacio de Sin Título- técnica mixta [Entrevista] (07 febrero 2018).
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Vargas, A. (2006). *Teatro Ausente*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.



### **Tabla de ilustraciones**

Ilustración 1: Archivos .....	16
Ilustración 2: Museo .....	16
Ilustración 3: Escenario móvil.....	17
Ilustración 4: Los estudiantes.....	18
Ilustración 5: Texto .....	20
Ilustración 6: Mapa .....	39