



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS



“Adaptación del texto dramático “Ollantay” con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje escénico que permita a la obra de origen prehispánico trasladarse a la contemporaneidad”.

*Tesina previa a la obtención del Título de
Licenciado en Artes Escénicas*

Autor:

María José Solano Narváez.

Director:

Lic. María Isabel Petroff Montesinos

Lic. Bruno Castillo Díaz

Cuenca – 2013



RESUMEN:

Mediante las herramientas que proporciona el teatro físico, crear un lenguaje escénico y una dramaturgia, que permita a la obra de origen prehispánico, Ollantay, trasladarse a la contemporaneidad, permitiendo que los individuos que la visualicen puedan conocer y rescatar parte de su identidad cultural, la cual está plasmada en la presentación de "Ollanta, guerrero en la basura", quién a partir de una doble personalidad propondrá circunstancias efímeras de la leyenda original y a la vez las relacionará con el presente que vive un individuo; cuestionando acerca de lo que adoptamos como parte de nuestra identidad, en el ámbito cultural.

ABSTRACT:

Using the tools provided by the physical theater, creating a scenic and dramatic language, to enable the work of pre-Hispanic origin, Ollantay, transferred to contemporary, allowing you to visualize individuals to know and rescue part of their cultural identity, which is reflected in the presentation of "Ollanta, guerrero en la basura" who from circumstances propose a dual personality of the original legend ephemeral yet relate them to the present which an individual lives, questioning about what we take as part of our identity in the cultural field



Contenido

RESUMEN:	2
ABSTRACT:	2
DECLARATORIA	5
TEMA:	7
CAMPOS DE ESTUDIO:	7
PALABRAS CLAVE:	7
OBJETO DE ESTUDIO:	7
PROBLEMA DE ESTUDIO:	7
ANTECEDENTES:	9
JUSTIFICACIÓN:	12
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN:	14
OBJETIVOS:	15
Objetivo General:	15
Objetivos Específicos:	15
Capítulo 1	16
Drama Ollantay y sus corrientes	16
1.1 Análisis de Ollantay:	16
Breve Historia:	16
Estructura:	16
Debates personales acerca de las hipótesis mantenidas sobre Ollantay:	17
Las partes de la tragedia en <i>Edipo Rey</i> de Sófocles:	20
El reino del Tahuantinsuyo:	22
Argumento del Ollantay	28
La tragedia griega y el Ollantay	29
Análisis estructural de Ollantay	31
1.2 Adaptaciones dramatúrgicas y puestas en escenas	33
Copias del Ollantay	34
Publicaciones	34



1.3 Guion literario según Valdez (Español):.....	35
Capítulo 2.....	36
Teatro Físico: aspectos relevantes.....	36
2.1 Sobre el teatro físico:	36
2.2 Exponentes importantes del teatro físico:	37
2.3 Miradas del teatro físico: Barba.....	38
2.3.1 Barba y su antropología Teatral:.....	38
Capítulo 3.....	42
El teatro físico en la puesta en escena de Ollantay.....	42
3.1 Elementos del teatro físico utilizados en Ollantay: según la bitácora de ensayos.	42
Miércoles 23 de octubre de 2013.....	56
La muestra expectable está lista, se está considerando pequeños detalles de vestuario e iluminación.	56
3.2 Nociones de dramaturgia y dirección, aplicados a Ollantay.....	56
Sobre la dramaturgia:.....	56
Sobre la dirección escénica:	57
3.3 Dramaturgia de Ollantay - María José Solano.	59
CRONOGRAMA.....	68
PRESUPUESTO:	68
CONCLUSIONES:.....	69
Bibliografía	70



Yo, María José Solano Narváez, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

María José Solano Narváez
0104167077



Yo, María José Solano Narvárez, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

María José Solano Narvárez
0104167077



TEMA:

“Adaptación del texto dramático “Ollantay” con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje escénico que permita a la obra de origen prehispánico trasladarse a la contemporaneidad.

CAMPOS DE ESTUDIO:

Escénicos: teatro físico, dramaturgia.

Otros campos: sociología, estudios culturales, historia.

PALABRAS CLAVE: identidad, globalización, cultura, lenguaje escénico, contemporaneidad, adaptación, Ollantay, teatro físico, dramaturgia.

OBJETO DE ESTUDIO:

El teatro físico como herramienta para trasladar a la realidad contemporánea y actualizar el lenguaje escénico de una obra prehispánica.

PROBLEMA DE ESTUDIO:

La globalización mediante el aumento y desarrollo de tecnologías y medios de comunicación, han creado en los seres humanos necesidades diferentes, provocando que ellos busquen nuevas formas de intercambio cultural, dejando a un lado la historicidad de su pueblo o sus raíces, razón por la cual considero conveniente dar a conocer la obra de origen prehispánico, mediante el lenguaje escénico que se pudiera crear al utilizar las herramientas del teatro físico,



permitiendo actualizar y trasladar a la realidad contemporánea a la obra, para su rescate y el de la identidad de su pueblo.



ANTECEDENTES:

“Ollantay” es un drama escrito originalmente en lengua quechua aproximadamente en el siglo XV conservándose oralmente, y cuyo manuscrito más antiguo data aproximadamente del siglo XVIII; tanto su concepción argumental como sus personajes y su fondo cultural presentan una notoria coincidencia con los que aparecen en la vieja leyenda prehispánica. En su forma actual se lo conoce gracias a algunos quechuistas que lo copiaron e introdujeron algunas innovaciones en su forma y su espíritu; pero las diferencias que presentan los diversos manuscritos obligan a pensar en una fuente común, de más remoto origen. (Chara, 2010)

Origen._

Hipótesis Inca: Apareció en el incanato y se conservó en forma oral. Se apoya en las similitudes del drama con formas de literatura quechua y leyendas recogidas por otros cronistas. Quienes sostienen esta tesis son: VONTSHUDI, SEBASTIÁN BARRANCA Y JOSÉ MARIA ARGUEDAS. (Anónimo, 2011)

Hipótesis Hispánica: Sostiene que el drama fue escrito durante la época colonial porque contiene elementos del teatro hispano: vocablos españoles (indio, pandereta, yelmo, ninfa, cadena de hierro), división de tres actos, aparición del bufón o gracioso. Quienes defienden: BAROLOMÉ MITRE, VIDAL MARTINEZ Y RICARDO PALMA. (Anónimo, 2011)

Hipótesis ecléctica o intermedia: Afirma que fue escrita en base al argumento del incanato, con hechos, escenarios y personajes de la época pero, está escrita con técnicas del teatro español. Quienes defienden: LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, RICARDO ROJAS y MENEDEZ PELAYO. (Anónimo, 2011)

Estructura._

El Ollantay está escrito en verso y dividido en tres actos. El verso predominante es el octosílabo. Este sin embargo, se alterna con el endecasílabo. Con respecto a la rima, se frecuente la asonante; sin embargo, hay muchos versos blancos. Esta singularidad estructural añadida a otras características de fondo como la presencia del gracioso y el acto de perdón que hay al final de la obra, mantuvo por mucho tiempo la idea de que la obra fuera de origen colonial, en oposición a la hipótesis mayoritaria que sostenía su procedencia incaica. (Chara, 2010)

Representaciones, adaptaciones y arreglos

La más lejana representación que se recuerda en la historia, es la realizada durante el alzamiento de Túpac Amaru, en Tinta¹. Se dice que el mestizo rebelde ordenó la

¹ El Distrito peruano de Tinta es uno de los ocho distritos de la Provincia del Canchis, ubicada en el Departamento del Cuzco, bajo la administración del Gobierno provincial del Cuzco.



escenificación de la obra con el propósito de exacerbar el orgullo de la raza indígena y estimular su coraje. Luego sobrevinieron la prohibición y el olvido. Durante nuestra vida histórica independiente, se montó el drama una serie de veces. Fue adaptado a la escena lírica con música de José María Valle Riestra (1900) y libretos (para la misma versión musical) de Federico Blume (1900) y Luis Fernán Cisneros (1920). Posteriormente, César Miró y Salazar Bondy arreglaron los textos de Pacheco Zegarra y Sebastián Barranca para que la obra fuese representada por la compañía Nacional de Comedias de Perú, de acuerdo con las exigencias del teatro moderno (1953). Inclusive lo recompuso totalmente el argentino Ricardo Rojas, a base de una personal interpretación que convirtió el Ollantay² en precursor de la libertad americana, en su tragedia “Un titán de los Andes” (1939).

Otras adaptación dramaturgica de “Ollantay”, la realizó el grupo “Teatro Imagen”, de la ciudad de Lima - Perú, la presentaron en julio de 2012 llamándola: “El amor y el destierro de un guerrero”, ésta fue adaptada por Carlos Rivera Prieto, director del grupo. La puesta en escena se la realizó con artistas egresados de la escuela Nacional de Arte Dramático y de los talleres de actuación de Ramón García, Mónica Sánchez y Alberto Isola, actores de la misma agrupación; entre otros. Otra adaptación a nivel latinoamericano es la que se hizo en género de comedia, por parte del elenco de AdivinARTE, colectivo, proveniente de la ciudad de Perú, conocida con el nombre de “Recontra Ollantay”, que fue estrenada el 5 de septiembre del 2012, en el festival de Teatro Aficionado, que trabaja con jóvenes de tercer y cuarto año de secundaria.

En la ciudad de Cuenca – Ecuador, los grupos teatrales, tanto “Barojo” como “Hijos del Sur”, trabajan con un repertorio que consta de obras contemporáneas, clásicas y latinoamericanas, mas no de origen incaico, repercutiendo esto en el bajo índice de

² Obra de origen prehispánico escrita en quechua, con diferentes significados.



conocimiento por parte de la juventud sobre temas relacionados con nuestros antepasados y la cultura inca.

En la ciudad de Cuenca, la presencia incaica es y fue un referente importante, teniendo como una de los principales vestigios las ruinas de Pumapungo, de la provincia de Tomebamba, perteneciente al Tahuantinsuyo, el gran imperio Inca.

Por esta razón, el presente trabajo nos ayuda a ampliar la palestra escénica y a captar la atención de cierto grupo social, el cual podría ser influenciado por la propuesta y conseguir el gusto, el interés y el ámbito educativo en una sola forma.



JUSTIFICACIÓN:

Hoy en día, “crecer” no es lo que era. Los jóvenes en la actualidad se enfrentan a una gran variedad de experiencias, en términos de educación, familia, empleo y salud, que difieren considerablemente de las generaciones anteriores, esto se debe a los efectos de la globalización, a los avances tecnológicos y a la extensión del desarrollo económico.

Esta investigación tiene como fin la posibilidad de ampliar el repertorio escénico para los adolescentes y generar en ellos la inquietud de conocer primero el carácter de identidad de su cultura, para posteriormente acoger costumbres o expresiones foráneas.

Proceso que se llevará a cabo, utilizando la obra de origen incaico "Ollantay", enfocada desde una perspectiva diferente a la que se conoce, por medio de técnicas dancísticas y teatrales, dando así a conocer un poco más las obras prehispánicas, ya que en la ciudad se tiene muy poco conocimiento por parte de las personas acerca de este tipo de obras.

Hay que tomar en cuenta que en nuestros días el estudio del arte prehispánico ha pasado a ser un área de especialización dentro de la disciplina de la historia del arte, permitiendo estudiar el lenguaje de las formas, el color, el significado de los símbolos, etc. mediante diferentes técnicas y herramientas. Además el hecho de que la ciudad de Cuenca esté instalada sobre uno de los vestigios importantes de la cultura inca, el Pumapungo, debería permanecer al tanto de su historia e identidad. Una forma de transmitirlo y actualizarlo, para cumplir este objetivo, podría ser reflejada mediante las artes escénicas.

Sin lugar a dudas, las nuevas condiciones que ha impuesto la globalización en las prácticas culturales de la sociedad ecuatoriana han incidido en las formas de dar sentido al nacionalismo y la identidad nacional. Por ello, el cuestionamiento a



investigar se centrará en actualizar la obra “Ollantay” permitiendo generar lazos de unión y de identidad entre los jóvenes y la cultura de la época, por tanto se trabajará en esclarecer las formas de representarse la identidad³ nacional y el sentido de pertenencia en la sociedad globalizada o más concretamente; “la forma en que los integrantes de una nación sienten como propias el conjunto de instituciones que dan valor y significado a los componentes de su cultura, de su sociedad y de su historia.” (Béjar, 1994, p.102).

Como la sociedad está en constante movimiento y está llena de imágenes, pues que más importante que la utilización del teatro físico como una de las herramientas que nos permitan la construcción de un lenguaje contemporáneo, donde las diferentes vertientes de arte que pudiera generar, nos brinden procesos constructivos, eficaces para la puesta en escena, correspondiendo a la sociedad, más no un vivo reflejo de la misma.

³ Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. (DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2009)



PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN:

- ¿Cómo captar la atención con una obra prehispánica a un público mayoritariamente mestizo?
- ¿Qué procesos artísticos se pueden utilizar para llegar a una puesta en escena que permita a los jóvenes identificarse con la obra?
- ¿Cómo puede aportar la puesta en escena al rescate de la cultura inca?
- ¿Cómo crear una adaptación dramática a partir de la obra original?



OBJETIVOS:

Objetivo General:

Adaptar el texto dramático “Ollantay” con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje escénico que permita a la obra de origen prehispánico trasladarse a la realidad contemporánea.

Objetivos Específicos:

- Adaptar el texto dramático con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje más actualizado y contemporáneo.
- Obtener una dramaturgia nueva de la obra para proponerla como texto para una futura puesta en escena.
- Proponer una muestra expectable, donde se muestre el avance de la obra Ollantay, mediante la intervención del teatro físico.



Capítulo 1

Drama Ollantay y sus corrientes

1.1 Análisis de Ollantay:

Breve Historia:

Drama que relata una historia producida en el siglo XV, época de expansión y auge incaico. Aunque se supone que se conservó por tradición oral, la primera escritura data aproximadamente en el siglo XVIII, en lengua quechua, por el cura de Sicuani, Antonio Valdéz, sin embargo, sobre la autoría o procedencia del drama, hay tres vertientes:

- 1) Hipótesis Inca: Apareció en el incanato y se conservó en forma oral. Se apoya en las similitudes del drama con formas de literatura quechua y leyendas recogidas por otros cronistas. Quienes sostienen esta tesis son: VONTSHUDI, SEBASTIÁN BARRANCA Y JOSÉ MARIA ARGUEDAS. (Anónimo, 2011)
- 2) Hipótesis Hispánica: Sostiene que el drama fue escrito durante la época colonial porque contiene elementos del teatro hispano: vocablos españoles (indio, pandereta, yelmo, ninfa, cadena de hierro), división de tres actos, aparición del bufón o gracioso. Quienes defienden: BAROLOMÉ MITRE, VIDAL MARTINEZ Y RICARDO PALMA. (Anónimo, 2011)
- 3) Hipótesis ecléctica o intermedia: Afirma que fue escrita en base al argumento del incanato, con hechos, escenarios y personajes de la época pero, está escrita con técnicas del teatro español. Quienes defienden: LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, RICARDO ROJAS y MENEDEZ PELAYO. (Anónimo, 2011)

Estructura:

El Ollantay está escrito en verso y dividido en tres actos. El verso predominante es el octosílabo. Este sin embargo, se alterna con el endecasílabo. Con respecto a la rima, se frecuente la asonante; sin embargo, hay muchos versos blancos. Esta singularidad estructural añadida a otras características de fondo como la presencia del gracioso y el acto de perdón que hay al final de la obra, mantuvo por mucho tiempo la idea de que la obra fuera de origen colonial, en oposición a la hipótesis mayoritaria que sostenía su procedencia incaica. (Chara, 2010)



Debates personales acerca de las hipótesis mantenidas sobre Ollantay:

La autoría de la obra aún es un misterio, sin embargo la hipótesis ecléctica o intermedia a mi parecer es la más sostenible, para analizar algunos aspectos tomaremos el texto de Antonio Valdez como base.

Se debe tomar en cuenta que su autor Antonio Valdéz, el cura de Sicuani; distrito del departamento del Cuzco, Perú; procedía de una antigua familia cuzqueña afincada en Urubamba, cerca del pueblo de Ollantaytambo, al que está vinculada la acción de Ollantay. Nació a inicios de 1730, obtuvo su título de doctor en Teología al realizar sus estudios en el Seminario de San Antonio Abad. En la misma, dictó la cátedra de *Artes (filosofía)* y posteriormente fue rector en ínterin de esta. Sin embargo, desempeñó la mayor parte de su carrera como cura de indios en varias parroquias de la región del Cuzco y del altiplano. Fue el único cura cuzqueño que se había suscrito al *Mercurio Peruano*. Murió en Sicuani en 1814. Su formación teológica, presumiblemente le permitió tener contacto con literaturas o con obras y personajes del siglo de oro español, como lo es Lope de Vega, Calderón de la Barca, ya que en la escritura de Ollantay existen similitudes.

El drama de Lope de Vega tiene figuras estereotipas como:

Tabla 2: Personajes según Lope de Vega y el Ollantay

Lope de Vega	Ollantay
El galán	Ollantay
La dama amante	Cusi Coyllur
El padre	Inca Pachacutec
El poderoso	Inka Túpac Yupanqui

Elaborado por: María José Solano N.



Fuente: el Autor

En su escritura, a diferencia de lo que sostiene Chara, la obra escrita por Valdez no está en verso, el tipo de escritura que se utiliza es de manera libre, hasta se podría decir que es de tipo narrativo.

ESCENA III

- OLLANTA.- ¡Oh Ollanta! Eres valiente, no temas; tú no conoces el miedo. Cusi Ccoyllur, tú eres quien me ha de proteger. Piqui-Chaqui, ¿donde estás?
- PIQUI-CHAQUI.- Me había dormido como una piedra y he soñado mal agüero.
- OLLANTA.- ¿Qué cosa?
- PIQUI-CHAQUI.- En una llama amarrada.
- OLLANTA.- Ciertamente; tú eres ella.
- PIQUI-CHAQUI.- Sí, por eso me crece el pescuezo.
- OLLANTA.- Vamos; llévame donde Cusi-Ccoyllur.
- PIQUI-CHAQUI.- Todavía es de día.

(Salen.)

Sin embargo en la obra, existen dos o tres coros que mantienen la estructura de verso, de las cuales, según Chara mantiene una estructura de octosílabos, alternados con endecasílabos, lo cual se analizará a continuación:

Tabla 1: análisis del verso

Versos Ollantay	Sílabas	# sílabas
Tuya, no comas	Tuy.a.no.co.mas	5
(Cantan.)		
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
el maíz de mi siclla;	el.ma.íz.de.mi.sic.lla	7
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
no te acerques	no.tea.cer.ques	4
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
a consumir la cosecha toda.	a.con.su.mir.la.co.se.cha.to.da	10
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1



El maíz todavía está verde,	El.ma.íz.to.da.ví.aes.tá.ver.de	10
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
y sus granos están muy blancos;	i.sus.gra.nos.es.tán.muy.blan.cos	9
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
sus hojas están muy duras,	sus.ho.jas.es.tán.muy.du.ras	8
Tuyallay	Tuy.a.llyay	4 = 3 + 1
aunque su interior esté muy tierno.	aun.que.suin.te.rior.es.té.muy.tier.n o	10

Elaborado por: María José Solano

Fuente: Autor.

Se puede observar que la estructuras antes mencionadas no son de rigurosidad, es más, se carece de la presencia de endecasílabos y se tiene tan solo un octosílabo, lo más predominante en él, se puede decir que es el decasílabo.

Lo que falta en Lope de Vega es el rol de la hija, que en el caso del Ollantay es Ima Sumaq, pero que dentro del teatro Español del siglo de Oro, no existe o no tiene predominancia. Otro factor que pone en duda, la similitud con la época que marca el teatro del Siglo de Oro, es la temática central del Ollantay, que si bien es cierto tiene temas de honor, pero no es su principal asunto.

Según la interpretación del Bosshard (2002:15) Ollantay no cumplió los esquemas típicos del teatro del Siglo de Oro. La rebelión del Ollantay fue motivada por su egoísmo y no por el motivo de rehabilitar su honor como fue costumbre entre los hidalgos de España. Ollantay amó a Cusicoyllur y el Inca Pachacutec prohibió el matrimonio de Ollantay y Cusicoyllur, a pesar que Cusicoyllur estaba embarazada. Según la tradición del teatro Español del siglo de Oro el motivo de la rebelión del Ollantay, fue motivado por su amor individual a Cusicoyllur, cuenta casi como un motivo del puro egoísmo y no para rehabilitar por ejemplo el honor del protagonista. (Plachetka, 1994)

Basándonos en especulaciones sobre las razones que motivaron a Valdez a escribir la obra del Ollantay, tomaremos aquella en que se mantiene que esta obra tuvo un fin de reconciliación y de búsqueda de indulto hacia la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Thupa Amaru; uno de los últimos reyes incas; por parte del rey Español Carlos III y su corregidor a cargo del Perú. Es aquí donde encontraremos la primera similitud de Ollantay con la tragedia griega, es decir,



tomaremos en cuenta el carácter social e histórico de las obras que a lo largo de los años se han manejado, tocando temas tanto políticos, de guerras, religiosos y de amor, razones que hacen que los individuos marquen su historia.

Hay momentos en la historia en los que las comunidades, para poder liberarse gozosamente del pasado, están obligadas a ofrecer el espectáculo de un individuo atormentado por el mal que las devora, intervención quirúrgica cuyo precio es la libertad. Orestes muere, y las criaturas nacidas de la sangre de su madre lo persiguen bajo un ciclo en el que los dioses se callan. (Duvignaud, 1974, p. 49)

Las partes de la tragedia en *Edipo Rey* de Sófocles:

Según Aristóteles en *Edipo Rey*, existe una trama del mito que la convierte en la tragedia perfecta, razón por la cual la utilizaremos. Comprende la historia de Layo y Yocasta, reyes de Tebas que reciben el pronóstico desfavorable del oráculo de Delfos. Le profesa a Layo que su hijo lo asesinará y se casará con su madre, por lo que ambos reyes deciden abandonarlo, y es así que Edipo se cría en el campo con otros padres adoptivos. Cuando alcanza la edad madura y consulta a este mismo oráculo, le da los mismos pronósticos, por lo que decide huir y abandonar a sus padres adoptivos, para evitar cometer un crimen tan terrible. En el camino, emprende una riña con un hombre mucho mayor que él (Layo), y le da la muerte, todo aquello antes de llegar a Tebas y encontrarse con la figura de la Esfinge que estaba produciendo la peste. Al resolver el acertijo, Edipo es nombrado rey de Tebas, y a partir de ese momento, desposa a la que había sido su madre y engendra cuatro hijos con ella: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene. La obra de Sófocles inicia cuando el Sacerdote de Tebas le pide a Edipo una solución para combatir los nuevos problemas que están surgiendo (sequías, muertes). Por ello, el rey consulta al sabio anciano Tiresias, quien le expone que él es el culpable de esta nueva recaída. Edipo lo ignora y continúa con su reinado, acusando a Creonte (político de sangre noble) de haber planeado una revuelta contra él.



El momento de anagnórisis⁴ de la obra está contenido en una conversación que mantiene Edipo con Yocasta, cuando le explica cómo sucedió la muerte de Layo. Una vez que el héroe descubre que fue él quien causó este padecimiento a Tebas, se agrade a sí mismo y se arranca los ojos con dos botones, para luego ser castigado con el destierro.

En cuanto a la peripecia⁵, es de gran importancia, ya que ocurre cuando todo el universo de Edipo es sólido y luego procede a ser agredido por Tiresias y Creonte. Luego, llega el momento de anagnórisis cuando el héroe descubre que las profesiones del oráculo no estaban erradas, y el momento de catarsis en el que el Corifeo expone sus ideas a manera de conclusiones, anécdotas o reflexiones.

CORO:

Habitantes de Tebas, mi patria, ved a este Edipo, que había sabido adivinar los famosos enigmas. Era un hombre muy poderoso; ningún ciudadano podía sin envidia posar los ojos en su prosperidad. Y ahora, ¡en qué sima de terribles desgracias ha sido precipitado! De modo que hasta esperar su último día, no hay que proclamar feliz a ningún mortal antes que haya llegado, sin sufrir ningún mal, al término de su vida.

(Sófocles, 2011)

La siguiente tragedia presenta una estructura molde que sirve a los posteriores trágicos para elaborar, a partir de otros mitos, diversas obras trágicas que busquen lograr el mismo impacto en el espectador. En especial el ámbito social que es criticado por medio de las obras teatrales.

Antes de proseguir con la comparación, es importante establecer algunos conceptos necesarios en cuanto al imperio inca, el Tahuantinsuyo, su estructura política, social y religiosa.

⁴ En el poema dramático, reconocimiento de una persona cuya identidad se ignoraba.

⁵ En el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas

El reino del Tahuantinsuyo:

La civilización inca conformo el imperio más grande en Sudamérica, a este se lo conoce como el Tahuantinsuyu, esta conglomerado de conquistas se dio bajo el mando de Pachacútec, el emperador inca, su nombre quiere decir "Inca del cambio del rumbo de la tierra, digno de estima", fue el noveno gobernante del estado Inca, aunque no había sido designado como sucesor por su padre Huiracocha Inca, dirigió una defensa militar ante el belicoso ejército Chanca, y tras la victoria sobre ellos hizo que su padre Huiracocha lo reconociera como su sucesor alrededor de 1438.

Dividió al imperio en cuatro suyus, teniendo como centro la ciudad del Cuzco (ombligo del mundo); al este el Antisuyu, al oeste el Contisuyu, al norte el Chinchasuyu y al sur el Collasuyu.

Gráfico 1: Mapa del Tahuantinsuyu y los cuatro suyus.



El Tahuantinsuyu – como se denomina al territorio dominado por los Incas– llegó a ocupar parte de los actuales territorios de Perú, Bolivia, Ecuador, Chile, Argentina y Colombia. Su máxima expansión se dio de la siguiente manera:

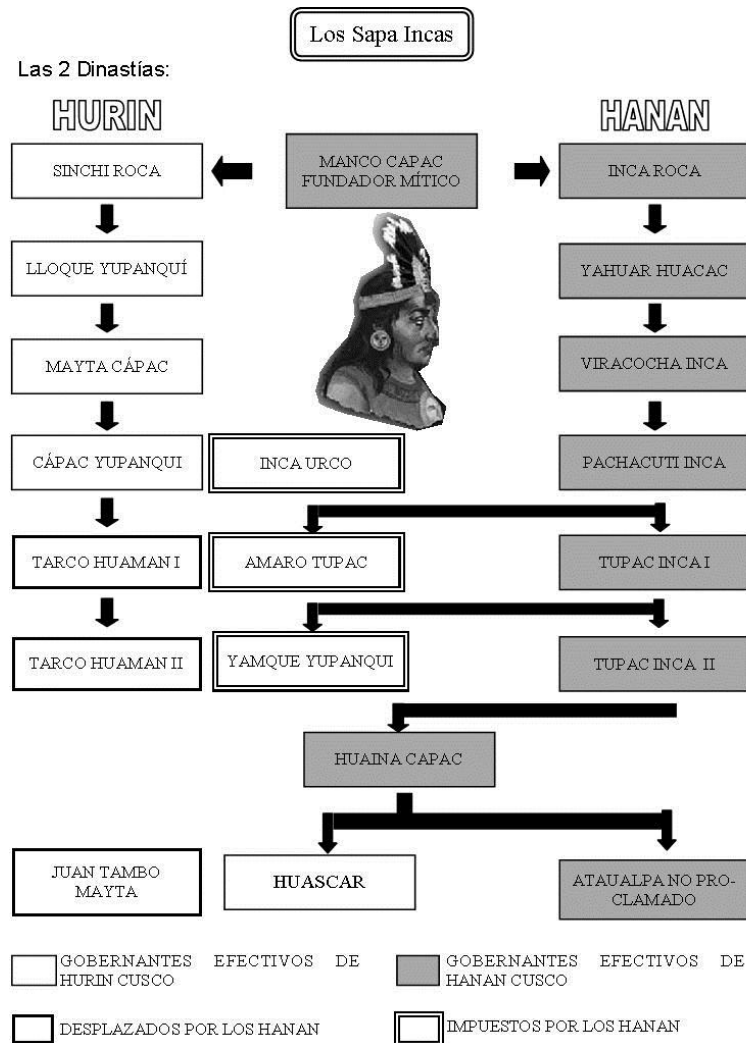
- Norte, hasta el río Ancasmayo. en Colombia.
- Sur, hasta el río Maule, en Chile. y el noroeste de Argentina hasta la provincia de Tucumán.
- Este, entraron hasta la ceja de selva y Bolivia.
- Oeste. el límite natural fue el océano Pacífico.



La forma de gobernar no estaba en manos de sólo un emperador sino que era regido por más de uno, dándose lo que se conoce como diarquía. Este poder estaba basado en el poder de los Hanan y hurin, acompañado cada uno de ellos por su yanapoc o ayudante. Sin embargo uno de los dos señores principales detentaba el poder máximo y era considerado como el jefe de la etnia. Con la creación del Estado inca, la estructura sociopolítica que ya existía permaneció y se conservó; la organización local se mantuvo, y con ello el sistema dual. Es así que se conoce al Sapa Inca o jefe hanan que manejaba el poder político, económico, social y militar; mientras que el Willac Umu Inca o jefe del hurin manejaba la parte religiosa.

El Sapa Inca era considerado supremo señor del mundo andino, máxima autoridad política, hijo del Sol e intermediario entre él y los hombres, lo que lo convertía en un personaje divino. Éste heredaba el poder a su hijo más capaz, llamado Auqui.

Gráfico 2: Los Sapas Incas y las dinastías Hurín /Hanan



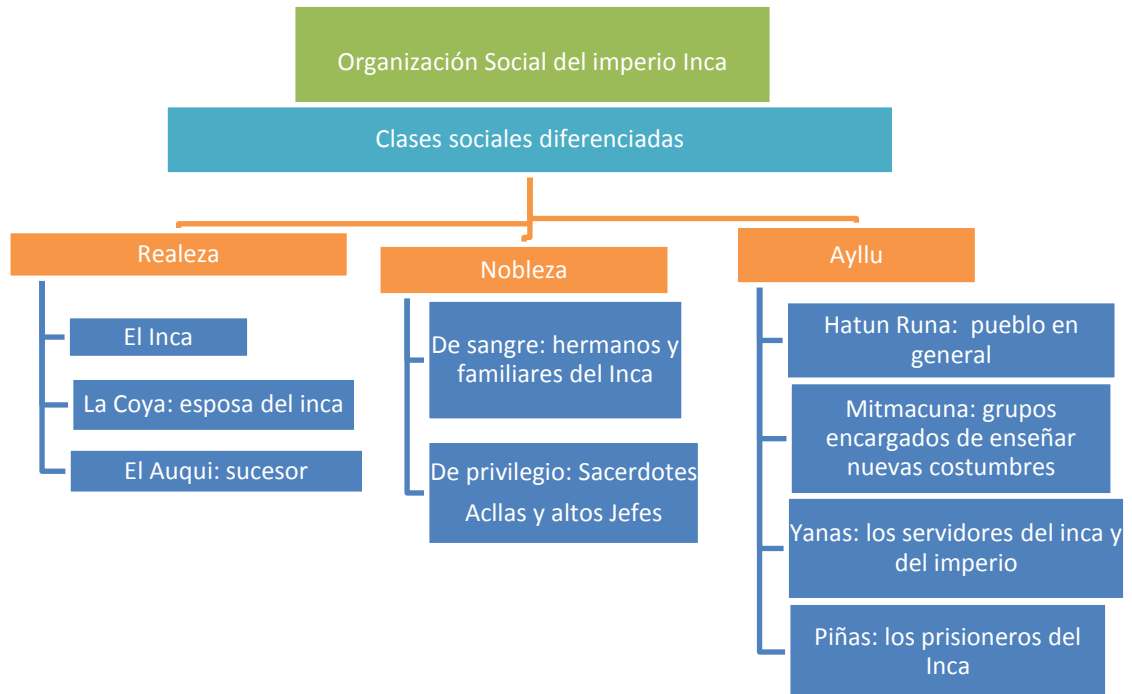
Fuente: La Dualidad en el Cusco; María Rostworowski

El concepto de dualidad se manejaba en toda la conformación del imperio, todo el mundo tenía un complemento como por ejemplo el mundo de arriba se corresponde con el de abajo y otro concepto es la reciprocidad, que no es más que una ley que permitía que el Inca solicitara ayuda a las naciones sometidas o asociadas al imperio a cambio de recompensas.

La estructura social de este imperio estaba comprendida en clases sociales diferenciadas:



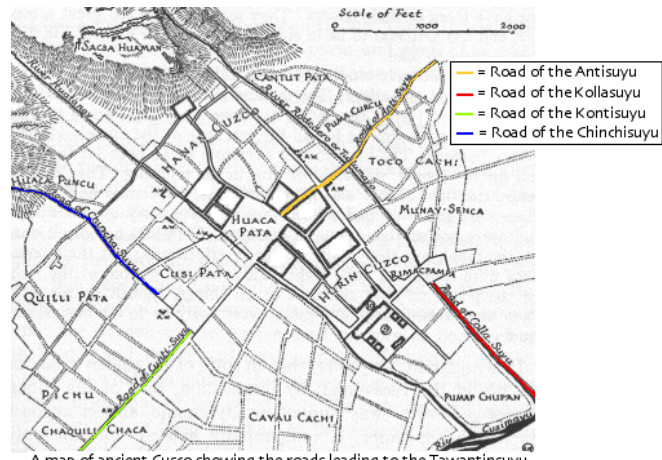
Gráfico 3: Organización Social del imperio Inca



Elaborado por: María José Solano

Otro factor importante y a rescatar es la presencia de los chasquis, que eran las personas encargadas de llevar a cabo el sistema de comunicación, todo esto a través del Qhapac Ñan, un sistema vial, formado por los incas.

Gráfico 4: El Quapac Ñan desde el centro del Cuzco



Fuente: <http://www.boletindenewyork.com/images/pachacutec.jpg>

El camino del Inca o Qhapaq Ñan

Para los incas el Qhapaq Ñan o Inka Ñan (camino inca), fue un complejo sistema administrativo, de transportes y de comunicaciones, así como un medio para delimitar las cuatro divisiones básicas del Imperio.



Fuente: Jhon Hyslop, Chapaqñan, El sistema vial incaico.

Uno de los elementos predominantes de la tragedia griega es la presencia del oráculo, quién pronostica la suerte que va a tener el personaje principal, es así que vemos a Ollanta acudiendo a un oráculo, en este caso por medio de un personaje sagrado para los incas el Huillca-Uma, quién pronostica malos augurios si mantiene su relación con Cusi Coyllur (hija del Inca).



Argumento del Ollantay

Ollantay un plebeyo pero que fue nombrado general de Antisuyu, por del Sapa Inca Pachacútec, está perdidamente enamorado de Cusi Coyllor, bella hija del soberano. Manifiesta a éste su deseo de desposarla y, como tal pretensión entrañaba una profanación de parte de un plebeyo a la jerarquía solar, lo expulsa Pachacútec de la corte, ya que no puede decretar su muerte, en razón de que Ollantay, después de todo, le es un siervo amado por su talento y valentía. Ollantay sale camino del destierro acompañado de Piqui Chaqui, su confidente y servidor, no sin antes amenazar con volver y destruir la ciudad imperial. Mientras tanto, en el palacio, Cusi Coyllur ha sido sepultada en el Aclla huasi, en una tétrica caverna, donde padecerá los estigmas del pecado.

Ollantay, en el Antisuyu, es nombrado como gobernante por el pueblo anti, y ante los rumores de que el Inca Pachacútec mandó a detener a todos aquellos que estén junto a Ollanta, él se prepara y arma una estrategia de batalla desde el castillo de Ollantaytambo, con sus tropas organizadas por el general Orco Huaranca. Mientras Rumiñahui, general del inca, es enviado con el objeto de aniquilar la sublevación, pero sus fuerzas son destruidas en la emboscada que se le tendiera en un desfiladero. Rumiñahui es vencido.

Después de 10 años, por las afueras, en las galerías y jardines palaciegos, vaga desconsolada su hija Ima Súmac, acompañada de Pitu Salla, ignorando el misterio que encierran los desgarradores lamentos que escucha por los alrededores.

Túpac Yupanqui, sucesor de Pachacútec, increpa la cobardía de Rumiñahui, pero éste, solicitando clemencia, promete al soberano traer encadenado al general rebelde. En efecto, valiéndose de una estratagema (cubierto de llagas y andrajos), logra ingresar en el castillo de Ollantay y, aprovechando de la noche orgiástica que



se produce en su homenaje, abre las puertas para dar acceso a sus tropas, las cuales, sin ninguna resistencia, logran aprehender.

Por otro lado, merced a la intercesión de Ima Súmac, Túpac Yupanqui, hermano de la ñusta cautiva, logra extraerla de su reclusión. La escena ante los ojos de Ima Súmac es conmovedora: su madre, arrojada únicamente por su cabellera, es más espectro que ser viviente. Túpac Yupanqui, poco tiempo después, tras de conceder el perdón al general rebelde, lo nombra curaca del Cuzco y ordena que Cusi Coyllur se le reúna como esposa.

La tragedia griega y el Ollantay

Encontramos como primer punto de convergencia, el hecho de que en las tragedias griegas está presente el oráculo, quién vaticina al héroe o a los personajes principales sobre la fortuna que tendrán en un futuro. En el Ollantay lo vemos mediante la intervención de Huillca-Uma, sacerdote sagrado, quién comenta a Ollanta, sobre su destino, y le recomienda mantener en secreto y evitar el amorío con Cussi-Coyllur, para evitar esta fortuna.

HUILLCA-UMA.- No temas Ollanta, viéndome aquí, porque sin duda alguna es porque te amo. Volaré donde quieras como la paja batida por el viento. Dime los pensamientos que se anidan en tu vil corazón. Hoy mismo te ofreceré la dicha o el veneno para que escojas entre la vida o la muerte.

OLLANTA.- Explícate con claridad, ya que has adivinado el secreto. Desata pronto esos hilos.

HUILLCA-UMA.- He aquí Ollanta, escucha lo que he descubierto en mi ciencia. Yo solo sé todo, aun lo más oculto. Tengo influjo para hacerte general: mas ahora como que te he criado desde niño debo, pues, ayudarte para que gobiernes Anti-Suyu. Todos te conocen y el Inca te ama hasta el extremo de dividir contigo el cetro. Entre todos te ha elegido, poniendo sus ojos en ti. Él aumentará tus fuerzas para que resistas las armas enemigas. Cualquiera cosa que haya, con tu presencia ha de terminar. Respóndeme ahora, aun cuando tu corazón reviente de ira. ¿No estás deseando seducir a Cusi-Coyllur? Mira, no hagas eso; no cometa ese crimen tu corazón, aunque ella mucho te ame. No te conviene corresponder a tantos beneficios con tanta ingratitud, cayendo en el lodo. El Inca no permitirá eso, pues quiere demasiado a Cusi. Si le hablas, al punto estallará su enojo. ¿Qué, estás delirando por hacerte noble?

OLLANTA.- ¿Cómo sabes eso que mi corazón oculta? Su madre sola lo sabe. ¿Y cómo tú ahora me lo revelas?



HUILLCA-UMA.- Todo que ha pasado en los tiempos para mí está presente, como si estuviera escrito. Aun lo que hayas ocultado más, para mí es claro.

OLLANTA.- Mi corazón me vaticina que yo mismo he sido la causa del veneno, que sediento he bebido. ¿Me abandonarías en esta enfermedad?

HUILLCA-UMA.- ¡Cuántas veces bebemos en vasos de oro la muerte! Recuerda que todo nos sucede porque somos temerarios.

La presencia del coro como forma de expresar los pensamientos del público, están presentes también en Ollantay, cuando en el Palacio real, Coya (madre de Cussi), Pachacútec y Cussi- Coullur se encuentran conversando acerca del sufrimiento de amor de la princesa. En medio de esto entra un coro de niños y otro de niñas que dan un criterio general y vaticinan el mal augurio por medio de un pájaro.

Ocho pequeños niños se presentan danzando, con tamborcitos y panderetas en las manos. Música en el interior.

CORO DE NIÑOS

Tuya, no comas

(Cantan.)

Tuyallay

El maíz de mi siclla;

Tuyallay,

no te acerques

Tuyallay,

a consumir la cosecha toda.

Tuyallay,

El maíz todavía está verde,

Tuyallay,

y sus granos están muy blancos;

Tuyallay,

sus hojas están muy duras,

Tuyallay,

aunque su interior esté muy tierno.

Se puede apreciar la peripecia, la cual ocurre en el momento en que Ollanta revela al inca sus deseos de poseer y de ser el esposo o amante de Cussi, a lo cual Pachacútec lo toma como una ofensa de sangre y niega el amorío de los dos, recordándole que él no es digno merecedor de su hija. En lo cual Ollanta declama:



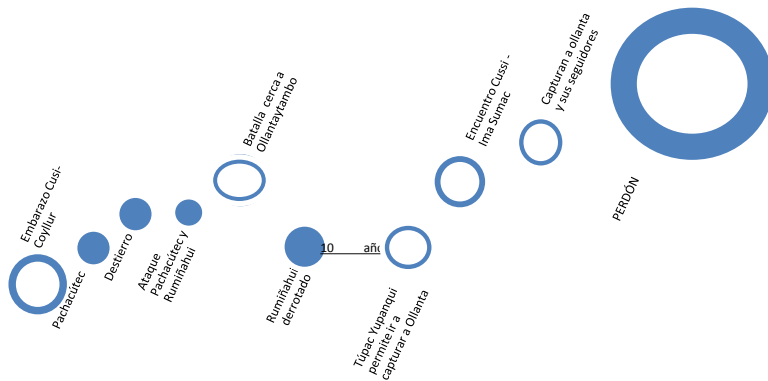
OLLANTA.- ¡Ah Ollanta! ¡Así eres correspondido! Tú que has sido el vencedor de tantas naciones; tú que tanto has servido. ¡Ay, Cusi-Ccoyllur! ¡Esposa mía! ¡Ahora te he perdido para siempre! ¡Ya no existes para mí! ¡Ay princesa! ¡Ay paloma!... ¡Ah Cuzco!, ¡hermoso pueblo! Desde hoy en adelante he de ser tu implacable enemigo: romperé tu pecho sin piedad; rasgaré en mil pedazos tu corazón; les daré de comer a los cóndores a ese Inca, a ese tirano. Alistaré mis antis a millares, les repartiré mis armas y me verás estallar como la tempestad sobre la cima de Sacsa-Huamán. ¡El fuego se levantará allí y dormirás en la sangre! Tú, Inca, estarás a mis pies, y verás entonces si tengo pocos yuncas y si alcanzo tu cuello. ¿Todavía me dirás: te doy a mi hija? ¿Serás tan arrojado para hablarme? ¡Ya no he de ser tan insensato para pedírtela postrado a tus pies! Yo debo ser entonces el Inca, ya lo sabes todo; así ha de suceder muy pronto...

En este pasaje, la historia da un giro cuando Ollanta mantiene este altercado con el Inca Pachacútec debido a que inicia en un momento en que el guerrero plebeyo es aceptado e incluso vanagloriado debido a sus proezas militares.

En el drama quechua, se puede visualizar la anagnórisis, que consiste en el reconocimiento o descubrimiento de un hecho que revela un suceso crucial en la vida del héroe. En este caso se trata de un evento positivo que derivará en consecuencias favorables para el héroe. Esto se da con la aparición de Ima Súmac, la hija de Cussi y Ollanta, pero que al final el nuevo Inca Túpac Yupanqui lo reconoce y en vez de quitarle la vida, por la traición, él le brinda honores y hasta lo nombra como su sucesor en caso de él no estar presente. Demostrando la piedad de Túpac Yupanqui como gobernador, a diferencia de Pachacútec.

Análisis estructural de Ollantay

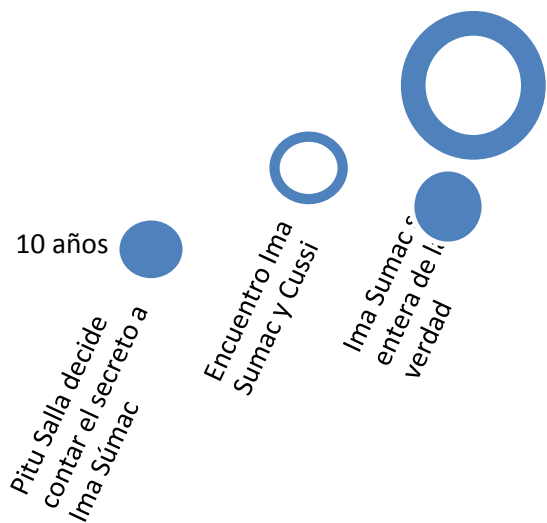
Recorrido de Ollanta en toda la historia



Elaborado por: María José Solano

Fuente: Autor

Recorrido de Ima Súmac en la historia



Elaborado por: María José Solano

Fuente: Autor



1.2 Adaptaciones dramáticas y puestas en escenas

La más lejana representación que se recuerda en la historia, es la realizada durante el alzamiento de Túpac Amaru, en Tinta⁶. Se dice que el mestizo rebelde ordenó la escenificación de la obra con el propósito de exacerbar el orgullo de la raza indígena y estimular su coraje. Luego sobrevinieron la prohibición y el olvido. Durante nuestra vida histórica independiente, se montó el drama una serie de veces. Fue adaptado a la escena lírica con música de José María Valle Riestra (1900) y libretos (para la misma versión musical) de Federico Blume (1900) y Luis Fernán Cisneros (1920). Posteriormente, César Miró y Salazar Bondy arreglaron los textos de Pacheco Zegarra y Sebastián Barranca para que la obra fuese representada por la compañía Nacional de Comedias de Perú, de acuerdo con las exigencias del teatro moderno (1953). Inclusive lo recompuso totalmente el argentino Ricardo Rojas, a base de una personal interpretación que convirtió el Ollantay⁷ en precursor de la libertad americana, en su tragedia “Un titán de los Andes” (1939).

Otra adaptación dramática de “Ollantay”, la realizó el grupo “Teatro Imagen”, de la ciudad de Lima - Perú, la presentaron en julio de 2012 llamándola: “El amor y el destierro de un guerrero”, ésta fue adaptada por Carlos Rivera Prieto, director del grupo. La puesta en escena se la realizó con artistas egresados de la escuela Nacional de Arte Dramático y de los talleres de actuación de Ramón García, Mónica Sánchez y Alberto Isola, actores de la misma agrupación; entre otros. Otra adaptación a nivel latinoamericano es la que se hizo en género de comedia, por parte del elenco de AdivinARTE, colectivo, proveniente de la ciudad de Perú, conocida con el nombre de “Recontra Ollantay”, que fue estrenada el 5 de septiembre del 2012, en

⁶ El Distrito peruano de Tinta es uno de los ocho distritos de la Provincia del Canchis, ubicada en el Departamento del Cuzco, bajo la administración del Gobierno provincial del Cuzco.

⁷ Obra de origen prehispánico escrita en quechua, con diferentes significados.



el festival de Teatro Aficionado, que trabaja con jóvenes de tercer y cuarto año de secundaria.

Copias del Ollántay

Tres son las copias principales que hoy se conocen: una hecha hacia 1770 por el cura de Sicuani, Antonio Valdez, y parece ser la conservada en el Convento de Santo Domingo, de Cuzco; y dos que se cree derivadas de la precedente, la primera a cargo del doctor Justo Pastor Justiniani y la otra por Justo Apu Sahuaraura Inca, las dos están conservadas en el Archivo General de la Nación y en la Biblioteca Nacional. A tales copias se ha agregado el conocimiento de otras tres: dos de ellas encontradas en el convento dominicano del Cuzco; y la tercera publicada por J. J. Tschudi a base de un manuscrito procedente de La Paz.

Publicaciones

Se han hecho numerosas y en varios idiomas, tales como el francés, el alemán, el inglés y el castellano. La primera publicación, en quechua y alemán, fue hecha por J. J. von Tschudi (1853). José Sebastián Barranca hizo otra en quechua y castellano, en 1868. Siguió la de José Fernández Nodal, en castellano (1870); luego la de Clements R. Markham, con versión al inglés (1871). Constantino Carrasco hizo otra adaptación en verso castellano, en 1876. Gavino Pacheco Zegarra publicó una versión en francés (1878), y otra en castellano (1886), con prólogo de Francisco Pi y Margall. Desde aquella fecha hasta nuestros días menudearon las publicaciones. Ernst W. Middendorf publicó otra versión en alemán (1890); Bernardino Pacheco y J. M. B. Farfán, en español, en 1952. Se la ha traducido incluso al latín, por Hipólito Galante (1938); y al ruso por Yuri Zubritsky (1974).



1.3 Guion literario según Valdez (Español):

Anexo 1



Capítulo 2

Teatro Físico: aspectos relevantes

2.1 Sobre el teatro físico:

“En el escenario usted siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor; aun en la inmovilidad extrema, no implica pasividad. Lo expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real y como resultado final, tenemos una actividad productiva en realidad”

(Stanislavski, 2006)

El teatro físico nace como una forma de comunicación, donde la narrativa del cuerpo tiene mayor preponderancia que la voz y el texto, factores que eran importantes en el teatro de la antigüedad, el teatro griego y romano. Sin embargo, encontramos similitudes, como por ejemplo el hecho de querer lograr un cuerpo extra-cotidiano.

Tomamos en cuenta a la Comedia Dell'arte en Italia, que manifestaba una necesidad de buscar un teatro que tenga énfasis en el trabajo físico del actor, en el principio de improvisación en escena, en imágenes y situaciones capaces de expresar más allá de las palabras y de su interpretación.

Desde entonces gran parte de la búsqueda teatral ha emprendido ese camino, ejemplo de ello son: el teatro de máscara, el trabajo de clown, el mimo blanco y el dramático; todo esto en principios del siglo XX hasta la actualidad mediante la exploración en el teatro visual, de objetos, físico, teatro-danza.

Encontramos dentro de este campo a Jacques Lecoq, pedagogo francés que reinterpretó diversas tradiciones del teatro e integra una visión que cambia la mirada



del teatro del cuerpo. Para ello, se valió de creadores como Dario Fo y Amleto Sartori, con quienes elaboró varios trabajos y exploraciones.

El teatro físico ha ido tomando fuerza, generando trabajos importantes y actores, directores y hasta coreógrafos que trabajan en base a estos criterios del teatro físico. Ellos proceden de varios horizontes: cine, mimo, teatro y danza.

Otros representantes valiosos de esta estética artística y de gran influencia internacional son: Charlie Chaplin, Jacques Tati, Peter Brook, Eugenio Barba, Grotowski, Carolyn Carlson, Pina Bausch, Etienne Decoux, Jacques Lecoq y Marcel Marceau.

2.2 Exponentes importantes del teatro físico:

Étienne Decroux: trabajo básicamente sobre lo que se conoce como el mimo corporal dramático, que trata de introducir el drama dentro del cuerpo. El mimo corporal debe aplicar al movimiento físico, principios y valores de la vida que están en el corazón y en el alma del drama: pausa, vacilación, peso, resistencia, sorpresa y emoción. El mimo corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas y pensamientos.

Jacques Lecoq: orientó el entrenamiento de sus actores de manera que éstos se animaran a investigar nuevas formas performáticas a las que se adaptaran mejor. Uno de sus trabajos investigativos más importante es el de la máscara neutra, donde la supremacía de la gestualidad corporal se notaba, sobre la expresión verbal.

Antonin Artaud: para su trabajo tomó como base los trabajos del teatro oriental, debido a la fisicalidad precisa, codificada y sumamente ritualizada que presentaba, sobretodo la danza balinés. Por sus experiencias vividas promovía lo que él llamaba



"Teatro de la Crueldad". Abogaba por un teatro hecho de un lenguaje único, donde el texto no "mata" a la realidad de la expresión, la cual se alcanzaba mediante la expresión física.

Jerzy Grotowski: sólo tenía que desnudar el texto, hacer de la pobreza de su personaje un arma arrojadiza, dejar ver la crueldad en blanco y negro, esto bajo la expresividad del cuerpo.

Eugenio Barba: Utilizó diferentes formas de expresión corporal, ya sea la danza, la expresión corporal, el teatro Nô, danzas Kathakali, pantomima, ópera china, introduce además de la fisicalidad, la mirada y la relación con los elementos.

2.3 Miradas del teatro físico: Barba

2.3.1 Barba y su antropología Teatral:

"La antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada"

(Barba, 1996)

La antropología teatral es un estudio del trabajo del actor y su finalidad es servir a este, proporcionando mayor expresividad, convirtiendo el cuerpo del actor en un material dispuesto a trabajar a partir del teatro-danza. Este factor obliga a la unificación del cuerpo con la mente, transmitiendo vida en escena. Por consiguiente, este tipo de teatro, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación. Sin embargo, el estudio no es el descubrimiento de "leyes" sino más bien de reglas de comportamiento.

El objetivo de Barba no es que el actor- bailarín realice movimientos abstractos, al contrario, le obliga a que el actor de cause a su propia energía, a como transmitirla,



dirigirla o externarla, teniendo en cuenta que la única manera es el cuerpo mediante sus posibilidades de ritmo, dilatación, fragmentación, etc. De tal manera que él, pueda hacer visible lo invisible, que es la capacidad de sostener el movimiento es su pensamiento, es su imaginario y llevarlo al exterior en la inmovilidad. Es un punto de partida; de la inmovilidad surge el movimiento, así como del silencio surge la palabra, la acción.

Para esto Barba ha establecido mediante años de observación y estudio, lo que actualmente conocemos como: principios que retornan.

Principios que retornan:

- **Bios escénico:** el cuerpo en vida sobre la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aun en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal. Se lo conoce también como “un cuerpo decidido”, donde el actor asume otra faceta, él está dispuesto a cortar o poner un alto a sus prácticas cotidianas para dar paso a un proceso creativo, extra-cotidiano. Esto engloba su respiración, sus gestos, cada detalle en escena.
- **Energía extra-cotidiana:** significa en sí, el ejercicio concreto y hace referencia a la presencia del actor. La expansión de su energía, la proyección de su presencia en escena y en el entrenamiento, la capacidad que el actor tenga de despojarse de su cotidiano para crear la ficción donde el punto de partida es moldear su energía. En si es el término que indica el ejercicio, training, pero también es el que define el resultado que se obtendrá con el mismo.



- **Técnica:** la adquisición de una disciplina corporal que le permita al actor desarrollar una presencia escénica, fortalecer su cuerpo y su interior, así como estructurar su mente.

Conceptos de interés en Barba:

Presencia física total: es la mezcla y la total intervención de los tres estados del ser humano: su cuerpo, mente y emotividad, presentes, activos, atentos; llevados a la máxima concentración y silencio.

Sats: es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción. En una estructura de movimiento grande es también el punto de arribo de cada ejercicio o movimiento.

Trueque: En una parte de trabajo los actores intercambian su trabajo con actores que forman parte de otra tradición teatral.

Partitura: secuencia de movimiento fija de naturaleza repetitiva, es un campo de investigación sobre el movimiento y la energía.

Centro: la búsqueda de un eje que nos sostenga, es físico se trabaja a partir de nuestro centro y de ahí surgen todas las posibilidades de movimiento. El eje también es interno (mental y emotivo) es el momento previo al entrenamiento, cuando el actor está dispuesto a iniciar su trabajo donde no cabe ningún estímulo distractor.

Vivir en las pausas: mientras está realizando una acción, cualquiera que sea, se detiene por un estímulo extremo, sin embargo, el actor está dispuesto a continuar



con la acción previa a la pausa. Este es el proceso de cada una de las acciones que conforman el espectáculo.

La mezcla entre los sats y el vivir las pausas es lo que permite descubrir energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor. Barba le llama a estos dos polos opuestos Anima (suave) y Animus (fuerte), como dos temperaturas opuestas de las energías.

La tensión de las oposiciones: es la pre-expresividad, es el cuerpo extra cotidiano que la escena exige. Es la relación de oposición y antagonismo entre lo frío y caliente, lo fuerte y lo débil, esto con el fin de manejar una correcta dinámica y riqueza de energía.

Equilibrio precario: Es el momento de la pérdida de equilibrio. El cuerpo opta por encontrarse en una postura extra-cotidiana, donde el musculo que no tenemos consciente o que posiblemente no utilizamos a diario se activa. Es en la situación límite de cuerpo donde la energía se expande.



Capítulo 3

El teatro físico en la puesta en escena de Ollantay.

3.1 Elementos del teatro físico utilizados en Ollantay: según la bitácora de ensayos.

BITACORA DE ENSAYOS

Se realizó la adaptación dramática de la obra Ollantay a partir del día 8 de agosto, teniendo su primera y única revisión el 13 del mismo mes, obteniéndose como resultado algunas premisas a mejorar. La continuidad de los ensayos, se han marcado para tres días a la semana, en el período de vacaciones fue de la siguiente manera: lunes, miércoles y viernes de 11h00 a 13h00. Posteriormente por capacitaciones laborales de mi persona y por compromisos académicos de mi actor, se hizo una pequeña parada de actividades, y un cambio de horario que aún está presto a modificaciones. El actor con quien se está trabajando es Carlos Lituma.

Los nuevos horarios están marcados para lunes y miércoles de 13h30 a 15h30 y el viernes de 11h30 a 13h30.

Viernes 15 agosto 2013

Este ensayo se pretendía dividirlo en dos partes, la primera un trabajo de mesa sobre el Ollantay y la segunda que consistía en un trabajo físico. Sin embargo por cuestiones de tiempo y de ayuda para el análisis de texto se consideró conveniente realizar solo la primera parte durante toda la jornada.



La lectura y análisis del texto Ollantay, se la realizó con el actor, director y el tutor, y con el objetivo de que todos los términos, conceptos, lugares, etc. permitan la comprensión completa de la obra, como anteriormente lo sostuve, este trabajo de mesa se lo realizó conjuntamente con el tutor de tesina; en este trabajo se pudo ir aclarando muchas cosas de la trama del Ollantay que para el actor no estaban claras, además que se presentó el hecho de que él no había leído la obra que se le dio con días de anticipación. Se concluyó, con un breve resumen por parte del actor, quién paulatinamente, se identificaba con la trama de la obra, y por consiguiente, presentaba ciertas características de su personaje, al momento de leer los personajes que se le asignaba a conveniencia del director y de su dramaturgia. El actor en ocasiones presentaba interpretaciones, acentos. Existían ocasiones donde su lectura no era la adecuada, en donde, yo pedía que se vuelva a leer. Se alcanzó a analizar hasta el capítulo uno.

Miércoles 21 de agosto del 2013

Lectura y análisis de texto Ollantay versión de Antonio Valdez: de igual manera se prosiguió con la lectura y análisis del texto. El capítulo dos fue analizado completamente, dejando el capítulo tres para otro ensayo, se le pidió al actor que al finalizar proporcionara algunas características de los personajes. Por ejemplo de Piqui Chaqui contestó:

“Para mí, Piqui Chaqui, es un individuo ingenuo, fiel, perspicaz, que toma como ejemplo a seguir a su amo Ollanta, también es energético, obediente, vago, y muy amigüero, más claro yo lo considero un arlequín, un clown. De Ollanta puedo decir que es un guerrero que está muy enamorado de Cussi Coyllur, que es el que tiene el conflicto, que es de sangre no noble y que tiene, mucho que ver con el sumo sacerdote”



Viernes 23 de agosto 2013

Lectura y análisis de texto de Ollantay versión Antonio Valdez y comprensión de algunos conceptos y datos informativos de la investigación, aquí se acabó de analizar la obra por completo, dejando casi todos los criterios de la obra, de sus antecedentes, motivos por los que se quiere interpretar y escenificar la misma.

Miércoles 28 de agosto 2013

Trabajo de mesa actor-director: Lectura y análisis de la pre-dramaturgia de la obra a trabajar (Anexo 2) y explicación de algunos conceptos que se quieren manejar. Por ejemplo sobre la manipulación de objetos, sobre las características de los personajes a trabajar, sobre la dramaturgia en sí.

Viernes 6 de septiembre de 2013

Relajación: Considero que un cuerpo predispuesto está listo para trabajarlo, por tanto cualquier técnica, imaginativa o física que permita al cuerpo colocarse en equilibrio, es adecuada, para poner en juego al actor.

Desarrollo: la relajación se realizó mediante el proceso imaginativo de que “el cuerpo pesa”, por tanto se hunde en el piso, un piso de arena, la cual le va cubriendo paulatinamente, una vez cubierto todo el cuerpo, se procede a jugar con la imaginación, tanto que se llega a sentir el peso de la arena sobre el cuerpo, la textura, la temperatura, etc. Posteriormente y paulatinamente el cuerpo se descubre totalmente de la arena, y a la vez que ocurre aquello el cuerpo se carga de energía.

Poco a poco se van dando premisas para provocar que esta energía, se translade por todo el cuerpo, hasta el punto de querer salirse, además se utilizó la contención y la soltura de energía, provocando dos reacciones en el cuerpo muy distintas.



Se obtuvo dos tipos de cuerpos: uno súper espontáneo, que vuela, que es introvertido, divertido, honesto, coqueto, pícaro, etc. Esto mediante la distensión de energía. Y otro mediante la contención de energía: un cuerpo serio, crítico, que dice lo que necesita decir, más no callar. Cosa que se logró, al dar al actor las premisas de que la energía quería salir por algún lugar. Se descubrió que este puede ser el detonante que determine y diferencie a los Piqui Chaquis, al real y al fantasioso, al actual y al antiguo respectivamente.

Calentamiento: Es aquel conjunto de actividades físicas y psicológicas realizadas antes de la práctica principal, que tiene una estructura sistemática y su finalidad es la de adaptar al organismo para dicha actividad posterior.

El calentamiento debe ser propuesto como un aspecto fundamental a realizar en la actividad motriz de cualquier ser humano durante su práctica.... La importancia del calentamiento reside en que ayuda a evitar y/o disminuir el riesgo de lesiones, mejora el sistema neuromuscular, mejora el metabolismo, da un aumento de oxígeno y de elementos nutritivos y proporciona al organismo la posibilidad de adaptarse al máximo nivel.

Desarrollo: mediante técnicas de yoga, se realizan varios “asanas”, logrando que el cuerpo este apto para el trabajo, posición del perro, lagartija, saludo al sol, básicamente, que permiten mejorar y trabajar las condiciones corporales del actor.

Trabajo específico: mediante consignas sobre la cadera, sus movimientos, su ritmo, intensidad, con posición neutral: rodillas flexionadas, columna vertebral recta, talones en el piso, la abertura de los mismos a la distancia de sus hombros, cuello como si lo halaran hacia arriba y coxis hacia abajo, hombros ligeramente dirigidos hacia atrás. El siguiente nivel que se trabaja es con los mismos parámetros, pero esta vez con las piernas abiertas. Se prueba que ocurre con la cadera y el torso, que es su contraparte; a partir de diferentes posiciones de las piernas: cuando las piernas ya no son solo el sostén, sino que ocurre al incluirlas en el movimiento; cuando los pies



están juntos y el movimiento de la cadera pretende hacernos caer y nosotros cortamos el proceso, regresando al centro de gravedad, y cuando nos dejamos llevar por el peso que la cadera nos da.

Se realizó exploraciones de movimientos, seleccionando algunos y juntándolos se obtuvo una secuencia de movimientos que nacen desde la cadera, punto central de la energía.

“Nosotros decimos que un actor tiene o no tiene koshi para indicar que tiene o no la justa energía en el trabajo”, me contesta el actor de Kabuki, Sawamura Sojuro. Pero koshi en japonés no designa un concepto abstracto, sino una parte muy precisa del cuerpo: las caderas. Decir "tiene koshi, no tiene koshi" significa decir "tiene las caderas, no tiene las caderas" (Noriega, 2008)

Un aspecto importante aquí es que el actor se dio cuenta de que al trabajar en otras cosas, y al arriesgarse a hacer inclusive acrobacias, él no tenía tan consiente el trabajo que la cadera realizaba, restando importancia a la misma, más ahora con este proceso, fue reconociendo movimiento por movimiento. Permitiendo al actor descubrir sus limitaciones y sus destrezas, por tanto, logró mayor conciencia y evitar movimientos “gusanos”⁸ Es aquí donde empezó el trabajo a partir del teatro físico.

Relajación: una secuencia de masajes y de estiramiento según la técnica Alexander, que es la de colocar bien el cuerpo mediante o a partir de las articulaciones. Esto se realizó, ya que el actor al tener un trabajo constante en el mismo día, estaba muy agotado, y realmente ya no daba más.

Viernes 13 septiembre de 2013

⁸ Gusanos: se refiere a movimientos que no son concretos y que a pesar de ser ligeros, son puntos de fuga de energía.



Relajación: mediante un audio específico con sonidos de la naturaleza y también de tambores. Escoger un sonido del audio, una vez seleccionado asimilarlo, para posteriormente buscar que el sonido salga ya sea por movimiento o sonoramente mediante la voz, lo importante es que este sonido poco a poco contagia al cuerpo provocando en él, movimientos y desplazamientos.

Posteriormente cuando se ha generado movimientos y desplazamientos, se añadió objetos, que en este caso fueron propuestos por el propio actor, encontrando algunas cosas que nos pueden servir para nuestros personajes, por ejemplo:

Caminar detrás de la lata en puntillas, intentar meterse dentro de la lata de manera arriesgada, utilizar el sonido que me da la lata, sonido con la boca y la lata desplazándose por el piso.

Ante este ejercicio, creo conveniente que la lata, pueda ser el objeto que sirva para enlazar en la escena a Rumiñahui. También se puede trabajar a este personaje con espasmos de dureza y a ratos con dulzura, provocados por el objeto.

Otro objeto propuesto por el actor fue una funda de almohada, que puede ayudarme para el Piqui Chaqui actual, quién al colocárselo en la cara, da un parecer o nos propone ser un terrorista. Esto puede ser un punto a favor para Piqui Chaqui actual que es crítico. Mientras juega a la rayuela, y critica la inocencia de las personas, de los adolescentes.

Como actor, para Carlos, este objeto le permitió ver a un personaje sin identidad, pero a pesar de no tener identidad tiene aspecto, aunque considera importante descubrirlo más.

Otros juegos que quiero utilizar para Piqui Chaqui actual es el de los juegos tradicionales como por ejemplo: salto de la cuerda y macatetas.



Trabajo específico: por último se le pidió recuperar la secuencia de movimientos en base a la cadera: además le añadimos un texto. Hay más control corporal desde la cadera.

Lunes 16 de septiembre del 2013

Se mezcla la secuencia de movimientos a partir de la cadera y la distensión y contracción de energía, provocando que el movimiento tenga mayor interés, posteriormente se añaden dos objetos que permitirán al personaje jugar en escena, el uno es la funda de almohada y el otro es la lata. Se pulió la secuencia de movimientos con ritmos rápido y con lento, posteriormente combinando las premisas.

Recordar que Piqui Chaqui puede mandar a la “punta de un cuerno” a cualquiera, si le pasa algo tiene a su amo para protegerlo, vamos a buscar un detonante físico para cada uno de los Piqui Chaqui.

Los objetos tuvieron más utilidad, por ejemplo: la lata con su sonido, es interesante porque le provoca una reacción al actor; ésta es una especie de temor a que lo descubran hablando de algo.

Viernes, 20 de septiembre del 2013

Creación de personaje en base a los animales, se descubrió que puede ser una especie de ave, el Piqui Chaqui antiguo, y tiene una cadencia medio chistosa ya que le da un tic nervioso a partir de su cabeza.

Para Piqui Chaqui actual empezamos por un color en específico, obteniendo una caminata diferente, además, probamos con uno de los objetos: la funda de almohada; pero no funcionó mucho. Aunque la caminata con un pequeño molleo,



puede servir para la creación de su personaje, tal vez este pueda ser el detonante específico entre los dos personajes. Ya que en Piqui chaqui antiguo, es el movimiento de adelante a atrás de la cabeza y el movimiento sinuoso de la espalda. Mientras que en el otro Piqui Chaqui, es el molleo de la caminata y la espalda recta.

En los animales se identificó con un loro, y se trabajará sobre la sinuosidad de la espalda, y de la cabeza, el estirar los brazos puede que haya sido el detonante del loro.

“En los colores era el morado, uno muy bajo, que no normalmente se ve en algún lugar, con el animal todo era suelto, mientras que con el color todo era forma, cuadrado”, esto sostiene Carlos.

Mezclamos la secuencia de movimientos con los dos objetos y los dos detonantes físicos.

En uno de los movimientos, antes de trasladarse, fijar la mirada al otro lado, compensar, mostrarse en desequilibrio antes de saltar. El juego de las miradas es especial cuando da la espalda.

Utilizar el sonido que causa la clave morse para provocar sonido con la lata. El sonido de la lata, puede imitar a las ocarinas, las conchas de antes que era un mecanismo para llamar a combate o de comunicación de los chasquis.

Carlos: “Me guie en la dramaturgia, mediante tus propuestas y trabajos, como la transición de todo. Aparece el Piqui Chaqui criticón, escucha y ve a la gente; el otro Piqui Chaqui, le dice que no juzgue y que mejor le escuche sobre la historia de Ollantay, primero le cuenta sobre Cussi, después acerca de Ollanta, su pelea con Pachacútec por el amor de Cussi Coyllur; hay un momento de Ollanta donde la ira y la rebeldía nace en contra del inca. Aparece Piqui Chaqui actual, el sonar de la lata, representa la llegada de Ollanta capturado y Rumiñahui, es el momento en el que el nuevo inca, Tupac Yupanqui, le corona inca del cuzco a Ollanta.



Lo de la voz a estilo de borrego, del Piqui Chaqui, queda, esa voz, vibrato, queda la voz de Ollanta fuerte y el cuerpo también con fortaleza.

Lunes 23 de septiembre de 2013

Ensayo con zancos de 1,50 metros de alto, vamos a trabajar con un bastón de apoyo, y de que los movimientos se generen a partir de una secuencia conformada entre los pasos de tango y acciones físicas que posiblemente Ima Sumac, pudo haber hecho. Como por ejemplo coser, lavar, tocar una especie de flauta.

En zancos descubrimos rodadas, puestas en cabeza, acciones con trípode,

El trabajo ayudo a que el personaje de Piqui Chaqui pensara en lo que posiblemente los otros personajes pudieron haber hecho, sentido, etc.

El personaje de Piqui Chaqui antiguo recoge objetos, lo que es considerado como basura. Hay que esclarecer que tipo de basuras van a estar en el espacio. Para la 'puesta en escena total se puede trabajar con el efecto de que la basura caiga al piso, y que se convierta en el hilo conductor.

En cuanto a las posturas y construcción de personaje, al Piqui chaqui antiguo, hay que cerciorarse de los ritmos, cadencias, posturas del animal del que sale.

Miércoles 25 septiembre 2013

Trabajamos relajando el cuerpo y a partir de la relajación proponemos que la imaginación desempeñe un papel de creación del espacio, un espacio habitado por basura donde el personaje de Piqui Chaqui, esta acostado, y a su alrededor comienza a existir un montón de basura que cae o que aparece o que la tiran, y que cada vez va llenando el espacio. Permitimos que el explore alrededor suyo con estas



basuras, para observar lo que le ocasiona. Posteriormente escoge una de las basuras, explora su forma y su textura, su ritmo.

La obra empieza con un personaje en medio de la basura, de papel periódico, revistas viejas, soguillas, botellas, etc. El personaje de Piqui Cahqui despierta en medio de ellos, como si estuviera naciendo en posición de abdomen contraído, brazos y piernas moviéndose.

Un movimiento interesante para cuestionar a la sociedad es cuando se coloca la soguilla como si fuera el cabello de una mujer rubia y se peina. Lo podemos utilizar como la primera cosa para empezar a tejer el quipu. Mientras canta un canto gregoriano, desde el fondo comienza a escucharse conjuntamente con lo que habla piqui chaqui, un canto que va tomando fuerza mientras **el** sigue tejiendo la trenza con el un filo sujetado desde los pies. Con la misma soguilla que se lo coloque de un pie a otro y que desde ahí mire al público mientras se pasa el peso de un pie a otro.

Con la soguilla que haga el ademan de un carro de carreras y también el de un arco con una flecha.

Viernes 27 de septiembre del 2013

Calentamiento personal del actor.

Pasillo de animales: cangrejo, oso, conejo, mono, gorila, gusano.

Acrobacias: media luna, rol hacia adelante con hombro y con salto.

Secuencia de movimientos a partir de la cadera, posteriormente se limpió la secuencia, y se procedió a un pase general. Se cambiaron movimientos que estaban muy repetidos y se realizó la oposición con la mirada.



Se exploró con un títere, confeccionado con fundas, el cual será manipulado como si fuera uno de los personajes en escena. Aún hace falta mayor exploración con el títere.

A partir de las secuencias, es importante decir que el actor nos va dando pautas que él siendo el ejecutante va sintiendo y asimilando para la puesta en escena.

Martes 1 octubre del 2013

Relajación y acondicionamiento mediante el saludo al sol.

Pasillo de animales: los mismos que se manejan en otro día, además de las acrobacias.

Trabajo específico: análisis de texto, correcciones en el texto y adecuaciones.

Lunes 07 octubre 2013

Calentamiento: personal del actor, mas acondicionamiento del cuerpo mediante pasillo de animales.

Trabajo específico: Improvisación de los acontecimientos que le ocurrieron antes al personaje, se trabajó con sensaciones a partir del frío, el calor. Se descubrió, momentos y acciones: proteger su espacio con un palo, porque puede alguien venir a robarle o atacarle, el sonido de la lata al golpearlo con el palo, el buscar o mover los objetos con el palo, el vestirse y cubrirse su cuerpo con los elementos de basura que están en el entorno, el leer los periódicos antiguos y opinar, la manera de doblar los periódicos.

Improvisación de Piqui Chaqui 1 teniendo calor: que exprese corporalmente y que también lo sostenga. Se obtuvo que a partir de las sensaciones y de la utilidad del



periódico, un objeto muy cambiante y con mucho contenido, se puede obtener las razones para accionar al personaje.

La definición entre un personaje y otro aún no estaba clara por tanto hay que crear momentos para salir del personaje, es decir, marcar y definir momentos de Piqui Chaqui 1 y del 2.

Sensaciones que se trabajaron: calor, frío, moscas. Importante recordar que las moscas le desesperan al personaje, frustración de quererla matar pero que no puede, en especial con el Piqui Chaqui 1.

Ir trabajando paulatinamente las sensaciones.

La descripción de los personajes a partir del actor son las siguientes:

Piqui Chaqui 1: desordenado en su desorden, odia todo, no pierde la curiosidad para criticar, llega a acuerdos, es abierto al diálogo, sin embargo tiene una tendencia a crear debate, pide dinero por necesidad. En cuanto a la corporalidad de éste Piqui, es pesado, tiene la espalda curvada, cabeza hacia adelante, tic con los dedos índices, voz gruesa, piernas semi-flexionadas, camina con los pies ligeramente hacia fuera aunque paralelos, en cuanto a la coordinación de la caminata es el mismo pie con mismo brazo, se identifica con el color morado, brazos robóticos. Él es y no necesita de nadie más, autosuficiente, le encanta la lectura, vive de momentos actuales, critica a los demás de manera un poco indirecta pero groseramente.

Piqui Chaqui 2: caminata ligera, rápida, en puntas, rodillas flexionadas, cadera hacia atrás, espalda inclinada hacia adelante, al caminar se hace una sinuosidad a partir del pecho, cabeza sigue la sinuosidad mencionada, brazos colgados y sueltos. Le gusta molestar, sacar en “cara” las cosas que hace por alguien más, disfruta estar con Ollanta o recordar esos momentos, admira a su amo Ollanta y para él es un ejemplo a seguir, le gusta cantar, no le importa lo que le dicen, vive de recuerdos, se burla.



Adecuar el texto a las necesidades de la obra, sin perder el norte.

Miércoles 09 oct 2013

Calentamiento personal.

Posteriormente circuito de animales: trabajar en base a la capacidad física del actor y “poner a punto” su energía y sus potencialidades.

Recordar la secuencia de movimientos, a partir de la cadera y por tanto lo que se mostrará en la puesta en escena expectable.

A partir de las sugerencias de la directora de tesis, se resuelven algunas inquietudes de su persona, tales como por ejemplo:

Antes de la puesta en escena, mediante un pequeño ritual el actor acomodará su “nido”, desde donde él como personaje despertará, esto sucede antes de que los espectadores ingresen a la obra. Existen planteamientos de construcción del nido, donde el actor y el personaje intervienen. Un personaje vivo, pero un actor lo suficientemente consciente de lo que hace, es decir, el actor esta consiente de donde va cada una de las cosas, dominio de los objetos en el espacio.

En cuanto a los objetos, estar pendiente de aquellos que necesitan mayor detalle para evitar contratiempos y desviaciones de energía. ¿Cómo los coloco? ¿Qué peso tiene? ¿Cómo manipulo? donde lo dejo, como lo dejo, trato de dominar estos objetos, en especial las latas.

Leer el periódico, una buena acción para el personaje del Piqui 1, pero entre lo que lee y la reacción con el periódico, darle una pausa psicológica. en teatro hay que darle una lectura, un espacio, mi reacción, hay previamente una reflexión y de ahí



reacciono, se tiene que ver lo que sucede internamente con el personaje. La dicción y la voz del personaje hay que trabajarla aún, hay que dar mayor vocalización.

En cuanto al manejo de los personajes, el hecho de existir varios, hace necesario que el actor sea lo más consciente, leal y sincero con cada uno, para evitar que se pierdan, o causen confusión, por ejemplo:

Mujer, Ima Súmac, se la reconoce mediante la soguilla trenzada que se teje a manera de cabello, por tanto si otro personaje lo utiliza, puede confundir, además evito destrozarse las cosas que identifican a cada uno. Cada objeto o detonante de algún personaje debe ser considerado como especial, para evitar confusiones.

Analizando el texto, se considera necesaria la presentación de los personajes, ya que al ser interpretados por una misma persona, es más confuso.

Al manipular títeres, primero debo explorarlo, hasta agotar lo mayoritariamente posible, además de que éste muñeco se maneja con los pies del actor, por tanto se debe tener mayor precisión, en cuanto al manejo del títere, el actor debe desaparecer, por tanto me ayudo de mi vista para que el foco de atención quede hacia el títere.

Se presenta hasta el momento el sonsonete, es decir, el texto con la misma cadencia, uno cree que le pone matices al texto, pero los finales caen en lo mismo, por tanto hay que corregir, es importante que él sepa lo que está diciendo.

Miércoles 16 oct 2013

La sinuosidad de la espalda del Piqui 2, hay que tener más en cuenta.



La voz puede ayudar a entender una acción, texto, intención, o también quitarle expresividad a las mismas, si no se tiene un correcto control vocal. Por tanto la preparación debe ser con anticipación.

Miércoles 23 de octubre de 2013.

La muestra expectable está lista, se está considerando pequeños detalles de vestuario e iluminación.

En cuanto a los objetivos expuestos en el anteproyecto, uno de ellos no ha podido ser ejecutado, debido a que la meta de la misma era la exposición previa de la obra a un grupo de estudiantes. Sin embargo por cuestiones de tiempo, ya que la muestra aún no estaba lista como para ser tabulada, en base a lo que puede aportar cultural e históricamente, no se ha podido realizar dicha eventualidad. Por tanto, se ha considerado que es más conveniente evitar la colocación de éste ítem.

3.2 Nociones de dramaturgia y dirección, aplicados a Ollantay.

Sobre la dramaturgia:

La dramaturgia del nuevo texto de Ollantay, carece de narratividad, es un texto trabajado bajo conceptos de crítica a la sociedad (Piqui Chaqui 1), mediante metáforas o comparaciones, de manera de que el público identifique y cuestione, los conceptos dados en él. Mientras se combina con un texto que relata la historia de Ollanta, el guerrero enamorado de la inalcanzable Coyllur (Piqui 2).

Se utiliza la sátira, para cuestionar a las personas. En cuanto al hilo conductor, a primera vista, no es enlazado, pero mediante un análisis previo, se encontrará una secuencialidad en los párrafos de cada uno de los personajes, que se ve quebrantado por la presencia del texto del homónimo.



Otra razón por la que se maneja está doble personalidad en el personaje principal, es la relación con el concepto de dualidad, manejado por los incas. El bien le corresponde al mal y son totalmente dependientes, el uno del otro. Razón por la cual Piqui Chaqui 1 se compagina con Piqui Chaqui 2, en una especie de locura o bipolaridad, presente en toda la nueva dramaturgia.

El texto quiere ser cuestionante, e increpar, de manera indirecta, pero a momentos muy frontal, provocando, en quién lo mire o lo lea, reacciones.

En cuanto a la forma de hablar de cada uno de los personajes:

Piqui Chaqui 1, es más sobrio en su lenguaje, tendiendo casi en la totalidad de sus textos, a lo que se llamaría metáforas. Mientras Piqui 2, es más “chabacano”⁹ y directo, para decir las cosas.

En realidad en la dramaturgia, existen solo los dos personajes, que mediante la relación con los objetos van creando un espacio para que los otros seres, ya nombrados, aparezcan.

La intención del texto es dirigir la obra a los adolescentes entre los 12 a 18 años de edad, para permitir que ellos conozcan parte de las obras que pueden marcar la historia de un pueblo olvidado, y del cual a manera muy personal, es descendiente de los incas, es decir que ellos puedan llegar a conocer e identificar parte de su legado.

Sobre la dirección escénica:

Se trabajará con un actor, a manera de monólogo o puesta en escena unipersonal, debido a que como se mencionó anteriormente se quiere trabajar parte de la dualidad, concepto incaico. Sin embargo, existirán varios personajes, interpretados

⁹ Vulgar



por el mismo actor. El personaje principal, Piqui Chaqui, tendrá doble personalidad, descubriéndose como Piqui Chaqui 1 (Piqui Chaqui actual), y el homónimo dos, (Piqui Chaqui antiguo), cuestión que en la vida práctica es totalmente existente; una batalla entre lo que quisimos ser y fuimos, frente a lo que somos. Una batalla constante del pasado, presente y futuro, que casi siempre nos aqueja o motiva.

Piqui chaqui 1 (actual): trabajará básicamente, sobre los juegos tradicionales, la contención energética, la morfología que el color morado le brindo al actor, además de que el entorno donde se crea, es la basura, con un orden en medio del desorden que la misma puede crear. Es aquí donde su vida nace, es su entorno, su vivienda, su “nido”.

Piqui chaqui 2 (antiguo): se crea a partir de la lata, que es su objeto personal, la soltura energética, es similar a un ratón en su caminar. No tiene un lugar fijo, debido al concepto de que es basado en un chasqui, un cuentero.

En base a éste término, es que se selecciona a Piqui Chaqui como el único que vive en la contemporaneidad, pero siempre arraigado a su pasado, criticando a la sociedad actual, por su poca memoria frente a las tradiciones, costumbres, leyendas, historias de su cultura. Mientras cuenta la historia, lo que sucedió. Se pasa la vida buscando una forma de cuestionar y motivar a través de él y de su vivencia el interés por la historia.

Otro personaje que se trabajará, a partir de la manipulación de objetos es Ollanta, se lo creó a partir de la exploración de las fundas plásticas, esto por la textura que brindan las mismas. Él nacerá de la basura, de los escombros, de los montones.

Aún quedan personajes por trabajar y estos son:

Rumiñahui: que a consideración personal se trabajará a partir de contracciones y distensiones, acrobacias.



Ima súmac: el objeto que facilitará la creación de Ima, es la cuerda a manera de cabello, al parecer este objeto, tendremos al personaje presente, además se planifica que posteriormente la exploración de este personaje sea a mediante una coreografía de tango con arnés, o con zancos.

3.3 Dramaturgia de Ollantay - María José Solano.

Ollanta, guerrero en la basura.

(Se enciende una luz al fondo, tan solo se observa a contraluz cúmulos de basura en escena, de pronto comienza a moverse uno de los cúmulos de donde paulatinamente se va descubriendo que Piqui Chaqui 1 está dormido en medio de aquella basura).

Piqui Chaqui 1: (aún medio dormido y renegado porque tiene que levantarse balbucea, no se le entiende nada. Tan solo se sabe que son quejidos por otra mañana más, en el mismo trajín. Sin embargo, reclama sobre lo siguiente). Aquí estas Piqui Chaqui, otro día más, en la misma faena. ¡Recoge por aquí, recoge por acá! ¿Es que acaso no ha sido suficiente el servir, el cargar y el batallar? ¿Cuántos años has permanecido en esto? ¿Acaso 10, 20, cuántos? Ya ni lo recuerdo. Debería ser como esos tipos que visten de lino y cuero, a la moda, sentarme en un escritorio fino con detalles en la madera, contestar mi celular de última tecnología. Fotos y estados de ánimo disparados como por una metralleta a través de las redes sociales, probar a los demás que soy importante, como si fuera un caleidoscopio de sentimientos y emociones. Dejando ver esos personajes dentro de uno, el que sufre, el que ríe, el que aclama; cada cosa al segundo.

Piqui Chaqui 2: (se teje una especie de trenza, a manera de tejer un quipu, imitando a la hermosa Ima Sumac) ¿Necesitas eso para sentirte importante? Yo Piqui Chaqui,



presiento que lo que requerimos es gloria, la que Ima Sumac alcanzó al recuperar a sus padres; la hermosa Cussi Coyllur y el valiente Ollanta. ¡Pobre niña, después de tantas penas, su dignidad fue restaurada!

(Cambia de posición y de lugar, mientras recuerda) Aún recuerdo los momentos junto a mi amo Ollanta. (Sigue tejiendo la trenza, como si de ello dependiera lo que está contando, aunque se cuestiona él mismo) ¿No sentías acaso, el vaho del triunfo al acompañarlo como su leal servidor? (Imitando que pasea a caballo) Acogiendo al pueblo como si fuera su gobernador, (juega a batallar, como si tuviera una especie de cerbatana) batallando por honor y gloria por diferentes lugares y civilizaciones, con el fin de ampliar el imperio de nuestro Inca Pachacútec. (El último lanzamiento que hace, parece que toca a Piqui Chaqui 1)

Piqui Chaqui 1: (Protestando porque lo han golpeado) Cuando el bien común de una sociedad es considerado como algo aparte y superior al bien individual de sus miembros quiere decir que el bien de algunos hombres tiene prioridad sobre el bien de otros hombres, aquellos consignados en el estatus de animales sacrificados. ¡Apresúrate, el tiempo de batallar está por llegar!

Piqui Chaqui 2:

Pajarito vuela, vuela pajarito,
no comas
el maíz de mi siclla;
no te acerques
a consumir la cosecha toda.
El maíz todavía está verde,
y sus granos están muy blancos;
sus hojas están muy duras,
aunque su interior esté muy tierno.
Pero el cebo ya está puesto,



y yo te apresaré bien pronto.
No te podrás escapar.
Mi mano ahogará
al pájaro volador
antes de que se haya apoderado
del cebo.

Piqui Chaqui 1: Me voy afuera y todo está tan mal, mejor me vuelvo a entrar. La gente pronto parece olvidar, lo que pasó algunos años atrás. Un lugar, sin memoria popular, no cantará, no bailará, ni una noche más.

Piqui Chaqui 2: Mira Ollanta, ese grupo de hermosas estrellas, entre ellas esta Cussi Coyllur, tu amada. Pero cuidado, Orco Huaranca, ha predicho tu fortuna, y no son buenas noticias para ti. Te desterrarán y te convertirás en el enemigo de Pachacútec.

Piqui Chaqui 1: Una injusticia hecha al individuo es una amenaza hecha a toda la sociedad, más a mí no me interesa tus fortunas, y peor aún las de tu amo.

Piqui Chaqui 2: Ollanta espérame, no vayas solo donde el inca, estas seguro de declarar tu amor hacia su hija. Después no quiero escucharte decir: “Piqui Chaqui, porque no me detuviste en mi afán de conquista” porque entonces yo te diré: “Desde que la conociste, ha vivido en tu corazón sin pagar alquiler, más tu pasaste un fin de semana entre su pierna izquierda y derecha”, estoy seguro que al Inca no le gustará aquello.

(Aparece Piqui Chaqui 2 que encuentra un objeto, le recuerda a su amo Ollanta. Piqui Chaqui 2 maneja el objeto imitando la voz de Ollanta y establece una comunicación con él).

Ollanta (objeto): Inca Pachacútec, te habla Ollanta, el general del Anti-suyu. ¿Es que acaso dudas de mi capacidad de batalla? ¿Dónde Ollanta no ha sido el primero en



combatir? He conquistado pueblos y ciudades, bajo tu manto. Mi gloria es compartida contigo. Tú me has hecho general y me has encomendado el mando de cincuenta mil combatientes; de este modo los pobladores me obedecen, en mérito de todo lo que te he servido, me acerco a ti como un siervo, humillándome a tus pies para que me asciendas algo más, ¡Mira que soy tu siervo! He de estar siempre contigo, si me concedes a Coyllur, pues marchando con esta luz, te adoraré como a mi soberano y te alabaré hasta mi muerte. Y de no ser así, arrebatame de una vez la vida.

Piqui Chaqui 2: (asustado y soltando el objeto que tenía en la mano) Ollanta, amo mío, no, no digas eso... que sería de mi sin tu presencia. Dime, por Dios, ¿Qué fin llevas?, ¿Cómo puedo ayudarte alma en pena, sin consuelo? Elevaste tu cabeza al cielo, mientras que para tu señor, tus pies seguían bañados de lodo, mira ahora tu fin, desterrado, sin tu tesoro y con tu compañero de batalla Rumiñahui como tu gran enemigo.

Piqui Chaqui 1: (sonríe) Piqui Chaqui, eres un loco, estás desvariando nuevamente, alucinando cada vez más y más con esos personajes de tu cabeza. Mira la realidad, deja de soñar, (despectivamente) ¡El amor!, el amor y la amistad es para los cursis. Dime donde está ahora, dímelo, no nos ves aquí, en medio de tanta basura, mientras ellos (refiriéndose al público), se desvanecen por matarse los unos a los otros. ¿Sabes quién es el lobo del hombre? Pues es él mismo. Desvaneciéndose por el dinero, trabajando día y noche, y después gastándolo en recobrar su salud. Busca llegar a la cima a costa de pisotear a otros, ha agotado sus años por conseguir fama y confort. Cuando llega al final de ellos, no los puede disfrutar; ya no tiene fuerzas y está solo; se ve a un lobo, convertido en perro. Algo así como tu famosísimo amo del que tanto hablas y ni se diga de ese otro, ese tal Rumiñahui.

Piqui Chaqui 2: ¡De qué hablas! Mi amo fue el más valiente de todos, combatió con muchos y se convirtió en un héroe en su ciudad, más su debilidad y la única batalla que lo dejó convertido en el perro que tú dices, fue el sentir adoración por un ser,



ella, que por su sangre estaba por encima de él. Pero la fortuna no le jugo a favor, y tampoco a su compañero Rumiñahui, quien ha sido vencido por Ollanta.

Piqui Chaqui 1: El individuo puede idear toda clase de objetivos personales, de fines, de esperanzas, de perspectivas, de los cuales saca un impulso para los grandes esfuerzos de su actividad; pero cuando lo impersonal que le rodea, cuando la época misma, a pesar de su agitación, está falta de objetivos y de esperanzas, cuando la pregunta planteada consciente o inconscientemente, pero al fin planteada de alguna manera, sobre el sentido supremo más allá de lo personal y de lo incondicionado, de todo esfuerzo y de toda actividad, se responde con el silencio del vacío. Este estado de cosas paralizará justamente los esfuerzos de un carácter recto, y esta influencia, más allá del alma y de la moral, se extenderá hasta la parte física y orgánica del individuo.

(Se escucha un yaraví de despedida, Piqui Chaqui 2 lo escucha, al acabarse él toca la lata, como si fuera una bocina, anunciando la muerte del Inca Pachacútec, y la sucesión del trono, por Túpac Yupanqui)

Piqui Chaqui 2: Mira, el general Cara de Piedra, Rumiñahui, (sarcásticamente) mi fiel amigo. Como forastero tuviste suerte en tus encuentros, aunque al trono, compañerito de batalla, no pudiste llegar, tu señor nunca lo permitió. Pues dime tú ¿Quién tiene más dicha que un forastero? ¿No lo sabes? Un plebeyo. ¿Acaso Ollanta, tu hermano de combate no tuvo más suerte que tú? Pobre desdichado, no fuiste desterrado, pero el olvido con el que te pagaron... ¡En mi pueblo eso se arregla con sangre! No sirvió de nada serle fiel a tu rey como lealmente lo deseabas, más que penoso final tuviste, olvidado, como un cadáver después de tres meses de haber sido enterrado, ni las flores, ni los visitantes llegan, así ocurrió con tu fortuna, falleció. ¿Pero, cual será tu fin? Traspasar de época en época para que te recuerden como un gran combatiente, pero ¿Tu poder, tu gloria, donde quedan los honores reales por tanta fidelidad?



Piqui Chaqui 1: La crueldad del hombre es más grande de lo que imaginaba. ¡Tú, también eres igual! Reprochando, criticando, todo esto sin la presencia del otro, haciendo leña del árbol torcido. La debilidad del hombre es un punto interesante, porque cuando uno está en esas, todo el mundo cree que tiene el poder de calumniarte y de dirigirte. ¡Ves! Tú también comes carne jactándote de vegetariano. Siempre tratamos de gustar a los demás, opacando lo que los otros han hecho, ya sea mediante la burla, o la crítica a sus espaldas.

Piqui Chaqui 2: No soy cruel, podre ser un vago y ocioso, como siempre lo he dicho, ¿Yo cruel? Eso mi amo no me enseñó. Yo solo comentaba que Rumiñahui tan solo cumplía con su deber. Trataba de demostrar a Pachacútec, nuestro gran inca, fundador del imperio del Tahuantín-suyu que él sería capaz de capturar a Ollanta, su adorable y amado enemigo, pero Rumi olvidó algo, la suspicacia de su combatiente, Ollanta. Cara de piedra fue el responsable de que sus soldados hayan muerto, pero ¿Si una roca cae sobre otra, cual es el resultado? Yo creo que por esta razón él fue el único en sobrevivir. Su derrota lo persiguió eternamente, planeando constantemente estrategias de guerra, como las hormigas caminando por un mismo sendero en idas y vueltas, incansablemente. Ya que se culpaba de la muerte de sus allegados, y peor aún teniendo su orgullo y honor en el piso; resistiendo que su señor, lo criticara por haber sido débil. Pero él también es muy inteligente, y no siendo menos que Ollanta planeó una estrategia de guerra, muy adecuada.

Piqui Chaqui 1: aquí viene, el lobo disfrazado de oveja. Hasta que me das la razón

Piqui Chaqui 2: Se burló de Ollanta, de sus fuerzas, de su fortaleza, de sus armas y de su honor.

Piqui Chaqui 1: Aun no entiendo, como tu amo, con la inteligencia que dices que tuvo, se dejó convencer. Ya no se puede confiar en nadie, ni en nada, no ves ahora hasta los viejitos se te acercan y te piden ayuda, te dicen que les ayudes a leer una dirección escrita en un papelito, y cuando ¡Zhuas! Ya no recuerdas nada. ¡Te han



bolsiqueado! Se te llevaron las cosas que con tanto esfuerzo has construido. Tal vez nosotros al igual que tu amo, a veces nos dejamos llevar por un espíritu caritativo, provocando que el corazón sucumba, pero al final, te cortarán el rabo.

Piqui Chaqui 2: Mi amo siempre veneró a su compañero de batalla Rumiñahui, tal vez sucumbió como tú lo dices, los lazos de unión que tuvieron como hermanos de batalla, antes de proclamarse la guerra entre ellos lo convirtió en débil. ¡No lo sé!, lo que sí puedo asegurar es que Rumiñahui, estaba dispuesto a todo, con tal de devolver a Pachacútec el poder que perdió al denegar el amorío de los amantes. Algunos decían que Rumiñahui, había contado con anticipación su plan a algunos que estaban en la montaña, ¿Tú crees eso? Yo lo dudo, no hubiera dejado que su plan fallara nuevamente, no lo arriesgaría todo contando a un ejército que esperaba en el monte de Yanahuara...

Piqui Chaqui 1: (susurrando, simulando esconderse) escondido cerca de tres días y tres noches

Piqui Chaqui 2: en un refugio

Piqui Chaqui 1: (muy descriptivo) soportando el hambre y las interperies. Así como nosotros. ¿Qué tiene eso de novedoso, de heroico? Si fuera por ello, nosotros deberíamos tener un premio.

Piqui Chaqui 2: Decían que los guerreros debían llegar a Ollantaytambo en la noche, luego que Rumiñahui regresase a su puesto, pues se iba a celebrar en el cuartel de Ollanta una gran fiesta, cuando todos estuviesen entregados a la embriaguez, atacarían. Dicha fiesta duró tres días. Esperaron pacientemente, pero a media noche del tercer día, el ejército enemigo entró por sorpresa. De esta manera, Ollanta, fue al punto sobrecogido de espanto, y cuando volvió en sí, se encontró prisionero. Rumi, tan victorioso, regresó esperando ser aclamado y venerado como un gran guerrero y servidor fiel.



Piqui Chaqui 1: Hasta que por fin pescó algo ese hombre.

Piqui Chaqui 2: Si, pero su señor, borró con su codo lo que la mano de Rumi construyó nuevamente, perdonó la vida a sus enemigos. Mostrándose él como un ser justo y benigno, desde entonces, ¿Qué ocurrió con Rumiñahui?, aún es una incógnita.

Piqui Chaqui 1: Nadie puede amasar una fortuna sin hacer harina a los demás, además la voluntad debería ser la única cosa en el mundo que cuando está desinflada necesita que la pinchen.

Piqui Chaqui 2: ni la rueda de la fortuna lo conocerá, se ha convertido en un ente, tal vez su decepción y su no reconocimiento lo hecho a la hoguera del olvido. Tal vez hasta los cuervos lo comieron considerándolo como carroña abandonada en el desierto. Que buen aperitivo, se pegaron los cuervos... Aunque un poco dura, debió haber sido. ¿Sabes a quién también hubiera sido preferible que la comieran los cuervos? Antes de permanecer presa de sus sentimientos, de su cuerpo, de su mente... en su propia casa, en medio de tantos tesoros, de tantas libertades, y favoritismos...

Piqui Chaqui 1: (queriendo cambiar el tema) No, no lo sé, y tampoco quiero saberlo. ¿Por qué sigues insistiendo? Son personajes ficticios, de tu mente. Solo Dios sabrá si algún día habrán existido.

Piqui Chaqui 2:

Tuyallay, Aprende del piscaca:
mira, lo han matado;
pregunta dónde está su corazón,
busca sus plumas.
Lo ves muerto
por haber picado sólo un grano.



Y así le pasará
a todo el que se quiera perder.
Tuyallay.

Piqui Chaqui 2: ¡Ollanta!, te han proclamado el nuevo Inca; pero mira ahí viene una niña, ¿Qué le ocurre? Está derramando por sus ojos estalactitas de llanto. Es Ima Súmac, a ella se le fugó la vida, mientras las cejas crecían, menguó su vista, mientras su cuerpo cambiaba, ahora debe escoger entre vestir de oro o quedarse sirviendo en la clandestinidad de la vida. ¿Se podría llamar fortuna el poseer una belleza sin igual y no poder dejarse ver?

Piqui Chaqui 1: Hay seres en la cotidianidad que son bellos, y que causan placer con tan solo mirarlos, pero hay otritos que... mejor me reservaré mis comentarios, al fin y al cabo de ofenderte a ti, saldré bañado en sangre yo también.

Piqui Chaqui 2: Que se puede esperar de la hija de una estrella y de un guerrero. Pues nada más que una belleza y valentía sin iguales. Es casi imposible llevar la antorcha de la verdad a través de una multitud sin chamuscarle la barba a alguien. Es por eso que llora, su madre está a punto de morir por el castigo de perder la cordura a causa de sentir amor. Más ella lleva un secreto en su espalda, que el nuevo Inca lo descubrirá, la fortuna sonreirá a los amantes, ya que se develará la verdad. La vida cobra sentido cuando se hace de ella una aspiración a no renunciar a nada.

Piqui Chaqui 1: ¡Muévete! Deja de pensar en la bella Ima Súmac, ¡Pues Dios nos habrá hecho bellos pero lo de ricos, eso no nos hizo! ¡Apresúrate! La noche está cayendo, y no tengo más tiempo para escuchar tu cuento como si fuera el pan de cada día. Sólo diré que la verdad os hará libres, y que la discreción en el habla es más que la elocuencia, pues nada induce al hombre a sospechar mucho como el saber poco de su cultura.



CRONOGRAMA

Actividades/semana	1	2	3	4
1. Aprobación de diseño				
2. Adaptación dramática				
3. Montaje de tres escenas de la adaptación dramática				
4. Diseño de vestuario				
5. Diseño de escenografía				
6. Diseño de utilería				
7. Presentación final				

PRESUPUESTO:

Descripción	Valor Unitario	Valor Total
Vestuario	25,00	250,00
Escenografía	190,00	190,00
Papelería	120,00	120,00
Iluminación	250,00	250,00
Sonido	300,00	300,00
Artistas	200,00	1400,00
TOTAL		2510,00



CONCLUSIONES:

- La dramaturgia de la obra de teatro Ollantay está realizada en base a un lenguaje más cotidiano, mezclado con las metáforas. Además es un texto donde la sátira es la principal forma de expresión, acompañada de un carácter crítico tanto a la sociedad, como al individuo en sí, de lo que conoce y de lo que desconoce también, de su forma de vivir, es sí de muchos aspectos.
- Se obtuvo una muestra expectable de aproximadamente 20 minutos, en donde está en juego el trabajo físico y la utilización de objetos. Esto con la finalidad de poner en escena la nueva dramaturgia realizada de la obra Ollantay, con la finalidad de dar a conocer a jóvenes de 12 a 18 años de edad, con un lenguaje más cotidiano y común para ellos.
- No se pudo llegar a un muestreo, y peor aún a una tabulación de la valoración cultural que podía haber ejercido la obra, debido a que este proceso que se está haciendo es una muestra, por tanto, el momento en que la obra éste completamente en escena, ese será el momento óptimo para su valoración.
- Se ha logrado vincular conceptos y términos del teatro físico dentro de la propuesta escénica, estos han enriquecido a la escena y han dotado al actor de herramientas para su autoconocimiento y también a la obra en sí, para darle el carácter de contemporánea.



Bibliografía

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*. (2009). Recuperado el 5 de mayo de 2013, de Vigésima segunda edición: <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptaci%C3%B3n>
- Anónimo. (2011). *Scrip*. Recuperado el 31 de mayo de 2013, de Literatura Incaica: <http://es.scribd.com/doc/35730955/LITERATURA-INCAICA>
- Barba, E. (1996). *Diccionario de Antropología teatral*. México: Pórtico de la ciudad de México.
- BOAL, A. (1960). *Teatro del oprimido*.
- BROOK, P. (1989). *La puerta abierta*. Recuperado el 2013, de Peter Brook.
- BROOK, P. (Octubre de 2012). *El espacio vacío*. Recuperado el 26 de Febrero de 2013, de Peter Brook: [www.todosobre teatro.com](http://www.todosobreteatro.com)
- Chara, S. (2010). *Scrip*. Recuperado el 31 de mayo de 2013, de Ollantay-Anónimo: <http://es.scribd.com/doc/13142631/OLLANTAY-ANONIMO>
- FONT BORDOY, M. (2002). *"Apu Ollantay" drama épico de la cultura quechua*. Barcelona: s.p.i.
- Gershanick, P. (2011). *TEATRO FÍSICO LECOQ & CLOWN*. Recuperado el 6 de junio de 2013, de <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-fisico-lecoq.html>
- Muñoz Clares, F. (2012). *artes escénicas IES Floridablanca Murcia*. Recuperado el 25 de junio de 2013, de Teatro Griego y Romano: <http://arteescenicas.wordpress.com/2009/11/11/unidad-didactica-ii-primera-parte/>
- Noriega, P. (2008). Antropología teatral según Barba. *El teatro en escena*.
- Plachetka, C. U. (1994). *Sin amor no hay vida*. Recuperado el 27 de julio de 2013, de El mito del Ollantay, la era de Inca Pachacutec – ¿vinculado con el cambio climático en los Andes?: http://www.dorfwiki.org/wiki.cgi?Portada/BorradoresDeInvestigaci%C3%B3n/SinAmorohayVida#fn_1
- Sófocles. (2011). *Edipo REy*. España: Pehuén.



Stanislavski, C. (2006). *Un actor se prepara*. México DF: Editorail Diana.