

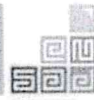


PERÚ

Ministerio de Educación

Despacho Viceministerial de Gestión Pedagógica

Dirección General de Educación Técnico-Productiva y Superior Tecnológica y Artística



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro

"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"

"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"

"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

## DECLARACIÓN JURADA

Yo Nik Erasmo Beporano Avalos, código de estudiante 49610, de la Carrera de Formación Artística, especialidad Teatro, mención Actuación autor [x] coautor [ ] de la Tesis [x] del Trabajo de Suficiencia Profesional [ ] Trabajo de Investigación [ ], artículo académico [ ] titulada(o):

La introducción de la intención paratológica para la irrupción de lo real en el personaje Niuzin del monólogo Sobrel cómo que hace el Tabaco de Anton Chejov.

DECLARO BAJO JURAMENTO QUE:

El título y contenido del trabajo desarrollado, es auténtico y las citas mencionan de forma clara y exacta su origen o autor, tanto en el cuerpo del texto, ilustraciones, cuadros, tablas u otros elementos que estén protegidos por el Derecho de Autor o Propiedad Intelectual, habiendo tenido la diligencia debida para su uso.

El trabajo se basa en información de una persona jurídica pública o privada:

SI  NO

La persona jurídica pública o privada tiene conocimiento de la información a ser utilizada en la elaboración del trabajo que motiva la presente declaración y ha autorizado expresamente que la información pase a ser de carácter pública dentro de los fines académicos que son propios de la naturaleza de este tipo de trabajos, dentro de los cuales está su publicación, una vez concluido el trabajo, en el repositorio Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

AUTORIZO EL DEPOSITO:

Sí, autorizo que se deposite inmediatamente.

**Acceso abierto**, por el cual los metadatos y el texto completo de los trabajos de investigación o tesis se encuentran de modo inmediato y permanente en línea y gratuitos para cualquier persona.

Sí, autorizo que se deposite a partir de la fecha (dd/mm/aa)

**Acceso con un periodo de embargo**, por el cual solo se tiene acceso a los metadatos desde una fecha determinada en la que se tendrá acceso abierto al trabajo de investigación, tesis o trabajo de suficiencia.





PERU

Ministerio  
de Educación

Despacho  
Viceministerial  
de Gestión Pedagógica

Dirección General de Educación  
Técnico-Productiva y Superior  
Tecnológica y Artística



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE  
**ARTE DRAMÁTICO**  
Guillermo Ugarte Chamorro

"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"

"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"

"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

\_\_\_\_\_ No autorizo.

**Condición cerrada**, también llamada '**acceso cerrado**', es una medida excepcional por la cual se muestran únicamente metadatos. Con el fin que CONYTEC pueda recolectar dicha información del trabajo de investigación, tesis o trabajo de suficiencia conducente.

En este sentido, soy consciente de que el hecho de no respetar los derechos de autor no tener el consentimiento de la institución objeto de estudio y/o consignar información falsa, me sujeta a los alcances de lo establecido en el artículo 411º del Código Penal, concordante con el artículo 32º de la Ley N.º 27444, Ley del Procedimiento Administrativo General y demás normas internas aplicables.

Lima, 29 de Marzo de 2023.

Nombre: NIKERASMO BESARANO AUALOS  
DNI: 43030156

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”



TESIS

LA INTRODUCCIÓN DE LA INTENCIÓN PARADÓJICA PARA LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN EL  
PERSONAJE NIUJIN DEL MONÓLOGO SOBRE EL DAÑO QUE HACE EL TABACO DE ANTON  
CHÉJOV

PARA OPTAR EL GRADO DE LICENCIADO EN FORMACIÓN ARTÍSTICA, ESPECIALIDAD TEATRO,  
MENCION ACTUACIÓN

AUTOR(A):

NIK ERASMO, BEJARANO AVALOS

ASESORA:

LORA CUENTAS, LUCÍA

2018

LIMA-PERU

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>8</b>
1.1. Tema .....	8
1.2. Descripción del problema.....	12
1.3. Formulación del problema.....	17
1.4. Justificación de la investigación .....	18
1.5. Alcances y limitaciones de la investigación .....	20
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>20</b>
2.1. Introducción a los fundamentos de la investigación.....	20
2.2. Fundamentos Filosóficos .....	22
2.3. Fundamentos Histórico-Sociales .....	30
2.4. Fundamentos psicológicos.....	33
2.5. Fundamentos Teórico-Teatrales .....	40
2.5.1. La deconstrucción.....	40
2.5.2. La perlaboración teatral .....	44

2.5.3. El palimpsesto.....	45
2.5.4. Clown.....	47
2.5.5. Irrupción de lo Real .....	51
<b>CAPÍTULO III: PROPUESTA TEATRAL.....</b>	<b>57</b>
3.1. Dramaturgia del texto .....	58
3.1.1. Análisis sobre Antón Chéjov.....	58
3.1.2. Significado connotativo del título .....	59
3.1.3. Antecedentes históricos de la obra.....	60
3.1.4. Análisis de la obra.....	60
3.1.5. Argumento del monólogo <i>Sobre el daño que hace el tabaco</i> .....	61
3.1.6. Tema.....	62
3.1.7. Análisis del personaje.....	62
3.1.8. Análisis funcional.....	62
3.2. Sincronía entre texto y las implicaciones teatrales (sentidos de: obra/personaje/montaje).....	65
3.3. Propuesta de direccionalidad de la propuesta actoral: Tema/ Sentido de la puesta / Visualización de los propósitos y los resultados esperados, en la puesta en escena .....	90
<b>CAPÍTULO IV: MÉTODO .....</b>	<b>92</b>

4.1. Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo. .	92
4.1.1. Etapa I.....	92
4.1.2. Etapa II.....	92
4.1.3. Etapa III .....	93
4.1.4. Etapa IV .....	93
4.1.6. Exploraciones.....	94
4.2. Composición del personaje desde la partitura de sus interacciones con la: escena, el texto, el público y el contexto cultural.....	101
4.2.1. Composición del personaje .....	101
4.3. Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sono- plásticas.	102
4.3.1. El proceso de dirección .....	102
4.3.2. Taller de clown.....	103
4.4. Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje	103
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXO: FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO.....</b>	<b>97</b>

## INTRODUCCIÓN

*Sobre el daño que hace el tabaco* es una obra escrita en 1886 por Antón Chéjov quien fue escritor, médico y dramaturgo ruso ubicado en la corriente psicológica del realismo y el naturalismo. Comenzó escribiendo relatos cortos para luego trascender en la historia por obras como *La gaviota*, *Tío Vania*, *El jardín de los cerezos* y *Las tres hermanas*. Otra de sus obras conocidas es la que trataremos a continuación, donde el personaje principal, Niujin, es enviado por su mujer a dar una conferencia científica a un casino de provincia. El personaje no conoce del tema, pero al serle impuesta la tarea debe realizarla, dado que los mandatos de su mujer son ley para él. A causa de ello el personaje se desvía del tema en cuestión y comienza a relatar el trato que su mujer tiene con él. A medida que transcurre la obra se va reconociendo a una persona que tiene autoridad sobre otra, la cual no tiene reparo en imponerle tareas, haciendo que la vida de este último sea miserable.

Este monólogo muestra a un hombre, Niujin, oprimido por su esposa, el cual, aun estando lejos de ella, siente en todo momento su presencia, como si de un ser omnipresente se tratase. Si bien Niujin en el monólogo habla de la libertad, este no se anima a buscarla; así, cobija la pretensión de que el público reflexione sobre su propia falta de proacción frente a sus problemas, sobre todo el de una omnisciente opresión.

Esta obra ha sido representada en numerosos teatros del mundo, sin embargo, para su representación en la actualidad, y sobre todo en nuestra coyuntura, diría que la obra está descontextualizada. La coyuntura social se ha modificado sustancialmente, implicando no solo una

reinterpretación del contexto social, sino además del mismo teatro. De la misma manera que el primero, y a partir de éste, el arte ha sufrido cambios, creando conexiones con diferentes medios de expresión.

En esta línea es que surge un cuestionamiento fundamental ante dicho cambio. Teniendo en cuenta que la obra presenta aspectos en su temática que me interesa en la actualidad y que es de interés mantener el estilo del autor cuyo énfasis es la mirada pesimista de la vida envuelta entre lo cómico y humorístico: ¿Cómo contextualizar el monólogo para un espectador en la postmodernidad? Para responder a esta pregunta, desarrollaré a lo largo del documento las bases conceptuales y teóricas que permitirían identificar qué componentes específicos de la obra deberían replantearse. En particular, recurro a la deconstrucción y la instrumentalización de sus herramientas o técnicas de intervención del texto para poder conectar la obra con una realidad diferente a la de los tiempos del autor y dar cuenta de lo que se busca ahora con ella.

De esta forma, con la presente investigación, busco contextualizar la obra de Chéjov a la manera de pensar del hombre contemporáneo, de forma tal que permita que dicha realidad sea visible en un contexto diferente bajo nuevas lecturas, renovando el nuevo problema del hombre y consecuentemente la categoría de representación teatral. Para ello, centraré la investigación en el análisis deconstruccionista; haciendo uso de las licencias que otorga la postmodernidad en la inclusión de lecturas distintas que se reflejarán en las modificaciones que la puesta deberá sufrir.

Producto de dicho ejercicio, la puesta en escena sufre cambios presentándose, como propuesta teatral, un texto intervenido que incorpora modificaciones visibles que permiten trascender la reflexión propuesta por el autor hacia una potencial puesta en acción que resultaría en la superación de dicha



condición de vida, mediante la intención paradójica y su traslado al plano dramático en la técnica teatral del clown y la irrupción de lo real que resulta de dicha modificación del personaje.

El texto se organiza en cuatro capítulos, además de esta introducción y las conclusiones. El primer capítulo presenta y desarrolla el tema y la pregunta de investigación que guiarán este trabajo. En el segundo capítulo, se exponen los fundamentos teórico-científicos para la formulación y desarrollo del análisis propuesto desde diversas aristas como son: el plano filosófico, histórico-social, psicológico y teórico-teatral. Por su parte, el tercero da cuenta del análisis del texto y de la deconstrucción que ha guiado las bases de la propuesta estética. La cuarta sección detalla los resultados obtenidos en el laboratorio actoral que dio lugar a las modificaciones y el enriquecimiento del texto espectacular; y finalmente la última sección resume las conclusiones del estudio. Por último, los anexos muestran el registro visual empleado para ilustrar el trabajo de campo.

## CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1.Tema

El presente trabajo de investigación nace de la propia praxis de la carrera. Tratando de realizar puestas en escena para amistades, miembros de la Iglesia o en cualquier lugar a donde llevara la propuesta, yo escenificaba el monólogo. En el devenir de esta práctica, y con el afán de recibir *feedback* del público al que me enfrentaba de forma cotidiana, el texto y/o representación fue modificándose y fui aventurándome en las propuestas de interpretación en la manifestación de la fábula, en la forma de organizarse internamente los sistemas de significantes y su engranaje en el proceso de significación y de establecimiento del sentido por la acción, a fin de que el espectáculo se adapte y se vuelva contemporáneo.

Este hecho me llevó a estudiar a fondo las implicancias que tiene la obra en un contexto alejado al que presenta el monólogo de Chéjov. De esta forma, al analizar las motivaciones del autor al escribir el texto, se toma en cuenta que esta marca un cambio en su obra literaria, tránsito que termina aproximándolo al teatro. Chéjov revoluciona el teatro porque sus personajes ya no eran personalidades importantes a las que les ocurrían tragedias, sino hombres y mujeres comunes en un mundo cotidiano, pero que reclamaban una trascendencia humana universal surgida precisamente de su vida corriente, vida que era la misma que el público vivía. Esa esencia que Chéjov captura me cautivó, porque es la misma que debería apreciarse en la dramaturgia contemporánea.

Sin embargo, la coyuntura social se ha modificado sustancialmente. Para ilustrarlo cabalmente, el ser humano en la actualidad se halla inmerso en la era de la hiper comunicación, una vida virtual que

resulta por momentos engañosa, que nos desvía de nuestra realidad y nos conduce a enmascarar nuestro rostro, el mismo que aparecerá en el mejor post con la mejor foto para las redes sociales, y alejándonos de nuestra propia individualidad, sometiendo nuestro ser a la afirmación que no nos llega de nosotros mismos sino de los demás.

Ahora bien, el cambio de coyuntura no solo implica una reinterpretación del contexto social, sino además del mismo teatro, ya que este se conduce a partir del contexto. Sarmiento lo explica de la siguiente manera: “el contexto en otras palabras trabaja sobre el texto literario y a la vez, dicho texto explica su contexto” (Sarmiento, 2010, p.39).

Nuestro contexto social ha cambiado desde el vivido por Chéjov hasta la actualidad. En la modernidad, el hombre buscaba proyectarse a futuro a diferencia de lo que busca ahora. Hoy en día nos encontramos en una era donde el consumismo y la hipercomunicación han tomado posesión del hombre contemporáneo:

La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, [...] en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. [...] ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y el progreso, la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo. Sociedad posmoderna significa en este sentido retracción del tiempo social e individual. (Lipovetsky, 1986. p. 9)

Es esta sociedad posmoderna donde el hombre pierde el interés en verse involucrado en una construcción a futuro, abandonándose y estancándose, poniendo su interés en el presente, dejándonos

llevar por el hedonismo, estando “destinados a consumir, aunque sea de manera distinta, cada vez más objetos e informaciones, deportes y viajes, formación y relaciones, música y cuidados médicos. Eso es la sociedad posmoderna” (Lipovetsky, 1986, p. 10). De la misma manera que la sociedad sufre cambios el arte se ve involucrado, haciendo permisible y creando conexiones con diferentes medios de expresión, para expresar lo que ocurre en la sociedad posmoderna.

Encontramos temas, estilos, técnicas y formas conocidas, realizadas en forma de cita distanciadora o paródica o reintegrados en un nuevo concepto, provenientes del renacimiento, del clasicismo, del impresionismo, del cubismo, del surrealismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo etc. Se caracteriza no a través de la exclusión, sino de la inclusión de lo uno y lo otro. (De Toro, 1991, p. 447)

Es así, que para una pertinente contextualización de una obra, es necesario entender que las líneas divisorias entre técnicas, estilos y hasta formas de representación se ven difuminadas, dando paso a un barroquismo a nivel estructural.

El monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco* fue escrito en 1886, época en que Rusia era gobernada por Zares y el pueblo era subyugado por ellos. Esto se vislumbra en el personaje Niujin, quien siendo oprimido por su mujer (símil del Zarismo) tiene que acatar lo que ella le ordene. Chéjov dota al personaje con rasgos de pesimismo y tristeza, anhela la libertad, pero a la vez la siente alejada de él, tratando de vivir en el pasado. Como dije, el personaje habla de la libertad, pero no se anima a buscarla. Con esto, el autor busca que el público reflexione sobre la opresión en la que viven y sobre su inacción ante el problema. Y ya que el hombre contemporáneo vive oprimido en el presente, en lo

inmediato y lo banal, decidí explorar alguna alternativa que, además de invitar a la reflexión, también pueda contribuir a la búsqueda de una solución al problema.

Dicho esto, mi exploración me condujo a los escritos de Víktor Frankl, neurólogo y psiquiatra austriaco, quién en las terribles condiciones de un *ghetto* judío sometido por el nazismo se confrontó con personas que dejaban de anhelar un futuro y comenzaban a tener una mirada pesimista de la vida, que en muchas ocasiones los llevó al cuestionamiento de su existencia o al suicidio, al considerar sus problemas como un obstáculo para seguir avanzando. Ayudando a los demás desde su campo de estudio, los componentes de su análisis proporcionaron elementos para desarrollar formas en las que las personas podían salir de su marasmo. Entre ellas destaca la técnica de intención paradójica, que busca reconocer los problemas, pero no para abrumarse con ellos, sino para utilizar el sentido del humor para sacar lecciones provechosas para la vida, así se trate de una vida sumida en la adversidad.

Es así que se encuentra un paralelismo entre la instrumentalización del humor para invitar a la reflexión sobre la realidad y la obra de Chéjov. Sin embargo, también se observa una diferencia significativa. El autor no busca un enfrentamiento con dicha realidad o al menos no lo plantea de forma explícita, motivación a la que sí aspira la intención paradójica, la que además cuenta con una serie de procedimientos para trascender la sola reflexión e idealmente superarla.

De esta forma, con la presente investigación busco contextualizar la obra de Chéjov en la posmodernidad, haciendo uso de las licencias que la misma otorga en la inclusión de distintas lecturas que se reflejarán en las modificaciones que la puesta deberá sufrir. Para lo cual, se vuelve imperativo

identificar qué componentes específicos de la obra deberían replantearse para poder conectar la obra con una realidad diferente a la de los tiempos del autor.

## 1.2. Descripción del problema

La obra *Sobre el daño que hace el tabaco* está descontextualizada para nuestra realidad, ya que no vivimos en una Rusia gobernada por los Zares bajo un sistema de opresor y oprimido. Ahora vemos un nuevo problema en el hombre contemporáneo: “la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis” (Lipovetsky, 1986, p. 10). Es en este vacío donde el hombre contemporáneo se ubica y crea para sí mismo una existencia provisional perdiendo el deseo de ver algún futuro próximo. El hombre contemporáneo “viene acompañado de sufrimiento; cuando la persona no puede ver ninguna meta a futuro, ocupa su mente en pensamientos retrospectivos, esta es una manera de mirar el pasado, tratando de apaciguar el presente y todos sus horrores haciéndolo menos real” (Frankl, 2003, p.44).

Dicho esto y a pesar de su descontextualización, encuentro un aspecto presente en la temática de la obra que me interesa en la actualidad: una vida carente de sentido como nueva problemática del hombre, dando como resultado que el hombre conciba su existencia como provisional. Ahora surge una pregunta: ante el cambio de la coyuntura, ¿Cómo contextualizar el monólogo?

A fin de darle respuesta a esta interrogante, es importante entender como punto de partida que “la puesta en escena no tiene que ser fiel al texto dramático (...) La fidelidad de una tradición de juego escénico (...) es insuficiente como criterio para nuevas puestas en escena” (Pavis, 1994, p.75).

En este sentido, y siguiendo esta línea argumentativa, cada representación es entendida según el contexto de la misma. Está sujeta al presente inmediato del espectador y del artista creador: "Las puestas en escena de un mismo texto dramático en momentos históricos muy diferentes no dan a leer el mismo texto (...) la lectura del texto es la misma pero su espíritu varía considerablemente" (Pavis, 1994, p.36).

Ahora bien, enfocando esta perspectiva al plano estético, Elka Fediuk (2012) en su ensayo “Teatro, conocimiento y comunicación”, dice que:

El pensamiento influencia los medios y formas de comunicación y esto a su vez interviene en el teatro y en las diferentes estéticas que se usan. En este sentido, el pensamiento postmoderno ha influenciado claramente en el teatro en los últimos años. (p.60)

El pensamiento posmoderno en el plano artístico se caracteriza por “temas, estilos, técnicas y formas conocidas, realizadas en forma de cita distanciadora o paródica o reintegrados en un nuevo concepto (...) no a través de la exclusión, sino de la inclusión de lo uno y lo otro” (De Toro, 1991, p.447). Por ende, al contextualizar la obra a la manera de pensar del hombre contemporáneo, la puesta en escena, por resultado, sufrirá cambios en los aspectos técnicos actorales, de tal forma que reflejen la inclusión de diferentes lecturas para la interpretación de la obra.

De esta forma, y en suma, para contextualizar la obra de Chéjov a la manera de pensar del hombre contemporáneo, propongo el uso de las licencias que el pensamiento posmoderno permite en la

inclusión de distintas lecturas que se reflejarán en las modificaciones que la puesta deberá sufrir. En específico, optaré por recurrir a la deconstrucción para identificar qué componentes específicos de la obra deberían replantearse, así como la instrumentalización de sus herramientas o técnicas de intervención del texto para poder conectar la obra con una realidad diferente a la de los tiempos del autor y dar cuenta de lo que se quiere.

Sobre la deconstrucción, en una entrevista, Derrida (2004) afirma que “hay que entender este término, “deconstrucción”, no en el sentido de disolver o de destruir, sino en el de analizar las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo, la discursividad filosófica en la que pensamos” (p.3). No disolvería la obra del autor, sino por el contrario, busco darle nuevas lecturas. “Se produce una nueva identidad sin perder la anterior y sin adaptar la nueva completamente” (De Toro, 2005, p.29).

En este propósito, planteo el uso de dos técnicas provenientes de la deconstrucción que facultan la intervención del texto: (i) El palimpsesto y (ii) la perlaboración. La palabra palimpsesto viene del griego antiguo que significa grabado nuevamente, donde el manuscrito aún conserva vestigios de lo que fue anteriormente. permitiendo en el teatro una infinidad de posibilidades para replantear un texto, mostrando diferentes lecturas. Este juego de lecturas será visible dependiendo de la capacidad de decodificación del espectador. Derrida (en Martínez, 2005) mantenía la idea de que el texto es huella de otro, resultando en la inexistencia de un significado trascendental o de una referencia natural.

Si “en la perlaboración del psicoanálisis de Freud se trabaja con la repetición de la misma escena hasta recuperar recuerdos olvidados” (Roussillon, 2007), en la deconstrucción derridiana se presenta



como la relectura del texto, donde uno va encontrando aspectos que hoy son visibles por la información que se tiene o aspectos del contexto que han ido cambiando, donde lo antiguo es leído en un nuevo contexto. Esto permite introducir otras posiciones del planteamiento que un texto dramático tuvo al ser escrito.

En suma, mediante la intervención del texto, identificaría en la obra de Chéjov nuevas lecturas que resultarían más afines al contexto en el que vivimos.

El aspecto deconstruccionista es una lectura palimpsesta de los textos, esto es, una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias actuales, en relación con el mundo actual, con su ideología y con la percepción del espectador. [...] No es una adaptación del texto a problemas actuales (esta relación se puede dar, eso sí, a modo de resultado), sino una «Perlaboración» en imágenes de aquellos aspectos escondidos, tapados por las normas tanto éticas como histórico-teatrales, es decir, por las convenciones en cuanto al género y la tradición teatral, como así también del sistema de normas sociales. (De Toro, 2005, p.30)

En esta recontextualización de la obra mantendré el estilo de Chéjov, en donde enfatizaré la mirada pesimista de la vida que llama a la realidad, envuelta entre lo cómico y humorístico. Al respecto, García (2010) menciona: “(...) el mundo humorístico de Chéjov se revela como un ámbito triste, oscuro y sórdido” (p.11). Mientras el personaje se queja de su mujer, tiene el cuidado de que ella no lo escuche, permitiendo el hecho cómico.

Chéjov buscaba mostrar la realidad en la que se hallaba bajo un estilo cómico con la intención de que pueda ser objeto de reflexión para el que lo vea. Procura el humor como una herramienta útil para

enfrentar la adversidad, lo que nos permite introducir a la risa como terapia para enfrentar los problemas y la monotonía.

Estos asuntos son tratados bajo la técnica de la “Intención Paradójica” de Viktor E. Frankl, padre de la logoterapia, y como se explica en la siguiente cita: Frankl (1984) define la intención paradójica como un “proceso mediante el que el paciente es animado a hacer, o a desear que ocurra, aquello que precisamente teme” (pg. 130).

En este sentido, Niujin enfrentaría el miedo que tiene hacia su mujer por medio del humor, miedo también a ver su presente, donde pueda comenzar a soñar en un futuro. Y esto pueda ser compartido por el público no quedando solo como un acto de reflexión.

Ahora bien, propongo que la técnica que evidencia esta intención paradójica es el clown. El clown Jesús Lara dice del trabajo del clown: “parece innegable, por tanto, que la risa y el humor contribuyen a cerrar las malas experiencias y a confiar en un futuro mejor” (Lara, 2014, p.47), lo cual pareciera convertir la técnica del clown en la más adecuada para mostrar que el personaje puede enfrentar el temor a su mujer, siendo esta una lectura agregada al texto. Esto, permitiría que este Niujin re-contextualizado desplace su conflicto del miedo a su mujer hacia su vacío existencial o falta de direccionalidad vital.

En suma, al deconstruir el monólogo y dividir las partes, propondré analizar y encontrar que los temas que Chéjov trataba. Estos temas hoy se descomponen y nos muestran la nueva realidad que enfrenta el hombre, pero no se pierde la situación. El personaje se enfrenta a la mirada retrospectiva, pesimista, y su temor a encarar a su mujer como elemento perjudicial para la proyección a futuro. Y todo

esto es tratado por medio de la técnica de la intención paradójica para la superación de los problemas enfrentados por la persona. El clown permite hacer visible esta intención paradójica, produciendo en el hecho escénico un juego entre el temor y el humor, permitiendo la irrupción de lo real para una constante comunicación con el público. El personaje modifica la configuración teatral, irrumpiendo la realidad por medio de una percepción constante y activa del público, retroalimentándose de lo que el público le da para generar la acción. Este fenómeno podemos expresarlo de la siguiente forma:

Irrupción de lo real se convierte explícitamente en objeto no solo de reflexión- como en el romanticismo-, sino también de la configuración teatral en si misma [...] esto sucede mediante estrategias de la imprevisibilidad situada en el centro de los recursos del teatro. (Lehmann, 2013, p.172)

En suma, para la presente investigación, hago uso del monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco* para mostrar la realidad del contexto contemporáneo a partir de la deconstrucción del texto que faculta la irrupción de la realidad mediante la intención paradójica.

### 1.3. Formulación del problema

#### 1.3.1. Problema general

- ¿De qué manera introducir la irrupción de lo real permite la aparición de la intención paradójica en el personaje Niujin en el monólogo *sobre el daño que hace el tabaco* de Antón Chéjov?

#### 1.3.2. Problemas específicos

- ¿De qué manera el palimpsesto y la perlaboración permiten deconstruir el texto para contextualizarlo?
- ¿De qué manera la técnica del clown propicia la irrupción de lo real?

## OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.3.3. Objetivo general

- Determinar si el uso de la irrupción de lo real permite la aparición de la intención paradójica en la composición del personaje Niujin en el texto *Sobre el daño que causa el tabaco*.

### 1.3.4. Objetivos específicos

- Determinar si el palimpsesto y la perlaboración permiten deconstruir el texto para contextualizarlo.
- Determinar si la técnica del clown propicia la irrupción de lo real.

## 1.4. Justificación de la investigación

Para la presente investigación busco contribuir en el estudio de la contextualización de la realidad que Chéjov narra, de forma tal que permita que dicha realidad sea visible en un contexto diferente bajo nuevas lecturas, renovando el nuevo problema del hombre y consecuentemente la categoría de representación teatral. Para ello, centraré la investigación en el análisis mediante la deconstrucción del texto, lo que, a su vez, faculta la introducción de nuevas lecturas. Finalmente, la puesta en escena sufre cambios, realizando las modificaciones visibles bajo una técnica teatral contemporánea: el clown.

En ese sentido, mencionaré el impacto que pretende la investigación:

- Con respecto a las implicancias prácticas de la investigación: con la presente investigación permitiré reflexionar sobre la deconstrucción del texto, así como contribuir en el análisis y la contextualización de obras de autores universales en el ámbito dramático.
- Con respecto al valor teórico de la investigación: con la presente investigación permitiré profundizar en el concepto de irrupción de lo real, así como señalar la relevancia de la deconstrucción del texto en el análisis de los componentes a modificar que permitirían una contextualización de la obra.
- Con respecto a la utilidad metodológica de la investigación: con la presente investigación permitiré profundizar en el análisis crítico de los componentes a modificar y, con ello, proponer nuevas lecturas de la obra desde la actualidad.
- Con respecto a la relevancia social de la investigación: con la presente investigación permitiré representar una obra contextualizada que mantenga la intencionalidad del autor para reflexionar la realidad e incorporar elementos que permitan trascender dicha reflexión hacia una potencial puesta en acción que resultará en la superación de dicha condición.

### 1.5. Alcances y limitaciones de la investigación

La presente investigación está referida solo al monólogo *Sobre el daño que causa el tabaco*, no sobre todas las obras de Antón Chéjov. Aunque tomo en cuenta el análisis correspondiente al autor y su obra, los alcances de esta investigación solo se aplican al monólogo.

Me refiero a la teoría propuesta por Víktor Frankl, evitando hacer un análisis de todo el existencialismo psicológico, pues escapa a los propósitos de esta investigación. La intención paradójica que propone Frankl me resulta útil, utilizándola como premisa para llegar al público, por ello me ocuparé de este constructo y no de toda la obra de Frankl.

Existe una amplia bibliografía sobre la deconstrucción y su aplicación al teatro. En esta investigación haré un breve acercamiento a los términos de deconstrucción, palimpsesto y perlaboración teatral.

Voy a priorizar en el trabajo de laboratorio los aspectos formales referidos a la comunicación dialógica con el espectador, especialmente los referidos al humor sobre sí mismo para fundamentar la técnica teatral que consigue incluir la intención paradójica en el espectáculo y que lleva a la irrupción de lo real.

## **CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO**

### 2.1. Introducción a los fundamentos de la investigación

La tarea de investigación se constituye como un ejercicio del pensamiento que, entre otros, supone una descripción exhaustiva de dicho fragmento de la realidad que se pretende como objeto de estudio de la investigación y la explicación de las causas que influyen las singularidades de su devenir, que son el énfasis para desarrollar el análisis.

En este sentido, la presente investigación se sustenta en cuatro (iv) fundamentos que sirven como cimientos teórico-científicos para la formulación y desarrollo del análisis propuesto, los cuales son los siguientes: (i) fundamentos Filosóficos, (ii) fundamentos histórico-sociales, (iii) fundamentos psicológicos y (iv) fundamentos teórico-teatrales.

Al respecto, presentaré los fundamentos filosóficos para expresar desde qué perspectiva y bajo qué pensamiento daré curso a la investigación que expongo. En específico, ampliaré la información sobre la deconstrucción, propuesta por Derrida en *De la Gramatología* (1967), enfatizando su relación con el estructuralismo saussureano y su interpretación como protesta contra la autoridad del lenguaje o logocentrismo. Asimismo, formularé cómo el postmodernismo, en su contraste con la poética aristotélica, posibilita la aparición del actor-performático.

Luego, desarrollaré los fundamentos histórico-sociales, puesto que debo aclarar desde qué contexto abordaré esta investigación, y evidenciaré de qué forma los fundamentos histórico-sociales condicionan las características psicológicas de los personajes y la forma en la que el público reflexiona sobre la representación. De esta forma, el cambio de patrón de pensamiento ameritaría una adaptación contextual de la obra, en específico, en la forma de construcción del personaje y el tránsito de un público ficticio a un público presente.

Siguiendo esta lógica, en los fundamentos psicológicos ampliaré la información sobre la intención paradójica, que se añade al personaje de Niujin, para confrontar por medio de ella la realidad a través del humor, siendo esta entendida dentro del contexto histórico-social actual.

Finalmente, explicaré de qué forma la deconstrucción, mediante las técnicas de palimpsesto y perlaboración teatral, posibilita la propuesta de adaptación y sustentaré la elección de la técnica teatral del clown para la incorporación de la intención paradójica.

## 2.2.Fundamentos Filosóficos

El monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco* de Antón Chéjov, escrito en 1886, obedece a una poética específica. Entiéndase:

Lo que llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. (Dubatti, 2002, p.35)

En términos específicos, podría afirmar que la estructura dramaturgica chéjoviana se encuentra relacionada con la aristotélica, puesto que sus obras comparten rasgos característicos. Ellos son: “Respeto por las tres unidades (...) la obra se construye en torno a un conflicto, a una situación “intrincada” (“anudada”) que es preciso resolver (nudo, desenlace)” (Pavis, 1998, p.50).

Sin embargo, desde la perspectiva de González, la obra de Chéjov presenta una divergencia con la aristotélica:



Desoyendo los cánones más arraigados de la poética aristotélica, Chéjov no sólo anuncia una renovación en las formas y en la extensión de lo literario, sino también y sobre todo en el contenido (...). Si recordamos las palabras de Aristóteles, “el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida. (...) Por su parte, en Chéjov la acción pasa a un segundo plano, interesa más la forma dramática, la disposición literaria y anímica que lo que los personajes llevan a cabo. Más el fondo que la acción, más la hondura de las propias acciones que las acciones en sí mismas. (González, 2016)

Es aquí donde surge la interrogante: ¿De dónde nace este deseo de irrumpir el canon aristotélico para crear personajes que piensen y divaguen? De manera general, se origina en la búsqueda de la verdad de la vida, por muy existencial que suene, la misma que se encuentra arraigada en los pensamientos de la psiquis del hombre y que el autor introduce en sus personajes.

La perspicaz y exhaustiva mirada del escritor ruso captó los minúsculos detalles psicológicos que sirven para caracterizar a cualquier tipo de hombre, más que ninguna otra cosa. Tomaba a sus personajes directamente de la vida [...] Fue “La verdad” lo que Chéjov quiso trasladar a las tablas y fue “La verdad” lo que exigió a los intérpretes de su teatro. (García, 2010)

Sin embargo, la verdad que buscaba reflejar Chéjov encuentra obstáculos desde los planos filosóficos, psicológicos, sociales y consecuentemente teatrales. Y esto me lleva a ubicarnos en el posmodernismo; entiéndase “un movimiento que rechaza toda autoridad central, toda homogeneidad, que reconoce todo tipo de comunidades consideradas con los mismos derechos, que se interesa en las minorías de todo orden” (Pavis, 2016, p.275).

Esta época viene acompañada de acontecimientos distantes a lo que acontecía el autor: “la llegada de lo postmoderno marca un cambio de época” (Pavis, 2016, p.275). La cual reúne y produce una “confusión entre literatura, arte, filosofía, teoría, ficción, realidad social y negocio, le gusta confrontar prácticas habitualmente separadas” (Pavis, 2016, p.275).

Consecuentemente, esta nueva suerte de reunión se refleja también en el plano artístico, impregnando los matices de la posmodernidad, en una amalgama de estilos y conceptos que en conjunto posibilitan una nueva percepción de lo que denominamos arte:

Mientras que la práctica del arte postmoderno la inicia Andy Warhol en los años 60 con el Pop Art, y luego se desarrollan otras formas artísticas en EEUU y Europa tales como el fotorrealismo, el neoclasicismo durante los años 70, se inicia la discusión teórica a partir de 1967. En 1980 se establece el término 'arte postmoderno' definitivamente en la crítica de arte. Los artistas postmodernos reintroducen lo figurativo, emplean una fuerte masa de colores, la subjetividad, la metáfora y la alegoría. Así como en otros campos de la cultura recurren a toda la tradición artística occidental (y no solo a ésta). Encontramos temas, estilos, técnicas y formas conocidas, realizadas en forma de cita distanciadora o paródica o reintegrados en un nuevo concepto, provenientes del renacimiento, del clasicismo, del impresionismo, del cubismo, del surrealismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo etc. Se caracteriza no a través de la exclusión, sino de la inclusión de lo uno y lo otro. (De Toro, 1991, p.447)

Es en este ámbito de unión e inclusión de materias diferenciadas y estilos que se encuentran que dan al artista (incluidos los escénicos) formas distintas para poder expresarse, se da una revolución en

los ámbitos teatrales, rompiendo paradigmas y parámetros que el arte antiguo proponía, donde el actor ya no se rige por el texto, sino que es él, el que se rige por sobre el texto.

Al respecto, June Shuelter menciona que el teatro posmoderno da sus inicios en 1970, (en Alfonzo de Toro, 2005, p.17)

Relación entre estilos, épocas, formas, los ismos. Esto se observa en el teatro postmoderno, que inicia en la década de los 70's, y que hace una revolución en los ámbitos teatrales, introduciendo la ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, "deconstrucción", "decreación", es antimimético y se resiste a la interpretación. (De Toro, 1991, p.449)

El teatro postmoderno se confronta con la poética aristotélica, y uno de esos aspectos es cómo la realidad y la ficción también son confrontadas de una forma armónica, donde el actor es priorizado frente al texto, “donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, y en general carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica” (De Toro, 2005, p.17). Y ello conlleva a la irrupción de lo real, sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. Hecho por el cual la realidad que se busca en la representación es complementada con la comunicación con el público, obteniendo una retroalimentación.

La representación de la realidad es, en efecto, un problema muy distinto al de la irrupción de lo real. En algunos casos ambas acciones pueden coincidir y la presencia de lo real puede servir para garantizar la efectividad de una representación. (...) de lo que se trata es precisamente de renunciar a una construcción de los hechos con sentido, es decir, de una realidad compartida o susceptible de ser compartida. (Sánchez, 2007)

El teatro posmoderno se abre a un abanico de posibilidades de cómo tratar la obra empleando una pluralidad de códigos y escenarios, donde se niega la presencia del texto como eje central del teatro.

En este punto es importante resaltar la relevancia de la deconstrucción, puesto que, desde un plano filosófico-lingüístico, desarrolla un sistema conceptual y proporciona herramientas para confrontar la centralidad de la escritura sobre el habla denominada logocentrismo.

Al respecto, Derrida manifiesta en una entrevista traducida por Foucault: “Comencé protestando contra la autoridad de la lingüística y del lenguaje y del logocentrismo. Siendo que para mí todo comenzó, y ha continuado, por una protesta contra la referencia lingüística, contra la autoridad del lenguaje, contra el “logocentrismo” (Foucault, 2017).

Derrida escribe un manifiesto teórico con el nombre *De la Gramatología*, donde cuestiona la forma en que la racionalidad ha funcionado en occidente, desde los griegos (Platón) hasta nuestros días. Él critica toda la tradición, la metafísica de la presencia, pues ellas resaltan el valor de la presencia por encima de la esencia. Pero ya mucho antes que Derrida hubo otro teórico que comenzó a hablar sobre dicha preminencia, y fue:

Heidegger quien denuncia de forma más categórica la metafísica como escritura teórica organizada en torno a un centro privilegiado: la presencia. Ello es fruto, sin duda, del pensamiento representativo que ha limitado siempre la cuestión del sentido del Ser al considerarlo únicamente en tanto que ser del ente, en tanto que fundamento del mismo en un horizonte de interpretación dominado por la idea de presencia. (De Peretti, 1989, p.24)

Lo que la metafísica quiere es poner en prioridad a la presencia por encima de la esencia y presentarla como autosuficiente. Derrida cuestiona esa autosuficiencia y busca por medio de la deconstrucción desarticular esos argumentos para mostrar la dependencia entre ambos. Y es por este motivo que Derrida seguirá los textos de Heidegger, llegando a plantear la deconstrucción.

Es en razón de esto, que él no comparte la creencia de que algo es más importante que lo otro o que algo tiene supremacía sobre lo demás. Entiende que todo tiene una importancia y que tanto uno como otro puede compartir dicha importancia. Derrida, en una entrevista, aclara que lo que lo llevo a hablar de la deconstrucción no nació propiamente de él, sino que él profundizó el tema que vio en Heidegger.

La palabra deconstrucción existía ya en francés, pero su uso era poco común. A mí me sirvió, en primer lugar, para traducir un par de palabras: la primera que viene de Heidegger, quien hablaba de destrucción, y la segunda que viene de Freud, quien hablaba de disociación. Pero muy pronto, naturalmente, intenté señalar de qué modo, bajo la misma palabra, aquello que llamé deconstrucción no se trataba simplemente de algo heideggeriano ni freudiano. He consagrado, no obstante, bastantes de mis trabajos para marcar una cierta deuda tanto con Freud

como con Heidegger, y al mismo tiempo una cierta reflexión sobre aquello que llamé deconstrucción. (Foucault, 2017)

Cabe precisar que Derrida desarrolló la deconstrucción en un momento histórico en el cuál el estructuralismo de Saussure era el pensamiento dominante y parte de su desarrollo conceptual se construye precisamente tomando una posición que confrontaba lo que esta corriente postulaba:

Por otro lado, fue en el momento en que las ciencias del lenguaje, la referencia a la lingüística y el “todo es lenguaje” eran dominantes. (...) la deconstrucción comenzó a constituirse como (...) no diría antiestructuralista, sino, en todo caso, desmarcada con respecto del estructuralismo, y protestando contra dicha autoridad del lenguaje. (Foucault, 2017)

De este modo, vemos que la deconstrucción no solo se ubicaba en el plano de la gramática, sino que se venía ampliando también al ámbito teatral, resultando que la deconstrucción no solo se queda en el estudio de la escritura o el cuestionamiento sobre la tradición desde lo platónico, sino:

Marca el camino del teatro actual, su interacción con diversos códigos e intertextos espectaculares. El resultado de esta concepción o procedimiento es la creación de un organismo perpetuamente dinámico de una alta pluralidad, de una gran entropía de diversos elementos que, a pesar de la complejidad de muchas obras, las hacen accesibles a un amplio público. (De Toro, 2005, p.22)

En esta línea argumentativa, la deconstrucción en el teatro permite evidenciar la centralidad de un elemento y comenzar a elaborar una estrategia que nos permita abordar aquello que en una época no

se abordó, partiendo de un análisis profundo y posibilitando la intervención del texto que conlleva a una nueva respuesta en un contexto diferente al contexto en el que vivió Chéjov.

En específico, la deconstrucción cuenta con técnicas que facultan la intervención del texto: (i) el palimpsesto y (ii) la perlaboración. El palimpsesto hace referencia a un manuscrito grabado nuevamente, donde este aún conserva vestigios de lo que estuvo grabado anteriormente, posibilitando diversas lecturas.

Dado que, al poner una lectura por encima de la otra nos da un panorama distinto de lo que se pudo entender de una obra en un contexto anterior, ahora bien, al hacer una nueva lectura con información diferente al contexto permite una mirada nueva del panorama del trabajo.

La perlaboración en la deconstrucción derridiana es la relectura del texto, donde uno va encontrando aspectos que hoy son visibles por la información que se tiene o aspectos del contexto que han ido cambiando, donde lo antiguo es releído en otro contexto y bajo otra percepción del mundo tanto desde el punto de vista ético como histórico-teatral. Esto permite introducir otras posiciones del planteamiento que se tuvo en el principio. Sin embargo, es importante resaltar que “no es una adaptación del texto a problemas actuales (esta relación se puede dar eso sí, a modo de resultado)” (De Toro, 2005, p.30).

En suma, a partir de lo mencionado previamente, de cómo el contexto se ha modificado y consecuentemente la teatralidad, inclinándose ésta al arte postmoderno, el planteamiento de la deconstrucción del monólogo, mediante la intervención de texto, implica distanciarse de la poética aristotélica en el sentido clásico de la centralidad del texto (o logocentrismo). Al distanciarme de estos

puntos, y deconstruyendo el texto, encuentro otros rumbos de interpretación del mismo, donde se faculta una relación más directa con el público.

### 2.3.Fundamentos Histórico-Sociales

En cuanto al contexto histórico-social, las cuatro décadas en las que vivió el escritor ruso representan un tiempo importante en la historia de Rusia: el paso de una sociedad agraria tradicional, basada en la servidumbre, a una sociedad proletarizada industrial. Este cambio comenzó en Rusia luego de la abolición de la esclavitud en 1861, haciendo que muchos de los intelectuales perciban un ambiente para mejorar, apareciendo múltiples movimientos políticos, literarios, filosóficos y revolucionarios. Sin embargo, la política comenzó a oscurecerse en 1881 debido al asesinato del zar Alejandro II, dando inicio a la persecución contra el libre pensamiento. La literatura, pese a todo, continuó siendo uno de los pocos espacios donde se manifestaba la libertad intelectual, donde la conciencia pública todavía tenía voz.

Al respecto, García (2010)<sup>1</sup> ofrece un estudio de las obras de Chéjov bajo la perspectiva de la antropología literaria, en el que muestra cómo los personajes son el resultado de la sociedad, del contexto donde se inscriben. García analiza el zarismo en la época en la que Chéjov escribe sus obras, y cómo el autor muestra la realidad del hombre de ese tiempo, sin decoro, sino simplemente mostrar la

---

<sup>1</sup> “Arquetipos humanos imaginarios rusos en tres piezas teatrales de Antón Pávlovich Chéjov”, de Diego Felipe García Chishko (2010).



realidad tal como era. Así, los personajes de la literatura son un puente para visualizar lo que acontecía en Rusia a finales del siglo XIX.

Al respecto, Antón Chéjov llamaba a su época un tiempo enfermo, donde el hombre tenía una aproximación perezosa ante el panorama social. Retomando lo mencionado en el párrafo anterior, es precisamente esta característica la que se ve reflejada en los diálogos de sus personajes teatrales. Los personajes reconocen lo triste de sus vidas, son hombres que tenían que trabajar para ganarse la vida, que querían cambiar costumbres e ideas que los oprimían o que mancillaban su dignidad. Es así que Chéjov, valiéndose del humor para mostrar las adversidades de la vida y la monótona de sus personajes, busca producir en el espectador una reflexión sobre su realidad.

Todo lo que yo deseaba era decir honestamente a las gentes: Miraos un poco y ved hasta qué punto vuestra vida es mala y monótona. Es importante que las gentes se den cuenta de este hecho ya que, si lo comprenden, podrían suscitar ciertamente entorno de ellos una vida mejor. (Yelizarova, 1960, p.12)

Este contexto se refleja en el planteamiento de la obra, en el enfoque del autor, que plantea la esposa como autoridad y Nijuin como subordinado, siendo este uno de los contrastes que usa Chéjov, como el explotador y su víctima:

Todas sus obras de madurez están elaboradas según un principio básico: el conflicto entre un explotador y sus víctimas: en "El jardín de los cerezos" Lopajín se apodera del jardín de Madame Ranevsky y Gaev, en "Tres Hermanas" es Natasha quien desaloja a los Prozorov de su casa de provincia, en "La gaviota" Trigorín destruye la

candidez de Nina y Arkadina las esperanzas de su hijo y en "Tío Vania" la llegada de Elena y Serebriakov hace tomar conciencia en los demás sus propias miserias. (López, 2017, p.1)

Este enfoque se relaciona al contexto en el que se escribe la obra, 1886, puesto que Rusia estaba sometida a una autoridad absolutista (el zarismo, la burguesía). Chéjov hace una analogía entre gobernante opresor/pueblo oprimido y Niujin/esposa. La mujer es ese poder que subyuga a Rusia y que, en lugar de velar por el pueblo ruso, toma partido en todo, se hace dueño de todo y cobra por todo, tratando al pueblo no como seres humanos sino como un objeto que pueda producir riquezas para el gobierno de turno. Una vida llena de injusticia para Niujin y, desde luego, para Rusia.

Es así como Chéjov decidió plantear en sus obras su punto de vista sobre la sociedad y Niujin es un ejemplo bien logrado del yugo del pueblo ruso. Niujin es un reflejo del hombre de su tiempo, ese hombre que perdía las esperanzas de salir adelante, que perdía el anhelo de superarse, que cedía ante el maltrato y la opresión, que se queja de la vida, pero aun así, nada hace para cambiarla.

Sin embargo el contexto ha cambiado. El pensamiento postmoderno, el cual determina la vida cotidiana, da paso a nuevos problemas para el hombre. Una sociedad posmoderna en la cual, como expusimos anteriormente citando a Lipovetsky y a Pavis, estamos regidos por el vacío que no posee tragedia ni apocalipsis, y la línea que separaba las artes, lo real y lo ficticio, el pensamiento y la literatura se diluye.

Este pensamiento se ha impregnado también en el teatro de los últimos años, caracterizándose por técnicas y estilos reintegrados en un nuevo concepto. Esto implica que al momento de contextualizar

una, hay que tener en cuenta los cambios en los cánones artísticos vigentes para una mejor recepción de la misma.

De esta forma, se evidencia de qué manera el contexto condiciona las características psicológicas que los autores proponen para los personajes y la forma en la que el público reflexiona sobre la representación. Por consiguiente, tal como se desarrolló en el acápite anterior, el cambio de patrón del pensamiento ameritaría una adaptación contextual de la obra, en específico en la forma de construcción del personaje y en la comunicación con el público.

#### 2.4. Fundamentos psicológicos

Noblejas de la Flor (2002) estudia a fondo lo que Víktor Frankl llamó el hombre en busca de sentido. Estudia los orígenes de la logoterapia y busca nuevas maneras de tratar las dolencias psicológicas, bajo técnicas que la misma autora y sus colegas elaboraron. En su estudio se encuentra la intención paradójica, herramienta para tratar problemas como las fobias o los miedos enfrentando a la persona contra sus temores, donde el humor es una parte importante para que la persona pueda ver de otra manera su problema.

En cuanto a nuestro personaje, el vacío existencial se hace visible en Niujin, dado que esta falta de sentido de la vida se manifiesta en esa mirada pesimista frente a la adversidad:

Este vacío existencial viene a ser una falta de un propósito, algo que uno quiera realizar, un sueño o un anhelo fuera de los hechos cotidianos, una realización como persona fuera de las motivaciones del placer. Esto se manifiesta sobre todo en un estado de tedio, y al no tener un propósito claro, uno deriva en la frustración.

Podemos comprender hoy a Schopenhauer cuando decía que, aparentemente, la humanidad estaba condenada a bascular eternamente entre los dos extremos de la tensión y el aburrimiento. De hecho, el hastío es hoy causa de más problemas que la tensión y, desde luego [...estos...] problemas se hacen cada vez más críticos. (Frankl, 1991, p.61)

Esta actitud de hastío frente a los hechos, genera que el hombre deje de ser proactivo, limitándose solo a hacer lo que otros le digan o lo que los medios le comandan, buscando llenar un vacío con productos y servicios que no necesita para lograr encajar en la sociedad. La persona pierde interés por generar planes a largo plazo y cae en una búsqueda de placer momentáneo inmediato.

La persona que padece esta frustración existencial no sabe cómo llenar ese vacío interior que siente y la vida pierde atractivo: cualquier situación singular es con un sentimiento de aburrimiento y apatía; cualquier proyecto parece derrotado desde el principio; la reflexión sobre la vida conlleva una sensación de inutilidad. (Noblejas de la Flor, 2002, p.110)

Esa pérdida de sentido es tratada con la intención paradójica, que es la propuesta de Frankl para superar la pérdida del sentido de la vida por los conflictos o las condiciones adversas que le acontecen a los seres humanos. “Lo logra al enfrentar lo que teme, burlándose de ello, encontrando el lado cómico como un modo de auto distanciarse para ser objetivo al mirar su problema y separarse de él” (Chazenbalk, 2006). Es paradójico en el sentido de que se libera del problema del cual huye haciéndole frente con el mecanismo del humor. El texto de Chejov está movilizado precisamente a partir de este principio. Nos reímos de la tragedia particular de Niujin, que a su modo nos representa. El espectador

entonces está siendo representado por el personaje y mirarlo permite distanciarse, objetivar las dependencias y la poca valentía para ser libre.

La intención paradójica, técnica que parte del estudio de la logoterapia, busca la inversión de la fobia, cambiando lo habitual (huir de lo temido), por un acontecimiento paradójico. Frankl (1984) define “la intención paradójica como un proceso mediante el que [...] es animado a hacer, o a desear que ocurra, aquello que precisamente teme” (p.130). Es en este sentido que Niujin, a raíz del temor que le tiene a su mujer, presenta problemas nerviosos, miedo a tomar decisiones, adicción al tabaco para apaciguar sus frustraciones, una mirada retrospectiva de su vida (huye de la realidad por medio de recuerdos agradables para apaciguar su presente), no tiene proyección a futuro dado a su pesimismo y presenta baja autoestima.

La intención paradójica es una forma de enfrentar un miedo de la manera inversa a como uno esperaría. Ante una situación generadora de estrés a causa de un miedo, en vez de buscar relajarse dándose ánimos para sobrellevar el problema, el sujeto busca que el acontecimiento se dé, para así verlo como en realidad es y poder manejarlo con serenidad. Por esta razón, trasladar este aspecto de la intención paradójica al personaje, permitiría al espectador reírse de su propia situación conflictiva.

Esta es una de las posibilidades más impresionantes del hombre y sólo del hombre: aunque no puede escoger sus sensaciones y emociones, puede tomar posición ante ellas, puede dominarlas y doblegarlas con su voluntad. Ya no es, por así decirlo, esclavo de sus estructuras cerebrales antiguas, que todavía hoy tienen una importancia decisiva para su vida afectiva; ha

dado el salto a la dimensión espiritual y con ello..., a la libertad de la voluntad. (En Noblejas de la Flor, 2002, p.170)

La intención paradójica al producir un hecho risible, hace que las dificultades que uno pase no sumen, o acumulen en nuestra mente, hechos negativos. Es por ello que vemos que reír es una manera de disminuir el tedio que podamos estar viviendo.

Es en este punto donde la deconstrucción aparece como posibilidad de una lectura palimpsesta del texto *Sobre el daño que hace el tabaco*, esto es, una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias actuales en relación con la contemporaneidad, con su ideología y con la percepción del espectador. Así, al personaje se le superpone el vacío existencial como problema del hombre contemporáneo y la intención paradójica como salida a ese problema.

De esta forma, si bien Niujin todo el tiempo anda asustado por su mujer, se enfrentará a dicho problema, “pero una regla fundamental para encontrar la formulación de la intención paradójica es que ésta ha de dirigirse contra las consecuencias del miedo (responder paradójicamente a la pregunta, ¿qué es lo peor que podría pasar?” (Noblejas, 2002, p. 169). Siendo una medida contraria a lo que normalmente mostraba el personaje.

Noblejas dice al respecto:

Se trata, en definitiva, de una inversión de la actitud que se tiene con respecto a la fobia: sustituir la intención habitual de rehuir, de luchar contra lo temido, por una intención que parecería contraria al sentido común (intención paradójica). El miedo patógeno es sustituido por

un deseo paradójico (aunque sólo sea por unos segundos), de tal forma que el círculo vicioso de la angustia de expectativa acaba rompiéndose. (p. 166)

Pero es fundamental, para el buen resultado de la intención paradójica, que Niujin tenga confianza en su propia capacidad para vencer el miedo por el que se consideraba atrapado. El personaje adquirirá una perspectiva diferente ante problema, al demostrar que identifica los sentimientos que lo controlan para tomar una postura ante ellos, haciéndoles frente de una manera cómica. Es en este sentido que Niujin puede comenzar a descubrir una manera de afrontar sus temores confrontándolos por medio del humor

Por otro lado, resulta importante entender el acercamiento y el compromiso emocional entre el público, actores y los personajes que el actor representa en el escenario denominado empatía dramática. A partir de la creación de este vínculo entre uno y otro, los espectadores son capaces de sentir las emociones de los personajes representados y el actor es capaz de sentir las emociones del personaje que representa. Esto, finalmente, da sustento a la introducción de la intención paradójica como medio de reflexión y posible superación del temor también presente en el espectador.

El humor da un gran aporte en este proceso generando empatía y apoyando la inclusión de la intención paradójica para que Niujin pueda reírse de su temor, produciendo también un distanciamiento.

Veamos un ejemplo:

[...] ha sentido algo como muy espantoso y aterrador, y que no sólo ‘toda crisis encierra una oportunidad’ y ‘todo sufrimiento tiene un sentido’, sino que también ‘todo miedo tiene un

rival: el humor'. El truco de la intención paradójica para superar el miedo excesivo e infundado es reírse de él. (Noblejas de la Flor, 2002, p.173-174)

En el monólogo, Niujin es obligado por su mujer a dar una conferencia sobre el daño que causa el tabaco, tema que no es de su interés, siendo paradójicamente él un fumador. En dicha conferencia comenzará a exponer el trato que su mujer tiene hacia él, exponiendo todo lo que pasa con ella, pero irá reconociendo que puede ver su problema como algo de lo que puede reírse. Más que quejarse de todo lo vivido, empezará a encontrarle el lado cómico a su situación, a reírse de su propia situación siendo esto risible para él y para el público. Para esto se requiere el humor, siendo el arma para enfrentar el miedo que ha adquirido Niujin hacia su mujer en los 30 años que llevan de casados. Gordon W. Allport escribe: "El neurótico que aprende a reírse de sí mismo puede estar en el camino de gobernarse a sí mismo, tal vez de curarse" (Frankl 1984, p.69). Por ello, debe entenderse que cuando Niujin habla de su mujer y todo lo que ocurre con ella, no se trata de un acto de desahogo, sino, una mirada interna de su situación para poder superarla a través de la comicidad. Pero debe entender que no damos por sentado que se curara de inmediato, sino que tendrá las herramientas para superar el temor.

En palabras de Lukas:

Aún no es una libertad perfecta; al contrario, es un espacio muy pequeño de libertad dentro del influjo dominante de la emoción en el conocimiento, pero dentro de este espacio de juego nuestras sensaciones han perdido su poder sobre nosotros. Y es el espacio que está abierto al empleo de la intención paradójica. El paciente necesita esta seguridad de su libertad espiritual frente a su propia vida afectiva; por eso tiene que aprender en la primera fase a diferenciar entre



lo que ocurre en él emocionalmente (que casi siempre ocurre en un grado excesivo) y lo que él es, quiere y desea. (En Noblejas de la Flor, 2002, p.170)

El humor como una habilidad propia del ser humano para enfrentar los temores nos da un panorama distinto de aquello a lo que el hombre está acostumbrado, sobre todo aquel pesimista que escaparía y no reiría ante la adversidad, y nos ayuda a entender que podemos encontrar la dicha aun en el infortunio. Es por este motivo que Niujin, al enfrentar el temor que siente hacia su mujer, pueda superarlo, ocasionando un efecto de cura y resultado, para que el espectador pueda reflexionar sobre este suceso.

En suma, es por medio de la deconstrucción que nos permitimos segmentar las partes del texto y darle una lectura nueva al texto a partir de sus nuevos componentes.

Tenemos, por así decirlo, una nueva cuestión al problema del hombre, el texto, por ello, pasará por un proceso de cambio donde los elementos psicológicos intervendrán y se perlaborará aquellos aspectos escondidos, tapados por las normas tanto éticas como histórico-teatrales.

## 2.5.Fundamentos Teórico-Teatrales

### 2.5.1. La deconstrucción

Alejandro Fielbaum (2009)<sup>2</sup> destaca la importancia que tuvo el teatro en el pensamiento derridiano. En sus primeros trabajos, Derrida expone su apreciación sobre la obra de arte y sobre el teatro. En la obra de Artaud encuentra una yuxtaposición de las repeticiones en la estructura escénica.

Recordemos que Derrida (2004) dice que la deconstrucción es el análisis de las estructuras invisibles, las que están por debajo de las establecidas. La deconstrucción busca desmontar lo ya construido para develar las partes y analizarlas. “Porque implica la necesidad de la memoria, de la reconexión, del recuerdo de la historia de la filosofía en la que nosotros nos ubicamos, sin no obstante pensar en salir de dicha historia” (Derrida, 2004, p.3).

Al analizar las partes fragmentadas encontramos que algunas de estas han dejado de ser coherentes con nuestra contemporaneidad. Un ejemplo: si antes el autor hablaba de opresor y oprimido, ya que esta temática era coherente con su contexto, hoy re-enfocaremos el conflicto del personaje y la temática de la obra hacia nuestro presente que lejos de ser absolutista deja al humano perdido en las discontinuidades propias de la posmodernidad.

¿Qué otra cosa es la deconstrucción?, sino el intento de alejarse de toda lectura del centro para situarse en los márgenes y minar las jerarquías [...] “Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes

---

<sup>2</sup> “Reflexiones sobre teatro y comunidad en torno a la filosofía de Jacques Derrida”, de Alejandro Fielbaum. (2009)

habitando estas estructuras. [...]. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente. (Diviani, 2008, p.362)

Y esto bien se aplica al teatro, puesto que por muchos años se han hecho adaptaciones de obras clásicas, contextualizándolas y permitiendo una nueva lectura de la misma, pero manteniendo los ejes sustanciales de la estructuras. En ese caso Sinisterra hizo la deconstrucción de una obra de Chéjov, *las tres hermanas*, trayendo una nueva historia sobre estas mujeres llevándolas a acontecimientos actuales, de lo cual, Lladó dijo: “poco tiene que decirnos el teatro si no nos interpela, si no tiene algo que contarnos de la actualidad (este escrito hace un año o hace un siglo)” (Lladó, 2012). Si ya no hay absolutismo como en los tiempos de Chéjov, entonces ¿qué hay ahora? En una búsqueda sobre este poder opresor hacia el hombre encontramos el vacío existencial de este, al respecto Frankl afirma que:

Se dice que cada época tiene su neurosis y cada tiempo necesita su psicoterapia. En realidad hoy no nos enfrentamos ya, como en los tiempos de Freud con una frustración sexual, sino con una frustración existencial. El paciente típico de nuestros días no sufre tanto, como en los tiempos de Adler, bajo un complejo de inferioridad, sino bajo un abismal complejo de falta de sentido, acompañado de un sentimiento de vacío, razón por la que me inclino a hablar de un vacío existencial. (Frankl, 1984, p. 9)

Para el caso de esta investigación hice un análisis de las partes tomando en cuenta que la sociedad ya no se enfrenta ante un absolutismo, sino que hoy el mismo hombre se enfrenta a su propia mirada pesimista, dado que esta vida llena de placeres ha hecho que el ser humano solo busque

satisfacer sus necesidades, olvidando sus objetivos, viéndose involucrado en una vida sin logro alguno, quedando solo el afán de sentirse satisfecho. Ahora bien, encontrando este hecho y buscando introducirlo en el monólogo no disolví la obra del autor, sino por el contrario, tal como dice De Toro: “se produce una nueva identidad sin perder la anterior y sin adaptar la nueva completamente” (De Toro, 2005, p.29). Y es que toda esta información nueva es resultado de un análisis profundo de lo que el autor vio en su época. Busco reflejar esta nueva verdad que acontece en nuestra realidad, como Anton Chejov lo vio en su época:

Me cuenta usted que el público llora al contemplar mis obras dramáticas. También otras gentes me lo han hecho saber. Pero yo no he escrito mis dramas con ese propósito. Todo lo que yo deseaba era decir honestamente a las gentes: Miraos un poco y ved hasta qué punto vuestra vida es mala y monótona. Es importante que las gentes se den cuenta de este hecho ya que, si lo comprenden podrían suscitar ciertamente entorno de ellos una vida mejor (Yelizarova, 1960, p.12).

Es en este sentido que la verdad de la realidad se seguiría viendo, es como si la posta hubiera pasado de padre a hijo, donde el dramaturgo pasa la posta (la obra) a la siguiente generación y ella pueda, no eliminar la obra del padre, sino introducirla a la verdad del hecho actual.

Lo que entiende por obra, algo que queda, que es absolutamente intraducible, que porta una firma... en cualquier caso, algo que tiene un lugar, una cierta consistencia que es grabada, a la cual se puede retornar, que puede ser repetido en distinto contexto, que puede ser leída en el futuro en un contexto en el cual las condiciones de la lectura han cambiado. (Derrida, en Fielbaum, 2011, p.14)

El solo hecho de volver a leer una obra ya nos da diferentes lecturas, pero podría quedarse en la anécdota, por ejemplo en el caso del monólogo, que es un hombre sojuzgado por su mujer. Esta es la primera lectura que se puede extraer. Sin embargo, así como Chéjov buscó mostrar una realidad a sus contemporáneos, hoy el hombre enfrenta algo distinto, y no sólo se puede vincular en el simple hecho de que su mujer es abusiva con él.

Fielbaum dice:

Derrida considera que la obra dota, desde su exterioridad, al estado de lengua una desconocida posibilidad, mas con un futuro incierto que tornará imposible pensar cualquier linealidad fuera del quehacer de su artificio: "¿Qué es una obra? Crear una obra es dar un nuevo cuerpo a la lengua, dar a la lengua un cuerpo tal que esta verdad de la lengua aparezca allí como tal, aparezca y desaparezca, aparezca en retirada elíptica. (Fielbaum, 2011, p.102)

Poniendo a Niujin en un contexto social, político y económico totalmente diferente para el que fue escrito, se produce una lectura distinta. Pero, ¿cómo deconstruir? La deconstrucción no es un método o una técnica, Lo que funcionó en una persona al deconstruir, para otra puede ser diferente, se trataría más bien de una estrategia. "Derrida diría que no se trata de un método precisamente, sino más bien una estrategia deconstructivista" (Diviani, 2008, p.362). Uno puede tener una manera de deconstruir propia, lo cual hace infinita la creatividad del proceso de descomponer y recomponer, añadiendo sus propias lecturas: la información que la persona ha ido acumulando en sus años de vida, su manera de ver el teatro, los problemas sociales y plantearlos desde una mirada personal. Artaud lo decía así:

Es necesario creer en un sentido de la vida renovado por el teatro, en el que el hombre Impávidamente se vuelve amo de lo que todavía no es, y lo hace nacer. Y todo lo que aún no ha nacido puede nacer todavía, siempre que no nos contentemos con ser simples órganos de repetición. (Artaud, en Maza, 2009, p.6)

Por consiguiente, hago un análisis profundo de las partes estudiadas, buscando encontrar aspectos escondidos, como en la perlaboración, herramienta también de la deconstrucción para el estudio de texto.

### 2.5.2. La perlaboración teatral

La perlaboración sirve como herramienta para el cuestionamiento de los temas en el monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco*, somete la división de periodos históricos y permite rescatar nociones del texto bajo una nueva luz. “La memoria abre la actividad, la elaboración trabaja con un material determinado y la perlaboración lo transforma en una nueva creación, donde lo nuevo y lo antiguo se funde en una nueva identidad” (De Toro, 1991, p.444). Esas relecturas me permitirán encontrar esos nuevos aspectos que tocan fibras de acontecimientos actuales, encontrando un nuevo camino y significación al monólogo, permitiendo o entendiendo aspectos distintos de acuerdo a los del deconstrutor. “El texto se presenta, por este motivo, como la zona donde se posibilita el contacto entre dos o más épocas, favoreciendo esa relectura y redistribución de los elementos tradicionales” (Ortiz,2008. p 26). Es en la perlaboración donde lo antiguo y lo nuevo se encuentran, sumándose ambas

sin restarse mutuamente, dado que se parte de un antecedente, y el palimpsesto tendrá la función de unir esas lecturas.

### 2.5.3. El palimpsesto

Como expuse líneas arriba, la palabra palimpsesto viene del griego antiguo que significa grabado nuevamente. Así pues, como cité también en párrafos anteriores, Derrida mantenía la idea de que un texto mantiene vestigios de otro, eliminando la existencia de un significado trascendental.

La deconstrucción se vale del palimpsesto dado que son lecturas interpuestas. Donde una lectura refleja lo que quiso decir en su tiempo, modificada por una lectura actual con su contexto. El palimpsesto es como un “manuscrito raspado para poder ser reutilizado, el primer texto puede, normalmente, ser descifrado debajo del texto sobreimpuesto” (Angenot, en De Toro, 1991, p.307). Es por ello que me permite intervenir el texto e introducir lecturas, como el vacío existencial, como el acontecer del hombre contemporáneo, y la intención paradójica, el hacer frente a un problema por medio del humor, a través de una técnica que permita al personaje pasar por este proceso y superar su temor usando el humor como mecanismo de defensa ante el miedo. Un pensamiento nuevo en Niujin donde se entrelazan nuevas lecturas para resolver su problema existencial.

Ahora el palimpsesto se ve también en el teatro, lo cual permite ese juego de lecturas. “Este trabajo revela un palimpsesto, la superposición de juegos, la diversión y el rendimiento intelectual” (De Toro, 1992, p.16). Ello permitiendo una renovación en una obra de un contexto muy anterior al actual, este hecho da una nueva vida a la obra en una situación distinta de la que procedía, sin perder sus

motivaciones propias. Es un camino de vitalidad para obras que se desprenden y desentienden en un contexto distinto.

También la lectura-representación palimpsesta deconstruccionista marca el camino del teatro actual, su interacción con diversos códigos e intertextos espectaculares. El resultado de esta concepción o procedimiento es la creación de un organismo perpetuamente dinámico de una alta pluralidad, de una gran entropía de diversos elementos que las hacen accesibles a un amplio público. (De Toro, 2005, p.22)

Ahora, no se trata de insertar un texto por insertarlo, no es un azar de lecturas que se van añadiendo a la obra, por simple capricho o por deseo del investigador, sino un estudio palimpséptico de la obra para poder introducir lecturas correspondientes que puedan afirmar o renovar lo que un autor quiso decir en su tiempo, como es el caso de este proyecto.

La deconstrucción palimpsesta como una actitud intelectual de leer un texto desde su estructura profunda, es decir, de no solamente leer lo que se dice, sino también lo que los autores pensaban, esto es, sacar a luz la motivación de su estructura y sus relaciones con las otras series del saber de una u otras épocas. Leer palimpsestamente es hacer deconstrucción: descubrir la metatextualidad de un texto, las transgresiones epistemológicas. Deconstrucción es leer los textos, desde el saber, el pensar de una época, es leer con el texto y contra el texto. Esta lectura/actividad la podemos definir como una semiótica epistemológica. (de Toro, 1992 p.161)



El aspecto deconstruccionista resulta de una lectura palimpsesta del texto *Sobre el daño que hace el tabaco*, esto es, una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias afines al tiempo de quien las aplique, con la ideología y percepción del espectador al que se dirige. Así, el enfoque del conflicto del personaje de Niujin gira hacia la falta de dirección típica del hombre posmoderno, usando la intención paradójica como herramienta de cambio. Tenemos, por así decirlo, una nueva cuestión del problema del hombre, el texto, por ello, pasará por un proceso de cambio donde los elementos sociopsicológicos intervendrán. No es una adaptación del texto *Sobre el daño que hace el tabaco*, sino una reescritura del mismo.

#### 2.5.4. Clown

El clown es un personaje arquetípico que ha trascendido el tiempo y que se ha registrado a lo largo de la historia con otros nombres, ya en Egipto se sabía que existía un bufón; también en China y en la cultura azteca, entre otras, daban referencia de este personaje y su importancia:

A lo largo de la historia la mayoría de las culturas han tenido clowns. Cuando Cortez conquistó la Nación Azteca, descubrió que en la Corte de Montezuma había bufones parecidos a los europeos. “Fools aztecas” [...] La mayoría de las tribus Nativas Americanas han tenido algún tipo de clown. [...]. (clownplanet.com, 2016)

El término clown es un concepto anglosajón que se emplea como sinónimo de payaso, haciendo generalmente referencia a la tipología de Carablanca y de Augusto. El primero representaba la autoridad y las normas, mientras que el segundo la trasgresión de estas. Es en este segundo que se encuentra, según Jesús Jara (2014), el verdadero payaso: “El Augusto en mi opinión, es el verdadero payaso o

clown, tanto por su compleja personalidad como por su actitud y comportamiento” (p.15). Es elegido el Augusto por su similitud con el hombre, por su grado de sensibilidad, porque vive y reacciona de la manera como lo haría una persona en la vida cotidiana, puesto que él viene “con un espíritu positivo, divertido y socializador basado en la capacidad de reírse de sí mismo y transmitir ternura” (Jara, 2014, p.15). Para poder hacer visible la intención paradójica, usaré la técnica del clown que incluye para su construcción a la persona que lo ejecuta exponiendo frente al público el mayor grado de verdad de la que el ejecutante es capaz.

Y es que el clown, en teoría, está pensado para exponer la calidad humana del individuo, que no se esconde y se muestra vulnerable, y a la vez desafiante ante los problemas. Las emociones son su plataforma de acción, es decir, detrás de cada problema hay una emoción que lo motiva. “Es idealista y pragmático. Soñador y realista. El clown es persona de grandes proyectos y objetivos” (clownplanet.com. 2016). Es por estos rasgos que se vincula rápidamente con el hombre, y crea una empatía, por sus similitudes y diferencias.

Así podemos inferir que el clown, a diferencia de un personaje teatral configurado en una dramaturgia clásica, que está parametrado por las acotaciones, el director, el grupo creador, la dramaturgia o los otros personajes, es libre, “el clown solo tiene como referencia aproximada a cada uno de nosotros cuando nos deslizamos hacia ese otro yo que es nuestro payaso” (Jara, 2014, p.15).

Desde el abordaje escénico que propongo para el texto, trabajo con el clown como ser humano en estado puro que no trata de divertir, sino de divertirse a través de la relación con el público, teniendo la capacidad de sostenerse a partir de lo que el público le va dando.

El enfoque optimista del clown permite que el espectador pueda cambiar su perspectiva en relación al texto vertido por el personaje a través de la comicidad. “El ser humano necesita reír. Para comprender, para crecer y asimilar la realidad” (Jara, 2014, p.16).

Es en este sentido que el clown tiene una relación con actividades que son cotidianas y primarias, lo cual lo pone cerca de cualquier persona o cultura. Produciendo que las personas que lo vean puedan reír de los juegos y torpezas de este individuo.

El payaso poco a poco se ha ido moviendo fuera de cortes, circos, teatros, cines y calles dejando de representar solo un acto gracioso, como antes se tenía pensado, para que ahora esa comicidad y humor sea estudiada seriamente en la medicina humana:

Durante los últimos 20 años se ha estudiado a fondo el tema, y se ha observado que el humor y la risa nos permiten ajustar nuestra manera de comportarnos al entorno en el que vivimos, disminuyendo de manera sutil la desazón que provocan, a veces, las relaciones interpersonales, mejorando nuestra posibilidad de relación y facilitando la supervivencia frente al estrés al que nos enfrentamos a diario. (Jara, 2014, p.43)

Por esos motivos se han creado nuevas técnicas, una de ellas la risoterapia, con la finalidad de hacer reír a personas con trastornos emocionales por causas de ansiedad y depresión y ello le da una mejor calidad de vida al paciente.

Estudios en el:

Instituto Neurológico de Londres, (...) han comprobado cual es el efecto físico de la risa en el cerebro, y han demostrado que, si contamos chistes a individuos sometidos a una resonancia magnética, se ve claramente en su cerebro encenderse el córtex como si fuera una luz de neón. (Jara, 2014, p.43)

Motivos por los cuales se han elaborado métodos terapéuticos que ven el humor, la risa, la ironía y la carcajada, como un antídoto contra la depresión y el estrés. Es por eso que veo en el humor, un contribuyente para cerrar malas experiencias y a confiar en un futuro mejor. Téngase en cuenta que el humor, a diferencia de otros medios, no huye del problema, lo confronta.

Por ende, vemos en el clown uno de los mejores transmisores de la risa y el humor que considero fundamental para el desarrollo del hombre posmoderno en su vida cotidiana. Siendo ahora vistos en los hospitales, vestidos con sus trajes coloridos y narices rojas, yendo por los pasillos y cuartos, llevando alegría, y no solo haciendo reír, sino riendo ellos también por disfrutar esta experiencia, solidarizándose con el que necesita ánimos para seguir adelante, ánimos para ver que podemos sonreír a pesar de las adversidades y dificultades.

El clown actúa en relación con los ambientes y edades para los que se presenta, se comunica y entra con delicadeza y nunca por imposición, utiliza su sinceridad para relacionarse creando empatía. Lo cual permite una constante conexión por medio de la percepción con el otro. Por ello veo conveniente introducir por medio del palimpsesto este código en Niujin, código que se introduce en el personaje y permitiendo que el temor hacia su mujer pueda ser manejado de una manera distinta.

### 2.5.5. Irrupción de lo Real

En este punto resulta pertinente iniciar la argumentación trayendo a colación el término *fábula*, que designa la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra. Es decir, el conjunto de acontecimientos que le dan forma a una historia, en su relación y en su sucesión, dispuestos de acuerdo a ciertas reglas que forman un conjunto unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción.

En el teatro griego, la fábula suele ser tomada de un mito conocido por los espectadores y, por lo tanto, previo a la obra dramática. La fábula o el mito son entonces el material, la fuente de donde el poeta saca los elementos de su obra. Este sentido se mantiene hasta la época clásica (...). En esta acepción, la fábula es, por tanto, el conjunto de motivos que se pueden reconstituir en un sistema lógico o de acontecimientos y al cual recurre el dramaturgo (...). En suma, la fábula es lo que efectivamente ha sucedido. (Pavis, 1998, p.198)

En la *Poética* de Aristóteles encontramos que la fábula designa la imitación de la acción humana, y esta, está concebida como el centro de la tragedia. La fábula, además, está relacionada con la acción dramática al tomar en cuenta las acciones de los personajes más que a los personajes mismos.

Sin embargo, las vanguardias artísticas entran en crisis para con la representación mimética, tanto en la pintura como en los campos artísticos en los que ejerce su influencia, incluyendo al teatro. Se produce una ruptura de las barreras entre arte y vida (se busca la fusión) y surge el cuestionamiento del concepto mismo de arte, estos son temas recurrentes en los diversos manifiestos y en las declaraciones de intención de las corrientes modernistas.

Durante la vanguardia surrealista surgen las reflexiones teóricas de Antonin Artaud quien da el primer empuje hacia una nueva manera (poética) de creación, produciendo una nueva manera de recepción.

El pensamiento artaudiano, así como el nietzchiano, se caracterizan por el rechazo de la concepción imitativa del arte y por una decisiva ruptura con la tradición metafísica y estética occidental. Al predicar el final de la escena teológica y la expulsión de Dios de la escena, Artaud apunta a esto: a un espectáculo ya no concebido como producto del autor en cuanto creador-demiurgo; y al abandono de un teatro fundamentado en el logos, a saber, en la palabra como principio regulador (y no tanto en la palabra a secas), lejos del logos, que proporcionaba la garantía de la comprensión intelectual, el teatro permanece a merced de lo irracional, de la actualidad del evento escénico, del caos; de manera que ninguna catarsis, en el sentido aristotélico, será posible. En eso, el teatro es cruel: el hombre tendrá que entregarse totalmente y sin desmayo a la experiencia viva. (Carnevali, 2014, p.369)

Es en esta búsqueda de salir del marco aristotélico, que la unidad de la fábula deja de ser una estructura lógica y coherente, el drama pierde su unidad orgánica formal y el componente textual buscará, por lo tanto, en la materialidad del presente de la escena, la justificación de su existencia que solo el espectáculo puede proporcionar. Hablamos ahora de una dramaturgia que se descompone y se arma en obras que ya no se presentan en forma de drama, como obra (literaria) autónoma, sino más bien, como partitura escénica por medio de la cual el texto se pone al servicio del espectáculo. Escritura que no apunta explícitamente a una dramatización o historización de la realidad que presenta, sino a una

menor pretensión a darse como producto literario terminado, y una mayor intención a realizarse en el presente, distanciándose del rol de visualizador, que era el único que el espectador podía asumir. José Antonio Sánchez se refiere al pensamiento de Artaud, rechazando la vista como único sentido de la experiencia en el teatro:

El cuerpo deja de ser medio, para convertirse en realidad única, la idea de comunicación es desplazada por la idea originaria de mimesis y la palabra, responde de la distancia que nos separa de lo real y de “nuestra impotencia” , desterrada de la escena en su uso convencional (...). De la imagen es preciso tener no una experiencia visual/estética, sino una experiencia física/orgánica. De la imagen lo mismo que del sonido. De ahí que el teatro sea ante todo un teatro de experiencias y nunca un teatro de formas. Las formas no deben ser contempladas, deben ser experimentadas (...). No basta ver, es preciso ser. (Sánchez, 2002, pp.92-93)

Hoy en día no basta con solo mirar, hay que presenciar físicamente el acontecimiento teatral, de aquí la idea de teatro como experiencia de vida y no solo como un acontecimiento reflexivo, como se mostraba antes. Esta idea se desarrolla desde el siglo pasado bajo diferentes formas, con una variedad de propuestas que van desde las de Artaud hasta Grotowski, Kantor y Barba, entre otros. El redescubrimiento del cuerpo del actor para trabajar sus sentidos en escena y la relación de ello con el presente, conlleva a la recuperación y el desarrollo de sus capacidades sensoriales contra el dominio de lo cerebral y del intelectualismo.

Esta multidireccionalidad de la vida es contraria al esquema lineal que en primer lugar el Cristianismo y en segundo lugar la ilustración instituyeron como base de la concepción de la

historia / de la biografía: junto a los proyectos que dirige nuestra atención, aparecen miles de estímulos que constantemente nos desvían del camino de la vida. Es esta multiplicidad de sugerencias e impresiones la que debe ser introducida en el campo de la representación hasta hacer no interesante la estructura narrativa tradicional. (Sánchez, 2002, pp.169-170)

Es notorio el deseo, por parte de diferentes autores, de buscar nuevas formas que capturen la atención del público y la mantengan constante. Es en este sentido que se busca, otras formas de poder tener una relación de interacción con el público, lo cual permite un convivio real, donde el predominio de la palabra en detrimento de la sensorialidad en el presente, evita que se mantenga una relación con lo real. En su ensayo *El teatro de la crueldad y la clausura de la presentación*, (1966), Jacques Derrida escribe sobre la teoría artudiana:

La escena será teológica en tanto este dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por la intención de un logos determinante que, sin pertenecer al espacio teatral, lo gobierna a distancia. La escena será teológica en tanto que su estructura comporte, de acuerdo con la tradición, los siguientes elementos: un autor- creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigila, concentra y ordena el tiempo y el sentido de la representación (...) que por otra parte – y esta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas las relaciones- no crea nada y no obtiene más que la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es ya en si misma necesariamente representativa, y no mantiene con lo que se llama “real” más que una relación imitativa y reproductiva. (Derrida, 1972, p.43-44)



Aquí precisamente, se abre la brecha entre textualidad y teatralidad: el evento teatral ya no es el momento de la reproducción mediatizada del texto en la escena, sino más bien la oportunidad para una confrontación directa entre dos dimensiones, una que comienza en el texto y la otra que nace en la escena; confrontación en la que el segundo sistema sale ganador. Ficción y realidad ya dialogan una con la otra, pero este diálogo sólo puede tener lugar en el terreno de la materialidad, a saber, en el aquí y ahora del evento teatral.

Pero con ello no decimos que la textualidad ha perdido su importancia, ella sigue desempeñando un papel importante bajo dos aspectos: en primer lugar, como rastro lingüístico dentro del espectáculo; y en segundo lugar, como huella lingüística sobre el espectáculo, es decir, en cuánto a su dramaturgia.

La dramaturgia, de hecho, sigue siendo un intento de encuadernamiento lógico de la realidad, puesto que implica la posibilidad, o al menos el deseo, de enmarcar la realidad en una forma (la forma espectáculo) y de hacerla expresable, por medio de un código lingüístico (el texto escénico o espectacular). Esta será la estructura mínima que permite reconocer el espectáculo (y ya no el drama) como obra autónoma, es decir como ficción distinta de la realidad; en la cual, por supuesto, la realidad puede entrar abruptamente (el espectáculo es un evento real; el drama era ficción real). La dramaturgia se convierte entonces en el marco mínimo dentro del cual se REPRESENTA O PRESENTA la vida. (Carnevali, 2014, p. 349)

Se requiere que el punto de vista del espectador sea siempre exterior, puesto que todo comienza a ser percibido de afuera y se instale dentro, en la distancia; exactamente como debe ser el punto de vista del espectador para comprender lo que acontece. Esta distancia garantiza que no haya confusión entre

observador y observado. En cambio, el drama como cuadro, tiene un carácter finito proporcionado por su marco que determina, además de su dimensión, también su artificialidad. Más allá de estos límites ya no es drama, es realidad, cuyo objetivo, hemos dicho, no es tanto copiar la realidad sino darle una forma de acuerdo con una precisa idea (o ideal) de cómo funciona (o debería funcionar).

Es a ello a lo que llamaría irrupción de lo real, a la búsqueda de entrar en relación con el espectador, no solo en la área intelectual, sino también sensorial, permitiendo que más que una reflexión (intelectual) se de una reacción vivencial (sensorial). Ello comenzó a visualizarse en los años 50 con las vanguardias: dadaísmo, surrealismo y futurismo, donde la performance y el happening vislumbraron la irrupción de la realidad en su hecho teatral.

Se suele considerar como el primer happening aquello que John Cage realiza en 1952 en el Black Mountain College; lo acompañaban en esa ocasión M.C. Richards recitando poemas, Robert Rauschenberg exponiendo cuadros, David Tudor tocando el piano, Merce Cunningham danzando. De acuerdo con la definición de Michael Kirby, el Happening se propone como: una forma específicamente elaborada de teatro, en la cual diversos elementos no lógicos, especialmente una forma de actuar no prevista de antemano, son organizados en una estructura compartimentada. ( Pavis, 1998, p. 232)

Los Happening involucran el desconcierto en relación a una estructura ya establecida creando una ruptura (lo que uno sabe que va pasar es colapsado por un hecho fortuito). En el performance ocurre lo mismo, sabiendo que la obra trabaja bajo un principio coherente y lógico, y es fundamental que lo que acontece como un principio de coherencia lógica, sea producido no por una estructura diseñada, sino que

exista a partir de lo que pueda generarse con el público y que lo que acontece en frente del público no este, sino que se dé en su materialidad, por este motivo, las categorías de tiempo, espacio, acción y agente serán afectadas.

La irrupción de lo real, que se da en el monólogo obedece a un acto de percepción, de una empatía con el público participante (dado que cada respuesta a lo dicho por el personaje, produce o generara el siguiente pensamiento y la palabra resultante de este). Es la constante relación con el público por parte del clown lo que hace que la irrupción de lo real se muestre como la escucha para resolver en escena: los gags, el diálogo, la espera de una respuesta por parte del otro. Todos ellos comprometen una sola unidad en el acontecimiento teatral.

### **CAPÍTULO III: PROPUESTA TEATRAL**

En este capítulo desarrollo la propuesta teatral surgida a partir de un proceso de fragmentación e intervención del texto original, empleando para ello dos herramientas extraídas de la deconstrucción: la perlaboración y el palimpsesto. Tengo como objetivo reflejar la realidad actual y afrontarla mediante la intención paradójica. Esto lo lograré a través de la inclusión del clown, lo cual conlleva a la irrupción de lo real producto de la percepción receptiva propia del payaso.

Para ello, en un primer momento expondré exclusivamente la dramaturgia del texto. Luego me centraré en los paralelismos que manifiestan la sincronía entre texto y las implicaciones teatrales (sentidos de: obra/personaje/montaje). Finalmente, desarrollaré la direccionalidad de la propuesta actoral, en donde el tema, sentido de la puesta, la visualización de los propósitos y los resultados esperados se presentarán en la puesta en escena.

### 3.1. Dramaturgia del texto

#### 3.1.1. Análisis sobre Antón Chéjov

La vida de Chéjov fue breve. Nació en 1860 y murió en 1904 a los cuarenta y cuatro años. Estudió medicina para pagar sus estudios y ayudar a solventar a su familia. En su tiempo libre, escribió cuentos con seudónimos variados, y ganó cierta fama como cronista. Por su parte, la situación familiar era adversa. Su padre decide mudarse junto con su familia para escapar de las deudas, es por ello que Antón se encargó de la economía familiar durante su juventud. Tal como mencionamos anteriormente, Rusia pasaba por una transición, de una sociedad agrícola tradicional, a una sociedad proletarizada industrial. Estos cambios socio-económicos fueron de vital importancia, especialmente entre los pensadores de la época, que vieron la transición como algo de lo que se debía hablar. Pero el asesinato del zar Alejandro II puso a los intelectuales en jaque. Ya no había libertad de pensamiento, la revolución intelectual se vio censurada y perseguida. A pesar de esto, se armó en la literatura un importante bastión para la resistencia, donde aun encontraban la manera para hacerse escuchar.

La crítica que hace Chéjov a su sociedad la hace desde la dramaturgia, donde sus personajes son ociosos, burdos, incapaces de hacer algo para cambiar su realidad y no se atreven a enfrentar al opresor.

Son personajes que abandonan sus costumbres para alinearse frente a la banda de producción, para conformar parte del mecanismo llamado industrialización. Personajes que anhelan la felicidad, pero que son incapaces de conseguirla debido al cambio brusco en su estilo de vida, entregándose y aceptando su realidad sin siquiera cuestionarse el por qué.

Obras:

- Tío Vania
- El jardín de los cerezos
- Tres hermanas
- Sobre el daño que hace el tabaco
- La gaviota
- Sala número 6
- Historia de amor

Chéjov encontró la forma de plasmar la realidad mostrando a sus personajes en hechos cotidianos y cómo estos se iban desmoronando, advirtiéndolo que debían hacer algo para cambiar su situación.

### 3.1.2. Significado connotativo del título

El título connota una reprimenda negativa: no fumes. Es casi una imposición racionalizada. Por lo que ya sabemos del texto, hay un imperativo que una persona realiza sobre otra. Evidentemente, si bien no anuncia lo que va a suceder, en el título ya se advierte que una persona no debe tener placeres como fumar. Evidentemente esto no solo es verdad para el título, sino también para el personaje. Podría

alterarse fácilmente el título reemplazando el tabaco por mi mujer y, por extensión, por todo tipo de autoritarismo.

### 3.1.3. Antecedentes históricos de la obra

La obra fue escrita en 1886, donde el autor transitaba entre la comicidad, el psicologismo y la crítica social. Tiempo donde el zarismo aún tenía el poder y sometía a Rusia, poder que imponía altas tasas impositivas. Muchos tenían deudas que jamás podrían pagar con el salario que tenían. En ese tiempo, Francia comenzó a industrializar a Rusia, pero no fue de beneficio para el pueblo pues la paga era escasa y el trabajo pesado. Creer que iban a tener suerte era un error, esto desarrolló una mirada pesimista de la vida. Por eso, el consumo de tabaco se vinculó a esta actitud y comenzó a hacerse frecuente en Rusia como estimulante y analgésico natural. El tabaco era considerado como un vicio, pero muchas personas se refugiaban en él por ser un estímulo placentero.

### 3.1.4. Análisis de la obra

El dramaturgo propone en este monólogo una de las características más resaltantes en su obra: el explotador y su víctima. Toma como referencia el absolutismo que se vivía en ese tiempo y la mirada pesimista del hombre ruso por la continua explotación hacia su persona.

Veo en Niujin a un hombre que ha sido obligado por su mujer a dar una conferencia científica, tema que quizás conozca poco o nada, pero está ahí, parado ante un público que espera escuchar dicha conferencia. El personaje en su conferencia comenzará a desviarse del tema, y relatará con la cautela de que no lo escuche su mujer cómo es la vida allá en su casa, pues la mujer lo tiene como peón. Pero todo ese desahogo y esas ganas de libertad que el personaje va mostrando a medida que avanza el monólogo

se ven asfixiadas por la llegada de la mujer, donde Niujin volverá a su estado de explotado, aceptado la vida que le toco vivir.

Chéjov planteaba en sus obras mostrar siempre la realidad, y siempre se le consideró como un hombre que tenía una mirada pesimista a la vida, pero eran sus personajes los que la mostraban, no el autor. Por su parte, él no deseaba adornar la verdad, sino mostrarla como era y generar a partir de esta un hecho cómico, ese absurdo de la realidad donde lo trágico se vuelve cómico para el espectador.

En conclusión, en el monólogo vemos a una mujer que no corresponde a los cánones aceptados por la sociedad sobre el rol femenino. Vemos a una mujer autoritaria y controladora, carácter que genera en el personaje de Niujin desasosiego y dejadez. La esposa representa al gobierno autoritario ruso, gobierno que imponía su ley a costa de la libertad del hombre, libertad que le es arrebatada a Niujin, quien añora su libertad, pero que es incapaz de conseguirla.

### 3.1.5. Argumento del monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco*

Niujin ha llegado a un casino, donde tiene que dar una conferencia por insistencia de su mujer. El tema de la conferencia es el daño que causa el tabaco, paradójicamente, él es fumador y peor aún, no conoce del tema, dado que él no es científico. En los pocos minutos que van transcurriendo de esta conferencia, el hombre comenzará a desviarse del tema del que vino a hablar para relatar la vida que lleva con su mujer. Relata que él es el encargado de todo, hace todo y ella no le da nada. Sus hijas no lo escuchan ni comprenden su situación, y, por lo tanto, no sabe a quién acudir. Se fijará si viene su mujer y dirá lo miserable que es. Aquí comenzará a apreciarse su dolor, su añoranza del pasado, sus deseos de

libertad. Pero todo esto termina cuando se da cuenta que viene su mujer y fingirá que cierra la conferencia para luego retirarse como si nada hubiese pasado y la conferencia haya sido un éxito.

### 3.1.6. Tema

El explotador y su víctima.

### 3.1.7. Análisis del personaje

Ivan Ivanovich Niujin, hombre de edad avanzada. Sufre de los nervios, por lo cual tiene un tic en el ojo. Es un hombre tímido. Tiene miradas retrospectivas añorando los años anteriores a su matrimonio, ya que la convivencia con su pareja lo hace infeliz. Por ese motivo es un fumador de tabaco, vicio al cual recurre por causa de su situación emocional. Este hombre se muestra simpático a pesar de su situación.

### 3.1.8. Análisis funcional

Haré un modelo de secuencias y funciones para exponer las modificaciones que sufre la obra en la contextualización, perlaboración e introducción del clown como palimpsesto. Se puede decir que hacer un modelo de secuencias y funciones para una obra como esta que se va modificando de acuerdo a los sucesos que se dan en el momento puede ser algo ilógico. Sin embargo, considero pertinente realizarlo para observar cómo la obra en el aspecto dramático se modifica.

A continuación mostraré la obra original y cómo se va organizando en el cuadro líneas abajo.

Los núcleos y funciones de *Sobre el daño que causa el tabaco* de Antón Chéjov son:

F1 INICIO: Niujin entra agitado.



S1 Niujin, al reconocer al público, se da cuenta de su estado.

F1 Se arregla y saluda al público.

F2 Explica que su mujer lo ha enviado.

F3 dice el tema de su conferencia.

F2 Desarrollo: Comenzará a hablar sobre el tabaco.

S2 la imagen de su mujer en su cabeza lo hace cambiar de tema.

F1 relaciona el daño que causa el tabaco con su mujer.

F2 Cuenta que él es encargado de los quehaceres en la casa.

F3 Se saca su saco en símbolo de protesta.

F3 final

S6 Enérgicamente relata todo lo que realmente le gustaría hacer.

F1 recuerda sus tiempo de juventud.

F2 Se ha dado cuenta que su mujer ha llegado.

F3 Se pone el saco y da por terminada la conferencia.

En la versión original de Chéjov, las secuencias y funciones se desarrollan como se encuentra en la dramaturgia. No hay modificación.

Los núcleos y funciones de *Sobre el daño que causa el tabaco*, deconstrucción de la obra. Estos son:

F1 INICIO: Niujin trae una maleta, tiene que entrar.

S1 Entra avergonzado.

F1 Le dice dice al público que su mujer lo envió.

F2 Da a conocer que no es científico, sino un payaso.

F3 Dice que el tema de la conferencia es "el daño que hace el tabaco".

F2 Desarrollo: Comenzará a hablar sobre el tabaco.

S2 No tiene idea del tema.

F1 Le dice al público que si desean pueden retirarse.

F2 Saca un insecto de peluche de su maleta.

F3 Sufre una garrotera.

S3 Habla de cómo su mujer es tacaña y él tiene que trabajar en la pensión.

F1 Cuenta que es el encargado de la limpieza de la pensión.

F2 Cuenta que es el encargado de enseñar.

F3 Admite que tiene deseos de llorar.

S4 Le pide al público que lo escuche, "soy un miserable".

F1 Le dice al público cuánto tiempo lleva casado, se produce un gag.

F2 Expone las características de su mujer.

F3 Explica que sus hijas no lo comprenden y se burlan de él.

S5 Expone sus deseos de ser libre.

F1 Cuenta que quiere irse a un circo.

F2. Se quita el saco, pero se siente ridículo.

F3 Saca su revólver encendedor, medita y recuerda lo que quiere hacer.

F3 Final: Su mujer viene

S6 vuelve a la conferencia.

F1 Comienza a ponerse el saco. La esposa llega; tiene que hacer algo.

F2 Pide al público que no cuenten nada de lo sucedido.

F3 Cierra la conferencia, saca unas flores para darle a su mujer y se va.

### 3.2.Sincronía entre texto y las implicaciones teatrales (sentidos de: obra/personaje/montaje)

La deconstrucción, antes de asumirla como técnica o teoría, se aborda como estrategia, como práctica de lectura. Esta herramienta faculta movilizar las reglas hegemónicas del teatro y dejan en su operación derivas indeterminables para posteriores expansiones.

De esta forma, bajo la deconstrucción, el texto pasará por un proceso de fragmentación, permitiendo el estudio de las partes, encontrando nuevos acontecimientos y agregando información que no era correspondiente a su época, donde la perlaboración nos mostrará aspectos escondidos o aspectos entendidos por el que la deconstruye, esta relectura nos hace encontrar la mezcla entre los aspectos propios de la obra y los de la persona que trabaja con ella donde se interponen lecturas (palimpsesto).

Siguiendo esta línea, emplearé dichas técnicas sobre la base del texto original y presentaré un texto intervenido que ha sido deconstruido. En términos generales, la obra no ha perdido la situación o el enfoque propuesto por el autor que se refleja en el temor del personaje hacia su mujer y el desconocimiento del tema de la conferencia. Sin embargo, el personaje se ha modificado, siendo ahora un payaso (clown) afrontando el mismo temor, pero ahora cara a cara por medio del humor.

Al respecto, con el fin de mejorar la exposición del análisis, a continuación presentaré tanto el texto original como el intervenido para hacer énfasis en las modificaciones realizadas fruto de las técnicas empleadas.

**Texto original y texto intervenido de *Sobre el daño que hace el tabaco*, de Antón Chéjov (1886 y 2016)**

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p><b>Personaje: Iván Ivanovich Niujin</b></p> <p><b>Personaje: Niujin</b></p>	<p>Se le quita el apellido de nacionalidad Rusa para no provocar distancia.</p>	<p>El nombre y apellido no se mencionan en el monólogo propiamente dicho. En cuanto a la dramaturgia y retroalimentación que se daba con el público se optó por no hacer mención de estos para no distanciar al personaje del contexto.</p>
<p><b>Esposo de la propietaria de una escuela de música y de un pensionado de señoritas. La escena presenta un estrado en un casino de provincia.</b></p> <p><b>Esposo de la propietaria de un escuela de clown y de un pensionado de estudiantes.</b></p>	<p>Aquí en la acotación se da uno de los primeros palimpsestos, tomando en cuenta que las escuelas o talleres de clown han tomado cierta importancia desde hace 20 años. Esto permite un acercamiento al contexto.</p>	<p>En las puestas realizadas comencé a improvisar con lugares donde trabajaba el personaje, más próximos para que el público los pueda reconocer fácilmente. Consideré oportuno decir que trabajaba en una escuela de clown.</p>
<p><b>Acotación: Hombre de largas patillas y sin bigote, vestido con un frac viejo y deslucido.</b></p> <p><b>Tras hacer una entrada majestuosa, saluda y se estira el chaleco.</b></p> <p><b>Hombre de rostro cansado, vestido con un terno viejo y deslucido. Porta una maleta. Tras hacer una entrada apresurada hace una venia y se cambia atrás.</b></p>	<p>El uso del frac está fuera de contexto y no es común su usanza en la actualidad. Considero más apropiado el uso de un terno. Agregué el uso de una maleta para poder sacar de ahí los elementos para la conferencia.</p> <p>En un análisis de perlaboración, teniendo en cuenta que el personaje está en falta (motivo de no saber del tema y ser obligado por su mujer a ir) considero que una lectura más</p>	<p>El terno, al ser de uso común en reuniones o eventos de esta índole, resulta más adecuado para mi caracterización.</p> <p>Encuentro correspondiente poner al personaje en falta, ya que no conoce el tema de la conferencia, ello permite una lectura rápida del público que el personaje no solo no conoce del tema, sino que a la vez es obligado a exponerlo.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
	<p>pertinente era poner a Niujin reconociendo que está en falta.</p>	
<p><b>-¡Muy señoras y muy señores míos!... (Se atusa las patillas.)</b></p> <p><b>-Buenos días señores, buenos días estimado público...</b></p>	<p>En el texto de Chéjov los términos señoras mías y señores míos vienen a ser anticuados para la actualidad y ya no usados en una conferencia.</p> <p>Por ello planteo usar el típico saludo cordial a la hora de comenzar una conferencia (tengamos en cuenta que el saludo cambia dependiendo de la hora en que se representa el monólogo).</p>	<p>Considero que al saludar con respecto a la hora que se dé la puesta en escena (hora real), me permite encontrar la primera conexión con el público al esperar una respuesta de parte de ellos. Aun así no respondan, esto ayuda a crear la tensión necesaria en la escena. La respuesta del público es importante, porque dependiendo de esta, puedo elegir cómo diré el siguiente texto.</p>
<p><b>-Habiendo sido invitada mi mujer a hacerme dar una conferencia con fines benéficos sobre un tema popular...,</b></p> <p><b>-Por órdenes de mi mujer he venido a dar una conferencia sobre un tema científico...,</b></p>	<p>Siendo la traducción de Manuel Puente y G. Podgursky del ruso al español, quisimos simplificar los términos para su comprensión.</p>	<p>Esta simplificación de los términos me ayuda a generar empatía entre el personaje y el público, acercándolo a la cotidianidad.</p>
<p><b>-He de decirles que, por lo que a mí respecta, el asunto de esta me es indiferente... ¿Qué hay que dar una conferencia?... Pues a dar una conferencia... No soy profesor, y estoy muy lejos de poseer la menor categoría científica...</b></p>	<p>El personaje busca generar empatía con el público.</p> <p>Aquí la adaptación se distancia claramente del monólogo de Chéjov al decir que Niujin es payaso.</p> <p>El clown como la intención paradójica.</p>	<p>Al introducir el clown, ya se va mencionado la intención paradójica. El público reconoce en el clown un personaje que a pesar de sus dificultades se enfrentara a ellas.</p> <p>Lo que se va logrando en todo estos cambios de adaptación del texto y temas</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>-He de decirles que, por lo que a mí respecta, el asunto de esta materia ¡lo desconozco por completo!... No soy científico, ¡soy payaso!</p>		<p>referentes de la actualidad, permite una retroalimentación de estímulos, donde el actor-personaje va generando su texto a partir de lo que el público le da.</p>
<p>- Pero, sin embargo, hace ya treinta años que trabajo de un modo incesante, y hasta con perjuicio..., podría decir..., de mi propia salud, en cuestiones de un carácter puramente científico...</p> <p>-hace 30 minutos que mi mujer me ha avisado para venir a costas... de mi propia salud. Estoy con dolencias propias de la edad, no puedo estar trabajando sin descanso, me va a dar algo...</p>	<p>Niujin, de una manera más simple, indica lo qué le pasa por estar siempre trabajando, mostrando que sufre de explotación.</p>	<p>Esta empatía va permitiendo una relación pronta con el público, lo cual hace que el público comience a reconocerlo o a identificarse con alguien que no sabe por qué esta en escena.</p> <p>Tenemos a un hombre en un escenario donde debe dar una conferencia y que cuenta cómo es apresurado por su mujer a dar una conferencia. Hoy es muy natural en nuestro contexto, pero sigue siendo un hecho risible.</p>
<p>-Incluso escribo artículos científicos o, al menos, si no precisamente científicos, algo, con perdón de ustedes, que se asemeja mucho a lo científico. Justamente, en uno de los pasados días, compuse uno larguísimo, que llevaba el siguiente título: «Sobre lo dañino de determinados insectos»... A mis hijas les gustó mucho... En especial, la parte dedicada a las chinches... Yo, sin embargo, después de leído lo rompí... Después de todo, y se escriba lo que se</p>	<p>Aquí modifiqué algunas palabras para la contextualización, cambié algunos sentidos cuando se menciona a sus hijas. En el Niujin de ahora, él comparara a sus hijas con los insectos, pues ellas tampoco lo comprenden, ya no es solo la mujer. Se aclara el rechazo de sus hijas hacia él. Hago énfasis en la relación con el público, esperando la reacción para que el personaje pueda accionar. El actor debe hacer uso constante de sus 5 sentidos.</p>	<p>Busco mostrar de manera más clara la miseria de este hombre, pues él compara a sus hijas con los insectos, colocando a sus hijas como parte del dolor causado por su mujer, tal como en la versión anterior. Ello permite que el papel de explotador se expanda de su mujer hacia sus hijas. La reacción del espectador modifica al actor y este deberá actuar de acorde a lo que el público le dé.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>escriba, no puede uno prescindir del uso de los polvos persas...</p> <p>-como soy profesor alguna vez tenté de escribir artículos sobre casos científicos o, al menos, si no precisamente de ciencia, algo, con perdón de ustedes, que se asemeje mucho a lo científico. Justamente, en uno de los pasados días, compuse uno larguísimo, que llevaba el siguiente título: «Sobre lo dañino de los insectos»... A mis hijas les gustó mucho... En especial, la parte dedicada a las cucarachas... Yo, sin embargo, después de leído lo rompí... Después de todo, y se escriba lo que se escriba, ¿no puede uno hacer uso de su zapato para acabarlas?...</p>		
<p>-Por tema de mi conferencia de hoy he elegido el que sigue: «Sobre el daño que causa el tabaco ». Yo soy fumador..., pero como mi mujer me manda a hablar de lo dañino del tabaco... ¿qué remedio me queda!... ¿Si hay que hablar del tabaco..., hablaré del tabaco!... ¡A mí me da igual!...</p> <p>-Bueno... Mi esposa tiene que realizar esta conferencia a pedido del ministerio y asoció el tema de los insectos con</p>	<p>En la versión original no se explica bien los motivos de la conferencia.</p> <p>En la adaptación busco darle coherencia del porqué dar una conferencia y su motivo.</p>	<p>En la versión original solo se menciona el tema y no se indica el motivo. Solo decir que su mujer lo envió no permite una ubicación clara al público de donde está o que papel tomará en la obra.</p> <p>En la adaptación rápidamente el público identifica donde se encuentra. En un teatro donde se realizará una conferencia y el motivo de esta.</p>



TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>«el daño que el tabaco causa a nuestra humilde humanidad» y se le ocurrió que yo sea el que dé la cara. Yo soy fumador empedernido..., pero como mi mujer me atormenta con mi vicio, me bota de la casa cuando huelo a tabaco... ¡qué remedio me queda!... ¡Si hay que hablar del tabaco..., hablaré del tabaco!... ¡A mí me da igual!...</p>		
<p>-Eso sí..., les ruego, señores, que escuchen esta conferencia con la debida seriedad... Aquel a quien una conferencia científica asuste o desagrada..., puede no escucharla y retirarse... (SE ESTIRA EL CHALECO).</p> <p>-Eso sí..., les ruego, estimado público, que escuchen esta conferencia con la debida seriedad... Aquel a quien una conferencia asuste o desagrada..., puede no escucharla y retirarse... ¿en serio pues? (ESPERANDO QUE SE VAYAN TODOS)</p>	<p>Si bien la irrupción de lo real se mantiene constante a través de la percepción, en esta intervención del texto, Niujin pide a los espectadores que si no desean estar en la conferencia se retiren y les indica la salida.</p>	<p>Niujin espera, efectivamente, que el público realmente se retire. El espectador se siente confrontado, pues Niujin les abre la puerta, aquí se ve un caso de irrupción de lo real, pues el personaje se conecta directamente con el público.</p>
<p>-Solicito también una atención especial por parte de los señores médicos..., ya que estos pueden sacar gran provecho de mi conferencia..., dado que el tabaco, a pesar de</p>	<p>Recordemos que en la parte inicial de la obra Chéjov describe que la escena transcurre en un “casino de provincia”. En la adaptación la obra puede transcurrir en diferentes espacios, sin cerrarnos en un solo espacio escénico.</p>	<p>Como se trabaja con un público real, ello hace al actor estar atento a lo que el espectador le pueda dar, si fuera el caso que en la escena pueda haber o no un doctor.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>su carácter perjudicial, es empleado también en medicina.</p> <p>-Solicito también una atención especial por parte de los señores médicos... ¿hay algún médico?..., ¿no? Bueno podrían confirmar mis conocimientos..., dado que el tabaco tiene un carácter perjudicial.</p>	<p>En la versión del autor se trabajaría con un público imaginario, a no ser que de verdad se represente la obra en un casino de provincia en Rusia, lo cual sería poco factible. En la adaptación trabajo con lo que hay, tanto el público como el espacio de representación. Esto deja infinidad de posibilidades al actor para interactuar con el público y su espacio.</p>	
<p>-Si, por ejemplo, metiéramos una mosca en una tabaquera..., moriría, seguramente, víctima de un desequilibrio de sus nervios...</p> <p>-Si, por ejemplo, metiéramos un ¡insecto! en una tabaquera... (SACA DOS INSECTOS DE PELUCHE Y CREA UN DIALOGO) moriría, seguramente, víctima de un desequilibrio de sus nervios (ENTRE DIENTES) por culpa de su mujer...</p>	<p>En la adaptación, el personaje lleva una maleta que carga consigo a todos lados y de ella extrae objetos diversos para buscar resolver los problemas que van surgiendo en código clown.</p> <p>Acá dejamos entrever la intención paradójica, el resolver los problemas por medio del humor.</p>	<p>Niujin usa la improvisación para solucionar las dificultades surgidas al dar la conferencia. Las supera usando la comedia, todo esto entendiendo que la reacción del público modifica constantemente la escena.</p> <p>Ya Niujin va enfrentado sus temores por medio del humor.</p> <p>Los gags son bien tomados por un público que se identifica con ellos.</p>
<p>-Como primera orientación, puede decirse que el tabaco es una planta...</p> <p>-Como primera distracción a mi dolor, que acabo de recordar, puede decirse que el tabaco es una planta, tiene tallo, raíces</p>	<p>Nuevamente se irrumpe la realidad cuando el personaje pide a través de la mirada que le digan lo que el tabaco contiene.</p>	<p>Esto provoca en el espectador una respuesta ante la escena rompiendo la cuarta pared.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
y cuando se le moja crece... (NO PUEDE ESCONDERLO MÁS)		
<p>-Les advierto que yo, por lo general, cuando doy una conferencia, tengo la manía de guiñar el ojo derecho; pero ustedes no reparan en ello... Es un defecto de mis nervios... Soy un hombre muy nervioso, y esta costumbre de guiñar un ojo la contraje el trece de septiembre de mil ochocientos ochenta y nueve: día en el que mi mujer dio a luz su cuarta hija, de nombre Bárbara... Todas mis hijas nacieron un trece...</p> <p>-Les advierto que yo, por lo general, cuando hago el ridículo, tengo la manía de quedarme petrificado; pero ustedes no reparan en ello... Es un defecto de mis nervios... Soy un hombre muy nervioso, y esta costumbre de quedarme petrificado la contraje el trece de septiembre de mil novecientos ochenta y nueve: día en el que mi mujer dio a luz su cuarta hija, de nombre Bárbara... Todas mis hijas nacieron un trece...</p>	<p>Cambié el guiño del ojo por la acción de quedarme petrificado, gag recurrente de una famosa serie cómica mexicana.</p>	<p>Encontré este recurso cómico en las interacciones con el público. El actor usa el gag de la garrotera para irrumpir nuevamente lo real. Este gag es tratado como una condición física del personaje.</p>
<p>Pero... (MIRA EL RELOJ), el tiempo apremia y no podemos desviarnos del tema de esta conferencia.</p>	<p>Se usa un aparte para dar a conocer su desconocimiento del tema.</p>	<p>Esta irrupción constante con el público le hace participe a todo lo que acontece en el espacio. Se tiene en cuenta que</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p><b>Pero... (MIRA EL RELOJ), el tiempo apremia (murmura) y no debo desviarme del tema que en serio desconozco.</b></p>		<p>no solo el gag, sino la misma empatía crean una constante conexión con el público.</p>
<p><b>-Tengo, primeramente, que decirles que mi mujer es propietaria de una escuela de música y de un pensionado de señoritas... Dicho sea entre nosotros, a mi mujer le gusta mucho quejarse de la falta de dinero; pero la realidad es que tiene ahorrados de cuarenta a cincuenta mil rublos..., ¡por lo menos!... mientras que yo no dispongo ni de una sola «kopeika»... ¡En fin, qué se le va a hacer!...</b></p> <p><b>-Tengo, primeramente, que decirles que mi mujer es propietaria de una escuela de payasos con un pensionado para los estudiantes... Dicho sea entre nosotros, a mi mujer le gusta mucho quejarse de la falta de dinero; pero la verdad es que tiene ahorrado mucho dinero mientras que yo no dispongo ni de un solo “sol”... ¡En fin, qué le vamos a hacer!...</b></p>	<p>Modifiqué las propiedades de la mujer y con ello lo que se enseñaba, ahora es una escuela de payasos.</p> <p>Se cambia el sistema monetario por el de Perú.</p>	<p>El motivo por el cual se hizo esto, era para que el público entienda de donde salía este clown o payaso. Y decir que daba clases en una escuela de payasos lo aproximó rápidamente a lo que actualmente vemos como taller o escuelas de payasos en Lima.</p>
<p><b>-En la pensión, el encargado de las faenas domésticas soy yo... Voy a la compra, vigilo el servicio, anoto los gastos, confecciono</b></p>	<p>Niujin, mientras va describiendo lo que hace en la pensión, manipula un pollo de plástico.</p>	<p>Dado que lleva una maleta y de ella se vale para poder improvisar y tratar de desviarse del tema, usa aquí un pollo para describir las labores que realiza en la pensión,</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>cuadernos, limpio los chinches de los muebles, paseo al perrito de mi mujer, cazo ratones...</p> <p>- !Ah! además de dar clases debo trabajar en la pensión, soy el encargado de las faenas domésticas, de las compras, vigilo el local, anoto los gastos, confecciono narices, limpio de pulgas los muebles, paseo al perrito de mi mujer, cazo mucas... mientras mis hijas y mi mujer bien gracias, pintándose las uñas en el salón de belleza y yo sin comer siquiera.</p>		<p>de esto resulta una mezcla entre lo risible y lo patético.</p>
<p>-Ayer, por ejemplo, que proyectaban hacer «blinis», mi obligación se redujo a dar a la cocinera la harina y la mantequilla; pues bien..., figúrense que hoy, cuando estaban preparados ya los «blinis», viene mi mujer a la cocina y dice que tres de las alumnas no pueden comerlos por tener las amígdalas inflamadas...</p> <p>-Ayer, por ejemplo, que se les ocurrió hacer «empanadas», mi obligación se redujo a comprar y dar a la cocinera la harina y la mantequilla; pues bien..., figúrense que hoy, que sobran «empanadas», viene mi mujer a la cocina y me reprende porque está toda sucia y además me dice que les cayó mal al estómago...</p>	<p>Los “blinis” no son comunes en Lima, por eso decidí cambiarlos por “empanadas”, mucho más cercanas que el dulce tradicional ruso.</p>	<p>La empana en vez del blini es parte de la adaptación al contexto.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>-Sobran, por tanto, varios «blinis»... ¿Qué hacer con ellos?... Mi mujer quiso, primero, guardarlos en la despensa; pero luego, después de pensarlo un rato, me dijo: « ¡Cómetelos tú, espantapájaros!»... Cuando está de mal humor me llama «espantapájaros»... « ¡Satanás!»... ¿Y qué tengo yo de Satanás?... ¡Ella es la que está siempre de mal humor!...</p> <p>-¿Qué hacer con ellas?... Mi mujer quiso, primero, regalarlas; pero luego, después de pensarlo un rato, me dijo: « ¡Cómetelos tú, espantapájaros!»... Cuando está de mal humor me llama «espantapájaros»... ¡Satanás! ¿Y qué tengo yo de Satanás?... ¡Ella es la que está siempre de mal humor!...</p>	<p>Niujin lleva una máscara en su maleta que usa para evocar a su mujer.</p>	<p>Niujin usa una máscara para representar a su mujer. Aquí se genera el gag a partir de la representación cómica de la esposa mandona y cruel.</p>
<p>-No puedo decir que me comí los «blinis»... Me los tragué sin masticar... ¡Tengo siempre tanta hambre!... Ayer, por ejemplo, no me dio de comer en absoluto... « ¿Por qué voy a tener yo que darte de comer?», me dijo...</p> <p>-No puedo decir que me comí las «empanadas»... Me las tragué sin masticar... y</p>	<p>Se mantiene la misma idea.</p>	<p>Se mantiene la misma idea. Se menciona arriba que las empanadas fueron mal elaboradas, pero a pesar de ello él las come. Aquí se da referencia que muchas veces la mujer lo deja sin comer.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>no me hicieron nada ¡Tengo siempre tanta hambre!... A veces no me da de comer en absoluto... « ¿Por qué voy a tener yo que darte de comer?», me dice...</p>		
<p>-Pero... (MIRANDO EL RELOJ), nos estamos desviando del tema.</p> <p>Prosigamos... Aunque, en realidad, creo que seguramente les gustaría más estar escuchando una sinfonía o un aria... (CANTA.) « ¡En el combate no perderemos la sangre fría!»... No me acuerdo de dónde es esto...</p> <p>-Pero... (MIRANDO EL RELOJ), nos estamos desviando del tema.</p> <p>Prosigamos... Aunque, en realidad, creo que seguramente les gustaría más estar viendo una obra de teatro o de seguro escuchar un poquito de flauta dulce «toca tristemente»... No me acuerdo de dónde es esto...</p>	<p>Estos cambios en el texto pueden, como hemos mencionado anteriormente, modificarse de acuerdo a la reacción del público.</p> <p>Cambié el canto por tocar flauta. Una tonada de un famoso anime japonés fácilmente identificado por el público de no más de 30 años.</p>	<p>Vimos que como en una iglesia, como en un teatro o un local, puede el personaje relacionarse con el espacio y usar lo que este le da para llevar la escena..</p> <p>La tonada que se toca pertenece a una serie animada japonesa llamada Dragón Ball, serie que causó un gran impacto a nivel mundial, siendo el Perú parte de este furor, lo cual permite ser identificada rápidamente, dándose así nuevamente una aproximación al contexto limeño.</p>
<p>-A propósito..., me olvidaba decirles que en la escuela de mi mujer..., aparte de las ocupaciones domésticas..., tengo la obligación de dar clase de matemáticas, de física, de química, de geografía, de historia, de solfeo, de literatura, etcétera... Las lecciones de baile, canto y dibujo las cobra mi</p>	<p>Modifiqué las asignaturas, a lo que se aprendería en una escuela de payasos en la actualidad.</p>	<p>Las asignaturas que puedan ser reconocidas permiten que el público entienda quién es Niujin y a qué se dedica. Las tareas que hace Niujin pueden modificarse de acuerdo a la reacción del público.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>mujer, aunque la de baile y la de canto también soy yo quien las doy...</p> <p>-A propósito..., me olvidaba decirles que en la escuela se dan también clases de arte, aparte de las ocupaciones domésticas..., tengo la obligación de dar clases de expresión corporal 1, de corporal 2, clown, historia del payaso, flauta, coaching, baile, canto y estrategias de marketing, etcétera... Las lecciones las cobra mi mujer, aunque las clases soy yo quien las doy...</p>		
<p>-Nuestra escuela está situada en el callejón de Piatisobachi, en el número trece. Seguramente es el vivir en un número trece lo que me hace tener tan poca suerte en la vida... Mis hijas nacieron el trece y nuestra casa tiene trece ventanas... ¡Qué, se le va a hacer!...</p> <p>-Nuestra escuela está situada en el callejón de Salazar Bondy y en el número trece. Seguramente es el vivir en un número trece lo que me hace tener tan poca suerte en la vida... Mis hijas nacieron el trece, nuestra casa tiene trece ventanas, tengo trece perros menos hambrientos que yo... ¡Qué se le va a hacer!...</p>	<p>Cambié la dirección de Rusia por una de Lima.</p> <p>Agregué 13 perros mejor alimentados que el personaje.</p>	<p>Aquí uso los gags para ridiculizar la condición del personaje.</p> <p>Aquí ya el personaje se va riendo un poco de su situación.</p>



TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>-Si alguien desea más detalles puede dirigirse a mi mujer, que está a todas horas en casa, o leer los programas de la escuela. Los vende el portero a treinta «kopeikas» la hoja. (SACA UNAS CUANTAS DE SU BOLSILLO) Si lo desean, puedo darles algunos. ¡A treinta «kopeikas» la hoja!... ¿Hay quien la quiera?... (PAUSA) ¿No quiere nadie?... ¡Se la dejo a veinte! (PAUSA).</p> <p>-Si alguien desea más detalles puede dirigirse a mi mujer, que está a todas horas patas arriba en casa, o leer los programas de la escuela. Los vende el portero a siete soles la hoja. (SACA UNAS CUANTAS DE SU BOLSILLO) Si lo desean, puedo darles algunas, hay preguntas capciosas ideadas por mí, un poema escrito por una de mis hijas y un dibujo hecho por otra. ¡A 5 soles la hoja!... ¿Hay quien la quiera?... (PAUSA) ¿No quiere nadie?... ¡Se las dejo a cuatro! (PAUSA).</p>	<p>Hago una adaptación y contextualización de lo que se quiere expresar, pero lo que más prima en este punto es la espera de la respuesta del público, cuando se le pregunta a alguien si desea el programa, en el monólogo anterior no se espera una respuesta, no hay permiso a la improvisación. En esta adaptación, busco siempre la respuesta del espectador para generar el siguiente texto.</p> <p>La escucha permite crear momentos únicos entre el personaje-actor y el público.</p>	<p>La espera de la respuesta del espectador es lo que permite una irrupción de la realidad constante, hay que hacer casi imperceptible esa línea entre realidad y fantasía.</p> <p>El actor se permite esperar la respuesta del público para generar a partir de ello la siguiente broma o gag.</p>
<p>-¡La fatalidad!... ¡Si vivo en un número trece, cómo voy a tener suerte!... ¡Me he vuelto viejo y tonto!... Quién sabe si, por ejemplo, mientras estoy dando esta conferencia presento un aspecto alegre y, sin</p>	<p>El texto se mantiene.</p> <p>El sufrimiento del personaje se hace visible.</p>	<p>Considero que en este momento el personaje no debe acudir al humor como mecanismo de defensa. El personaje debe sincerarse con el público para que a partir del</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>embargo... ¡cómo me agradaría pegar un grito muy fuerte o salir de aquí disparado e ir a parar a mil leguas!...</p> <p>-¡La fatalidad! ¡Si vivo en un número trece, cómo voy a tener suerte!... ¡Me he vuelto viejo y tonto!... Quién sabe si, por ejemplo, mientras estoy dando esta conferencia presento un aspecto alegre y, sin embargo... ¡cómo me agradaría pegar un grito muy fuerte o salir de aquí disparado!...</p>		<p>reconocimiento de su estado pueda actuar para mejorar.</p>
<p>-¡No tengo nadie con quien poder lamentarme y hasta me entran ganas de llorar!...</p> <p>-¡No tengo nadie con quien poder lamentarme y hasta me entran ganas de llorar!...</p>	<p>Acá se usa el Gag del pañuelo infinito. Luego de la tristeza viene la alegría.</p> <p>Saca un pañuelo para limpiarse las lágrimas que al final termina en su calzoncillo. (gag viejo de los payasos clásicos)</p>	<p>Un gag viejo para un payaso viejo.</p>
<p>-Me dirán ustedes...: « ¿Y sus hijas?»... ¡Mis hijas!... ¡Les hablo y se echan a reír!... Mi mujer tiene siete hijas. No, perdón..., creo que seis... (CON VIVEZA) No, siete... La mayor, Anna, ha cumplido los veintisiete, y la menor, los diecisiete...</p> <p>-Me dirán ustedes...: « ¿Y sus hijas?»... ¡Mis hijas!... ¡Les hablo y se echan a reír!... Mi mujer tiene siete hijas. No,</p>	<p>No hay modificación</p>	

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>perdón..., creo que seis... (CON VIVEZA) No, siete... La mayor, Anna, ha cumplido los veintisiete, y la menor, los diecisiete...</p>		
<p>-¡Muy señores míos!... ¡Escuchen!... (VOLVIENDO LA CABEZA PARA MIRAR TRAS DE SÍ) ¡Soy un desgraciado!... ¡Me he convertido en un ser anodino..., aunque, en realidad..., tienen ustedes delante al más feliz de los padres..., o, por lo menos, debían tenerlo... Es todo lo que me atrevo a decir...</p> <p>-¡Amigos míos!... ¡Escuchen!... (VOLVIENDO LA CABEZA PARA MIRAR TRAS DE SÍ) ¡Soy un desgraciado!... ¡Me he convertido en el más cobarde esposo y en el más infeliz de los padres... Es todo lo que me atrevo a decir...</p>	<p>Se cambió anodino por cobarde.</p> <p>El temor de que la mujer aparezca en igual en las dos, tanto en la de Chéjov como en la adaptación. Por ello la situación no se pierde, se mantiene a pesar de hacer algunas modificaciones de contexto.</p>	<p>Se usan términos más coloquiales y fáciles de entender.</p>
<p>-¡Si supieran ustedes solamente cuánto!... He vivido junto a mi mujer treinta y tres años de mi vida,</p> <p>-¡Si supieran ustedes solamente cuánto sufro!... He vivido junto a mi mujer treinta y siete años de mi vida,</p>	<p>Aquí, cuando Niujin menciona los años que con su mujer ha pasado, muestra un anillo y trata de lanzarlo. Pero este tiene amarrado un hilo, para que no se le pierda, pues sino su mujer lo mata.</p>	<p>El gag del anillo que tiene amarrado un hilo para que no se le pierda, no es un gag de payaso, sino un cuidado que tiene el personaje de no perder su anillo.</p>
<p>-Que puedo decir fueron los mejores de ella... ¡Bueno!... ¡Los mejores, precisamente, no, pero..., casi, casi!... Estos,</p>	<p>No hay cambios.</p>	

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>en una palabra, se deslizaron como un feliz instante..., aunque para hablar en justicia..., que se los lleve el diablo...</p> <p>-Que puedo decir fueron los mejores... de ella... ¡Bueno!... ¡Los mejores, precisamente, no, pero..., casi, casi!... yo he hecho todo. En una palabra, la vida ha pasado y no he sido feliz..., aunque para hablar en justicia..., que se los lleve el diablo...</p>		
<p>-(VOLVIENDO LA CABEZA) Me parece que ella no ha venido todavía y que puede uno decir lo que quiere... ¡Me da miedo!... ¡Me da un miedo horrible cuando me mira!...</p> <p>-(VOLVIENDO LA CABEZA) Me parece que ella no ha venido todavía y que puede uno decir lo que quiere... ¡Me da miedo!... ¡Me da un miedo horrible cuando me mira!...</p>	<p>Va hacia alguna puerta, hace el ademán de mirar si su mujer está cerca para que de paso a la siguiente frase: "¡ME DA MIEDO! ¡ME DA MIEDO HORRIBLE CUANDO ME MIRA!"</p>	<p>El público tiene una expectativa quizás de lo que va a pasar, pero resulta otra. En vez del quejarse con el público de su mujer termina confesando que le tiene miedo.</p>
<p>-Pues..., como les iba diciendo..., mis hijas seguramente no se casan por su timidez y, además, porque no hay hombre que tenga ocasión de conocerlas... Mi mujer no quiere dar reuniones ni invita nunca a nadie a comer...</p>	<p>Se modifica reuniones por cumpleaños.</p>	<p>Ahora las reuniones sociales se hacen mayormente por cumpleaños, baby showers, matrimonios, etc.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN		ANÁLISIS
<p>-Pues..., como les iba diciendo..., mis hijas seguramente no se casan por su timidez y, además, porque no hay hombre que tenga ocasión de conocerlas... Mi mujer no quiere celebrarles sus cumpleaños y nunca invita nadie a comer...</p>			
<p>-Es una dama sumamente roñosa, gruñona e irascible, por lo que jamás viene nadie a visitarnos; pero, sin embargo, puedo comunicarles, en calidad de secreto (SE ACERCA A LAS CANDILEJAS), que a las hijas de mi mujer puede vérselas en los días de las grandes festividades en casa de su tía Natalia Semionovna...esa que padece de reuma y gasta un vestido amarillo con pintitas negras que parece va todo salpicado de cucarachas...</p> <p>-Es una dama sumamente roñosa, gruñona e irascible, por lo que jamás viene nadie a visitarnos; pero, sin embargo, puedo comunicarles, en calidad de secreto (Se acerca a la puertita), que a mis hijas puede vérselas en casa de su tía Natalia Quiroga...,esa que es hincha de la "U", de la barra de los "TRAUMA" y gasta una camiseta crema con</p>	<p>Se cambia el apellido.</p>		<p>Dependiendo del lugar le iré dando diferentes características a la señora Natalia, por ejemplo que juega al tragamonedas o que sea hincha de la "U", solo por mencionar algunos.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
pintitas negras que parece va todo salpicado de cucarachas...		
<p>-Allí acostumbran también dar meriendas, y, cuando mi mujer no está presente, se permite esto: (EMPINA EL CODO). Tengo que decirles que la primera copa suele ya embriagarme,</p> <p>-Allí acostumbran también dar meriendas, y, cuando mi mujer no está presente, mis hijas se permiten conversar con amigos y: (JUNTA LAS MANOS EN FORMA DE VASO) tengo que decirles que la primera copa suele ya embriagarme,</p>	<p>Se agrega lo que ocurre cuando la mujer no está presente. Pues sus hijas pueden hablar con los jóvenes.</p>	<p>Ello ayuda a que cuando Niujin se acerca al público para decir su texto sobre las hijas, el público joven se sienta identificado.</p>
<p>-y que, en ese momento, siento en el alma tanta paz y, al mismo tiempo, tanta tristeza, que no tengo palabras para expresarlas...</p> <p>-y que, en ese momento, siento en el alma tanta paz y, al mismo tiempo, tanta tristeza, que no tengo palabras para expresarlas...</p>	<p>Se mantiene igual</p>	<p>No se hace modificación.</p>
<p>-No sé por qué, acuden a mi memoria los años de mi juventud y experimento unos tremendos deseos de correr... ¡Ay!... (CON ANIMACIÓN) ¡Si</p>	<p>Aquí busco nuevamente la irrupción de lo real preguntando al público “¿Pregúntame a dónde? Niujin: que importa a donde, lo que</p>	<p>En este texto se revela el deseo de libertad. La conexión con el público para que sepa lo que siente Niujin es fundamental para crear un lazo empático.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>supieran ustedes lo fuertes que son estos deseos!... ¡Correr!... ¡Dejarlo todo!... ¡Correr sin volver atrás la cabeza!... ¡Adónde?... ¡Qué importa adónde!...</p> <p>-No sé por qué, acuden a mi memoria los años de mi juventud y experimento unos tremendos deseos... (BAÑO) de correr... ¡Ay!... (CON ANIMACIÓN) ¡Si supieran ustedes lo fuertes que son estos deseos!... ¡Correr!... ¡Dejarlo todo!... ¡Correr sin volver atrás la cabeza!...pregúntame: ¿A dónde?... ¡Qué importa adónde!...</p>	<p>importa es escapar a esta vida fea, vulgar y barata...</p>	
<p>-¡Lo que importa es escapar a esta vida fea, vulgar, barata, que me ha convertido en un viejo y lamentable tonto..., en un viejo y lamentable idiota!...</p> <p>-¡Lo que importa es escapar a esta vida fea, vulgar, barata, que me ha convertido en un viejo y lamentable tonto..., en un viejo y lamentable idiota!...</p>	<p>Igual: Acá Niujin reconoce su mirada retrospectiva, lo cual le ofusca. El identificar que su vida no es la que él desea puede ser un detonante para que el personaje haga algo al respecto.</p>	<p>Niujin sufre porque acepta que su felicidad está en el pasado, su tristeza en el presente y se les imposible vislumbrar un futuro.</p>
<p>-¡Escapar de esta vieja mezquina, mala, mala tacaña que es mi mujer!... ¡Mi mujer, que durante treinta y tres años me ha martirizado!..</p>	<p>Igual: su mujer es la culpable de su desgracia.</p>	<p>El personaje quiere escapar de esa vieja mezquina, pero no se logra nada con escapar, hay que enfrentar.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>-¡Escapar de esta vieja mezquina, mala, mala tacaña que es mi mujer!... ¡Mi mujer, que durante treinta y tres años me ha martirizado!...</p>		
<p>-¡Huir de la música, de la cocina, del dinero de mi mujer, de todas estas pequeñeces y vulgaridades,</p> <p>-¡Huir de la escuela, de la casa, del ridículo que me hace pasar mi mujer, de todas estas pequeñeces y vulgaridades,</p>	<p>Misma idea que la anterior</p>	<p>Se mantiene el mismo análisis.</p>
<p>-y detenerme lejos..., lejos..., en algún lugar del campo..., convertido en un árbol, en un poste, en un espantapájaros, bajo el ancho cielo, y pasarme la noche contemplando la clara, la silenciosa luna y olvidar... ¡Olvidar!...</p> <p>-y detenerme lejos..., lejos..., en algún circo..., bajo sus luces inmensas y pasarme la noche contemplando la clara, la silenciosa luna y olvidar... ¡Olvidar!...</p>	<p>En la versión de Chéjov el personaje solo huye al silencio.</p> <p>En la adaptación va hacia sus sueños, quiere realizarse.</p> <p>Gag de la pistola de agua. Mientras mira hacia la luna de casualidad se activa la flor que expulsa agua de su saco.</p>	<p>Esta modificación permite ver que tiene sueños, que quiere alcanzar algo.</p> <p>Reemplaza la tristeza por carcajadas, no solo del espectador en el mejor de los casos.</p> <p>Se va riendo del problema.</p>
<p>-¡OH, como quisiera no acordarme de nada!... ¡Cómo quisiera arrancar de mis hombros este vil y viejo frac con el que me</p>	<p>Se modifica el frac por terno.</p>	<p>El terno es fácilmente reconocible por el público.</p> <p>Se cambia las palabras hace más de treinta años, por ando haciendo el ridículo,</p>



TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>casé hace treinta años!... (ARRANCÁNDOSE DE ENCIMA EL FRAC.)</p> <p>-¡OH, como quisiera no acordarme de nada!... ¡Cómo quisiera arrancar de mis hombros este vil y viejo terno con el que ando haciendo el ridículo!...</p>		<p>dado que se menciona más de 3 veces el tiempo que ha pasado con su mujer.</p>
<p>-¡Con el que estoy dando siempre conferencias para fines benéficos!... ¡Toma!... (PISOTEÁNDOLO) ¡Toma!... ¡También yo soy tan viejo, tan pobre y tan lamentable como este chaleco de espalda gastada y deshilachada!...</p> <p>-¡Con el que estoy dando siempre espectáculos ridículos!... ¡Toma!... (PISOTEÁNDOLO.) ¡Toma!... ¡También yo soy tan viejo, tan pobre y tan lamentable como este saco gastado y deshilachado!...</p>	<p>Chaleco por saco.</p>	<p>Se da cuenta de que está haciendo el ridículo, que no resolverá nada renegando y golpeando las cosas.</p>
<p>-¡Nada necesito!... ¡Estoy por encima y soy más puro que todo esto!...</p> <p>-¡Nada necesito!... ¡Estoy por encima y soy más puro que todo esto!...</p>	<p>Y toma una decisión: gag: pistola encendedor.</p>	<p>Aquí saca su pistola encendedor y se apunta, saca su puro, lo prende y sonrío junto con el público en un acto de complicidad. (no me voy a matar, solo fumar un poco y meditar)</p>
<p>-¡Hubo un tiempo en el que fui joven, inteligente..., en el que estudié en la</p>	<p>Recuerda nuevamente su pasado, cómo el hacer reír es lo que siempre ha querido hacer.</p>	<p>Algo puede pasar a partir de esta reflexión, no es solo un acto de acudir al pasado, hay posibilidad de superar su tristeza.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN	ANÁLISIS
<p>Universidad..., en el que soñé y me consideré un hombre!...</p> <p>-¡Hubo un tiempo en el que fui joven, feliz..., en el que hacía reír a todos por que amaba hacerlo..., en el que soñé y me consideré un hombre!...</p>		
<p>-¡Ahora, nada necesito!... ¡Nada, salvo la paz!... (MIRA HACIA UN LADO Y SE PONE PRECIPITADAMENTE EL FRAC) Pero ¡si está mi mujer entre bastidores!...</p> <p>-¡Ahora, nada necesito!... ¡Nada quiero, salvo la paz!... (MIRA HACIA UN LADO Y SE PONE PRECIPITADAMENTE ALGO DE SU ROPA) Pero ¡si está mi mujer acercándose!...</p>	<p>El texto se mantiene igual.</p>	<p>La mujer está llegando. Corre a juntar sus cosas en su maleta.</p> <p>En la adaptación se da cuenta que viene. Apaga el puro con la lengua, se quema, coge su saco trata de ponerlo. Se apresura, se ríe de lo que pasa.</p> <p>(Se aproxima la mujer) saca unas flores para recibirla.</p>
<p>¡Ha venido y me está esperando! (MIRA EL RELOJ)</p> <p>¡Ha venido y me está esperando! (MIRA EL RELOJ)</p>	<p>¡Se inquieta de miedo!</p> <p>Se inquieta, pero el temor se vuelve sorpresa, quiere probar algo diferente.</p>	<p>Con las flores quiere sorprender a su mujer, ¡quiere luchar! Quiere volver amar.</p>
<p>-¡Señores! ¡El tiempo fijado para esta conferencia ha expirado ya!... ¡Les ruego..., si ella les pregunta algo..., digan que</p>	<p>Se sustrae el adjetivo fantoche.</p> <p>Solo pide que no le digan nada de lo sucedido a su mujer.</p>	<p>El personaje ya no se ofende, se puede reír de sí mismo pero no se insulta.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN		ANÁLISIS
<p>ha sido pronunciada..., que el fantoche..., o séase, yo..., se portó dignamente!...</p> <p>-¡Señores! ¡El tiempo fijado para este espectáculo ha expirado ya!... ¡Les ruego..., si ella les pregunta algo..., no digan nada, solo digan que me porté dignamente.</p>			
<p>-(ECHANDO UNA MIRADA A UN COSTADO Y ACLARÁNDOSE LA GARGANTA) ¡Está mirando hacia aquí!... (ALZANDO LA VOZ)</p> <p>«¡Una vez admitido que el tabaco contenga en sí el terrible veneno a que acabo de referirme, en ningún caso les aconsejo que fumen, y hasta me permito esperar que esta conferencia, que ha tenido por tema «El daño que hace el tabaco», les aporte un beneficio... He dicho... Dixi et animam levavi.» (SALUDA, Y SALE CON PASO MAJESTUOSO. TELÓN.)</p> <p>(ECHANDO UNA MIRADA A UN COSTADO Y ACLARÁNDOSE LA GARGANTA) ¡Está mirando hacia aquí!... (ALZANDO LA VOZ.)</p> <p>«¡Una vez admitido que el tabaco contiene el alquitrán, el terrible veneno a que</p>	<p>Se mantiene igual casi hasta el final.</p> <p>Solo que lleva las flores hacia su mujer.</p>		<p>Ya no se va con temor, se va optimista, se va desconociendo lo que pueda pasar, pero está seguro de enfrentar lo que vendrá.</p>

TEXTO ORIGINAL Y NUEVO	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN		ANÁLISIS
<p>acabo de referirme, en ningún caso les aconsejo que fumen, (APARTE: SI NO ME LLAMAN) y hasta me permito esperar que esta sustentación científica, que ha tenido por tema «El daño que hace el tabaco», les aporte un beneficio... He dicho. (COGE LAS FLORES PARA SU MUJER Y SE LAS LLEVA)</p>			

### 3.3.Propuesta de direccionalidad de la propuesta actoral: Tema/ Sentido de la puesta /

Visualización de los propósitos y los resultados esperados, en la puesta en escena

El monólogo comenzó a movilizarse en diferentes espacios permitiendo que se origine nuevos recursos y nuevas lecturas del trabajo.

Como ejemplo:

- Se agregó el diálogo con el público, permitiendo una interacción con ellos, creando una continua modificación con lo que el espectador da.
- Al crear el diálogo, se modifica el texto permitiendo esa comunicación verbal y no verbal con el espectador.

- La multiplicidad de espacios donde se pueda realizar el monólogo se ha ampliado. En el original la conferencia se presentaba en un casino de provincia, pero ahora en esta elaboración, el tema del *Daño que causa el tabaco* se acopla a diferentes espacios.
- A medida que el público se ríe de la situación, Niujin también comienza a reírse de su propia situación, desde que se comenzó a visualizar el payaso.
- Al ser un payaso, el personaje no solo se queja de la situación con su mujer, sino que además la enfrenta por medio del humor.
- En este encuentro de enfrentar al miedo hacia su mujer por medio del humor, se introdujo la intención paradójica.

Se introduce la intención paradójica en el monólogo. En este sentido se espera que sea visible cómo Niujin enfrenta el temor a su mujer por medio de la intención paradójica, donde el espectador no sólo vea a un hombre quejándose de sus problemas, sino que use el humor para afrontarlos.

Por eso, la deconstrucción me ha permitido analizar la obra para poder introducir en ella mi propio punto de vista en cuanto al tema. Por su parte, Chéjov mostraba la situación del hombre ruso y permitía una reflexión. Yo busco exponer el “vacío” existencial del hombre contemporáneo por medio de la intención paradójica, la cual es reflejada mediante el clown.

## CAPÍTULO IV: MÉTODO

4.1. Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo.

### 4.1.1. Etapa I

Analicé “El monólogo *sobre el daño que causa el tabaco*”, traducción de E. Podgursky al español, para luego pasar a indagar los motivos del autor para escribirlo, la situación que vivía el autor y el contexto del país, esta investigación me proporcionó datos para poder entender más a fondo la obra.

Para ello acudí a información provista por algunas páginas de internet, donde encontré entrevistas al autor y a críticos que expresaban su punto de vista sobre cómo Antón Chéjov veía el panorama de su sociedad, igualmente acudí a videos donde se podía encontrar la interpretación del monólogo en diferentes idiomas, luego busqué una entrevista con alguna persona que haya vivido en Rusia y entienda el tema, y para finalizar pedí asesoramiento a Daniel Dillon, pedagogo, director y actor de teatro para que pueda darme mayor claridad sobre el tema y composición de la obra.

En esta etapa busqué la información correspondiente tanto del monólogo como datos del autor, enfocándome en sus motivos para escribirla, y así pasar a la siguiente etapa.

### 4.1.2. Etapa II

Luego de obtener los datos para el análisis, y el estudio del contexto de la creación del monólogo, encontré aspectos que me hicieron entender la motivación del autor. Rusia, en 1886, vivía presa del zarismo y Chejov mostraba en su monólogo la imagen de opresor (zar) y oprimido (pueblo).

Entendiendo los motivos del personaje, porqué se refugiaba en el tabaco y en la mirada retrospectiva de su vida. El personaje era una metáfora del pueblo ruso de ese entonces, siendo este el motivo y comienzo para dar con Viktor Frankl, padre de la logoterapia. Lo cual me llevó a vincularlo con el hecho de que el hombre en la actualidad ya no vive como en los tiempos de Chejov bajo una opresión dominante como el Zarismo, sino, bajo su propia opresión relacionada con su mirada del mundo.

#### 4.1.3. Etapa III

Teniendo en cuenta estos datos sobre el contexto en el cual acontecía el monólogo, comencé a entender esta suerte de vida del personaje involucrada con una Rusia oprimida por el Zarismo, viviendo una vida pesimista y enviciada. Pero dicho contexto que afrontaba Rusia se contradice con el actual, dado que ya no vivimos regidos por una monarquía, sino que podemos elegir a la persona que gobierna nuestro país. Es en esta búsqueda de contextualizar el monólogo que opté por deconstruir el texto. La síntesis del análisis permitió concluir que el vacío existencial presente en el hombre contemporáneo es un tema que se puede tratar al adaptar el texto.

#### 4.1.4. Etapa IV

En este proceso encontré que la intención paradójica podría ser el camino para enfrentar el temor hacia su mujer presente en el personaje, dado que esta herramienta opta por enfrentar el temor en vez de huir de él. La intención paradójica confronta al personaje con sus temores por medio del humor,

poniendo la pregunta ¿Qué es lo peor que puede pasar? Y ello nos llevó a la pregunta ¿Cómo hacerlo visible en el hecho escénico? El clown se introdujo en el monólogo ya que no tiene la menor preocupación de mostrar sus temores, por el contrario, los usa para mostrarse sincero. Y ello llevo a modificar no solo lo espectacular, sino también lo dramático.

#### 4.1.5. Etapa V

Al introducir el Clown, logré hacer visible esta intención paradójica, y poner al personaje en no solo un acto reflexivo de sus acontecimientos, sino que Niujin pueda también reírse de su situación, a diferencia de lo que buscaba mostrar el autor, donde el público reflexionaba al ver la situación del personaje, ahora el personaje también reflexiona de su situación y se ríe de ella. Esto logra una relación vivencial con el espectador, irrumpiendo en la realidad, creando una constante relación con el público. Esto lo descubrí en lo práctico, analizando las partes e introduciendo nuevas lecturas.

#### 4.1.6. Exploraciones

**La espacialidad:** Fue difícil aprender un parlamento muy extenso y de la misma manera mantener varios sentidos y recordar su estructura. Esto me generaba temor al representarlo, y con ese motivo busqué no solo aprendérmelo mejor, sino difundirlo en diferentes espacios, lo cual me llevo a fracasar unas veces y otras me generaba la satisfacción de que el público pueda entender lo que quería comunicar. Los diferentes espacios provocaron conjuntamente con el público que el texto se rigiera por lo que acontecía.



La ruptura del esquema establecido a la hora de relacionarme con el público y la complicidad de tener un espectador distinto en cada lugar al que iba, me provocaba temor, temor que se manifestaba pero que enfrentaba en escena. Lo cual me condujo a arriesgarme y decir ¿Qué puede ser peor? Este fue uno de los puntos que me llevo introducir de poco a poco el clown.

**Escucha:** Hablar de la escucha es evocar a Daniel Dillon, profesor de la ENSAD, quien me propuso que esperara a que el público reciba mi primer texto para que pueda generar el siguiente. Esperar la respuesta del público es igual a que el actor reciba el estímulo del otro actor para responder, en vez de otro actor, es el público quien es interpelado. Este fue un detalle muy importante para trabajar dicho monólogo, pues comenzó a surgir varios y diversos estímulos con lo que el público me daba. Cada respuesta recibida generaba la siguiente frase y ello permitía un contacto directo con todos los asistentes a la puesta. Se tomaba todo cuanto había, desde un niño que preguntaba por qué lloraba, un estornudo, personas que entraban y salían del espacio de representación, sonido de celulares, comentarios del público; infinidad de cosas. Ello permitía que cada presentación sea nueva, no solo para el espectador, sino también para mí.

**Búsqueda de estímulos:** Menciono aquí que para acercarme a lo acontecido por el personaje, fue necesario un cúmulo de imágenes que puedan ayudarme a la creación del personaje y poder así experimentar de manera indirecta sus desventuras e infortunios de los que tanto se queja. Fue así que inicié una exploración sensorial.

Me introduje en la ducha con el vestuario puesto, para encontrar la imagen de perdedor en la vida para luego actuar mojado, teniendo esa humedad en el cuerpo que me hacía recordar de donde venía y quien soy.

Realización de atletismo, para percibir el cansancio que experimenta Niujin por estar realizando constantemente los recados que le deja su mujer para luego comenzar a realizar la conferencia.

Ensayé en un cuarto oscuro, para componer la soledad de Niujin y a la vez encontré una mayor concentración para trabajar el imaginario y comenzar a crear al público ficticio y cómo este reaccionaría.

Repasaba el texto mientras manejaba bicicleta para comenzar a adquirir velocidad en las imágenes, no por el hecho de ir rápido en la bicicleta, sino por los continuos espacios distintos que generan moverse rápido y ver a la vez por donde iba. Ello producía un impulso (Destaco que no todo me favorecía, pero era mejor probarlo que no hacerlo).

Comencé a improvisar con elementos que estaban en el espacio, interactuando con ellos y dándoles un significado en escena.

Ejemplos:

**Cuadro de esposos:** Usé este objeto al inicio para mostrar la dependencia de Niujin por su mujer, pero luego lo encontré innecesario, viendo que no tenía lógica llevar hasta ese grado el retrato de su mujer, sino que basta con el temor que siente hacia ella para representarla.

**Celular:** Usé un celular con la intención de generarme ansiedad al esperar la llamada repentina de la esposa del personaje. Luego lo descarté, dado que el impulso no era demasiado fuerte como para

generar una acción ni para modificar el estado del personaje. Luego lo usé para generar una interrupción en la conferencia.

**Alimentos en el público:** En cuanto Niujin veía a alguien comer, él comenzaba a observar cómo esa persona ingería sus alimentos, mostrando el hambre que tenía.

**Otras puestas:** Observé otras puestas del monólogo “Sobre el daño que hace el tabaco” para reconocer errores y poder mejorarlos.

**Vestuario:** Al inicio usé un terno común, dado que el personaje iba a dar una conferencia. Luego pasé a usar un traje de payaso dentro del terno como una exploración inicial para componer el clown en el personaje. Pero finalmente opté por un terno adaptado para Niujin y el uso de una nariz de clown a presión para mostrar el payaso.

**Imaginación:** El manejo de imágenes fue y sigue siendo el proceso más largo y difícil de mantener, entendiendo que cada vez que encontraba una imagen clara para poder decir el texto, podía caer en la memoria, perdiendo el sentido que se venía generando en el presente. La imagen continua de que mi mujer pueda venir fue al inicio un error mío, ya que al usar este recurso caía en la forma y no llegaba a representar verdaderamente el impulso adecuado. Entonces comencé a relacionar todas las imágenes con lo que acontecía, juntado momento a momento teniendo en cuenta que mi mujer se aproximaba, ello comenzó a dar frutos y se comenzó a aproximar a lo deseado.

**Elementos:** Se exploró con diferentes elementos en escena, los cuales fueron quedando para el personaje de acuerdo a su uso:

Parte 1.

- Maleta de viaje roja: Con ella llega el personaje a dar su conferencia y esta contiene todos los elementos que se mencionarán.
- Libro rojo con nariz: Mostraba este elemento al inicio para dar a entender al público que la materia que yo domino es el clown y no la ciencia.
- Pollo de plástico: Juguete en forma de pollo que usé para acompañar los momentos de llanto del personaje.
- Cuerda con gancho: Objeto que sujetaba a la maleta mientras comenzaba a correr en la parte del monólogo donde menciona la necesidad de libertad, pero daba la lectura de estar amarrado a mi mujer.
- Flores: Arreglo floral que usé cada vez que mi mujer me llamaba. Con lo cual disiparía su molestia.
- Cuchillo de plástico: Al que doy uso a manera de amenaza cuando pido la atención del público, pues el tema de la conferencia es de importancia.
- Insectos de peluche: Un insecto que me dice lo miserable que soy justo en el momento cuando hablo de introducir a un insecto a una tabaquera.
- Anillo con nylon: Un anillo que tengo amarrado al dedo para que no se me pierda.

- Palito en forma de tabaco: Lo uso a manera de puro con el cual hablo y pienso en huir de la realidad, el cual mi mujer odia por su olor, pero me ayuda a olvidar. Lo uso en la escena cuando digo que mi mujer me obliga a dar una conferencia sobre el daño que causa el tabaco cuando uno mismo es fumador.
- Fólder: Aquí se encuentran los afiches que mi mujer me pide que venda.
- Mascara de papel: La máscara para evocar a mi mujer físicamente.
- Flauta dulce: Toco una tonada triste para evocar la tristeza que siente el personaje.

## Parte 2.

En esta etapa, los objetos sufrieron ciertas modificaciones según su necesidad, ya sea por falta de coherencia, falta de practicidad o para generar un gag.

- Maletín: una maleta marrón formal donde se llevan documentos, pero en esta ocasión es la maleta de un payaso viejo.
- Tabaco: Un puro de 15 centímetros de largo.
- Insecto: Un insecto de peluche con el cual converso.
- Ataúd pequeño: Cajita donde introduzco al insecto y muestro los daños que puede causar el tabaco.
- Pistola encendedor: Lo uso para prender el puro en la parte del final de la obra.

- Broma de flor que expulsa agua: Aquí uso un gag antiguo de la flor que expulsa agua como metáfora del llanto cuando el personaje evoca la luna.
- Flauta dulce grande: Cambié la flauta convencional por una de mayo tamaño, ello como gag del payaso.
- Pollo de plástico: Realicé un cambio de un pollo tradicional a uno más grande. (ello para buscar una reacción distinta en el público, dado que los elementos tradicionales no generaban la reacción del público esperada).
- Fólder: Usé un fólder antiguo y gastado con el cual muestro las fichas de los talleres.
- Vaso led: Objeto que al introducir agua comienza a brillar, lo uso cuando me voy servir agua mientras pido la seriedad del caso.
- Pañuelo: Recurrí a otro gag antiguo de los pañuelos amarrados, que desembocan en el calzoncillo, su uso para simular secarme las lágrimas.
- Anillo con nylon: Un anillo que tiene el personaje amarrado al dedo para que no se le pierda.
- Mascara: Usé este elemento para evocar a la mujer de Niujin cuando esta le soltaba insultos.

Tengo que agregar que, hasta aquí, estos son los objetos usados para la escena, pero se pueden modificar en el transcurso del tiempo.

**Tema:** El hombre enfrentado sus temores por medio del humor.

El tema inicial sufrió una modificación, puesto que si antes era el de opresor y oprimido, hoy en nuestro contexto sería la falta de proyección a futuro presente en el hombre posmoderno abordado a través del humor. Por ello vi conveniente poner al referido asunto como tema de esta deconstrucción de la obra “Sobre el daño que hace el tabaco”.

**Texto:** la obra también se fue adaptando al contexto para evidenciar esa vida sin sentido y cómo el personaje pasa por la intención paradójica, por medio del clown.

En este proceso, modifiqué el monólogo y fueron interviniendo elementos que permitieron la visibilidad de la intención paradójica, donde Niujin reconoce que es un hombre preso de su mujer, pero por medio de gags y juegos va confrontando ese temor. Comienzo a crear un ambiente lúdico ante el temor hacia la esposa, miedoo que se disipa por medio de juegos mientras se va riendo de su situación.

4.2. Composición del personaje desde la partitura de sus interacciones con la: escena, el texto, el público y el contexto cultural.

#### 4.2.1. Composición del personaje

Releí la obra y pedí la colaboración del profesor Daniel Dillon del curso de actuación de la ENSAD. Fue así que volví a replantear la construcción del personaje y hasta la comprensión de la obra. Esto último tomo más tiempo, ya que al principio tuve un mal entendimiento de esta, ya que los sentidos estaban mal empleados, dificultando mi quehacer en escena.

La situación que finalmente se trabajó fue la siguiente: Se le ha avisado al personaje hace 30 minutos que tiene que dar una conferencia. El personaje ha llegado a dar una conferencia sin conocer del tema. Siendo él un payaso y no un científico, se disculpa con el público e indicará por qué está allí y que su mujer tiene que ver con todo ello. Esta es la razón por la cual él comenzará a hablar de su mujer, como un medio de disculparse por el bochornoso espectáculo que está haciendo.

A medida que va dando la conferencia va quejándose de los malos tratos que tiene que soportar, principalmente los de su mujer, y el dolor y la impotencia que le genera su situación. Niujin irá apaciguándose con sus juegos de payaso. No solo el público ríe, el también ríe de su situación.

El estado del personaje pasaría de terror de dar la conferencia a desahogarse con el público por medio de las bromas de payaso, todo esto para poder darse valor para enfrentar a su mujer ya que, después de todo ¿qué es lo peor que le pueda pasar?.

#### 4.3.Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sono-plásticas.

##### 4.3.1. El proceso de dirección

El proceso de dirección con Daniel Dillon incluyó:

Análisis del texto en función de la acción, exploración sobre las escenas del texto, reconocimiento de los objetos de atención de la escena vinculados a la acción, propuestas escénicas experimentales sobre el texto, comprensión y expresión del comportamiento del personaje. Finaliza con una representación con público.

Reconocimiento de la acción, del análisis de la acción en su estructura dramática (los eventos, los sentidos, las proposiciones), de la percepción del actor y de sus objetos de atención en escena, de los objetos de



atención que contienen los estímulos, de la integración del pensamiento con el habla y el movimiento en el presente (el aquí y ahora).

#### 4.3.2. Taller de clown

Este taller fue llevado en la iglesia Emmanuel y puesto en práctica en hospitales y calles.

Manejo de la improvisación por medio de la percepción del público, modificándose con el acontecer que se genere de acuerdo al público o paciente. Un trabajo de usó los sentidos e imágenes que va generando la percepción.

Ello permitió un acercamiento a cómo el clown se relaciona con las personas, quitando la distancia entre personaje y público, donde el clown puede relacionarse, tocar, pensar y componer a partir del diálogo con el otro sujeto.

Entendí que el clown trabaja a partir de sus propios temores, siendo el actor el que rápidamente busca una solución al problema. Una pieza importante para que Niujin se entienda como clown es que está en constante escucha. Todo ocurre a partir del otro.

#### 4.4. Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje

En esta etapa final, seguí trabajando los sentidos y la parte técnica del manejo de los objetos, puliendo entradas de los gags, llevando el taller con Daniel Dillon para seguir mejorando el trabajo. No puedo decir que la obra está ya acabada pues es un proceso que se sigue puliendo, agregando lo que

resulta importante de la interacción con el público, permitiendo que toda reacción sea viva en el presente y no por mecánica o memoria.

El espectáculo tiene la particularidad de que puede moverse en diferentes espacios y no hay escenografía que lo obstaculice. Esto lo hace flexible y adaptable, agregando también que el texto se ha contextualizado para hacerlo más cercano al público.

El uso de un terno y una maleta permite que la conferencia científica se dé en lugares como iglesias, asilos, hospitales, teatros, espacios con público, eventos.

El personaje se compuso reconociendo la situación y poniendo los sentidos en presente. Ayudó el tomar clases con el maestro Daniel Dillon y el apoyo de Fausto Carrillo, los cuales me ayudaron mucho en este proceso actoral y a los cuales estoy muy agradecido por lo enseñado. Recalco que aún hay mucho por trabajar, y eso es bueno, pues estoy en un punto donde sigo siendo consciente de que siempre hay que mejorar y este proyecto me permite siempre estar vinculado en el presente.

## **CONCLUSIONES**

1. Al deconstruir el monólogo y dividir las partes pude analizar y encontrar que los temas que Chejov hablaba hoy se descomponen (opresor y oprimido). Hoy, el hombre se enfrenta a una falta de sentido en su propia vida a causa de la hipercomunicación que afecta su visión a futuro, hecho que nos llevó a encontrar nuevas maneras de llevar la obra, pero sin que esto afecte y se

pierda la situación. El personaje se va desarrollando en el transcurso de la obra con los componentes agregados.

2. Evidencié en el personaje la mirada retrospectiva, una mirada pesimista y el temor como elemento perjudicial para su proyección a futuro. Se trabajó la técnica de la intención paradójica para la recuperación del sentido de la vida del personaje, pues busca enfrentar el temor por medio del humor.
3. En este proceso encontramos que la técnica que evidencia esta intención paradójica es el clown, la cual enfrenta el temor por medio del humor, lo cual posiciona al clown como el elemento específico para mostrar que el personaje puede enfrentar el temor a su mujer, siendo el clown una lectura agregada al texto.
4. Como mencioné anteriormente, el clown permitió hacer visible esta intención paradójica, produciendo en el hecho escénico un juego entre el temor y el humor. Pero el hecho escénico sufrió grandes cambios al introducir el clown, pues este clown permitió la irrupción de lo real, creando un lazo constante de comunicación, por medio de los gags, diálogos con el público y acciones relacionadas con el espacio y acontecimientos actuales.

## REFERENCIAS

- Carnevali, D. (2014). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de la fábula en el contexto teatral Europeo Contemporáneo*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Chazenbalk, L. (2006). El valor del humor en el proceso psicoterapéutico. *Psicología, Cultura y Sociedad*, 73-83.
- De Toro, A. (1991). Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna). *Separata de la Revista Iberoamericana*. N° 155-156, 441-446.
- De Toro, A. (2004). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos). En A. De Toro, C. Angehrn, & R. [Ceballos], *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo* (págs. 17-31). Madrid: Iberoamericana.
- De Toro, F. (1991). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J. (12 de Octubre de 2004). ¿Qué es la deconstrucción? *Le Monde*, pág. 3.
- Diviani, R. (2008). Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a "Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". *La Trama de la Comunicación*. Vol. 13, 359-369.
- Droit, R.-P. (2006). *Entrevistas con Michel Foucault*. Madrid: Paidós.

- Fielbaum, A. (2009). *La última escena: Reflexiones sobre teatro y comunidad en torno a la filosofía de Jacques Derrida. [Tesis de licenciatura]*. Santiago de Chile: Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fielbaum, A. (2011). El modelo sin modelo: El teatro en la filosofía de Jacques Derrida. *Literatura y lingüística*, (24). *Literatura y lingüística*, (24), 97-117. Recuperado el 12 de Setiembre de 2016, de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112011000200006>
- Frankl, V. (1991). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Frankl, V. (2003). *Ante el vacío existencial. Hacia una humanización de la psicoterapia*. Bracelona: Herder.
- García Chisko, D. F. (2010). *Arquetipos humanos imaginarios rusos en tres piezas teatrales de Antón Pávlovich Chéjov [Tesis de licenciatura]*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Estudios Literarios.
- Lladó, A. (30 de Enero de 2012). Sinisterra y la deconstrucción teatral. *La Vanguardia [edición digital]*. Recuperado el 24 de Octubre de 2016, de <http://www.lavanguardia.com/escenarios/20120130/54246612291/sinisterra-deconstruccion-teatral.html>
- Martínez de la Escalera, A. M. (2005). *Adiós a Derrida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Maza Chamorro, T. P. (2009). El teatro simbólico-imaginativo: nuevo paradigma en la puesta en escena postmoderna. *Primer Congreso Internacional de estudios Teatrales. "Trayectos expandidos del teatro"*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes.
- Noblejas de la Flor, M. Á. (2002). *Logoterapia: fundamentos, principios y aplicación una experiencia de evaluación del Logro Interior de Sentido. [Tesis Doctoral]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación.
- Rousillon, R. (2007). La perlaboración y sus modelos. Vol. 105. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 7-25.
- Sarmiento Llamosas, J. (2010). *Investigación teatral*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Yelizarova, M. (1960). Chejov. Genio de la brevedad. Año XIII. *El Correo. Unesco*, 13-15.
- Zamorano, C. (2014). *LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORÁNEA (2000-2010). El Documento como dispositivo para la construcción dramático-textual*. Santiago, Chile: Universidad de Chile Facultad de Artes Departamento de Teatro.

## ANEXO: FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO

Presentación del monólogo en la iglesia Emmanuel, San isidro.

**ENSAD**  
ESCUELA NACIONAL SUPERIOR  
DE ARTE DRAMÁTICO

*GRUPO 1 / 20 al 23 febrero*  
ASESOR: Juan Arcos

**FITEC 2017**

**FICCIONES TEATRALES EN CONSTRUCCIÓN**  
**SOBRE EL DAÑO QUE CAUSA EL TABACO**  
versión libre de la obra de Antón Chéjov  
DIRECCIÓN: Daniel Dillon Acciona: Nick Bejarano

*Del 20 febrero al 2 marzo | lunes a jueves 7:30 p.m. | INGRESO LIBRE*

AUSPICIAN:

Lavanderías First Class  
Café RISSO  
QUICK  
IS  
MODYBELL







# Municipalidad de Lima

MONÓLOGO

## + SOBRE EL DAÑO QUE CAUSA EL TABACO +

Y LA OBRA

MARQUESA DE LARKSPUR LOTION

Dirige: Daniel Dillón

MARTES 22 DE AGOSTO | 7:00 p.m.

Salón Dorado del Teatro Municipal de Lima  
Jirón Ica 377, Cercado de Lima

**INGRESO LIBRE**

Capacidad limitada

PENSANDO  
EN TI

JOHN CASTAÑEDA LOSSIO

ALCALDE



SALA TEATRO  
**CUARTA MARAÑA**  
 Av. Nicolas de Pierola 672

DECONSTRUCCIÓN DEL MONÓLOGO  
 "SOBRE EL DAÑO QUE  
 CAUSA EL TABACO"-  
**Nick Bejarano**  
 Y MONÓLOGO  
 "A VER UN APLAUSO"-  
**Oscar Olarte**

DOMINGO  
**23 DE ABRIL**  
 7:30PM

RESERVAS:  
 936744882 / 986174373  
 cuartamarana@gmail.com



ENTRADA  
 GENERAL: S/. 15  
 PREVENTA: S/. 10



# Varieté Patronal

## PRESENTANDO



*Nik Erasmo Bejarano Avalos*

# EL CALABOZO

 **VARIETÉ PATRONAL**

 **JR. CHOTA 1427**

**LOS ICONO CLASTAS**  
COLECTIVO ARTÍSTICO



TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS, LOS IZQUIERDOS CUENTAN SUS COSAS A TODO EL MUNDO.



