

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“Guillermo Ugarte Chamorro”



TESIS

El trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular
para visibilizar la escisión del personaje “Niña”, del
monólogo “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el
camino* de César de María

Para optar el grado de Licenciada en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención

Actuación

AUTOR:

TANIA LÓPEZ BRAVO

ASESORA:

LORA CUENTAS, LUCÍA ISADORA

LIMA-PERÚ

2020

Dedicatoria

Estas palabras son dedicadas a todas las personas que constantemente luchan por una semilla de paz en el mundo. A todos los que no olvidan los daños acontecidos en la época del terrorismo en el Perú y a la perseverancia de los artistas independientes que buscan hacer arte con mucha humildad, responsabilidad y pasión.

Agradecimientos

Gracias, con toda mi alma, a mi madre July quien, por su constante lucha, inigualable comprensión, sonrisa infinita y amor como respuesta a la vida, me formó como soy: feliz. Existo por ti y contigo.

Gracias a *mimi*, Haysen, mi compañero de plenitud. Gracias por el apoyo físico y emocional para mi crecimiento profesional y personal en estos años juntos. Estoy para ti.

También agradezco a Víctor por sus alcances y preocupaciones; a mi hermano Fernando por sus constantes aprendizajes, caídas y levantadas. Los guardo en mí.

Finalmente, no puedo dejar de agradecer a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático por los conocimientos, las risas, amores, tristezas, cóleras, místicas, pasiones y más experiencias encontradas en los maestros, estudiantes e instalaciones. Así como la preocupación y apoyo de mis compañeros de escena, familiares, amigos del colegio y amigos de talleres para continuar con esta carrera. Los recuerdo siempre.

Gracias.

Resumen

Esta investigación tiene como base el monólogo “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el camino* de César de María. En esta investigación, analizo el discurso tanto del personaje como el contexto del dramaturgo para un nuevo resultado. Por lo tanto, propongo situar al personaje en la época del conflicto de los años noventa en la sociedad peruana, ya que sustento que todo tipo de violencia tiene una serie de secuelas en la psiquis del individuo. Estas se reflejan en el comportamiento. Así, mediante el constante cambio de flujo entre la tensión y distensión muscular, mostraré la escisión del personaje como secuela de la violencia en la psique de este.

Abstract

This research is based on the monologue “La niña y su mamá” in the play: *Dos para el camino* by César de María. The discourse of the character and the context of the author are analyzed. For that reason, it’s proposed to place at the time of the conflict of the nineties in Peruvian society, since it is emphasized that all kinds of violence have a series of after-effects in the psyche of the individual, which are reflected through the conduct. So that, through the constant change of flow between muscle tension and distension, the excision of the character will be shown as an after-effects to the violence in his psyche.

Índice

Introducción	viii
I parte	15
CAPÍTULO I	15
Planteamiento de problema	15
1.2 Planteamiento del problema	15
1.3 Tema	18
1.4 Determinación de objetivos	18
1.5 Hipótesis	19
1.6 Justificación	19
1.7 Alcances y limitaciones	20
II Parte.....	22
CAPITULO II	22
La huella de nuestro ser	22
2.1 Fractura del ser contemporáneo	22
2.2 La huella en el texto	25
2.3 Contexto	28
CAPITULO III	43
Tensión y distensión en escena	43
3.1 Espacio, tiempo, cuerpo	43
3.2 Flujo	49
3.3 Signos en el texto y en la puesta en escena	53
3.4 Multimedia	55
3.5 Escisión	61
3.6 Amnesia Post-traumática (APT)	63
III Parte	66
CAPITULO IV	66
Análisis del discurso	66
4.1 Análisis de la obra	66
4.2 Método de análisis de texto	70
4.2.2 Conclusión de análisis.	79

IV Parte	81
CAPITULO V	81
Proceso	81
5.1 Descripción de la investigación	81
5.2 Descripción del hecho escénico	85
5.3 La voz del espectador	97
5.3.1 La imagen intolerable y la imagen pensativa en mi público objetivo.	97
5.3.2 Resultado recogido-2017.	99
5.3.3 Resultados recogidos-2019.	102
6. Conclusiones	106
Referencias	108
Anexos	114

Introducción

Yo soy una mezcla de morado, la mezcla de diferentes colores. Soy la combinación de los colores de mi papá y mi mamá. Sus colores no son los colores primarios, pues ellos mismos ya son combinación de más colores. Por ello, en mí se combinan más de dos colores, por ejemplo, los colores de mis abuelos y bisabuelos.

Pese a todo, mi abuelo materno era racista. Drinot¹(2014) estudia la compilación de términos y frases del racismo. Define y refleja este pensamiento en el mundo y específicamente en Perú y Lima. Por ello, el racismo, esta anulación o disminución de los derechos humanos, se presentaba en mi abuelo materno como la creencia en que la raza blanca era superior a otras. Mi mamá rompió con su pensamiento, pues en su juventud se enamoró de un hombre *negro*, situación que no fue aceptada por él. Por el lado contrario, mi abuela materna llegó a Lima alejándose del maltrato conyugal. Sin saber que años después mi madre, al igual que mi abuela, fue abusada física y psicológicamente por un hombre. La diferencia fue que mi madre, tiempo después, pudo detener esa violencia. Así como otras tantas mujeres que son parte del maltrato y tratan de salir de ello, generando una lucha bajo el lema *ni una menos*. Así también, otras luchas en favor de los derechos humanos buscan lograr la anulación de un pensamiento de superioridad de raza, económica, de género, etc. Ejemplo de ello son las leyes impresas en centros comerciales donde prohíben la discriminación o el aumento de centros de atención hacia la alerta contra el racismo.

Pese a todo, las circunstancias de la vida me han servido para construirme y dejar atrás las herencias culturales. De alguna manera, no solo soy construcción de mi madre y de los suyos sino también por mi padre y los de él. Por lo tanto, al igual que mis padres, yo, de 24 años, tez clara, clase media; también he roto con esa herencia cultural. Yo, como consecuencia de violencias familiares, sociales, ausencias masculinas y ruptura del pensamiento tradicional, me reconstruyo como tal. Mi pasado y presente influyen en mi futuro y así sucesivamente.

Duncan (2003) refiere que la danza del futuro es la danza del pasado ¿Esta idea se puede trasladar también a los actos? Es decir ¿mis futuros actos son los actos del pasado o de mis

¹ Rochabrún, G. Drinot, P. & Manrique, N. (2014) reconocen que “el racismo es una estrategia [1:07:40] que permite a una clase dominante “identificar” una fuente de los problemas de la sociedad que la exculpa sustancialmente.” (pag.20)

antepasados? Yo respondo con una afirmación a esta pregunta, pues existe esa conexión interrelacionada, a pesar del distinto tiempo-espacio, entre los pensamientos y acciones de mis antepasados y yo. Esta *herencia* puede continuar o no, pero de todas formas con cualquier opción ya estaría en una transformación, pues yo soy lo que soy por ellos y por lo que me rodea.

Por ello, es necesario describir el distrito donde he nacido y crecido; ya que el contexto es el que transforma la cultura y esta, a su vez, modifica a los sujetos. Mi contexto es La Victoria, distrito que fue un sector donado por la Reina Victoria para los obreros². Coincidentemente, en este mismo distrito también vivió César de María, autor del texto a analizar. Este antiguo distrito, hace muchos años, tuvo una época de buena posición social pero, poco a poco, se fue desvaneciendo hasta llegar a lo que es ahora: un lugar- lamentablemente- reconocido por la poca seguridad ciudadana y la poca limpieza de sus calles. Como todo en esta vida, nuevamente, nos encontramos en una transformación de acontecimientos de tiempo-espacio porque a pesar de ser un mismo lugar geográfico, con el paso del tiempo, se ha modificado las construcciones de casas y lugares públicos, así como las costumbres o ideas de sus habitantes. Asimismo, el jirón donde vivo, el Jirón Huascarán, ha sido lugar de desconfianza para los otros distritos por los constantes actos de violencia en las familias, agresión de los delincuentes, venta de drogas, entre otros. Al igual que los cambios sufridos en el jirón donde vivo o en mi distrito, otros territorios del país se han transformado con el paso del tiempo.

Por lo general, un cambio implica una ruptura. En ese sentido, se podría decir que la sociedad peruana trata de conseguir romper con su pasado. Es decir, lucha para *tener memoria* de aquellos momentos que nos han afectado y así no volver a repetirlos. El conocer la historia de tu contexto, por ejemplo desde la colonización hasta la época del terrorismo, sirve para recordarla como *arma* y contrarrestar nuevas situaciones similares, sobre todo de violencia.

Reconocer la constante violencia y las rupturas de costumbres familiares, o cambios sociales en los distritos y naciones, nos han construido como somos. Todo esto pertenece a un contexto más grande: la época posmoderna. Época en la cual las ideas se trasladan de una única visión verdadera a una multiplicidad de visiones y verdades.

En la vida cotidiana del modernismo predominó el tiempo a comparación de esta época posmodernista, guiada más bien por un espacio sincrónico, donde se establece fin a un

² Dato referente de las *Tradiciones Peruanas* (1953) de Ricardo Palma con respecto al siglo XVIII

estilo considerado único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva (Jameson, 1992, p.39).

Esta característica de la posmodernidad resulta en diversos pensamientos transformados, tanto en la vida cotidiana como en las artes en conjunto, es decir por ejemplo, ahora existe una mezcla de artes y estilos como teatro-danza, video-escultura, performance, etc. Si en la modernidad se afirmaba la unidad de un mismo pensamiento, causa, consecuencia, etc.; la posmodernidad afirma lo contrario: la pluralidad. A esto me refiero con que la posmodernidad busca la desarticulación de las verdades hegemónicas para dar paso a las diferentes verdades, dependiendo de los diferentes puntos de vista. La verdad para esta época es plural, subjetiva, y no pertenece a una cultura específica. Esto se ha logrado gracias a los continuos cuestionamientos de la verdad que se conocía como *totalizadora*.

Por ejemplo, un cuestionamiento reiterativo en esta época es qué es *la realidad*. Se trata de definir en qué realidad nos encontramos e interactuamos para tratar de entender nuestro tiempo-espacio, y esto nos conlleva a otros cuestionamientos acerca de nuestra realidad ya sea como ficción o hiperrealidad. Baudrillard (como se citó en Gil, 2016), propone un interesante ejemplo para describir la génesis de la hiperrealidad³: el imperio de Disneyworld es más real que Estados Unidos porque se inspira en el modelo del parque temático que él mismo creó. Por otra parte, Hernández (2003) define lo real como “la lente a través de la cual vemos (concebimos) nuestro ser y nuestro mundo” (p.30). Entonces, aunque Disneylandia reproduzca un lugar ficticio, es más real que el concepto de “Estados Unidos”, ya que el país americano no es real, es hiperreal por el concepto particular que cada quien le brinda a este país como significado. Es decir, Disneyworld es más real porque sí es una construcción que se puede ver, palpar y sentir, a diferencia de algo más abstracto como el concepto particular que cada uno tiene de E.E.U.U.

Entonces, bajo esta premisa, se puede entender que cada sujeto tiene un concepto de realidad e hiperrealidad de lo que se “vive”, y esta particularidad puede convertirse -en lo que muchos llaman-: “locura”. Esto se da al no tener en claro qué de lo que vemos, sentimos o vivimos es real o no. Para uno como individuo, o para todos como sociedad, se vuelve un tema controversial; ya no implica un mismo punto de vista “verdadero y único” como en la época moderna, sino más

³ Baudrillard (1978) menciona que la hiperrealidad está relacionado al simulacro, es decir la explicación de la realidad a través de la simulación donde se entremezcla lo real y lo imaginario.

bien un punto de vista cuestionable en esta época posmoderna, pues la realidad se vuelve variable en su significado para cada uno.

Entonces, todo lo que mencioné anteriormente (la transformación del pasado, el contexto violento y la realidad) deriva en mi trabajo de investigación en una sola palabra: *la escisión*. En este proyecto, considero las cuatro definiciones que Freud (como se citó en Blass, 2013) utilizó con respecto a la palabra *escindir*: la escisión como disociación, la escisión como renegación, la escisión de las ideas y la escisión de la psique. Sin embargo, para este proyecto se tomará como definición la escisión como disociación que implica: “un estado de conciencia separado o cortado del estado normal de la conciencia de la persona” (Blass, 2013, p.97). Es decir, una ruptura del conocimiento de la existencia de uno mismo y sus actos.

La escisión se refleja en el comportamiento de las personas con características particulares que se mencionarán más adelante, pero ahondando más en esta investigación actoral: ¿qué es un personaje sino un conjunto de características? Y estas características conllevan a un comportamiento que se visibiliza por las acciones que realiza el personaje momento a momento y, para ello, debe de haber un trabajo de análisis, de exploración y construcción corporal⁴ del actor o actriz. Así como es interesante saber por qué una persona tiene *tal* conducta frente a un acontecimiento y otra persona actúa de otra manera; es interesante reconocer un *tema*⁵ en las obras teatrales, ya que son las que nos mantendrán en conexión con todo el espectáculo, hasta el punto de identificarnos con ello. Esta identificación muchas veces conmoverá o hará reflexionar al espectador, sobre todo si es un tema universal como lo es *la muerte*; pese a que cada individuo con su propia cosmovisión tiene una idea diferente de la muerte (Ejemplo: China: blanco / Perú: negro), la muerte es un tema bastante amplio para tratar y desarrollar en escena.

En este caso, el texto nos cuenta la historia de “Niña”, una madre de 32 años que ha matado a su hija de 6 años. La policía la quiere encarcelar, pero ella se defiende y se justifica actuando como su hija y contando a través de ella una historia inverosímil donde afirma que ella no fue quien la mató. Entonces, desde mi análisis, interpretaré a una mujer que mató a su hija y que según Kalinsky (2007), este crimen se denomina *filicidio*, es decir dar muerte a un hijo (a) por parte de alguno de sus progenitores. Además, Kalinsky (2016) menciona que es importante analizar las condiciones de las madres para explicar su accionar como el contexto de abuso en

⁴ Cabe resaltar que se toma el concepto corp-oral como el derivado de: cuerpo y voz (Ráez, 2017).

⁵ O llamado también Super-objetivo, según Stanislavski en su libro “La preparación del actor” (1974).

que puedan haber vivido, sus formas primeras de socialización, etc. Por ejemplo, Resnick (como se citó en Gonzáles, D. & Muñoz-Rivas, M., 2003) propone distintos tipos de filicidios, entre ellos, filicidio que se comete para aliviar el sufrimiento de la víctima (poner fin al sufrimiento – salud- real o irreal de sus hijos). Por ello, encontrar y decidir la causa del filicidio será importante para el desarrollo de esta investigación, pues comprender los antecedentes o circunstancias dadas del personaje “Niña”, resultará en una creación escénica específica.

César de María escribió esta obra luego del periodo del conflicto armado interno; luego del cual, la sociedad peruana arrastraba -y hasta la actualidad arrastra- una desconfianza, indiferencia y pérdida de su propia identidad (CVR). Por ello, escojo trabajar a partir de un contexto de violencia, es decir que mi interpretación y la contextualización del monólogo se basarán en la secuela de un contexto violento real, y cómo esta es la causante de la escisión del personaje “Niña”. Es decir, la ruptura de su propio ser también será símbolo de la sociedad peruana luego de una época violenta vivida.

Por ello, como mencionamos anteriormente, todo cúmulo de acciones de un personaje conlleva un comportamiento; por ejemplo, si un joven tímido quiere declararse a una joven, este caminará posible y –estereotipadamente quizá- lento, torpe, con titubeos al hablar, con mirada baja, etc.; a diferencia de un joven extrovertido que lo haría con mayor rapidez, seguridad, cercanía a ella, etc. La realización del trabajo escénico será definida con respecto a muchas variables y una de ellas es un texto escrito o no; y en el caso de este trabajo, basándome en el monólogo escrito “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el camino* de Cesar de María, mostraré la escisión del personaje “Niña” (a través de su comportamiento). Además, propongo que la escisión de este personaje no es gratuita, sino que es causada por la violencia de un contexto en crisis, la cual se refleja en la misma dramaturgia, pues esta también posee una estructura fragmentada.

Así como César de María crea distintas obras y yo escojo *Dos para el Camino*, como base de mi trabajo de investigación por los temas ya mencionados (filicidio o escisión), así también muchos actores y/o investigadores han tratado los mismos temas en otras obras. A pesar de no encontrar datos académicos como antecedentes, sí hay puestas en escenas que se acercan a mi trabajo de investigación. Por ejemplo, el filicidio en *Medea* de Eurípides (Grecia 431 a. C.), presentado en Marzo del 2019 en el Teatro Británico como *Medea Electrónica* dirigida por Pecho Mama (Reino Unido), *Medea* se encuentra en la misma situación que el personaje “Niña”;

pues estas mujeres cada quien por una razón particular (por venganza o –según esta propuesta- por la violencia del contexto) recurren al filicidio como una salida. Además, el desarrollo de ambos personajes, cuando están en conflicto a la toma de decisión, la corporalidad cambia de un estado de tensión a distensión. En Medea de *Medea Electrónica*, está tensión corporal es acompañada de música en vivo y el canto grave y agudo de la voz de la misma actriz, mientras que en mi propuesta la “Niña”, el cambio de tensión se visibiliza cuando está segura o no en algún lugar.

También, encontramos el tema de la *locura* en *Hamlet* de Shakespeare (Reino Unido 1600) y es investigado por Osorio en *El juego de mundo en Hamlet*, en este afirma que Hamlet puede estar inventando o *actuando la locura* como estrategia para lograr su objetivo y matar al asesino de su padre. Roberto Ángeles montó *Hamlet* en septiembre del 2016 en el Teatro Británico (Perú), Alessandro Serra montó *Macbettu* en septiembre del 2019 en el Gran Teatro Nacional (Italia), y al igual que mi propuesta con la “Niña” estos trabajos cuestionan lo investigado por Osorio: ¿cómo saber si todo lo que nos está narrando es parte de una mente escindida o simplemente lo está inventando? Y por supuesto que lo inventa, pero con un por qué (conflicto) y para qué (liberación) claro, que analizaremos en el cuarto capítulo.

En esta investigación, propongo una causa (la violencia) para su accionar y la decisión de “Niña” por justificarse de su crimen de manera inverosímil, no enfocándome en una enfermedad mental sino en un comportamiento particular como lo es una investigación actoral y no una investigación médica. Además, el personaje no es una persona sino un símbolo, se crea en cada propuesta del actor/ actriz de distinta manera.

Asimismo, Han (2016) investiga la “locura en palabras y cordura en acciones” y “la locura en acciones y cordura en las palabras” en los personajes del Hamlet y Don Quijote para poner en evidencia la poca concordancia de palabra-acción en estos personajes. Estos referentes nos hacen comprender con mayor profundidad los textos y acciones realizadas por la “Niña”, pues en algunos momentos aparecen en ella como locura y cordura respectivamente.

También, frente a esta ambigüedad de su accionar, me encuentro con un cuestionamiento de favorecer o no al *culpable* por haber sido primero víctima y luego victimario. Quintero (2016) en “Crimen y teatro: valoraciones penales de la imagen del crimen en Shakespeare”, brinda una posible justificación de distintos personajes de obras de teatro que han matado (desde los griegos hasta Shakespeare) enfrentándolos a los conceptos penales reales. Es decir, Quintero evalúa el

contexto de la *víctima* para entender su accionar. Por ejemplo, muchas puestas en escenas en Lima-Perú recrean el contexto de la época del terrorismo con distintas historias en las cuales se evidencia las consecuencias de lo sucedido en una persona o en la sociedad; entre ellas están *Adiós, Ayacucho* por Yuyachkani (estrenada en 1990), *La Cautiva* dirigida por Chela de Ferrari (estrenada en el 2014), *Quédense cerca de mí* creación unipersonal por Marisol Mamani (estrenada en el 2018), *Muerte en el Pentagonito* dirigida por Alejandro Guzmán (estrenada en el 2019), etc. Así como estas obras también está *Recuerdos con el Sr. Cárdenas* dirigida por Patricia Romero en Diciembre del 2017 en el Centro Cultural de la Universidad de Lima, la cual es un ejemplo muy pertinente a mi investigación porque nos envuelve en la historia de *Laura* quien por la época del terrorismo, se mantiene emocionalmente dañada a pesar del tiempo transcurrido. En el caso de la *Niña*, y con respecto a mi propuesta, ella también es víctima de la violencia de un contexto, el cual la lleva al filicidio y, por consiguiente, en el monólogo (cuando está frente a los policías justificando su crimen) queda en cuestión si es o no culpable directo de su acción. Esta incertidumbre final se utiliza para que el público encuentre sus propias respuestas con respecto al viaje de la historia, así como lo propone el mismo Quintero (2016) con la manera en que uno juzga el accionar del personaje.

Finalmente, estos temas serán divididos en cinco capítulos para un mejor orden y explicación de mi investigación. En el primer capítulo, describiré el problema y la hipótesis trabajada. En el segundo capítulo, detallaré el cómo y por qué llegué a trabajar el personaje escindido de “Niña”, tomando como punto de partida el término *huella* (refiriéndome a lo que siempre ha estado y que existe a pesar del tiempo y del espacio). En el tercer capítulo, justificaré cómo a partir de un hecho violento, una sociedad y, por lo tanto, un individuo tiene secuelas en su presente accionar y cómo se visibiliza en su comportamiento. En el cuarto capítulo, desarrollaré la propuesta de mi discurso en cuanto al accionar de mi personaje tanto textualmente como escénicamente. Por último, en el quinto capítulo, describiré mi proceso de investigación personal y el resultado con el público, apoyándome en fotografías de mis presentaciones.

I parte
CAPÍTULO I
Planteamiento de problema

1.1 Formulación del problema

1.1.1 Problema general.

¿De qué manera el trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular visibiliza la escisión del personaje “Niña” del monólogo “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el camino* de César de María?

1.2 Planteamiento del problema

Como consecuencia del conflicto armado interno del Perú, César de María –como muchos otros dramaturgos peruanos- utiliza estos hechos como inspiración para realizar sus creaciones. A pesar de que De María no muestra en el monólogo “La niña y su mamá” esta época como contexto, en mi propuesta sí contextualizo el monólogo en esta época, pues -como propongo y mencioné anteriormente- la desconfianza, la indiferencia y la pérdida de identidad se refleja en “Niña” como símbolo de una sociedad peruana violentada, y además ayuda a darle mayor sentido y desarrollo al personaje. Por consiguiente, se resalta la importancia del mensaje de la obra.

Retomo aquellos años de violencia como causa de los rasgos de violencia que también ejerce el personaje en la historia. Además, en el texto no solo encontramos una ruptura con la línea aristotélica, sino una ruptura de identidad en el personaje porque no solo asume ser otra persona, sino describe hechos inverosímiles. Por lo tanto, se puede apreciar una fractura en la identidad y la realidad del personaje “Niña”, es decir una escisión de ella misma. Esta escisión, según Freud (como se citó en Blass, 2013), es “una disociación de su conciencia, que sucede por algún trauma y que, posteriormente, deriva a una *amnesia post-traumática* (ATP), la cual se comprende como la desorientación temporal-espacial y de personas, y/o en la incapacidad para recordar nuevas experiencias”. (Ladera, 2001, p. 468)

En este caso, sostengo que las secuelas que dejó la época del conflicto influyen en la creación de Cesar de María y, por lo tanto, propongo mediante el sonido e imágenes multimedia la incidencia de este contexto hacia el personaje “Niña”. Escojo el multimedia porque es un

recurso que posee diversas funciones y ayuda a dar un sentido más preciso en una puesta en escena. Así, con ayuda del multimedia, este personaje refleja a toda una sociedad con respecto a la *memoria post-traumática* de aquel tiempo. Según la CVR (2003) la sociedad ha perdido su identidad por tratar de encubrirse de aquella violencia asignándose, por ejemplo, nombres que no corresponden a sus D. N. I. Esta pérdida de identidad, podemos encontrarla en la dramaturgia de De María cuando establece el nombre del personaje sin un nombre específico, sino solo como “Niña”. También, otro ejemplo de las secuelas de la violencia es la ruptura de su identidad, pues siendo una madre de 32 años, se hace pasar por su hija de 6 años; lo cual es un dato importante para comprender la disociación del personaje. Asimismo, otro rasgo de esta disociación es la incoherencia espacial, pues en el presente de la obra “Niña” está encarcelada por el crimen que ha cometido, pero ella cree estar en una nave espacial: “*Yo no tengo la culpa que esto sea una nave espacial*”.

Por todo lo mencionado, este comportamiento distorsionado y cambiante, que se refleja desde el accionar mismo del filicidio hasta el modo de hablar, se puede evidenciar mediante los cambios de flujo de los esfuerzos (peso, tiempo, espacio) que propone Rudolf Laban. Esta técnica hace referencia a que el movimiento tiene 3 cualidades: velocidad, dirección y peso. Por ejemplo, cuando el personaje presenta un esfuerzo particular para ejecutar su acción, y de manera rápida o lenta cambia a otro esfuerzo, se produce la modificación del flujo. Con ello, se puede visibilizar que existe una modificación de su comportamiento. Todo esto se afirma con la propuesta de Laban (1987) cuando menciona que las características de los cambios de flujo son un símil a los estados cambiantes de los seres humanos en su accionar: “las acciones básicas de esfuerzo están también presentes en cualquier forma de expresión mental o intelectual y la proyección externa de un esfuerzo puede revelar un estado mental” (p. 59). Entonces, el flujo es el cambio continuo de las tensiones y distensiones musculares que reflejan un desequilibrio no solo físico sino mental. Por ello, el flujo no puede desligarse de los esfuerzos que se definen también como “factores de movilidad hacia los cuales la persona que se mueve adopta una actitud definida” (Laban, 1987, p.131). Esto quiere decir que las conductas y todos nuestros medios de expresión están acompañados por el flujo del movimiento, pues si alguien se mantiene constantemente en un tipo de esfuerzo, se podrá observar como una actitud definida y *coherente*. Sin embargo, si alguien está en constante cambio de esfuerzo o un cambio totalmente opuesto, se

podrá descifrar como una persona *cambiante* en su conducta (es decir, por momentos) o en su comportamiento (es decir, constantemente en su vida).

Asimismo, Laban (1987) afirma que el flujo de tensión afecta la manera de utilizar el aparato muscular, sobre todo en la interacción entre músculos agónicos y antagónicos⁶. Esto se relaciona con la progresiva adaptación de la acción y con la precisión del gesto en escena. También, sostiene que el flujo oscila entre las cualidades de *libre* y de *sujeto* (conducido). Además, propone que cuando el impulso empieza en el tronco, en general el movimiento se desarrolla hacia las extremidades (por ejemplo en la acción de *hendir el aire*), fluyendo libremente en contraste con aquellos movimientos en que el centro del cuerpo queda inmóvil cuando los miembros empiezan a moverse (en la de *presionar*): en estos últimos, de hecho, la tensión tiende a extenderse hacia el tronco.

Por otro lado, Schinca (como se citó en Lombardo, 2012) refiere que el flujo está relacionado con otros parámetros, dado que cuando nos oponemos a la gravedad, por medio del uso de las parejas de músculos, no sólo jugamos con el peso del cuerpo, sino también interactuamos con el espacio tratado como materia por medio de la imaginación.

Así, el movimiento rítmico y armonioso del cuerpo no puede estar desligado de la psique, como en cualquier acción física. La integración del estado mental del flujo en las actividades corporales coincide con la idea de Laban y de Gordon de un desarrollo global del individuo y con la experiencia del flujo libre, aunque el control del flujo de tensión cabe en las posibilidades expresivas y no siempre coincide con un estado de rigidez no controlada (Lombardo, 2012).

Por último, con el cambio continuo del flujo entre tensión y distensión muscular se podrá visibilizar la escisión del personaje “Niña”. En otras palabras, se evidenciará el comportamiento defensivo por el hecho filicida mediante la modificación de peso, direccionalidad y velocidad corporal. Este comportamiento será causado como ejemplo de las secuelas del conflicto de los años noventa en Perú. Esta cualidad determinará el estado corporal y mental del personaje de acuerdo al lugar planteado: una casa, una carceleta y la calle; frente a proyecciones y sonidos para articular el discurso del personaje.

⁶ Músculo agónico: el músculo se contrae para iniciar un movimiento. Músculo antagónico: Se estira y alarga para permitir el movimiento (Laban, 1987)

1.3 Tema

El personaje “Niña” nos muestra una escisión en su comportamiento, un constante cambio de acción como defensa del arresto tanto verbal como físicamente (por las acotaciones). Por ello, en mi puesta en escena propongo cambios físicos como pasar de voces graves a agudas de acuerdo a como va avanzando la narración, o de movimientos pausados a rápidos, etc. Estos cambios son el resultado del flujo entre la tensión y distensión corporal que se trabaja para visibilizar esta escisión. Sin embargo, estos cambios agresivos al convertirse en rupturas abruptas y muy opuestas en el accionar, se vuelven particulares en la composición del personaje, y con ello se evidencia el comportamiento defensivo/agresivo del personaje. Este comportamiento se articula con las proyecciones de momentos violentos en los años setenta, ochenta y noventa en Perú. Por lo tanto, mi puesta en escena resulta una contextualización de los 90s (años escogidos por ser más próximos a la dramaturgia del monólogo y por ser los momentos más intensos vividos en Lima) con proyecciones que inciden en el personaje, y que ambos en complemento sostienen una puesta en escena escindida.

1.4 Determinación de objetivos

1.4.1 Objetivos generales.

Visibilizar la escisión del personaje “Niña” del monólogo “La niña y su mamá” de la obra Dos para el camino de César de María a través del trabajo de *flujo* entre la tensión y distensión muscular.

1.4.2 Objetivos específicos.

- Evidenciar el comportamiento defensivo del personaje “Niña” mediante la modificación de peso, direccionalidad y velocidad corporal.
- Articular el discurso del personaje “Niña” por medio de la tensión y distensión muscular frente a proyecciones y sonidos.
- Demostrar el cambio de acción a través del flujo entre el pasado y presente del personaje.

1.5 Hipótesis

Dado que la obra presenta al personaje “Niña” como una persona adulta haciéndose pasar por otras, describiendo lugares y situaciones imaginarias como si fueran reales, propongo que el personaje esta escindido. Por ello, el trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular van a visibilizar estos cambios y rupturas del personaje. Es decir, la propuesta de esta investigación es mostrar el cambio constante de acción como defensa a través del trabajo muscular. Así, estos cambios de tonificación y relajación corporal serán el resultado del discurso del personaje frente a las proyecciones y sonidos emitidos en relación con la época violenta en Perú. Por ello, a través del constante cambio de flujo en el tiempo (ya sea en el pasado y presente) del personaje y su evidente comportamiento defensivo/agresivo, se visibilizará una escisión del personaje “Niña” a causa de un contexto violento ya propuesto previamente.

1.6 Justificación

El interés por esta investigación es el producto de la observación, en estos seis años de estudios, de los trabajos escénicos de mis compañeros o de montajes profesionales. En distintos montajes, muchos actores y actrices, siguiendo las indicaciones de Stanislavski (1992) en “Creando un personaje”, afirman que el actor o actriz presta su *todo* al personaje para interpretarlo o reencarnarlo. Sin embargo, al pasar del análisis de mesa (del autor, la obra y personaje) al escenario, se vuelve incompleto. Este problema es importante porque al no construir el personaje con solvencia y “verdad”, el público pierde conexión con lo que está viendo y con ello, se pierde la magia del teatro y su finalidad: la identificación del espectador para conmoverlo, pues eso solo ocurre si el público está completamente conectado con la historia presentada.

Esta investigación es relevante para la comunidad teatral por dos razones: La primera, aporta una nueva mirada en la creación escénica. Es decir, esta investigación se convierte en la primera tesis de actuación sobre un texto de Cesar de María e incluyendo la época del terrorismo como propuesta para contextualizar la puesta en escena. Esta propuesta da posibilidad a una nueva mirada en el discurso de la obra. Derrida (como se citó en De Peratti, 1989) afirma que “Cada texto es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos” (p.144); se lee, analiza e interpreta el discurso de la obra para una nueva contextualización. En esta investigación, se contextualiza en Lima de 1990 pero desde la mirada de Lima en el 2019. Por

ello, es importante recrear e investigar la época del terrorismo como un acontecimiento que trajo secuelas en la sociedad peruana; el símbolo de la sociedad escindida a través de la “Niña” como resultado del conflicto de los noventas.

La segunda razón importante de esta investigación es que puede utilizarse como herramienta para la construcción de personaje. Es decir, será de utilidad para los actores o actrices que quieran construir personajes que asesinen a un pariente; como son los casos de Medea con sus hijos, Hamlet con su tío, entre otros. Estos personajes *rotos, fracturados y locos* son escindidos en algún punto de la historia, ya que rompen con la normalidad de su realidad para dejar fluir sus impulsos asesinos. Para ello, entre tantas técnicas y tipos de riesgo para explorar, el que escojo para una construcción de personaje de este tipo, es el trabajo de los esfuerzos propuestos por Rudolf Laban (1987). Pues, él sistematiza claramente las cualidades del movimiento para una comprensión precisa y eficaz de una creación. Siempre acompañada de un trabajo corp –oral, cuerpo y voz (Ráez, 2017), para la transformación del personaje.

Por eso, es primordial “absolutizar el cuerpo” (Lehmann, 2013, p.166) como eje primordial en este trabajo. Esto quiere decir, valorizar y enfatizar el cuerpo a través del trabajo del *flujo* para revelar el comportamiento escindido del personaje. En este caso, se muestra el comportamiento filicida de “Niña”; el cual, no solo ayudará al trabajo del actor en cuanto personaje sino también en la puesta en escena, para que el discurso de la obra sea más dinámica.

1.7 Alcances y limitaciones

1.7.1 Alcances.

Esta investigación está situada en Lima de los años noventa. Por ello, la mayor cantidad de referencias son de esos años. Sin embargo, también se muestran imágenes del conflicto en otros departamentos del Perú de los años ochenta, pero solo como bombardeo de información para el público y para el personaje como regresión. Se tiene en cuenta el conocimiento de las secuelas del terrorismo que da resultado al comportamiento del personaje, mas no se estudia enfermedades mentales, ya que no es una investigación psicológica.

Además, esta investigación no está dirigida al trabajo de un bailarín, músico, artista plástico, entre otros; pues se basa en el trabajo de la exploración del cuerpo y su espacio escénico para que al actor o actriz tenga una herramienta más al construir un personaje escindido. A pesar de utilizar como complemento objetos o proyecciones, el cuerpo es el centro de este trabajo.

1.7.2 Limitaciones.

A pesar de haber realizado dos años en el entrenamiento de los esfuerzos de Rudolf Laban y que siempre lo utilizo para la composición de mis personajes; no he llevado clases exclusivas con él mismo o con alguno de sus discípulos. Sin embargo, sí hay un constante trabajo muscular, pues es importante tener el cuerpo trabajado para así conducirlo cómo se requiera en cada momento establecido. Otra dificultad para esta investigación es el poco registro que hay de las puestas en escena, ni el ser participe como público en la realización de tales puestas en sus debidos tiempos. Finalmente, no se encuentra ningún tipo de indicio de la época del terrorismo en el texto literario, pero contextualizo esta época mediante una composición multimedia, para desarrollar cómo el contexto pasado del personaje influyó en creciente medida en su presente.

II Parte
CAPITULO II
La huella de nuestro ser

2.1 Fractura del ser contemporáneo

En el teatro, se leen cada vez más textos que rompen con la línea aristotélica o se aprecian puestas en escena con sobrecarga o ausencia de signos, y “La niña y su mamá” no es la excepción. En este monólogo se permite visualizar una ruptura de tiempo en el personaje conectándolo con su pasado “vivido”, tanto dramáticamente como escénicamente. La ruptura de tiempos y/o espacios, y la abundancia o eliminación de signos son algunas de las características del teatro posmoderno que se desarrollará en el siguiente capítulo, a partir de Lehmann, Pavis y Ubersfeld. Sin embargo, desde el mismo texto, la “Niña” narra su anécdota en Disney recreando cada situación, es decir por momentos se escinde de su tiempo y lugar presente para ir al pasado y es ahí donde somos partícipe de una de las características de la posmodernidad: la fractura. En este caso, la fractura se entiende como la escisión en el tiempo. Del mismo modo que el texto, mi propuesta escénica también muestra la ruptura de tiempo pasado y presente a través del multimedia. La ruptura de la línea aristotélica, introducida desde Brecht a partir del *verfremdungseffekt*-efecto o el efecto de distanciamiento que permite reconocer el objeto como algo ajeno y lejano (sumado a la finalidad de divertir al público), es lo que De María retoma –por la admiración y seguimiento que él expresa por el teórico alemán- en el texto de “La niña y su mamá”.

Dubatti (2016) menciona que “en el acontecimiento confluyen tramas paralelas que coexisten en su heterogeneidad y a la par se fusionan en el cuerpo poético” (p.55). Es decir, estas tramas paralelas- mencionadas anteriormente (dramáticamente y escénicamente)-de escisión del personaje están fusionadas con el trabajo corporal, y así se puede encontrar un lenguaje particular en la coexistencia y engranaje de ambas. Este nuevo *cuerpo* en sentido natural (como soy), social (como me he formado) y afectado (como me he transformado) incluye el cuerpo del personaje “Niña” con el discurso de mi investigación teórica-práctica. Esto quiere decir que el cuerpo que se observará y se sentirá en escena es un nuevo cuerpo complejo, el mío (Tania López Bravo) con sus tres variantes y el del personaje “Niña” también con sus propias variantes.

Además, no se puede desligar la escisión del tiempo y espacio con la historia nueva y persistente, tanto en la fábula de la obra (la “Niña” en Disney) como en el presente real de la realización (un espacio teatral). Esta sincronización es cualidad del teatro, pues nos permite recrear de realidad cero (realista), autonomía creativa de la realidad (abstracta), o realidad escénica (performativa) como cada uno desee.

Así, el teatro⁷ sí trata de interpretar lo más idéntico o abstracto posible de la realidad para conmover, encarar y luchar de una manera particular y distintiva. Por ello, J. Ranciere (2009) menciona que las artes van de acuerdo al tiempo y el espacio con respecto al espectador, en un ámbito social que modifica indirectamente al individuo tanto en su manera de comunicarse (palabra), como en su manera de ver y hacer. Por ejemplo, un actor japonés en los años cincuenta mostraría una creación de las secuelas de la II Guerra Mundial en su comunidad de una manera diferente a la que un latino *millennials* mostraría su trabajo a partir de esa misma guerra o de algún conflicto actual de su propio país. Todo creador está vinculado inevitablemente a su contexto exterior e interior y que servirá para la realización de un acontecimiento único y particular como lo propone Dubatti (2016): “el trabajo produce un ente-acontecimiento, sensible y conceptual, temporal, espacial, histórico (...) el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja” (p.31). Por ello, el trabajo en el teatro, con todo lo que implica (escenografía, vestuario, música, luces, director, actores, etc.), llega a ser un momento único y especial para cada espectador. De alguna manera, cada uno de ellos lo recibirá de formas diferentes pues cada quien tiene sus propias vivencias, visiones y hasta gustos de acuerdo a su tiempo y espacio.

Por ello, es importante analizar las obras teatrales en su realidad histórica, pues nos sirve como base y nos revela un secreto que se puede utilizar como impulso para una nueva creación. Por ejemplo, el monólogo “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el camino* de Cesar de María fue escrita en el 2002, luego del gobierno de Fujimori. Según la CVR (2003) esta época fue una de las que más marcó al Perú porque el terrorismo, la corrupción y dictadura dejan a la sociedad con un gran rezago de desconfianza, desilusión, miedo y dolor frente a los demás y hasta hacia uno mismo. Por ello, y por la recurrencia de los medios de comunicación –tema que

⁷ Dubatti (2016) menciona que el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer, el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. Así, Luis Tavira (citado por Dubatti) comenta que solo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro.

se desarrollará más adelante-, De María escribe y muestra en esta obra esos mismos “síntomas” en varios personajes. Uno de ellos es la “Niña” y que tiene los mismos rasgos mencionados antes: desconfianza, desilusión, miedo y dolor. Este personaje básicamente está tratando de justificar su crimen (un filicidio) a través de una historia inverosímil para no ser encarcelada: “...Yo no soy la asesina de mi hija! Yo la traje de vacaciones, no sabía que esto era una base espacial, yo no tengo la culpa de que hayan invadido el planeta... ¡Este es el marciano marciano que la secuestró y la mató!...”. Estas características están entrelazadas con algunas reacciones de la amnesia post-traumática y la escisión que se describirá en el siguiente capítulo. Con ello, se puede observar no solo el pasado⁸ de una sociedad sino la lectura del presente de esta. Por ello, esta realidad y ficción (o creación libre según Pavis) no solo debería culminar en la retina del espectador, sino en la modificación de alguna parte de su ser, y por consiguiente en su nueva relación con los demás.

Además, este reparto entre la realidad y la ficción, Jameson (1992) explica y describe el Hotel Bonaventura, como un hiperespacio, un ejemplo de “realidad enfatizada”:

Este hiperespacio posmoderno ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar conjuntamente su posición en un mundo exterior representable. Este punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior puede considerarse como símbolo y analogía del dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos (p.97).

Así como se menciona al Hotel Bonaventura, también yo relaciono este ejemplo con el monólogo de la “Niña” describiendo a Disneylandia como “la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura” (Jameson, 1992, p.90). Es decir, a partir de la descripción del lugar y su imaginación de este, crea una historia inverosímil para su justificación y con ello se muestra una escisión en la psique espacial del personaje.

Para concluir, Jameson (1992), en su cuarto capítulo cita al psicoanalista francés Jacques Lacan para definir el término de esquizofrenia como una ruptura en la cadena significativa⁹. En

⁸ Jameson (1992) se refiere al pasado como un “conjunto de espectáculos en ruina” (p. 46).

⁹ “Ruptura de la cadena Significante” es el título del cuarto capítulo de Jameson y se refiere a una fractura de la sociedad, asemejándola con el término de esquizofrenia de Lacan. (1992)

este, comprende la conexión entre lingüística y esquizofrenia: la propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí. Es decir, el individuo está conectado a sus distintos espacios-tiempos (contextos) con su manera de expresarse, sobre todo verbalmente; y el conjunto de individuos crea una sociedad de igual manera fragmentada en su accionar. Esta característica mental puede justificar el comportamiento de “Niña”, pero, sobre todo como símbolo de la sociedad contemporánea hacia la ruptura de su identidad, de su accionar y del escape de su realidad. Así pues, esta característica se conecta a la pérdida y conflicto de identidad de la “Niña” como “Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica” (Jameson, 1992, p.64). Esta definición permite explicar el comportamiento del personaje, pues es incapaz de establecer una conexión entre su propio tiempo y realidad (por ejemplo, se hace pasar por su hija, describe un lugar en donde no está, describe acontecimientos no reales, etc.) En esta investigación, estas características se construyen y evidencian como causa del conflicto terrorista de los años noventa, y que llega, inevitablemente, a una sincronía con nuestro tiempo pues, “es imposible escapar de la realidad posmoderna en la que estamos envueltos, porque nosotros nos desenvolvemos en este nuevo espacio, aunque estamos retrasados con respecto a esta evolución” (Jameson, 1992, p.87). Es decir, nuestro tiempo-espacio posmoderno es el resultado de nuestros acontecimientos y que se revela en un conjunto de acciones similares en cada individuo. Así como también el espacio-tiempo de la “Niña”, teniendo en cuenta la construcción de elementos dramáticos y posdramáticos que de analizarán en los siguientes capítulos.

2.2 La huella en el texto

“La vida misma es huella” (De Peretti)

Así como Jameson nos describe el quiebre de los tiempos en nuestro tiempo y espacio como característica de esta época posmoderna, Derrida (como se citó en De Peretti, 1989) nos propone una nueva comprensión del tiempo-espacio para “mostrar la imposibilidad, el error radical que supone toda voluntad ideal de sistema; rechaza cualquier tipo de centralidad, de fijeza: una nueva mirada” (p.18). Es decir, se plantea una deconstrucción. Esta nueva mirada no anula lo pasado sino da posibilidad a distintas lecturas favoreciendo las diversas posiciones en

vez de centrarse en una sola. Esto “no significa en modo alguno mera aniquilación o sustitución con vistas a una nueva restitución” (De Peretti, 1989, p.21). Todo lo contrario, amplía el panorama y todo esto lo propone a través del estudio del lenguaje, del texto y del habla, ya que cada parte de estas tiene un trasfondo de “múltiples historias”.

Actualmente, uno se cuestiona ¿Han contextualizado la obra clásica? ¿Es una versión libre de “tal” obra? ¿Se ha adaptado la obra? Sí, pero no por falta de comprensión ni por falta de respeto al autor o de la obra misma, sino porque se le da una nueva interpretación, así como lo afirma Derrida (como se citó en De Peretti, 1989) “es preciso «reinterpretar la interpretación»” (p. 151). Esta reinterpretación, en el caso de esta investigación, surge de un texto (el monólogo “La niña y su mamá”). En este, propongo que la causa de filicidio realizado por el personaje es la violencia recibida en la época del terrorismo. El autor lo escribió en el año 2002, tiempo en el cual ya había pasado el conflicto pero no las secuelas de ello en toda la sociedad, y por consiguiente en él mismo. Así, la escritura trae consigo toda una época o cultura al aquí y ahora, a pesar del tiempo y espacio pasado o incluso del futuro. Por ello, Derrida afirma que “no hay nada fuera de texto”, de un texto que es asimismo la historia (De Peretti, 1989). La historia del contexto social, político, económico y hasta del mismo dramaturgo reflejando una situación o vivencia ocurrida. Es decir, el texto te posiciona en un tiempo, en un lugar, en un contexto que genera el nuevo presente del receptor y creador. Por ello, propongo que el monólogo sea parte del post conflicto de los 80s y 90s en Perú, pues la sociedad peruana, como cualquier sociedad, es lo que es por su pasado y presente. Esta reinterpretación surge de cada individuo a partir de un texto pues “Cada texto es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos” (De Peretti, 1989, p.144). Esto significa que otro artista-investigador puede proponer, con el mismo texto “La niña y su mamá”, un nuevo enfoque –hasta contrario al de esta investigación-.

Entonces, así como César de María creó esta obra y este personaje, cada creador y receptor del arte, transforma su presente y su creación de acuerdo a su visión. Esta visión Derrida en De Peretti (1989) la denomina *huella*, siendo esta un elemento de la deconstrucción; es decir, el nacimiento de una presencia con una ruptura de la identidad definida anteriormente. Una huella pasada, repercute en una huella nueva, pero con la recuperación de lo pasado y con las nuevas lecturas a partir de ello. La huella es “el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio” (De Peretti, 1989, p.77), lo cual quiere decir que el tiempo y el espacio no pueden estar desligados y que ambos son su propia causa-efecto en todo sujeto. En mi investigación, la

huella en la sociedad por el conflicto de los años ochenta y noventa en la sierra, costa y selva peruana se transforma de manera persistente en este mismo año y en los mismos lugares. Estas huellas están inmersas en la mente y el cuerpo de las personas de aquella época y las cuales transfieren su propia huella hacia su descendencia y ellos a los propios y así sucesivamente, pues “cada huella es la huella de una huella y así hasta el infinito” (De Peretti, 1989, p. 72). Por eso, la huella es infinita. Por ejemplo, Cesar de María, posee una huella a partir de otras huellas (personas, situaciones, etc.). Asimismo, yo con mi propia huella, lo he escogido para mi investigación y en el momento de la representación trasladaré mi huella a cada espectador con su huella particular y así sucesivamente mediante la una interpretación de texto.

Finalmente, este trabajo enfatiza, más allá de la reinterpretación del texto en sí, al lenguaje hablado como la presencia en sí de una transferencia de huella, pues “la voluntad de verdad¹⁰, asegura Nietzsche, existe en el hombre pero es solo olvido y represión inconsciente de la mentira colectiva” (De Peretti, 1989, p.54). Esto quiere decir que, en este caso, se trata de visibilizar una mentira colectiva inconsciente de olvido frente aquella época de conflicto y violencia, mediante la voluntad de la artista-investigadora y a través del personaje representando a una sociedad con esta incapacidad de escape de su realidad, de la constante violencia y muerte de ese tiempo. Así, Beatriz Sarlo (2005), denomina el giro subjetivo

“...expresa el cambio de paradigma de la creencia en los discursos oficiales y hegemónicos a la creencia férrea en los actos y expresiones propias de cada sujeto. El giro subjetivo se define como un «reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes», reinstaurando «la *razón del sujeto*»; «la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada» (Sarlo, 2005, 22).

Así, en mi propuesta este personaje acaba con las constantes muertes de aquella época desde la única solución inconsciente que encuentra: dar muerte a su hija como defensa de su integridad.

¹⁰ De Peretti (1989) se refiere a la verdad como la mentira por antonomasia de la razón, la confortable mentira colectiva que se realiza a través del «fetichismo grosero» del lenguaje (p.96)

2.3 Contexto

2.3.1 Todos contra todos.

Desde la década de los ochenta fueron aproximadamente 20 años de violencia en todo el Perú donde el conflicto armado interno fue la guerra más prolongada y dolorosa del país. El terror invadió los pueblos más pequeños y alejados en la Sierra y Selva, la Costa y la misma capital. Según Maldonado (2003) los elementos para denominar *Acto terrorista* a esta época son: (1) la planificación del uso de la violencia como asesinatos de figuras importantes, (2) colocación de bombas, (3) secuestros, (4) toma de instalaciones, (5) coche bombas; una víctima inmediata como a los que se dirigen directamente para ejercer su violencia; y una audiencia como los que indirectamente experimentan las consecuencias de todo lo anterior. Es por ello que lo ocurrido en Perú puede denominarse una “época terrorista” y como parte de mi puesta en escena, rescato algunos acontecimientos para situar al personaje y al espectador dentro de esos tiempos de terror como ejemplificaré más adelante cuando resumo algunos actos terroristas.

Además, Maldonado (2003) clasifica al terrorismo por objetivos y según esto, el Perú estaría dentro del tipo *político revolucionario*, pues hubo grupos subversivos – o llamado también grupos políticos- que estaban en contra del trabajo socio-político de aquella época y los cuales ejercían su filosofía a través de violencia. Eso tenía como reacción la resistencia y contraataque del gobierno y de los militares. Por ello, considero que Perú se convirtió en *todos contra todos*. Constantes apagones, bombas, personas muertas y desaparecidas (desaparecidos hasta el día de hoy) y más, eran hechos que ocurrieron intensamente y estas acciones fueron ejercidas por diferentes grupos como Sendero Luminoso (SL), Movimiento revolucionario Túpac Amaru (MRTA), militares, campesinos, ciudadanos, etc., cada quien defendiendo su posición política o su bienestar.

Sendero Luminoso fue el grupo más grande que intervino en este conflicto y fue liderado por Abimael Guzmán, quien se denominó como el Camarada Gonzalo y que, bajo el pensamiento maoísta¹¹, fue uno de los motores de esta revolución. Sin embargo, en la práctica, la revolución se llevó a cabo de forma más desorganizada y presentó claras diferencias respecto a la revolución que propone Mao.

¹¹ De acuerdo con la doctrina maoísta, el objetivo de la revolución se centra en destruir las instituciones y formas de organización social por completo para posteriormente reemplazarlas por una estructura completamente nueva (Santillán, 2017, p.4)

(...) La visión de Mao era más militar, belicista y relacionada con la visión tradicional de guerra mientras que Sendero Luminoso acabó dando un enfoque más político a la revolución lo que les llevó a considerar la solución por la vía política como una alternativa (Santillán, 2017, p.6)

Además, SL, según ADDCOT (2003), ideó cuatro formas de lucha:

(...) - El Terrorismo: Que consistía en asesinar selectivamente autoridades políticas, educativas, eclesiásticas, militares y otras, únicamente con la intención de crear el miedo o terror en la población.

- El Sabotaje : Fue la destrucción de la infraestructura nacional dinamitando torres de alta tensión, puentes, líneas férreas, antenas de televisión, centros de experimentación agrícola, ganadera y otros, mejor dicho había que destruir todo lo que significaba desarrollo.

- La Agitación y propaganda armada: Consistía en capturar emisoras de radio para difundir mensajes a favor de la lucha armada, los volanteos en las ciudades, las pintas, los embanderamientos y los paros armados.

- La mal llamada guerrilla no cumplió con una norma importante de la Convención de Ginebra, que es vestir uniforme para no confundirse con la población, por lo tanto solo eran delincuentes que asesinaban, robaban y destruían; este denominado ejército popular de delincuentes tenía tres fuerzas:

- La Fuerza Principal: Que estaba conformada por los militantes directos del partido que no tenían grandes efectivos, pero dirigían y manejaban las emboscadas contra las FF.AA. así como los ataques a pueblos que no estaban de acuerdo con SL.
- La Fuerza Local: Integrada por hombres, mujeres jóvenes y niños del pueblo, a quienes habían preparado ideológica y militarmente para la guerra popular, participan en las emboscadas y arrasamiento de poblaciones.
- La Fuerza de Base: Se formó con personas mayores del pueblo que apoyaban a los delincuentes terroristas con actividades logísticas y de servicios (recoger y enterrar a los muertos en fosas comunes, transportar a los heridos de sus fuerzas, recolectar las armas, pertrechos, etc. (p.p. 9 - 10)

Estas cuatro formas de lucha las muestro en mi puesta en escena a través de imágenes o sonido. Por ejemplo, las consecuencias del *Terrorismo* en el terror que manifiesta “Niña” al salir a la calle; el *Sabotaje*, en la explosión del Canal 2 en 1992; las interferencias en las radios como la *Agitación y propaganda armada*; y para la *Mal llamada guerrilla*, se muestran imágenes de niños y adultos vestidos comúnmente con sus propias ropas para no ser identificados pero con armas o involucrados directamente en situaciones de conflicto.

Se resumirá el desarrollo de SL (inicio, el auge y declive) con algunos ejemplos de acciones terroristas recogidas del libro de DESCO (1989) *Violencia política en el Perú* y que son utilizadas en mi puesta en escena. El orden propuesto es recogido de Santillán (2017) y USIP

(2001) y que a pesar de que dividen los acontecimientos de distinta manera (tres etapas y cinco periodos respectivamente), los narran por igual:

Periodo 1. El inicio de la violencia armada (1980-1982)

Primera etapa desde 1969 y 1980: Sus actividades se centraron en (1) incrementar el número de apoyos, (2) expandir su influencia por los territorios colindantes y (3) llevar a cabo actos terroristas. El aislacionismo de la zona y la frustración de la población a causa de las malas condiciones económicas, unido a la falta de medidas tomadas por parte del Gobierno, facilitaron la labor de expansión del grupo y la creación de fuertes vínculos entre la guerrilla y la población civil.

Ejemplo de acciones terroristas:

(...) -17 de mayo de 1980. Quema de las ánforas electorales en Chuschi.
- 19 julio 1980. Asaltan la mina Benito Melgarejo, en Ayacucho y se llevan 1,520 cartuchos de dinamita. Es el primer asalto a un centro minero para robar cartuchos de dinamita.
- 24 diciembre 1980. Varios elementos senderistas asaltan al fundo San Agustín de Ayzarca, en Cangallo (Vilcashuamán); el propietario del fundo, Benigno Medina del Carpio, fue torturado y muerto por los terroristas (DESCO, 1989, p.65, 66)

A partir de 1980, cuando Sendero Luminoso ya controlaba Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, el grupo decidió iniciar la «guerra popular prolongada» de sustento marxista-leninista-maoísta que iría del campo a la ciudad.

Periodo 2. La militarización del conflicto (1980-1982)

El Gobierno de Belaúnde (1980-1985) cedió el control de nueve provincias a los militares en 1983. Estas zonas fueron declaradas en estado de emergencia y en ellas se impuso la ley marcial que permitía a los militares llevar a cabo cualquier tipo de acción contra los integrantes de Sendero Luminoso o sospechosos de colaborar con ellos. Cualquier sospechoso de apoyar a Sendero Luminoso era arrestado, torturado o incluso asesinado. Cuando los militares se retiraban de las zonas, los senderistas hacían lo mismo con los pobladores por traición. Así que los campesinos, con ayuda de los militares, crearon las rondas campesinas y gracias a ello Sendero Luminoso se debilitó.

Ejemplo de acciones terroristas:

(...) - 10 julio 1981. En Lima se producen 3 nuevos atentados: la sede diplomática de la embajada de China Popular, donde explotó una bomba en el jardín; otro en el local distrital de Ate-Vitarte del partido Acción Popular y el último en la Caja Municipal de Crédito causando leves amagos de incendio. (DESCO, 1989, p.70)
- 3 abril de 1983. SL, en represalia por haber sido rechazados en Lucanamarca y en Huancasancos, más de un centenar de senderistas irrumpen en ambas comunidades, ubicadas en la provincia ayacuchana de Víctor Fajardo, y dan muerte a 45 comuneros en Lucanamarca y 35 en Huancasancos. (DESCO, 1989, p.99)

Además, USIP (2001) afirma que el MRTA inició sus acciones armadas formalmente en 1984, presentándose como parte de la izquierda peruana y explicitando sus diferencias con el PCP-SL (uso de uniformes, campamentos guerrilleros, reivindicación de acciones, etc.).

Esta organización, constituida en 1982 a partir de la unión de dos pequeñas agrupaciones de izquierda, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria- El Militante (MIR-EM) y el Partido Socialista RevolucionarioMarxista Leninista (PSR -ML), había optado dos años después por prepararse para la lucha armada (USIP, 2001, p.67).

Desde entonces MRTA también comenzó a entrar en estas acciones:

(...) -22 de enero 1984: En Villa El Salvador, Lima, atacan el puesto de la Guardia Civil. Es la primera aparición públicamente reivindicada del Comando Armado del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA).

-9 de junio 1984. Un grupo del MRTA toma Radio Independencia y propala un comunicado. (DESCO, 1989, p.183)

Periodo 3. El despliegue nacional de la violencia (1986-1989)

Segunda etapa desde 1985: Alan García es nombrado presidente y por la crisis de 1987 hubo descontento de la población, por ello, hubo fortalecimiento de SL.

SL incrementó notablemente sus niveles de violencia, forzando su relación con la población en la sierra rural y en la selva, por un lado, y movilizandolos sus bases urbanas hacia la realización de ataques y atentados más violentos, frecuentes y visibles, por otro. Con esta decisión se iniciaba el segundo «pico» estadístico de víctimas en la guerra interna. (USIP, 2001, p.71)

Ejemplo de acciones terroristas:

(...) -15 de enero de 1987. En la noche, se produce un apagón en Lima y en varias ciudades del país. Además se realiza una serie de actos terroristas. Derriban torres de alta tensión, incendian fábricas Nylon y Rayon, colocan una bomba en el INPE y atacan 4 agencias bancarias. Asesinaron un taxista para robarle el carro y atacar al INPE. (DESCO, 1989, p. 157)

Periodo 4. La crisis extrema (1989-1992)

Tercera etapa: La llegada de Fujimori al Gobierno en 1990 supuso un nuevo balón de oxígeno para el grupo terrorista que se reorganizó y fortaleció, ya que el nuevo presidente centraría su atención en los problemas económicos y en el descontrol de las fuerzas militares. En 1991, según USIP (2001) “más de la mitad de la población peruana vivía bajo el estado de emergencia” (p.73)

(...) - 5 de junio de 1992. Atentado contra Frecuencia Latina y hubo derrumbes en las construcciones y 3 muertos.
-16 de julio de 1992. Atentado de Tarata. Hubo 25 muertos y 200 heridos. Destruyó 183 casas, 400 negocios y 63 automóviles.

Periodo 5. Declive de la acción (1992-2000)

Luego del auto golpe de A. Fujimori, el gobierno, la colaboración entre la CIA y los servicios de inteligencia del Perú realizaron una de las principales victorias del Gobierno en todos los años de contrainsurgencia: Abimael Guzmán fue arrestado junto a otros miembros de la cúpula de Sendero Luminoso en Lima. Estos arrestos marcaron el inicio del debilitamiento del grupo insurgente.

Las últimas acciones de gran impacto de la guerra interna fueron:

- 17 de diciembre de 1996. Asalto a la residencia del embajador japonés en Lima en por un comando del MRTA, encabezado por su líder máximo Néstor Cerpa, que mantuvo cautivos a 72 rehenes, concluyó con la operación de rescate Chavín de Huántar. (USIP, 2001, p.74)

Finalmente, después de aproximadamente 20 años de constantes atentados, y tras la captura de los principales jefes de estos grupos subversivos y muchas pérdidas materiales e inclusive psicofísicas; terminó de a pocos este conflicto. Sin embargo, las consecuencias que quedaron en las mentes de las personas que vivieron aquella época persisten aún, y también en las generaciones siguientes en menor medida, pero presentes dentro de una misma historia. Así, como mencioné anteriormente, trasladar al espectador a la época del terrorismo es importante para identificarse con el personajes o con su propio contexto pasado. Por ello, a través de un

cúmulo de imágenes y sonidos como los actos terroristas ejemplificados anteriormente ejercen en el personaje un gran impulso para la toma de decisiones que tendrá el personaje; y con ello, hacer reflexionar al espectador cómo este conflicto perturba aún a una sociedad pasada y presente.

2.3.1.1 Consecuencias -pérdida de identidad.

En el *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, en el Tomo VIII, Tercera parte, capítulo 1 “Secuelas psicosociales”, se presenta los hallazgos de las consecuencias del conflicto basados principalmente en los testimonios recogidos. Es ahí donde, definitivamente, se aclara que no se puede referir de un modo simple a las secuelas de la violencia sin atender a la complejidad de la historia que ha producido tal violencia, y sin considerar las particulares formas de vivirlas y hacerles frente. De acuerdo con este informe, para conocer y comprender las huellas que esta violencia ha dejado, es necesaria una mirada que integre varias perspectivas. Si asumimos que la persona y la sociedad son realidades que se constituyen mutuamente, necesitamos conocer y comprender los procesos y mecanismos psicológicos individuales y grupales que generan, mantienen, reproducen o transforman las condiciones sociales en que surge la violencia (CVR, 2003).

Esta violencia trajo como consecuencia en la sociedad, desconfianza y miedo. De acuerdo a CVR (2003) esta violencia “es la respuesta emocional a la experiencia de amenaza que pone en peligro la vida, la integridad y la seguridad, tanto propia como la de los seres queridos” (p. 168). Estas secuelas coinciden con las características de una persona escindida como se verá en el siguiente capítulo, por las cuales se puede apreciar un comportamiento particular, y que se trabajará a partir del flujo entre la tensión y distensión (explicada también en los siguientes capítulos).

El miedo fue incrementándose con cada acción violenta, subversiva y contrasubversiva. A los asesinatos selectivos o en grupo, se sumaban las desapariciones y secuestros, la oscuridad de los apagones, las incursiones repentinas, el hallazgo cotidiano de cadáveres, la amenaza permanente de una bomba que podría destruir el paraje o la edificación más cercana. (CVR, 2003):

El miedo provocó una intensa sensación de vulnerabilidad en las personas y las comunidades amenazadas. Ningún espacio resultaba seguro, ninguna puerta impediría la intrusión de la violencia, el propio cuerpo podía ser vulnerado. Las incursiones

arbitrarias de los grupos subversivos y las instituciones armadas, la suspensión de las garantías individuales y el estado de emergencia confirmaban esa vivencia de inseguridad y vulnerabilidad (CVR, 2003, p.173)

Por lo tanto, e inevitablemente, muchos autores peruanos como Alonso Cueto (*La hora azul*, 2005), Mario Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*, 1993), Gregor Díaz (*El mudo de la ventana*, 1984) Alfonso Santisteban (*El caballo del libertador*, 1986), Luis Alberto León (*La cautiva*, 2003) o grupos como Yuyachkani (*adaptación de Rosa Cuchillo*, 2002), entre otros, no dejan de escribir y mostrar aquella época tan dolorosa, pero tan presente a la vez. Entre estos autores se encuentra César de María que, a pesar de que en mi investigación no trabajo un texto que hable explícitamente de esta época de violencia, sí tiene también obras referentes a este tema.

De María empieza desde muy joven a trabajar de manera activa en el ámbito teatral. Por lo que esto lo ayudó a consolidarse como un hombre muy mencionado en el teatro peruano, no solo por relacionarse y aprender de personas representativas del arte, sino por su quehacer en este ámbito. Él, como varios dramaturgos, también ha atravesado los logros e infortunios del Perú en esos años, a lo que se le suma la crisis de las décadas de los ochentas y noventas, el cambio del nuevo modelo económico y la acentuación del conflicto. En todo este periodo se mantuvo un descontento social, lo que le ha llevado a ser, según Dubatti (2016), un *artista-investigador*¹², pues -se puede decir- luego de la crisis surgen nuevas ideas y creaciones. Es por todas estas influencias contextuales que De María (2013) afirma¹³ que insiste en denunciar la indiferencia de la sociedad, la ciudad y el salvajismo. Y ello se puede reflejar en sus obras “A ver, un aplauso!” (1989), “Escorpiones mirando al cielo” (1993), “La caja negra” (1996), “Laberinto de Monstruos” (1998), “Kamikaze o La historia del cobarde japonés” (1999), etc.

Cabe recordar que De María, ha pasado por todo el periodo del gobierno de Fujimori, en el cual queda la mitad de la población con una gran repulsión hacia ese gobierno y miedo entre ellos mismos. El nuevo presidente del 2001 fue Alejandro Toledo y, a pesar del comienzo del crecimiento económico, se continuaba con una disconformidad social, y por ello, nuevamente,

¹² Dubatti (2016) define artista-investigador, como el artista que no se estanca en solo crear en el espacio ni tan solo investigar detrás de un escritorio, sino que realiza ambas actividades a la vez, para que tenga conocimiento de ambas partes.

¹³ Entrevista de “A ver un aplauso” por La Republica.pe. (Septiembre 2013)

comenzaron las protestas y manifestaciones sociales. Todos estos problemas dejaron de ser una experiencia personal y momentánea para ser parte de la vida social y cotidiana.

Dos para el camino fue escrita en el 2002 en Lima-Perú y escenificada, por primera vez, ese mismo año. Esta historia nos muestra un mundo de la locura y caos, con personajes que se enfrentan a sí mismos y a una situación extrema para poder sobrevivir a su propia manera, en la cual conocen el terror, el asesinato, la pasión, la soledad y la desconfianza. Todo ello, determina radicalmente la propia existencia y la de quienes los rodean para buscar así su paz y tranquilidad.

A Cesar de María le preocupan todas las pasiones humanas: el amor, la soledad, el miedo y la muerte. Le gusta escribir sobre héroes que salvan su momento, su pasión. Y en esta obra, el primer monólogo a trabajar “La niña y su mamá”, trata de una madre quien justifica su filicidio, en el cual se muestra la muerte, la mentira y la soledad. Esto se relaciona con el contexto, ya que la muerte, la mentira y la soledad se volvieron hechos cotidianos y las familias se vieron afectadas. Todo esto se aprecia en el monólogo como un carácter desestabilizador:

La violencia dañó especialmente a la familia. Fue la institución más afectada. Le arrebató uno o más de sus miembros, trajo tristeza y en muchos casos desolación, la sumió en mayor pobreza, suscitando en quienes sobrevivieron sentimientos de desprotección, soledad e indefensión (...) Los principales efectos de la violencia en la familia son de tres tipos: unos de carácter destructor, pues produjeron pérdidas irreparables al segar la vida de uno o varios miembros de la familia. Otros son de carácter desestabilizador, pues por la violencia muchas familias fueron dispersadas, desarticuladas. Y un tercer tipo es de carácter debilitador de la capacidad de protección y cuidado de los hijos, así como de la capacidad de convivencia e interrelación. (CVR, 2003, p.182)

Cesar de María (como se citó en Guerra, 2000) afirma que no solo las secuelas de la violencia diluyen a la familia, sino la economía actual y el *zapping* se utiliza como (la rapidez y poca valoración de los momentos en la vida en sí) un grito de «sálvese quien pueda». Este último elemento está intrínsecamente relacionado con el bombardeo de signos vistos en los trabajos posdramáticos como lo asegura Lehmann, y que en esta puesta en escena también se utiliza. Asimismo, la recurrencia de quebrar diálogos y estructuras convencionales, responde a ello e insiste en monólogos que dan vuelta a la mente del personaje que sufre en extremo, para dejarlo expuesto y desprotegido, y así invita al espectador a vivir su propia desprotección:

Para miles de personas, la violencia a la que estuvieron expuestas ha sido una experiencia traumática, vivida como una ruptura de su proceso vital. El impacto y la intensidad de los hechos de violencia ha tenido un carácter desestabilizador y desestructurante; ha desafiado y, en muchos casos, rebasado la capacidad psicológica de defensa, dando lugar a sufrimientos graves, tanto físicos como emocionales, tales como sentimientos de inseguridad, desamparo e impotencia y, en algunos casos, un trastorno duradero de la organización psíquica. (CVR, 2003, p.167)

Por ello, se ve en las víctimas -hasta la actualidad-, un miedo excesivo persistente, problemas de memoria y de comportamiento. El trauma hace referencia a una situación que no permite a las personas seguir con su vida, pues los hace desconfiar, les impide seguir estudios, o recordar en la actualidad hechos del pasado. Los hechos de violencia causaron en las víctimas un gran impacto, llevándolos a momentos de absoluta confusión y desorientación. Estos estados son descritos por las personas que los vivieron como estados de locura, pues sienten que en esos momentos no se reconocían a sí mismos, estaban extraños, fuera de sí. Una de las funciones más afectadas al experimentar ese terror es la capacidad de pensar, de reflexionar, de hacerse un juicio sobre lo que está aconteciendo y poder planear una acción. Resulta tremendamente significativo, cargado de simbolismo, el hecho de que muchas personas relaten cómo las cabezas, los cráneos y las lenguas de las personas asesinadas fueron objeto de ensañamiento, de destrucción. Con ello, los agresores muestran su afán de callar a las personas, de dejarlas sin el recurso expresivo y orientador de la palabra, así como de destruir su mente, su capacidad de pensar (CVR, 2003).

Por lo tanto, destruir la mente de la persona también hace que se destruya su identidad, como nos muestra De María en los nombres de sus personajes: “La niña”, “La psicóloga” y “El vecino”, y que es una característica recurrente de la dramaturgia posdramática: eliminar la particularidad, y reforzamiento de lo general. En este caso, es resultado de la falta de identidad que se llegó (o se llega) a sentir luego de la violencia cometida en los años previos a la publicación de la obra:

El nombre propio es una marca de nuestra identidad, nos identifica y singulariza. Con él nos reconocemos y somos reconocidos por los otros. La violencia del conflicto y las condiciones que impuso obligaron a mucha gente a alterar o negar su nombre o el de sus familiares para salvarse y salvarlos. Con ello también ocultaban sus vínculos familiares, sus lugares de procedencia, sus roles, sus experiencias vividas, aspectos todos ellos importantes en la identidad personal. (CVR, 2003, p.220)

2.3.2 Medios de comunicación.

Durante ambas épocas y, por consecuencia de ellas, no solo se perdió la seguridad, la confianza y la identidad en uno mismo; sino también en los medios de comunicación. Alberto Fujimori, como lo resume Luis Amador Iranzo Montés(2003) en su artículo “La relación entre medios de comunicación y poder en el Perú durante la última etapa de la presidencia de Alberto Fujimori”, rompió las reglas del juego democrático con su autogolpe de 1992. Desde entonces, su mandato se caracterizó por la falta de pluralismo informativo. Su política con respecto a los medios de comunicación se puede resumir en: “control de los medios con mayor audiencia (televisión y prensa ‘chicha’ o sensacionalista) y hostigamiento a los medios impresos de calidad” (Iranzo, 2003 p.63). El interés mostrado por el Gobierno de controlar los medios masivos no es de poca importancia, pues a través de los medios de comunicación los ciudadanos asumen la realidad. Es decir, la sociedad es el resultado de lo que se consume en los medios de comunicación y por lo cual se retroalimentan para su formación. Asumen y absorben lo que ello transmite como una guía verdadera del vivir.

La visión de la realidad de cada uno es importante y en el caso de mi investigación, la “Niña” ¿cómo puede escapar de su realidad, del asesinato que ha cometido? Puede hacerlo contando una historia inverosímil, haciéndose pasar por su propia hija y por unos muñecos-marcianos (muñecos de Disney), diciendo que han utilizado los medios de comunicación para agradar a la gente: “nuestra misión es conquistar el mundo, tratamos de hacerlo antes pero el ser humano siempre nos rechazó, ahora utilizamos los medios de comunicación para parecer simpáticos y ocultar nuestra identidad monstruosa” (De María, 2002, p.9). Aquí no solo se asume a los medios de comunicación como un canal de transferencia, sino como un medio que puede dar algo peligroso “envuelto en oro” y esto ocurre en la realidad peruana de los años 80 y 90, en la actualidad e inclusive en las obras de teatro. Es decir, los medios de comunicación se vuelven más que un signo, pues como describe Ubersfeld con respecto al signo (ejemplificado en el siguiente capítulo), estos se convierten en un significado particular en la mente de cada uno.

Por ello, los medios de comunicación, tanto en la obra como en el contexto que ha sido escrita, jugarán un papel importante en la población porque pueden brindar una falsa o poca información de lo que en realidad acontece, lo cual se evidencia en la obra de César de María. Así, en el Informe de la CVR, Tomo III, capítulo 3 “Medios de comunicación” (2003), se

describe tres etapas por la que pasaron los medios: La primera de ellas, corresponde a los primeros años del conflicto armado interno, mostraron un gran desconcierto frente a los orígenes de dicha violencia. Una segunda etapa fue asignada por la propagación de los hechos terroristas que hizo que algunos medios le dedicaran las primeras planas de sus periódicos. Esto implicó que la prensa tratara estos temas de manera sensacionalista, no permitiendo que la población forme un concepto cabal y ajustado a los hechos.

La última etapa corresponde básicamente al período 1993-2000,-y la que me interesa- en la que “un sector de la prensa sucumbió a diversas formas de presión y sacrificó su independencia para servir a los intereses de un régimen corrupto que se preocupó de acallar cualquier denuncia sobre violaciones de los derechos humanos” (CVR, 2003, p.489). A lo largo de las etapas mencionadas, se empleó comercialmente la violencia, en favor de los intereses particulares de algunos medios de comunicación, los cuales olvidaron que su responsabilidad principal está en la objetividad y la cooperación para la construcción de una sociedad equilibrada. Esto se puede visibilizar, en la obra, en otros diálogos donde los muñecos-marcianos dicen: “los que descubren nuestros secretos, no salen de este parque, los cortamos y los vendemos como hamburguesas” (De María, 2002, p.12).

Otro uso dado a este tipo de prensa, fue el de instrumento de manipulación psicosocial que generó escándalos en la farándula o invención de historias para reorientar la atención pública de los acontecimientos que eran desfavorables al gobierno. Este tipo de empleo de los medios de comunicación tuvo su más claro ejemplo en los *talk shows*. Estas famosas *cortinas de humo*¹⁴ eran frecuentes en los medios de comunicación con respecto a los atentados constantes realizados en esa época. Esto aún se ve en la actualidad y en el caso del monólogo, el personaje “Niña” trata de utilizarlas para cubrir su crimen. Yo planteo una relación análoga de la historia inverosímil contada por ella como una cortina de humo, donde esconde tanta violencia recibida por su contexto y su acción filicida como consecuencia de ello.

Por otro lado, se recuerda un término como fenómeno mundial en los años noventa y dos mil a partir del *boom* de los medios de comunicación y de nuestro tiempo posmoderno: *el zapping*. Este término equivale al cambio rápido y continuo del canal del televisor. César de

¹⁴ Se entiende por Cortina de Humo a los hechos o circunstancias con los que se pretende ocultar las verdaderas intenciones o desviar la atención de los demás

María en una entrevista se refiere al zapping como una forma que responde al momento y que lo asimila con la atención momentánea que se les pone a los cómicos ambulantes:

Antes al cómico de la calle uno pasaba, lo miraba dos minutos y se iba; ahora con el zapping es más o menos lo mismo. Su forma de trabajar responde a la dinámica del medio que los acoge. Si te quedas, tal vez te diviertas, pero probablemente con verlos un minuto ya tuviste suficiente. (Guerra, 2000)

Entonces el *zapping* es un acontecimiento relevante porque incide en esta época veloz en la que estamos envueltos y de la cual la televisión no se escapa, pues se observa que los programas y comerciales tienen mayor *bombardeo* en sus enunciados o de imágenes o de signos como afirma Lehmann (2003) y Ubersfeld (1989) respectivamente. También los espectadores se aburren fácilmente de algo y tienen la necesidad de cambiar de canal con mayor frecuencia para encontrar algo que sí les satisfaga. Los programas televisivos se visibilizan también en el monólogo, sobre todo los dibujos de Disney. Por consiguiente, es importante tomar en cuenta que un año antes de la publicación de la obra, es decir en el 2001, en EE.UU. se estrenó la película “La casa de Mickey”, gran éxito mundial en el cual aparecen nuevos personajes, tanto en la película como en los programas de Disney. Estos personajes influyen y aparecen directamente en el monólogo “La niña y su mamá” utilizados como culpables de la muerte de su hija para ocultar y justificar su crimen.

Finalmente, en el mismo monólogo, como ya se mencionó anteriormente, propongo que se evidencia rastros de las secuelas por la violencia previa y, por lo tanto, miedo, desconfianza e indiferencia en la población acerca de la muerte, así como un encubrimiento de la verdad. Todo esto se refleja en la justificación del personaje. Un dato que aparece reiteradamente en el monólogo es: “¿Cómo se llama el perro amarillo?” Respuesta que Cesar de María escribe así:

¿Cómo se llama el perro amarillo? Se llama Pluto, que en inglés es Plutón, el rey de los infiernos, del inframundo. ¿De qué planeta vienen los extraterrestres que pusieron ese parque de diversiones? De Plutón, del infierno de la mente atormentada de una madre que ha matado a su hija y hoy se hace pasar por ella para contar una historia donde la mamá es buena y heroica y no tiene culpa de nada. (2016)

Esta información es importante para esta investigación porque infiero que la causa del problema del personaje “Niña” es el cúmulo de violencia realizada por el perro amarillo, que es

mencionado reiteradas veces. Sin embargo, ella no recuerda el nombre, pero se sabe que este perro en el mundo Disney se llama Pluto, que quiere decir: “Plutón, el rey de los infiernos, del inframundo”, el cual ocasiona el caos y la violencia.

2.3.2.1 Disney.

Los padres dan el ejemplo a sus hijos por propio accionar, pues los niños copian todo lo que ven desde pequeños y no solo los padres son su ejemplo, sino todo lo que observan a su alrededor. Es decir, lo que observan y experimentan en su barrio, en su colegio, en su casa y por supuesto lo que ven de su medio más utilizado en este siglo: la televisión.

La televisión, las películas, series, noticieros, programas, etc., son la nueva manera de reconocer nuestro mundo y por el cual también nos formamos. De acuerdo con Iranzo (2003), - como mencionamos anteriormente- quien afirma que la televisión es la imagen de nuestro mundo, también afirma que esta formación empieza desde lo que uno ve desde pequeño como los dibujos animados; y Disney es la cadena más grande y poderosa del mundo en cuanto a los dibujos animados se tratan.

Buelvas, Y. & Tapia, L. (2014) mencionan que las películas de Disney, en los años iniciales de su producción, tuvieron como objetivo central hacer crítica social de una manera cómica. Sin embargo, luego empezaron a dirigirse al público infantil. En ese momento, las películas empezaron a abordar temáticas donde la crítica social se dejó de lado parcialmente para dar paso a ideas más conservadoras y comerciales. Entonces Walt Disney convirtió los dibujos animados en un producto de consumo de masas, tanto para niños, jóvenes y adultos. Sin embargo, este fenómeno no es la mejor influencia para la vida social y personal de los niños en su desarrollo. Distintos autores analizan a detalle las historias y sus características con críticas constructivas y también negativas. Por ejemplo, González, E., Villasuso, M. & Rivera, T. afirman que “la realidad creada por los medios llega a tal punto que las niñas quieren imitar todo lo que hacen las princesas, jugando a ser como ellas” (González, E., Villasuso, M. & Rivera, T., 2012, p. 1516). Por ejemplo, el rol de la mujer es presentado con una imagen de sumisión, sin agencia., y siendo representadas perfectas físicamente. Respecto al trabajo, la mujer se encarga de cuidar a los animales y los quehaceres del hogar. Asimismo, los hombres son quienes las salvan combatiendo con dragones o algún problema. Por ello, Rodríguez (como se citó en González, E., Villasuso, M. & Rivera, T., 2012) sostiene que “Disney es el McDonalds del cine” (p.1515) porque con estas

películas se fomenta un consumismo en grandes dimensiones. Estas características consciente o inconscientemente están presentes en el monólogo de “Niña”, pues no solo menciona estos dibujos sino que verbaliza el anhelo de que un hombre la salve. Sumado a ello, en mi puesta en escena enfatizo la conexión del medio de comunicación con algunos videos de dibujos, entre ellos, la canción de la Bella Durmiente: *Eres tú el príncipe azul*.

Por su parte, Claire (2009) afirma que existen cuatro personajes y/o características principales que nunca faltan; el bueno, el malo, la bella, el feo y un final feliz. Esta es una concepción del mundo y de la vida muy alejada de la realidad del niño que la consume porque idealiza lo que quiere, porque es tan perfecto que es difícil de conseguir. Sin embargo, a pesar de la influencia negativa o positiva¹⁵ en los niños y niñas, ellos sí se acostumbran a lo que ven y la violencia es un acto que aparece en estos dibujos como algo natural y divertido en la vida. Garrido (2010) propone el análisis de los tráileres de las películas de Disney con porcentajes muy altos en violencia. Así podemos darnos cuenta que desde el tráiler y luego en las películas, la violencia se normaliza, se imita y hasta parece muchas veces cómico.

Finalmente, este medio de comunicación, que se encuentra tan cerca y es un referente para el comportamiento de las personas, tiene una repercusión en la sociedad. Eliu Katz, Jay Blumer, Michael Gurevitch (como se citó en Claire, 2009) afirman que “La situación social produce tensiones y conflictos que llevan a presionar su alivio mediante consumo de medios masivos” (s.p). Es decir, este es un círculo vicioso, pues nuestra realidad violenta la disipamos con entretenimientos como la TV, pero en donde también encontramos signos de violencia, y por ende estos referentes nos impulsa a acciones de la misma índole. Cabe resaltar que solo se ha analizado los dibujos de Disney pero que en realidad es mucho más amplio, pues tenemos en la TV noticieros, películas, novelas, etc.

Por ello, este punto es importante en el monólogo, ya que el texto está inmerso en el mundo Disney. De María, de una manera extrema, presenta al personaje como alguien que no

¹⁵ Los componentes del pensamiento científico están relacionados entre sí, dependen uno del otro; porque a través de la evidencia empírica se le permite al ser humano mirar, escuchar, tocar, saborear, u oler; es evidencia susceptible a los sentidos. Es la evidencia que se puede experimentar, y es repetible, así que la evidencia empírica es verificable por la misma persona y por otros. A partir de esta evidencia se crea una incertidumbre donde se preguntan el ¿Por qué?, y el ¿Cómo?, es en este momento es cuando la imaginación..., la creatividad... y la fantasía... del niño va a recrear sus nuevas respuestas, lo van a llevar a concretar razonamientos lógicos, lo cual permitirá mejorar su capacidad para tomar decisiones vitales y llegar a conclusiones sensatas. Buelvas, Y. & Tapia, L. 2014, p.52)

puede desligar su realidad con los referentes de estos dibujos, incluyendo no solo lo divertido en su narración sino también la violencia en su accionar; es decir, el asesinato de su hija. En el caso de mi puesta en escena, visibilizo el mundo de Disney dentro y fuera de la casa a través de imágenes y videos multimedia. Por ejemplo, dentro de la casa se aprecia el mundo Disney a través de los programas de televisión y de los dibujos que pinta “Niña”; y fuera de casa, a través de las imágenes que transmiten las fantasías del personaje como los soldados con rostros de dibujos animados. En el apartado 4.2 “Método de análisis de texto”, se analizará el texto detalladamente con más ejemplos relacionados a Disney con mi puesta en escena. Además, no es en vano ni coincidencia que en la última cita ya explicada de Eliu Katz, Jay Blumer, Michael Gurevitch (como se citó en Claire, 2009) donde afirman que “La situación social produce tensiones y conflictos que llevan a presionar su alivio mediante consumo de medios masivos” (s.p), reafirme que uno de los resultados de nuestro alrededor genere tensión, pues como explicaré en el apartado “3.2 flujo”, las circunstancias generan en nuestro cuerpo tensiones específicas. Esto hace que nuestro cuerpo naturalmente se transforme, ya sea en circunstancias que no solo duran unos minutos u horas, sino años (maltratos en una familia, guerras, etc.), pues hace que influya en la corporalidad permanente de uno. Por ello, el personaje “Niña” está en constante tensión y con algunos *tics* o movimientos descontrolados en circunstancias de peligro o inseguridad como cuando está presente en los atentados o cuando la policía quiere arrestarla. Es decir, “Niña” influenciada por violencia y por Disney demanda de por sí una corporalidad y comportamiento particular.

CAPITULO III

Tensión y distensión en escena

3.1 Espacio, tiempo, cuerpo

El espacio es un aspecto importante no solo para muchos filósofos sino también para los teóricos teatrales, porque, así como no existe persona fuera de un espacio determinado, un texto o puesta en escena tampoco lo puede estar. Por ello, López (citado por Martínez, 2014) afirma que “el espacio escénico es el lugar donde se desarrolla la escena, siendo un espacio tridimensional definido por el arco de la embocadura y el fondo del escenario” (p.58). A diferencia del espacio dramático desarrollado por Pavis (citado por Martínez, 2014) al mencionar que es el espacio que se refiere al texto, es un espacio abstracto que el lector/ espectador lo construye en su imaginación. Sin embargo, estos términos no pueden estar desligados pues tiene un único fin: dar espacio a los actantes y sus acciones. En este caso, el espacio escénico de mi propuesta puede ser desde edificio teatral hasta un espacio no convencional; y el espacio dramático extraído del mismo texto puede ser una cárcel, un parque de diversiones, etc.

Además, no solo tenemos las definiciones de lo que es espacio escénico tal cual su funcionalidad directa, sino una definición más allá de lo tangible. Ubersfeld (1989) en el capítulo IV “El teatro y el espacio” propone principalmente que “el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales” (p.111). Esto quiere decir, que este espacio ya no solo cumple el rol del espacio donde ocurren las acciones, sino una representación de intercambio. Este convivio involucra cada pensamiento, comportamiento y discurso personal entre los espectadores y actantes al mismo tiempo. Esto quiere decir, que si propongo mi puesta en escena en una cárcel, este espacio de por sí ya tiene una connotación muy diferente a si lo presentará en el Palacio de Gobierno.

Sin embargo, Martínez (2014) nos recuerda que desde el s. XX se propone más un espacio del hecho escénico donde el espectador no solo “ve” sino “hace”. El espacio físico de la representación entre el emisor y receptor crea el “*espacio mental*, que se establece en el espectador” (p.60). Esto revela que el poder que antes tenía el actor/actriz emitiendo un mensaje o contenido particular sin considerar la opinión del público (pasivo) durante la realización de la representación, ahora se extiende a la posibilidad de trasladar ese poder al espectador, dándole así, decisión de opinión o incluso de intervenir activamente con respecto a lo que observa. Por

ello Ruesga (citado por Martínez, 2014) menciona que “cuando se refieren al hecho escénico involucra la idea de acción en el lugar de representación y de acción en el espectador. Ampliando así la definición para incorporar al espectador activo” (p.62). Sin embargo, a pesar de coincidir con el “nuevo” concepto de espacio escénico, la propuesta de escena de esta investigación se restringe a la división tradicional de desarrollar el espacio de la actriz alejado del patio de butacas (teatro frontal).

Con respecto a esto, Lehmann (2013) marca las diferencias entre el espacio dramático y posdramático en el capítulo VI “El espacio”. En el cual, el primero “es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario” (p.280) a diferencia del segundo donde “el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como un *continuum* de lo real...fragmento de la realidad de la vida” (p.280). Por ello, es importante recalcar que las presentaciones que tuve, se realizaron en distintas salas de la ENSAD y el ICPNA del Centro del Lima, lo cual me derivó a construir un espacio dramático, pues se recrea una carceleta (Figura 1) por medio de las proyecciones. Otro sería el significado si se realizara, por ejemplo, fuera o dentro del Palacio de Justicia o hasta en alguna prisión porque en muchos de estos espacios se evidencia la intención de posibilitar una experiencia espacial del tiempo por medio de conceptos específicos, la elección de lugares históricamente significativos o instalaciones especialmente construidas para ellos (Ubersfeld, 1989), los cuales daría otro significado al espectador.



Figura 1. Espacio dramático. Carceleta. ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi.

Por otro lado, en concordancia e ilación con el *espacio*, se encuentra la definición de *tiempo*. Ambos son inseparable, se retroalimentan y existen con y para el otro. Ubersfeld (1989) también se refiere a este conjunto de la siguiente manera: “Al igual que existen dos espacios, del

mismo modo se dan en el hecho teatral dos temporalidades distintas, la de la representación y la de la acción representada” (p.144). Es decir, no solamente se analiza el significado de los dos espacios- como mencionamos antes-, sino que el tiempo mismo también se puede referir a la representación misma y el tiempo de la duración de la historia que se escoge.

Sin embargo, Lehmann (2013) extiende las dos temporalidades que plantea Ubersfeld y afirma que no solo describe el tiempo como uno de los rasgos principales del arte, sino que se cuestiona y describe cinco capas de tiempo en el teatro, en el capítulo VII “El tiempo”. Primero, el tiempo del texto se refiere a: “la extensión totalmente pragmática o duración de la lectura (tempo propio del texto)” (p. 300). En segundo lugar, el tiempo del drama (a lo que Aristóteles llama mito) hace referencia a la: “disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en el marco de una dramaturgia (...) constituyen su propio espacio temporal (...)” (p. 300). En el caso del monólogo “La niña y su mamá” el tiempo de la lectura y del drama son distintos, pues la primera dura 7 minutos y la segunda todo el día, pues el personaje llega a Disney, recorre el parque jugando, los marcianos se la llevan, la separan de su mamá, etc. En tercer lugar, está el tiempo de la acción ficticia: “el tiempo de la acción dramática ficticia y el tiempo del drama son análogos a la diferenciación habitual entre tiempo narrado y tiempo de la narración” (p. 301). En este caso, en el monólogo es equivalente al tiempo de la lectura del texto, pues la historia que cuenta el personaje ocurre en ese mismo tiempo. En penúltimo lugar, está la dimensión temporal de la escenificación, que “ya no se trata del tiempo de un sujeto sino de tiempo común de muchos sujetos, de modo que se hallan inextricablemente unidas una realidad física y sensorial de la experiencia del tiempo y una realidad mental” (p. 304). Además, también sostiene que “entre el periodo histórico de la ficción y el aquí de la realización escénica interviene como tercera capa temporal la época y la vida del autor” (p. 306). En este punto, la realización escénica es este año presente, a pesar que la obra haya sido escrita en el 2002. En suma, esta realización escénica dura veinte minutos aproximadamente con los traslados, movimientos, silencios, etc. Es importante analizar estas definiciones de tiempo y espacio en conjunto y por separado, sobre todo para la realización de esta investigación porque el mismo monólogo ya tiene constantes cambios de tiempo y espacios y que al desarrollarlos, el resultado será un trabajo más claro para el espectador.

Además, el teórico alemán señala que dentro de los cambios que ha tenido el tiempo en el teatro, la ruptura de la línea aristotélica es uno de los más importantes. Esto lo realizan autores

como Muller y Beckett, “los cuales llevan a cabo una desintegración de la unidad y la continuidad temporal (...) es por eso que visión, sueño, recuerdo, esperanza y ahora realidad son indisolubles” (p. 315). César de María también rompe con ello, pues juega con una narración del personaje que finalmente no termina en una continuidad temporal. Es por ello, que nuestro dramaturgo peruano –como él mismo afirma en las entrevistas- admira a Brecht, no solo por su propuesta de hacer reflexionar al público sino por los saltos a todos los niveles, tanto lógicos como temporales. Así, también la representación es una ruptura del orden del tiempo y con esta ruptura, “la unidad del tiempo obliga al espectador a dialectizar la totalidad de lo que se le propone, a reflexionar sobre los intervalos” (Ubersfeld, 1989, p.149).

Abarcando la ruptura y los saltos de tiempo, un punto importante que menciona Lehmann (2013) es la memoria: “La memoria colectiva confiere forma, ubicación, profundidad y sentido a la capacidad de recordar de cada individuo” (p.333). En el caso de esta tesis, el personaje “Niña” es resultado del conflicto armado interno del Perú. Entonces ella transmite un tiempo pasado al presente a través de una historia inverosímil y, por consiguiente, al público (en colectivo e individualmente). En este espacio y tiempo determinado recobra la memoria por vivir. Además, Lehmann (2013) sostiene que la fotografía muestra un ser humano del pasado y así expresa que este va a morir. Esto quiere decir que fotografía nos recuerda lo que fuimos o seremos: “la fotografía me expresa la muerte del futuro (Barthes)” (Lehmann, 2013, p. 323). Por ello, sostiene que no es el teatro sino fotografías (imágenes) que quedan en la memoria del espectador. Por ello, en mi puesta en escena, proyecto fotografías reales que han pasado en la época del conflicto (Figura 2) y estas, no solo ayudan al personaje como impulso para seguir con su acción sino también para que el público se sitúe, recuerde y tenga un vínculo pasado, presente y futuro con lo que sucede en la representación.



Figura 2: Proyección de imágenes reales. Anexo ENSAD 2019 por Haysen Percovich

Estas fotografías están acompañadas de imágenes corporales y de acciones que realizo físicamente y que recrean en el público otras imágenes sensoriales con las que serán capaces de percibir lo que transmito a través de su propia vivencia y sensibilidad. De igual manera, esta relación de fotografía-pasado-teatro se vincula con la idea de Ubersfeld (1989), cuando menciona que el tiempo en el teatro es:

(...) la unidad del tiempo, es decir, la confrontación del tiempo real y del tiempo psíquico, amputa por sus dos extremos la temporalidad de las relaciones humanas, ya que se trate de la duración socio-histórica o de la duración vivida, individual, de las relaciones del hombre y de su pasado, del retorno del pasado como un pasado reprimido (p.146).

Es decir, no solo este conjunto de imágenes nos ayuda a un recordatorio de vivencias de aquella época, sino el ser conscientes de un presente en donde también ocurren estos mismos hechos en otros lugares. Todo lo que se vivió, no queda en el pasado, pues retorna y persiste a pesar del tiempo y/o del espacio en el aquí y ahora. Por ello, al final de mi presentación agrego un texto, en donde menciono que el caos y el terror en el Perú han sido causados por: militares, Sendero Luminoso, MRTA, civiles, y que en conclusión en el mundo el caos y terror siempre es generado por la guerra.

Por consiguiente, la memoria que se encuentra en un tiempo y espacio determinado está inmersa en el creador y en el espectador, esto quiere decir en un cuerpo. Se puede afirmar que un tiempo-cuerpo directamente especializado, cargado de *physis*, busca una transferencia nerviosa

directa, y no informativa al espectador. El público no observa, sino que se percibe a sí mismo en el interior de un espacio-tiempo. Esta vida (el cuerpo) que realiza la creación para otras vidas, es el vínculo más natural y sensible que se puede realizar porque no solo nos recuerda que esto se desvanecerá (con la muerte) sino que queremos hacer algo para persistir. Esta realización en el espacio teatral no está vacío, sino está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia es relativa, es variable: “cuerpo de los comediantes, elementos del decorado, accesorios” (Ubersfeld, 1989, p.137). En mi propuesta puedo llegar a este vínculo con las proyecciones que muestro y con mi trabajo corporal, pues así cobran sentido para entender lo que pasa el personaje “Niña”, desde su sufrimiento hasta su ilusión.

Finalmente, así como Ubersfeld (1989) incluye en el estudio del objeto el cuerpo, Lehmann (2013) también le dedica un capítulo en el cual afirma que “el cuerpo se convierte en centro como su physis y gesticulación (...) y que se rehúsa servir como significante” (p. 165). Según este autor, el cuerpo se absolutiza en el teatro posdramático, ya que se aleja de la estructura mental e intangible hacia la exposición de la corporalidad intensa. Si bien antes, el proceso dramático ocurría entre los cuerpos (agón), el proceso posdramático sucede en el cuerpo (agonía) como sucede con el personaje “Niña”, pues el conflicto está en su cuerpo frente a “tratar de evadir” la acusación de su crimen. Por ello, mi trabajo posee algunos elementos posdramático como el cuerpo como eje central, el bombardeo de signos e imágenes, rupturas de espacio-tiempo, etc. Es decir, selecciono el conflicto en el cuerpo mismo como base para transmitir lo que sucede internamente en el personaje y en la sociedad después de una época de caos. No me centro en un conflicto entre cuerpos, como en visibilizar el problema de aquella época responsabilizando a unos u otros, sino al resultado mismo dentro del cuerpo y la psique. El resultado de mi puesta en escena no solo son sensaciones o imágenes poéticas sino una reflexión en el cuerpo y en la mente del espectador. Por ello, “el cuerpo humano se aproxima a la deformación y monstruosidad, autismo y alteración del lenguaje, al reino animal” (Lehmann, 2013, p. 367). Esto se demuestra en acciones extremadamente agresivas del personaje (según acotación del autor) en la puesta en escena, derivando a un sufrimiento interno a través del cuerpo como escisión corporal, mental, espacial y temporal; como ya se ha mencionado previamente.

3.2 Flujo

“Así como el agua es un medio difundido para mantener la vida, también lo es el flujo del movimiento” (R. Laban)

Rudolf Laban se ha dedicado a analizar y estudiar la danza¹⁶, el movimiento y sus componentes. En su libro *Danza educativa moderna* (1978), en el capítulo V, afirma que todo movimiento se caracteriza por dos factores: las formas y ritmos creados por tramos espaciales y ejecutados por el cuerpo o algunas de sus partes (p. 98). Esto quiere decir que, el movimiento es resultado de un cúmulo de factores pero que eminentemente provienen del cuerpo. Laurence Louppe¹⁷, en su libro *La poética de la danza contemporánea* (2011) menciona que “el cuerpo inscribe de golpe sus propios relieves en la movilidad y se perfilan entre las tensiones y contratensiones.” (Louppe, 2011, p.67). Por ello, esta investigación se centra en el trabajo de las tensiones corporales, ya que a través de una movilidad se entenderán más los cambios encontrados en el personaje “Niña”.

Además, desde el capítulo I, Laban (1978) menciona que cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo proveniente de los factores de movimiento: Peso, Espacio, Tiempo y Flujo. Añade que las diferentes combinaciones de esfuerzos crean diferentes estados de ánimo en el bailarín – o como se propone aquí, en el actor-, análogos a las disposiciones producidas por la combinación de colores en todas sus sutiles variedades. Cabe resaltar que cada persona tiene una variedad de esfuerzos constantes en su accionar diario; sin embargo, el cambio brusco de un esfuerzo a otro y de manera constante es lo que hace la diferencia en la característica de una persona escindida a otra con un accionar coherente y lógico. Los distintos esfuerzos se explica mejor en su capítulo IV (1978); “*presionar*: firme, directa, sostenida” (p. 64); “*dar latigazos leves*: ligera, flexible, súbita” (p. 66); “*dar puñetazos o arremeter*: súbita, directa, firmen” (p. 68); “*flotar o volar*: sostenida, flexible, ligera” (p. 70); “*retorcerse*: flexible, sostenida, firme” (p. 71); “*dar toques ligeros*: directa, súbita, ligera” (p. 73); “*hendir el aire*: súbita, firme, flexible” (p. 75); y “*deslizarse*: sostenida, ligera, directa” (p. 77). Estas acciones básicas del esfuerzo están también presentes en cualquier forma de expresión mental o intelectual, y “la proyección externa de un esfuerzo puede revelar un estado mental”

¹⁶ La danza no como movimientos libres hechos por el hacer sino como un resultado de un gran gesto: “La danza no formula sentido, sino articula energía; no presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto” (Lehmann, p.354)

¹⁷ Louppe se basa en lo propuesto por Laban.

(Laban, 1987, p. 59). Esto se vincula con lo que propongo en mi tesis, que es visibilizar el estado mental del personaje “Niña” a partir del cuerpo y sus acciones.

No tenemos suficiente conciencia del importante efecto que ejerce la acción sobre el estado mental de la persona que se mueve. El movimiento puede inspirar estados de ánimo que lo acompañen, los que se sienten con mayor o menor fuerza según el grado de esfuerzo implicado (Laban, 1978, p. 105)

Por ejemplo, Lombardo (2012) menciona que cuando el impulso empieza en el tronco, en general el movimiento se desarrolla hacia las extremidades (Ej. en la acción de hendir el aire), fluyendo más libremente que en aquellos movimientos en que el centro del cuerpo queda inmóvil cuando los miembros empiezan a moverse (en la de presionar): en estos últimos, de hecho, la tensión tiende a extenderse hacia el tronco. Por ello, cuando nos referimos a “hendir el aire (donde se lucha de manera continua contra el tiempo y el peso), estaremos ante una persona desequilibrada con una experiencia igualmente carente de equilibrio en sus esfuerzos” (Laban, 1978, p. 104). Este ejemplo es importante para poder entender que, a partir de la realización o cambio de esfuerzo, se puede percibir un estado corporal y, por consiguiente, el actor o actriz que presenta su corporalidad al personaje, también lo realiza. Entonces, en el caso de la “Niña” que cuenta una historia inverosímil para escapar de lo que le sucede, tendrá un comportamiento específico que será reflejado en su cuerpo, los cambios de una tensión muscular a una distensión como lo es: *hendir el aire, flotar, o dar toques ligeros*.

Sin embargo, ese proyecto no se centra en las ocho acciones básicas que propone Laban para llegar a ese comportamiento, sino más bien en el trabajo del flujo, que de igual manera está ligado inevitablemente al espacio, peso y tiempo. Pese a que los datos sobre el flujo de tensión son complejos, porque “se relacionan directamente con el proceso largo y gradual de adquisición de la conciencia propioceptiva” (Lombardo, 2012, p.280), encontramos algunas definiciones con las cuales podemos trabajar. Laban (1978) en el capítulo VI, “La observación del movimiento”, propone que:

El flujo del movimiento llena todas nuestras funciones y acciones; nos permite descargar tensiones internas perjudiciales; y es un medio de comunicación entre la gente, porque todas nuestras formas de expresión, como el habla, la escritura y el canto, son llevadas por el flujo del movimiento (Laban, 1978, p. 101).

Esto quiere decir, que desde ya, cada individuo posee en un flujo natural y particular con el que se expresa y por consiguiente, al construir un personaje cada actor/actriz le agrega una distinción alejada a uno mismo que parte desde el análisis o la propuesta de composición de las características extraídas de un personaje. Asimismo, Louppe (2011) traduce el flujo como energía o intensidad tónica y sostiene que para Laban todo el universo pertenece al ámbito del flujo: “el flujo es la cualidad que establece la declinación del peso. Es decir, se trata de la condición misma de la existencia” (Louppe, 2011, p.150). Esta definición por ambigua y subjetiva que pueda entenderse, es importante considerarla, pues toda acción –como ya mencionamos- está ligada a un flujo y cambio de este; sin embargo el cambio brusco y continuo de esta *energía* o *intensidad tónica*, reflejará en el cuerpo y la mente una fractura, ruptura, disociación, e inclusive una incoherencia del accionar en un ser-persona-personaje. Además, Laban distingue dos clases de flujo: *libre* (free) y *ligado* (lie-bound) y que para Louppe es *atado* (noué), a lo que agrega:

Toda la calidad del flujo no se encuentra por otra parte, en el estado de debilitamiento o de intensidad tónica, sino en el paso de lo uno a lo otro, en el intervalo mismo de la modulación. En la danza contemporánea se utiliza esto como las olas de un paso de lo vacío a lo lleno, que instantáneamente hace pasar al cuerpo de un estado tónico a otro como captación rápida, ruptura entre dos estados (...) y rupturas de linealidad. (Louppe, 2011, p.150)

Por ello, el trabajo del movimiento corporal me obliga a ser precisa en la composición del personaje en cuanto a la tonificación muscular, pues así será más clara la escisión que propongo en el personaje. Además, cabe recordar, que el flujo es gradual y de acuerdo a cómo se observa el desarrollo de los movimientos entre tensión y distensión muscular, se podrá diferenciar entre un movimiento y otro. Toda esta composición está acompañada y complementada por las distintas situaciones en la que está envuelto el personaje “Niña”, ya que “el flujo de tensión afecta la manera de utilizar el aparato muscular...Se relaciona con la progresiva adaptación a la acción y con la precisión del gesto” (Lombardo, 2012, p.358)

Finalmente, tanto para Laban como para Louppe el flujo es: “el esfuerzo y relajación para la economía de la energía y del movimiento” (Laban, 1978, p. 59) y “es el grado de intensidad del tono muscular” (Louppe, 2011, p.91) respectivamente. Así, el trabajo de flujo se visibilizará en cada movimiento del personaje en distintas circunstancias, teniendo en cuenta que la calidad

de flujo no son estables y “lo que suscita el canto de las alternancias de flujo es el régimen de las tensiones, sus pasajes modulados a través del movimiento” (Louppe, 2011, p.152). Para concluir, esta característica del flujo también se puede apreciar en la estructura de la obra, pues no hay una línea estable o estática en el monólogo, sino más bien se encuentra un continuo cambio de parlamentos, momentos y tiempos, los cuales generan, inevitablemente, un accionar no establecido en el personaje, pues está en constante cambio de tensiones. La selección de una energía u otra y la tensión o relajación de un movimiento u otro, nos ayuda a reflejar, en ciertos momentos, un personaje libre en su accionar y limitado en otros. Por ejemplo, la libertad que siente en su casa la expresa (por medio de mi) con mayor amplitud, rapidez y fluidez en la corporalidad (Figura 3) y en su accionar, a diferencia de cuando está en la calle y sus movimientos son lentos, contraídos, con pausas y restringidos (Figura 4). Pero siempre en un estado cambiante por las características naturales mencionadas anteriormente, tan natural como “el flujo de la respiración y los latidos del corazón” (Lombardo, 2012, p. 358)



Figura 3. El trabajo de flujo en disensión. Anexo ENSAD 2019 por Haysen Percovich.



Figura 4. El trabajo de flujo en tensión. ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi.

3.3 Signos en el texto y en la puesta en escena

En el libro *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo* de Patrice Pavis (1994), se menciona un partir difícil del texto a la escena, después de haber pasado por la lectura del texto, la lectura del texto ya enunciado en la representación y la lectura del texto espectacular¹⁸. Es decir, luego de realizar las dos primeras lecturas en el monólogo, se llega a un concepto que se desea transmitir en la puesta, la cual no tiene que ser fiel al texto dramático. Pavis (1994) se refiere a fidelidad con respecto al pensamiento del autor, tradición de juego escénico, la forma o el sentido en virtud de principios estéticos o ideológicos. Incluso, se refiere a la fidelidad de la representación a lo que el texto ya decía claramente. Por ello, en este caso, el monólogo ya dice claramente lo que sucede y sucedió y yo no modifico nada en ese sentido, pues lo acciono tal cual. Sin embargo, sí agrego la causa que genera el conflicto del personaje. Es ahí donde, como dice Pavis, no soy fiel al texto ya realizado, pues incorporo el conflicto armado interno en Perú de la década de los noventas como causa potente del resultado de monólogo.

Además, este autor reafirma la idea anterior más claramente: que la puesta en escena no es la realización performativa del texto. Es decir, los actores no están encargados de seguir las

¹⁸ Esta lectura implica que se percibe la manera como la puesta en escena ha leído el texto. “Es el resultado de las dos primeras, la propia de la puesta en escena” (p.80).

instrucciones del texto y de las acotaciones que rodean el texto de una serie de instrucciones que preven cierto tipo de enunciación, dentro de la cual el texto de los diálogos adquirirá un sentido más o menos previsto por el autor. Sin embargo, la puesta en escena es “completamente libre” (Pavis, 1994, p. 75). Esto permite sustentar mi tesis que tiene como característica la libertad en la puesta en escena, ya que textualmente puedo realizar tal cual o de manera cercana la acción del personaje en el monólogo pero aun así puedo interrogar el texto dramático para realizar una puesta en escena libre de lo que el autor se haya podido imaginar o haya querido proponer. En este caso, puedo aclarar que en mi puesta en escena sí hay fidelidad con respecto al texto, pero en la realización de la puesta en escena, es muy probable que no. La puesta en escena es una parábola sobre el intercambio imposible entre lo verbal y lo no verbal: “lo no verbal hace temblar a lo verbal, reduplica la enunciación de este” (Pavis, 1994, p.78), pues “junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de la exposición se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje” (Lehmann, 2013, p. 260). Por ello, yo trabajo el cuerpo, las imágenes en proyecciones y las acciones para potencializar lo que el texto mismo ya transmite.

Además, como complemento a la corporalidad del creador, en la puesta en escena se encuentra el juego de signos rescatados del texto, que Ubersfeld (1989) trata en su capítulo II, en el cual explica que los signos¹⁹ se dividen en indicios o señales, íconos y símbolos. En esta tesis, resalto algunos signos que nos permite reconocer el comportamiento y fábula del personaje, por ejemplo, indicios o señales: la primera didascalia al mencionar que una mujer esta vestida de niña de manera grotesca y graciosa; íconos: como la muestra de la fotografía haciendo referencia al muñeco que mató a su hija, o el sonido que hace cuando le rompe el brazo a un muñeco: “rag!” (que describen al lector y al espectador la semejanza con el objeto denotado o el efecto de lo real); símbolos: los distintos usos que se le da a la silla (bebe, arma, tranquera, etc.). Al tomar en cuenta estas características e indicaciones, reconozco que los signos enriquecen el dinamismo de la puesta en escena y las acciones del personaje.

¹⁹ Ubersfeld (1989) menciona la definición saussureana del signo como un elemento significativo compuesto por dos partes indisociables que pueden estar separadas (significante y significado). En cuanto a las características del signo Ubersfeld (1997) afirma que tiene doble sentido, se articula con otros significados, no se aclara la connotación, y su vez emite un mensaje, actúa como estímulo y conlleva un placer al espectador. En general en todo el monólogo hay mucho juego entre el significante (la palabra misma) y el significado (la idea que se nos viene a la cabeza de algo). Por ejemplo, el personaje narra (diegéticamente) cómo, porqué y qué sucede en Disney, describiendo cada momento en ese lugar. Por ello, al mencionar los juegos, el parque, los muñecos, los marcianos, etc., cada lector y espectador tienen una imagen personal de cada cosa.

Por último, en el capítulo III “Panorama del teatro posdramático”, Lehmann (2013) hace referencia al teatro posdramático como resultado de una época posmoderna de exceso y simultaneidad de signos. Es decir, utilizar distintas imágenes, sonidos, acciones, movimientos, multimedia, información, sugiere un símil a la rapidez de nuestra época ya que la tecnología- sobre todo- nos condiciona a vivir de manera acelerada y tal vez superficialidad en cada paso que damos. Por el contrario, también menciona el defecto de todo ello, pues trabaja contra el bombardeo de signos en la vida cotidiana haciendo uso de una estrategia de rechazo, así como también menos acción, largas pausas y reducción al minimalismo. En definitiva se trata de “un teatro de la mudez y el silencio que incluye textos literarios teatrales (...) espacios escénicos inmensos se dejan vacíos de modo provocador; acciones y gestos se reducen al mínimo o viceversa” (Lehmann, 2013, p. 156). En el caso de esta puesta en escena, propongo simultaneidad de signos, es decir un paralelo de acciones físicas, vocales, con algunos objetos, sonidos e imágenes al mismo tiempo y con mayor presencia el trabajo del multimedia.

3.4 Multimedia

López (2014) afirma que el teatro multimedia se produce en la década de los ochenta. Primero, se deja de utilizar el documental en escena e irrumpe con fuerza el audiovisual pregrabado. Segundo, se estrenan unos ochenta espectáculos multimedia en los cuales se encuentra el teatro gestual y visual introducido por Lecoq, y en el cual prima la gestualidad, la máscara y el teatro físico; es decir, un teatro de imagen. Por último, el festival de Rennes (Francia), empieza a dedicar presentaciones a las artes electrónicas, donde se constata el desarrollo de lenguajes en las propuestas procedentes de América frente a Europa, y las posibilidades de los audiovisuales para contar historias e introducirse en la cultura de la imagen. Estos momentos fueron importantes para reconocer la relevancia del audiovisual en la transferencia e intercambios de culturas, sensaciones y realidades distintas.

Así, como ya se mencionó en los puntos anteriores, se ha seguido desarrollando el trabajo multimedia de manera individual y también se ha unido a otras artes como la danza, la música y el teatro en esta época postmoderna. En esta investigación, sostengo que el teatro de imagen o teatro multimedia resalta el trabajo del lenguaje no verbal. Sin embargo, al transcurrir el tiempo de las primeras apariciones del multimedia en el teatro, los avances tecnológicos y la velocidad

con la que se vive en esta época, producen nuevos términos como hipermedia²⁰ o intermedia²¹, pero que por sus características no son incluidos en esta investigación. Por lo tanto, el teatro multimedia:

(...) alude a un espacio escénico que hace uso de diferentes medios para construir la obra; ya sea cuerpos, texto, luces, video o música. Es un teatro que se nutre de los diferentes lenguajes y elementos y los combina en pro de la obra total. Comúnmente, cuando se habla del teatro multimedia indirectamente tendemos a creer que algún dispositivo electrónico y audiovisual se encuentra en la obra. (Giesekam, citado por Zorita, 2010, p.41)

Por ello, Saltz (citado por Zorita, 2010) presenta una posible división en relación a las relaciones/funciones que se pueden dar entre las artes escénicas y los medios tecnológicos, de las cuales algunas se mantienen desarrolladas en esta investigación y solo las que utilizo las explicaré con relación a mi puesta en escena:

1.- “Función de escenografía virtual”: El video (o cine) sustituye al clásico fondo escenográfico. En la primera parte de mi puesta en escena, se utiliza esta función para mostrar y situar al personaje en varios lugares de Lima-Perú entre los años 70s y 90s: Bombardeo en el canal 2, poste de Av. Tacna con perro muerto y colgado, edificio derrumbado de Tarata, etc. (Figura 5) para luego posicionarnos en otro espacio como es la casa del personaje o la carceleta cambiando a otro tiempo:

El teatro tiene un tratamiento espacial lógico y continuo respecto al del cine. El cine puede jugar con el espacio de manera más arbitraria y simbólica mientras que el espacio de un Teatro nunca podrá desprenderse de sus cuatro paredes. Ocurre lo mismo con respecto al tiempo. El tiempo en el teatro es lineal, coherente si bien dentro de la historia que se quiere contar pueden representarse diferentes épocas y momentos. El montaje fílmico o videográfico rompe con la realidad del reloj lógico

²⁰ Greg Giesekam (citado por Zorita, 2010) sugiere que podría encajar con el concepto de teatro postmoderno en su totalidad. En una puesta en escena donde los elementos se acumulan, el espectador debe crear su propio orden y su listado de sentidos y prioridades. Este tipo de trabajos muestran todo el dispositivo mediático y evitan un uso de la tecnología transparente (al contrario del cine). Esta línea obliga al espectador a convertirse en una especie de usuario de internet donde elige conscientemente los contenidos a través de un interfaz mediático (p.45)

²¹ “...los medios tecnológicos forman parte imprescindible de la propuesta escénica. Es decir, que la obra no tendría sentido, sería irrealizable sin la inclusión de los medios tecnológicos en la dramaturgia...El texto no es el elemento fundamental de la construcción escénica sino que todos los elementos se rigen por una dirección coral donde los lenguajes interactúan siendo casi imposible sustituir ninguno de los componentes de la puesta en escena” (Zorita, 2010, p.41) “el intérprete puede aparecer a través de una imagen grabada o una imagen que está siendo mediatizada en directo. El performer debe conocer perfectamente cómo va a ser presentada su imagen en todo momento para adecuar su interpretación a cada medio” (Zorita, 2010, p.45)

del tiempo, la película nos muestra un tiempo discontinuo y manipulado por un guión que responde entre otras cosas a las convenciones que arrastra el lenguaje del cine (Zorita, 2010, p. 16)



Figura 5. Perro Muerto colgado. Anexo ENSAD 2019 por Haysen Percovich.

2.- “Función de vestuario interactivo”: El cuerpo se ve integrado con el fondo, creando una perspectiva nueva.

3.- “Relación Perspectiva Subjetiva”: Los medios tecnológicos visuales (video) representan los pensamientos, fantasías, sueños o sensaciones de alguno de los personajes-performers. En este caso, en la segunda parte de la puesta en escena, se incorpora algunas imágenes mezcladas como muertos y dibujos de Disney que reflejan la confusión de los pensamientos del personaje “Niña”; así como sus sensaciones frente a la policía que quiere esposarla y encerrarla. (Figura 6)



Figura 6. Relación perspectiva subjetiva. ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi.

4.- “Función Ilustrativa”: Esta función ocurre cuando los medios ilustran las palabras o signos del actor. En este caso, se utiliza para recalcar la imagen que el personaje tiene acerca del perro amarillo por el cual tiene constantes preguntas. (Figura 7)



Figura 7. Función ilustrativa. ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi

5.- “Función Documental”: Esto ocurre cuando entre la imagen proyectada y la acción escénica se crea una relación dialéctica, o una relación del tipo documental.

6.- “Función Diegética”: Cuando la presencia de diversos dispositivos tecnológicos están involucrados dentro de la historia que se está intentado transmitir desde la escena.

7.- “Función emocional”: Más allá de la realidad escénica de la historia, se proyectan unas imágenes que producen un efecto emocional en la audiencia, el mecanismo afectivo queda activado. Al igual que la música, una banda sonora triste acompaña alguna acción melancólica de algún personaje creando una atmósfera que produce un sentimiento de tristeza en el público más

allá de la historia. En este caso, las imágenes de muertos, destrucción de lugares, sonidos referentes como bombas, sirena de policías y las acciones en constante tensión del personaje transmiten al espectador sentimientos de tristeza, cólera y hasta repulsión, de acuerdo a la vivencia o sensibilidad que tenga cada espectador. (Figura 8)



Figura 8. Función emocional. Anexo ENSAD 2019 por Haysen Percovich

8.- “Función sinestésica”: Esta relación es similar a la función emocional, pero sin la conexión directa entre imagen y acción escénica. Una relación de sinestesia vinculada a lo neurológico, la retórica y lo estilístico. Al igual que el punto anterior, esto se enfatiza por las imágenes y la memoria del público.

9.- “Función del doble virtual”: las imágenes mediáticas pueden producir un doble virtual de alguno de los personajes o, incluso, pueden crear un personaje que aparezca únicamente de manera virtual. Algunas veces tiene la función de convertirse literalmente en un doble simultáneo y /o sustitutivo, reaccionando y actuando con algún performer real o virtual.

Es así como todas estas relaciones/funciones son importantes y desarrolladas en este trabajo, pues

El individuo además de su propia condición de ser arbitrario y único, ha aprendido a mirar las imágenes. Observa la pantalla o el cuerpo del intérprete a través de un filtro de convenciones culturales afectando el modo en que construye su mirada (...) La pantalla se pone en funcionamiento como un mecanismo simbólico de interacción con el público y sus emociones quedan cautivadas frente a la imagen mediada, de una manera más absorbente de lo que lo hacen las Artes en Vivo (Zorita, 2010, p.16).

Por ello, utilizo el multimedia como un apoyo no solo demostrativo, sino emocional, ya que estamos en una época donde todo va a mayor velocidad y hace que se pierda la profundidad de involucrarse emocionalmente con algunas situaciones. Con ello, pretendo buscar en el espectador una reflexión sobre los acontecimientos del pasado y sus consecuencias en el presente. López (2014) menciona algunos efectos: *La inestabilidad de la conciencia del personaje*, por la inestabilidad del mundo del espectador y por los ángulos proyectados junto con la acción realizada. *Su desvanecimiento de identidad* que conlleva desdoblamiento e inseguridad o la alteridad con una doble imagen que acentúa la posibilidad de ser otro; y su *media-ambiente destruido en su presente y en su memoria* por la presencia del intérprete en tiempo real, pero en un espacio infectado y deformado por la imagen. Entonces, “El video sirve de punto de fuga, de tiempo para el recuerdo, desencadenante y reflexivo, en el desarrollo vital de los personajes” (Zorita, 2010, p.70) y que se aprecia en el personaje “Niña” y su desarrollo *in crescendo* de cómo asume su contexto y el resultado final de ello.

Finalmente, la grabación es una imagen realizada con anterioridad al evento escénico y Zorita (2010), tomando en cuentas los conceptos de Blau y Barthes enlaza la imagen grabada con la muerte:

(...) la imagen grabada prueba y certifica que algo estuvo allí pero en el instante en que está siendo mirada no lo está, se percibe cierto trazo de la muerte. Esta imagen puede ser proyectada paralelamente a cualquier acción escénica o sino de una forma más independiente. Es decir, dentro de una propuesta escénica la imagen (mayormente videográfica) puede ser proyectada sin que sea acompañada por ninguna acción de los intérpretes o al contrario, creando una sincronización espacio - temporal total con ellos. (p. 57)

Esto significa que, para esta puesta en escena, se incide en recobrar vida a esa imagen “muerta” pasada, para darle un nuevo sentido junto con las acciones, signos del personaje y la puesta en sí misma. El cuerpo en agonía (mi cuerpo) representando a la “Niña” está incidido en las imágenes proyectadas, lo cual me permite visibilizar la escisión del personaje en su comportamiento durante toda la escena. Incluso, se ve una escisión en las proyecciones porque al inicio se muestra una secuencia rítmica clara y ordenada de los videos e imágenes pero que al transcurrir la representación se torna desordenada y distorsionada.

3.5 Escisión

Como ya mencioné, en esta investigación abordaré el concepto de escisión que el texto evidencia en el comportamiento del personaje “Niña”. Por ello, es conveniente definir tal término. Algunos psicoanalistas difieren en establecer una misma definición de la escisión, pues la consideran como un estado psicopatológico, o como mecanismo de defensa, o como un desorden de la experiencia infante. Freud (citado por Schoffer, 2013) afirma que la escisión como tal es “es efecto de un fallo en la defensa contra representaciones psíquicas que son inconciliables con la conciencia” (p.72). Sin embargo, Blass (2013) explica cuatro tipos de escisiones de manera concreta y teniendo en consideración lo propuesto por Freud, Kohut, Klein, entre otros. Estos cuatro tipos de escisión son: la escisión como disociación, escisión como renegación, la escisión de las ideas y la escisión de la psique.

1. La Escisión como disociación: Freud (citado por Blass, 2013), afirma que es un estado interno en donde una parte es consciente y la otra inconsciente. Surge por la una defensa/ represión, y aunque este tipo de escisión no esté vinculada inicialmente con ningún trauma, sí se puede asociar con alguno. Kohut (citado por Blass, 2013) también menciona que son como dos almas o seres contrapuestos en una persona, que no saben nada el uno del otro con diferentes objetivos, motivaciones, valores morales y estéticos. Por consiguiente esta escisión deriva a un trastorno de identidad disociativa que consta de: la presencia de dos o más estados de personalidad, al menos dos de estos estados toman el control de la conducta, la incapacidad para recordar información personal importante es demasiado amplia para ser explicada por el olvido ordinario, y la perturbación no se debe a los efectos fisiológicos directos de una sustancia... o una condición médica general.

2. La escisión como renegación: Freud (citado por Blass, 2013) dice que en este caso el individuo se enfrenta a una realidad insoportable de lo "general y vago [...]" que ocurre bajo los efectos del trauma psicológico. La percepción de la realidad es, de hecho, negada, pero a pesar de ello, se toma en conocimiento. Se podría decir que en la forma disociativa de la escisión, se le impone al Yo una separación de la realidad, mientras que en la forma de renegación, es el propio Yo el que se escinde de la realidad. ES decir, la escisión como renegación se produciría a consecuencia de actitudes opuestas frente a determinados hechos, que no se trata de una escisión de agrupaciones mentales ni de personalidades.

3. La escisión de las ideas: La escisión de las ideas se refiere a un estado (o proceso) en el cual los objetos uniformes son considerados como dos imágenes o ideas separadas. Estas imágenes separadas son realmente tan sólo aspectos o dimensiones del objeto; sin embargo, se podrían ver como si cada cual fuese un objeto completo. Al comienzo de la vida, este tipo de escisión es considerada como un proceso normal en el desarrollo y, no es hasta más adelante, en un momento posterior, en que se considera patológica.

4. La escisión de la psique: Según Klein (citado por Blass, 2013) en esta escisión lo que se escinde son partes de la propia persona, lo que a su vez afecta a la naturaleza del Yo. El objeto no es ninguna persona externa ni tampoco solo la imagen de una como tal, sino que es una parte del Yo. Se trata de que las escisiones agresivas del objeto y de la propia psique se manifiesten en las diferentes expresiones relacionales, del pensamiento y emocionales, y pueden ser la base de las mismas.

En las cuatro definiciones se hace referencia a una ruptura, a pesar que cada uno tiene sus diferencias con respecto a las causas. En esta investigación se tomará en cuenta el concepto de la primera escisión: la escisión como disociación ya que es “un estado de conciencia separado o cortado del estado normal de conciencia de la persona” (Blass, 2013, p. 90). En este caso, se considera la escisión y la disociación como sinónimos y me ayuda a explicar el estado de conciencia en la cual se encuentra el personaje “Niña”, pues rompe con su presente para contar una historia pasada e inventada (en algunos parlamentos) como si estuviese ocurriendo en ese mismo momento. Otra característica que evidencia este tipo de escisión es la doble personalidad con la cual se desenvuelve, ya que pasa de ser la madre y la hija a ser un marciano; inclusive cada uno con diferentes objetivos, motivaciones y valores –mencionados anteriormente en la definición de escisión como disociación-. Por ejemplo: La madre quiere que no la encarcelen, la hija quiere convencernos de estar en el mundo Disney, los marcianos quieren amedrentar al mundo, etc. Esta escisión disociativa de la conciencia aparece expresada como *double conscience* y nos describe justamente el comportamiento del personaje “Niña”. Además, a través del trastorno de la identidad disociativa se puede demostrar que una de las tres personalidades de “Niña” es la que tiene el control de su conducta, ya que esta personalidad de niña es la que sobresale y tiene más participación en todo el monólogo. También podemos observar el texto y en la puesta en escena el olvido hacia las cosas como la pregunta hecha constantemente *¿cómo se llama el perro amarillo?*

Cabe recordar que, en esta investigación, propongo que la causa de su disociación es por un trauma; dato que se explicará mejor en el siguiente punto (APT). Así, se muestra las distintas secuelas en la sociedad a causa del conflicto de Perú. La “Niña” representa- de manera extrema tal vez- a una sociedad cargada de desconfianza, miedo, inseguridad, distorsión de sí misma, etc. Es decir, este personaje esta escindido de ella misma y se observa en su identidad, en su accionar, en cómo percibe su realidad, etc. Este resultado está adherido en cada uno de nuestra sociedad, en menor o mayor medida.

Finalmente, Blass (2013) menciona que la disociación a menudo es presentada como un continuo. Por ejemplo, en el caso leve, la disociación puede ser considerada como un mecanismo de adaptación o un mecanismo de defensa con el que se intentan dominar, minimizar o tolerar el estrés, incluyendo el aburrimiento y el conflicto. En un caso extremo, no patológico, la disociación describe hechos comunes como el soñar despierto. En este caso, la “Niña” describe justamente un mundo mágico, ya sea por Disney o por los marcianos, y de manera continua en todo el monólogo. Por último, la disociación más patológica incluye el trastorno de despersonalización con o sin alteración de la identidad personal o la autoconsciencia. Por consiguiente, propongo que este personaje, rechaza y evade el conflicto escindiéndose de su realidad y de ella misma; lo cual le sirve como defensa a su sufrimiento y también como estrategia para desligarse de los policías. Por ello, se aprecia la alteración de su identidad y de su realidad, ya que ella siendo una mujer adulta habla y se comporta como una niña, alterando el ambiente circundante como cuando la “Niña” menciona que está en una nave espacial.

3.6 Amnesia Post-traumática (APT).

Así como Resnick propone distintas causas para un filicidio, hasta el punto de que la persona pueda trastornarse, Ladera (2001) también menciona a varios estudiosos de la amnesia post-traumática (En adelante APT). Estos estudios proponen que, luego de algún trauma, la persona puede llegar a olvidarse de las cosas vistas o realizadas y más. En esta investigación, por ejemplo, planteó que la violencia ocurrida en la época del terrorismo marcó un acontecimiento muy importante para el personaje “Niña”; por lo que, en el presente del monólogo, ella cuenta diversos hechos pero no lo que realmente pasó, el crimen filicida, el cual responde a la característica del APT, que:

(...) engloba el período que sigue a la lesión cerebral durante el cual la persona afectada es incapaz de recordar de forma coherente lo que sucedió, al menos, en las 24 horas anteriores (...) Según la intensidad del traumatismo, los pacientes recordarán de forma variable los hechos que sucedieron entorno al accidente o los ocurridos minutos antes. El contenido del lenguaje suele ser bastante incoherente y la percepción del entorno (sic) y de estímulos nuevos está distorsionada, lo cual incrementa la confusión, perplejidad y, en algunas ocasiones, miedo que experimenta el paciente (Ladera, 2001, p. 468).

Por ello, el personaje no solo no recuerda el hecho importante que compete a la fábula, sino que recuerda solo ciertos hechos y de manera incoherente, pues cuenta acontecimientos reales e imaginarios a la vez. Estos acontecimientos los propongo en base a mi análisis desarrollado en el siguiente capítulo. La escisión del personaje se demuestra en su conducta afectada, tanto en el físico en la psique. Por ejemplo, cuando la “niña” cuenta desde el inicio que la están persiguiendo pero en seguida menciona una serie de muñecos de Disney que no son muñecos, sino extraterrestres. Asimismo, la APT aparte de la incoherencia del lenguaje, posee otras características como la desorientación espacial de personas o la incapacidad para recordar nuevas experiencias. Todo esto acompañado de inquietud, agitación y agresión física y/o verbal, hasta el punto de presentar alucinaciones. Así lo señala Symonds (citado por Ladera, 2001):

(...) la APT se caracteriza, junto con la desorientación temporoespacial y los déficit mnésicos, por trastornos en la percepción, juicio, lenguaje, presencia de perseveraciones y alteraciones en el humor (p.469)

Todas estas características se aprecian textualmente en el monólogo y se visibilizarán en la puesta en escena y en mi corporalidad. De esta manera, se muestra la confusión en el juicio y percepción del personaje “Niña”; por ejemplo, en el tiempo-espacio porque el personaje dice que está en una nave espacial, pero está en una carceleta encerrada. También persiste un continuo cambio de persona, pues se cree su hija y se hace pasar por marcianos delante de los policías. Y por último, la alteración del humor se expresa claramente en el desenlace del monólogo cuando luego de haber sido tan tierna en su descripción anterior, responde utilizando palabras y acciones violentas como: “déjame ir gringo conchatumadre...gringo imbécil ...no me pongas las esposas” (De María, 2002, p.13). Finalmente, Artiola & Fortuny (citado por Ladera, 2001) aseguran que:

(..) lo más importante es conocer si el paciente sufre APT de minutos, horas o días, ya que se considera una lesión leve cuando la duración de la APT varía entre 10 y 60

minutos, moderada cuando se sitúa entre 1-24 horas, grave entre 1-7 días y muy grave cuando supera los siete días (...) La amnesia retrógrada puede abarcar desde un período breve (segundos o minutos) antes de la lesión, hasta días, meses o años (p. 469)

Por ello, en esta investigación, propongo que la amnesia del personaje ha sido causada por una lesión muy grave (retrógrada), pues considero que cumple con todas las características equivalentes a este nivel. En ese sentido propongo que la violencia ocurrida en el conflicto ha desembocado a una amnesia post traumática por años, por lo cual su comportamiento es así en el presente del monólogo.

III Parte
CAPITULO IV
Análisis del discurso

4.1 Análisis de la obra

4.1.1 Una construcción del perro amarillo: César de María.

De acuerdo con la página web, “Páginas de los dramaturgos del Perú” (2009), César de María se inició como autor y director en el grupo "Homero, teatro de grillos" (teatro para niños) con Sara Joffre en 1976, quien le enseñó la dedicación y vida dentro y fuera del teatro. Después de dos años, ganó el Premio Nacional de Obras de Corto Reparto convocado por el TUSM y CELCIT PERU. Posteriormente, trabajó con diversos grupos más como *Telba*, *Kusi Kusi*, *Olmo*, *Quinta Rueda* y otros. Recibió premios y menciones en concursos de teatro y narración, entre ellos un accésit en el *Tirso de Molina* (1992) y el primer premio del *Hermanos Machado* (1995).

De María tiene un estilo particular por los temas recurrentes que encontramos en sus obras. Algunas obras que mencionaré están enmarcadas desde los primeros años como dramaturgo hasta alrededor de los años 2000, ya que estoy analizando la obra *Dos para el camino* que se publicó y estrenó en ese año. Los temas símiles que encontramos en sus obras son: la muerte, la guerra, la soledad, la locura, etc. Por ejemplo, en *A ver, un aplauso* (1989) un payaso callejero quiere sobrevivir, y huye de la muerte que viene a buscarlo con ayuda de su mejor amigo, a quien le cuenta momentos para que este las escriba y así pueda perdurar. De la misma manera, en *Escorpiones mirando al cielo* (1993) se muestra a cinco ancianas que conviven y se enfrentan a los problemas sociales como el rol de la mujer, el desamparo hacia el adulto mayor y la crítica racial. En esta historia se utilizan la locura como escape en este submundo limeño de precariedad pero que a la vez se vuelve un refugio. Ambas están encerrando el tema de querer sobrevivir a pesar que la muerte y la soledad lo atrapa. Asimismo dentro de este juego de luchar por la vida, César de María también nos muestra personajes que se transforman por la consecuencia de sus acciones trágicas como en *Laberinto de Monstruos* (1998), pues nos cuenta la historia de cinco amigos que, por un accidente en su etapa adolescente, asesinan a alguien y sus vidas de adultos se van transformando por aquel incidente. De la misma manera, *Kamikazé* (1999) trata de la historia del cobarde japonés, en la cual dos hermanos son seres transformados por la guerra y enfrentados a todo lo que alguna vez creyeron.

A diferencia de estos personajes que sobrellevan los problemas de una manera más racional o no, se encuentran también personajes que están encerrados por la locura y la violencia. Un caso similar se ve en *Superpopper* (2007). En esta historia vemos a un héroe de historieta dentro de la mente de una joven y que por ello fue internada en un manicomio de niños, en donde los internos planean una fuga e incrementan los niveles de violencia, al igual que las alucinaciones de la protagonista. Cabe resaltar que la gran mayoría de sus obras se han estrenado el mismo año de su publicación y años posteriores se han repuesto, esto quiere decir que los temas de sus obras continúan siendo relevantes, y que a pesar que se haya escrito en un tiempo específico siguen ocurriendo y estremeciendo a los espectadores en la actualidad.

Por otro lado, en la entrevista que le hace Cortez (2013) a De María, menciona que, en su estilo dramático, quiebra con los diálogos y estructuras convencionales. Insiste en monólogos que dan vuelta a la mente del personaje que sufre en extremo para dejarlo expuesto y desprotegido, y que así invita al espectador a vivir su propia desprotección. Por eso, un dramaturgo admirable para él es Brecht, pues entretiene al espectador y lo hace pensar a la vez (Guerra, 2000). Está ruptura aristotélica que encontramos en su dramaturgia, o los juegos con el tiempo y el espacio de uno o varios personajes es un recurso en la dramaturgia posdramática, así como las intenciones de los autores en intentar hacer reflexionar al espectador con lo que este observa. Además, una característica de este teatro es la perversión, pasiones extremas y provocación no solo en las puestas en escenas sino en las dramaturgias, y esto se observa claramente en las obras de César de María, quien afirma -en la entrevista que le hace Velarde (2013)- que vivimos en una sociedad racista, clasista y sexista y que, para ser artistas, hay que tener ganas de “joder”. Esta idea es una característica también recurrente en las obras de él, pues como ya lo he mencionado anteriormente, la particularidad de De María es narrar de una manera distinta, casi perturbadora para el lector, y algunas veces con alucinaciones o desvaríos de los personajes. En esta investigación es importante reconocer las características de su dramaturgia y seleccionar cuales de ellas se mantienen en la puesta en escena en mayor o menor medida, pues a pesar de no ser una tesis de dirección, hay una propuesta dirigida en la escenificación, la cual mantiene algunos elementos pos dramáticos que se desarrollarán más adelante.

En cuanto a la obra *Dos para el camino*, también muestra un mundo de locura y caos con personajes que se encuentran a sí mismos para poder tomar decisiones difíciles en situaciones extremas, y que conocen la cobardía, el terror, el asesinato, el desconsuelo, etc. Dentro de esta

obra se encuentra el monólogo que trabajo: “La niña y su mamá”. En esta historia se muestra cómo una madre mata a su hija y se justifica frente a los policías de una manera inconcebible. Los temas mencionados anteriormente también están volcados en este texto, pues encontramos la muerte (por el filicidio), la soledad (la madre sin nadie como apoyo alrededor), la locura (por su desenvolvimiento), la violencia (su reacción), etc. Todas las obras, historias y personajes de De María tienen un hilo conductor que es la violencia y que es el resultado de cómo ve y siente él mismo su propio mundo. Por ello, Cesar de María afirma, en la entrevista que le hace Guerra (2000), que insiste en denunciar la indiferencia de la sociedad, la ciudad y el salvajismo. Le preocupan todas las pasiones humanas: el amor, la soledad, el miedo y la muerte, y le gusta escribir sobre héroes que salvan su momento y su pasión.

4.1.2 Sinopsis.

Una madre ha asesinado a su hija. Ella se justifica frente a los policías para que no la encarcelen de una manera inverosímil, pues se hace pasar por su hija. Narra su paseo por Disney y argumenta que los marcianos, disfrazados de muñecos, han ocasionado todo el problema.

4.1.3 Tema y subtemas.

Tema: La incapacidad de organizar su realidad
Subtemas: La violencia- filicidio
La soledad
El miedo
Medios de comunicación

4.1.4 El personaje.

Raez (2017), propone un modo de analizar los personajes y explica que cada personaje tiene un objetivo, una motivación, un para qué, un obstáculo y un ayudante. También menciona la importancia de analizar el lenguaje del personaje y el espacio en donde se moviliza para situarlo en un estatus particular. Este análisis menciona una secuencia de unidades del texto para ordenar la historia. Entonces, con esto se obtiene:

-El objetivo del personaje es conseguir que los policías no la encarcelen, motivado por el miedo y la angustia para que los policías le crean. Se le oponen los policías, el crimen y su propio accionar. Le favorece su capacidad de simpatía anecdótica.

-Lenguaje: El decir del personaje “Niña” es fluido, popular y agradable con respecto a las ideas divertidas que transmite pues no hay palabras con significados complejos, sino más bien sencillas y comunes. Sin embargo, en el desenlace se muestra tosca porque expresa palabras adjetivas vulgares y de insultos hacia los policías, incluyendo los movimientos bruscos descritos en las acotaciones.

-Espacio: Ella describe el parque de diversión de Disney. Sin embargo, por su condición mental y comportamiento inverosímil queda ambiguo donde está situado realmente el personaje porque podría encontrarse en el mismo parque, o en un centro psiquiátrico, o en una carceleta- lugar escogido para la puesta en escena-, etc. Cabe resaltar que la fidelidad del texto se mantiene pero la libertad de la puesta en escena según Pavis, -como ya lo hemos desarrollado- es lo distintivo en esta investigación.

-Unidades de acción:

- Llegada a Disney de la madre e hija
- Descubrimiento de los marcianos y su nave espacial
- Separación madre-hija
- Visión de la hija desde el espacio
- Negación de la madre y resistencia al arresto

Este primer análisis nos ayuda a comprender la línea conductora del accionar del personaje y sus características principales para la construcción de este en mi puesta de escena. Asimismo, nos muestra una estructura base del quehacer del personaje en lo que narra pero no con detalles específicos de discurso²². Por ello, este análisis básico servirá a profundizar en el siguiente análisis para el desarrollo del discurso propio de este personaje “Niña” en la puesta en escena y la relación con el tema de mi investigación.

²² “...el discurso contribuye a modelar las relaciones sociales entre las personas, en la medida en que muchas formas de interacción (por ejemplo, la relación entre un jefe y su subordinado) se definen en buena medida en función de las particulares formas de comunicarse entre sí de los participantes de dicha relación. En segundo lugar, el discurso produce y pone en circulación particulares representaciones y creencias acerca de la realidad. En tercer lugar, el discurso contribuye a la construcción de identidades sociales al ubicar a los sujetos que interactúan discursivamente en ciertas posiciones que suponen particulares formas de ser y estar en el mundo. Así, todo texto, en tanto lenguaje en uso, contribuye simultáneamente a la constitución de (i) acciones/relaciones sociales, (ii) sistemas de creencias y conocimientos, e (iii) identidades sociales.” (Stecher, 2010, p.100)

4.2 Método de análisis de texto

4.2.1 Partitura de la acción interpretativa.

Desde el inicio de esta investigación he reafirmado la idea de que cada sujeto proviene y es una huella infinita, y así como nosotros, la sociedad peruana también es consecuencia de un lugar y tiempo pasado. Por ello, somos una gran mezcla intercultural que posee su propia cultura porque al fin y al cabo hemos recibido pensamientos y costumbres de culturas diferentes que nos construyen una nueva manera de ser quien somos, de escoger cómo y de qué manera queremos vivir, etc. Por ejemplo, desde la ropa que se usa hasta la profesión a la que uno se quiere dedicar, son decisiones que cada sujeto va asumiendo según sus contextos y experiencias vividas. Es por ello que cada individuo, con su único y variable ser, tiene un comportamiento específico que implica un discurso que, primero, es adquirido por herencia cultural y, después de ello, se asume una agencia en diferentes contextos y de diferentes maneras.

Con esta premisa de cómo y por qué somos lo que somos, analizaré el discurso del personaje “Niña” en relación a la acción (su hacer tanto física como verbalmente) y mi interpretación. Por ello, utilizaré dos funciones del Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Fairclough & Wodak (como se citó en Londoño, 2009). Esto servirá para entender el trasfondo del accionar del personaje “Niña” en sus frases conjuntas e inclusive en las acotaciones propuestas por el autor. El ACD según Fairclough & Wodak (como se citó en Londoño, 2009) plantean:

El ACD interpreta el discurso, el uso del lenguaje en el habla y en la escritura como una forma de práctica social; de ahí que dicha interpretación sugiera una relación determinante entre el evento comunicativo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo enmarcan. Por consiguiente, la producción discursiva, objeto de análisis, se deberá explicar, comprender y analizar desde el contexto en el que se enuncia y desde el estatus y el rol sociocultural, institucional y discursivo del interlocutor. De esta manera, no es posible la producción de un discurso sin contexto (p. 106)

Así, el contexto modifica lo que uno dice, hace y piensa, es decir de los distintos discursos que hay. Por ello, en este sentido, es necesario darse cuenta de que el discurso como componente social ocurre por comprensión, comunicación e interacción de emisor y receptor; lo cual genera también, un particular contexto sociocultural.

Derrida (como se citó en De Peretti, 1989) afirma que siempre hay que ir más allá del lenguaje. Por ello, se desarrollará este análisis de ACD más específicamente bajo los siguientes

efectos constitutivos en el discurso: La función ideacional; que consiste en la manera en que los textos significan el mundo y sus procesos, entidades y relaciones. Esta función nos ayudará a comprender que un emisor no es el único, pues posee intersubjetividades de otros emisores y que a la vez se trasladan a otro receptor, el cual también posee intersubjetividades de otros. Así, propongo una relación entre el texto ficcional y la representación con el contexto del autor. Por ejemplo, Cesar de María tiene sus propios emisores -ya sea las personas artísticas que influyeron en él como Sara Joffré o las personas que participaron en el conflicto armado interno- que lo construyen como tal para luego ser emisor (creador) de otros receptores (yo con mis propias intersubjetividades), y así sucesivamente como mencioné en mi Capítulo II “La huella”. Así, puede crear, por ejemplo, el personaje de la Niña para distintos receptores: lectores y creadores, y que estos -como yo- seremos emisores para otros. Además, este personaje se construye por la relación con otros (de acuerdo a esta propuesta por el contexto violento, por su hija, y por su esposo). Esta función está ligada a la segunda y última función que utilizaré del ACD: La función de identidad; que es la producción de identidades sociales, de jerarquía de comportamientos en un determinado grupo. Esto quiere decir que cada uno nos comportamos de diferente manera de acuerdo al grupo en donde nos encontramos. Por ejemplo, no es igual nuestra conducta con nuestros amigos en una fiesta que estar en un velorio con la familia. Asimismo, esto también les ocurre a los personajes en una obra y en este caso a la “Niña”, pues analizaremos su comportamiento en relación con los demás y su situación (de acuerdo a esta propuesta con relación a su hija, su esposo, el contexto violento y los policías).

Entonces, este análisis servirá para demostrar su discurso y cómo este revela la escisión del personaje a través de cómo y qué expresa en su comportamiento verbal y no verbal. Por ello, será organizado por la división de unidades de acción (análisis anterior: El personaje) para profundizar con este nuevo análisis interpretativo del discurso.

Exposición:

-LLEGADA A DISNEY DE LA MADRE E HIJA

UNA MUJER VESTIDA DE NIÑA, GROTESCA Y GRACIOSA AL MISMO TIEMPO. ACTUA EXAGERADAMENTE MIMANDO LO QUE NARRA CON INSANO ENTUSIASMO. NIÑA: (AL PÚBLICO) A mi mamá la persiguen los muñecos. ¡La persiguen! Es porque sabemos la verdad. La persiguen Mickey, Donald, Tribilín, Peter Pan, el capitán del garfio en la mano, la vaca con vestido y... (NO RECUERDA. PARA SÍ) ¿Cómo se llama el perro amarillo? (AL PÚBLICO) La van a matar si la agarran. Todo por ir a Disney. Fue mi culpa, yo le pedí que me lleve, yo. Las dos solitas porque mi papá ya se fue. Si hubiera un hombre en mi casa las cosas serían diferentes, pero no hay hombres. Así dice mi mamá. No hay

hombres. Dos mujeres solas. Una grande de 32 años y una chiquita de 6, fuimos a Disney. Llegamos a un hotel enorme lleno de pelotas de básquet, felices, y de ahí fuimos a un parque donde había un castillo en el centro. Por todas partes había caramelos, disfraces, juegos y muñecos, los muñecos que a mí me gustan, el patito, el ratoncito, Aladino, Blancanieves, el perro amarillo... (DE NUEVO, SE URGE A RECORDAR) ¿Cómo se llama el perro amarillo? (SILENCIO. RECORRE EL PARQUE, FELIZ) Subí a los juegos, volé, viajé por el espacio, vi fantasmas, y le pedí a mi mami que me tome una foto con un muñeco. Me acerqué a uno de ellos y lo agarré fuerte de la mano, porque estaba ¡super feliz! (GIRA) Me puse a dar vueltas para hacer una ronda rápida mientras mi mami tomaba la foto, y cuando giré me caí, y la mano del muñeco... se rompió. (SE DETIENE ESPANTADA)

Análisis:

Esta primera unidad nos describe a los personajes y el lugar en donde se encuentran. Una madre y su hija han llegado a Disney y se encuentran con varios muñecos conocidos por ellas. Sin embargo, queda ambiguo si lo que el personaje está narrando ocurre ahí mismo en Disney o está en otro lugar y solo recuerda todo lo pasado. En este caso, en mi propuesta lo sitúo en una carceleta por dos indicios: primero, porque algunos momentos lo narro en pasado, y segundo, porque más adelante lucha por salir del encierro de los policías.

Otros datos que nos revela el texto es el conocimiento que tiene “Niña” de los nombres de los muñecos de Disney. Eso quiere decir que está influenciada por los dibujos de Disney y, por consiguiente, por la televisión en sí. Sin embargo, no recuerda dos veces el nombre del perro amarillo y, por las veces que más adelante se pregunta lo mismo de manera curiosa y reiterativa, se refleja un impacto de él en ella por alguna razón. Entonces, es posible crear una relación de su olvido con las primeras y últimas frases del monólogo: “¿Cómo se llama el perro amarillo?”, “A mi mamá la persiguen”, “Fue ese monstruo del espacio el que la mató”, etc. En estas frases se explica que la persiguen por algo que ella ha descubierto y que más adelante se revelará. El perro amarillo se llama Pluto, que significa el rey de los infiernos (ya explicado anteriormente). Este es el que ocasiona el caos y es el culpable del asesinato de la hija de “Niña”. También nos aclara la falta y necesidad que siente por estar sin un hombre, pues si estuviera acompañada ella estaría mejor. Es decir, nos muestra una sociedad patriarcal con rechazo, debilidad femenina y dependencia hacia la imagen masculina. Entonces, con estas primeras observaciones y en relación con la función ideacional, este personaje es construido por el mundo Disney, y por un sistema patriarcal que puede o no estar extraído de este mismo mundo animado o por el mismo contexto del autor, Lima-Perú año 2000.

Por otro lado, es importante rescatar el primer indicio de la acotación para entender la función de identidad pues “Niña” no es una niña de 6 años, sino una mujer de 32 años, vestida

como una niña, su hija. Además, el autor no solo describe su vestimenta sino la voz aguda que utiliza y el comportamiento entusiasta y ágil para narrar lo ocurrido. Es decir, su identidad es trastocada tanto en su aspecto físico como en su actitud. Al mismo tiempo se infiere -por su comportamiento entusiasta- que es una persona agradable, divertida y pacífica tanto con el público (y/o policías que aparecerán más adelante) como con los muñecos con los que interactúa.

Con estos dos primeros análisis en conjunto de “Niña”: el mundo de Disney, sistema patriarcal, vestimenta y actitud no correspondiente a su edad, se puede incidir más en la función ideacional. Según los estudios como “¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?” (Giroux, 2000), “Lo que los niños aprenden de Disney” (Giroux, 2010), y “Efectos positivos y negativos de las películas de Disney en la formación social de los niños” (Pettinato, 1999), se propone que los programas, películas y dibujos de Disney tienen gran influencia en la sociabilización y construcción de identidad en los niños, sobre todo en las niñas por las princesas Disney:

(...) El primero es en su socialización. Las princesas están presentes en la convivencia diaria de las niñas mexicanas. Segundo, el tipo de mensaje que transmiten las películas de princesas de Disney es la promoción tanto de valores como de antivalores, que se convierten en un parámetro de ideal acerca de la vida para las niñas. Por último los estereotipos se presentan a través de los mensajes que transmiten estas películas tienen que ver con contenidos sociales, económicos, de género, y raciales, que genera que los menores solo se identifican con la princesa que represente alguna característica valorada en su sociedad o su cultura. (González, Villasuso & Rivera, 2012, p.1516)

Con esto, puedo hacer una analogía con el monólogo y la propuesta de mi puesta en escena. Por ejemplo, la actitud solitaria, pero a la misma vez “incapacitadas” de las princesas Disney en luchar ellas mismas por lo que quieren o necesitan, se refleja en los textos que canta “Niña” en “Eres tú, el Príncipe Azul” de la Bella Durmiente. Asimismo, se aprecia en el texto de De María la desilusión y desánimo al expresar la ausencia de la imagen masculina. Además, el entusiasmo e ilusión con que la “Niña” empieza a narrar su historia mostrando un mundo de fantasía, demuestra la ilusión de un final feliz contadas en las historias Disney, contrario al desarrollo (final) del monólogo tanto en la dramaturgia como en mi puesta en escena. Por ello, Buelvas & Tapia (2014) menciona que los dibujos de Disney atacan aspectos de los niños como la autoestima, los estereotipos, la seguridad y las relaciones interpersonales y afectivas:

Aquellos niños susceptibles pueden asumir que lo que se ve en televisión es lo normal, seguro y aceptable. En consecuencia, la televisión también expone a los niños a tipos de comportamiento y actitudes que pueden ser abrumadores y difíciles de comprender e incluso influye de manera trascendental en su vida. (González, Villasuso, & Rivera, 2012, p.1507)

Finalmente, estas características pertenecientes a la función de identidad, se aprecian en este fragmento inicial y más adelante se enfatizará por el desarrollo de las acciones de “Niña” con relación a los demás. Incluso cuando se muestra tal como es (una adulta de 32 años) mantiene que la visión de su realidad sigue envuelta en este mundo fantástico. Por ello, “... ¿por qué los personajes masculinos son los héroes y los más agresivos? ¿Por qué los personajes femeninos siempre buscan el amor y se encargan de la familia? ¿Por qué hay personajes malvados, historias tristes y finales felices?” (Buevas, & Tapia, 2014, p.10) son preguntas que demuestran la implicancia ideacional de la cultura Disney en Cesar de María y que lo expresa en el personaje “Niña” desde el inicio del monólogo hasta el final.

Desarrollo:

-DESCUBRIMIENTO DE LOS MARCIANOS Y SU NAVE ESPACIAL

Rag, se desgarró como un papel, y empezó a salir sangre verde. (ASUSTADA) El muñeco no era de tela, era de verdad. Se le veían sus huesos morados y le salía sangre verde, y la sangre chorreaba en el piso, y otros muñecos vinieron a rodearlo y a llevárselo, y nos agarraron de los pelos sin que los turistas se dieran cuenta y nos metieron en un cuarto que era... ¡Una nave espacial! (SONRIE) Yo estaba feliz, pero me asusté cuando vi la cara de mi mamá. ¿Qué nos van a hacer? les dijo, y ellos contestaron: (CON DIVERTIDA VOZ DE MARCIANO) somos seres venidos de otra galaxia y nuestra misión es conquistar al mundo. Tratamos de hacerlo antes pero el ser humano siempre nos rechazó. ¡Finalmente decidimos usar los medios de comunicación para volvernos simpáticos y ocultar nuestra identidad monstruosa! (AL PÚBLICO, BURLONA) Así respondieron, en serio. (LA OTRA VOZ) Venimos de un planeta frío como el infierno, ¡porque el infierno en verdad es helado! ¡El infierno es el último de los planetas! (ELLA) Y vimos cómo operaban al muñeco herido, le ponían botellas de colores, lo cortaban y lo cosían mientras él gritaba, ¡le dolía! ¡No eran disfraces! ¡Eran monstruos con esa forma! (EN SECRETO) A mí también me dolía la mano, porque mi mamá me la apretaba fuerte, fuerte, y yo me quería escapar, tengo miedo mami, y los extraterrestres nos apuntaron con unos rayos catatómicos para matarnos y nos dijeron: (GRAVE Y AMENAZADORA) ¡los que descubren el secreto no salen de este parque! Los cortamos y los vendemos como... ¡hamburguesas! ¡Y yo me puse a gritar! (GRITANDO) ¡Yo no quiero ser hamburguesa! (CON VOZ GRUESA) Este planeta será nuestro, conquistaremos la mente de los niños y luego los volveremos esclavos. Trabajarán para nosotros. Harán lo que nosotros ordenemos! (EN NIÑA) Yo dije ¡no, no! (HABLA HASTA PERDER EL AIRE) y me puse a patallar y se molestaron conmigo y me agarraron de las trenzas y me subieron a un ovni, su platillo volador que era un juego del parque, ¡todo el parque está hecho de ovnis! ¡Todos los juegos, los kioscos, hasta el castillo es un ovni!

Análisis:

En este segmento empieza el conflicto del personaje pues nos relata cómo ha descubierto que los muñecos son marcianos y que todo lo que está en el parque son naves espaciales y ovnis. El gran indicio que se encuentra en esta parte es la inocencia que tiene el personaje al descubrir el contexto de los marcianos, su origen y el objetivo que tienen en la tierra. Esta unidad mantiene la identidad errónea de “Niña”, pues recordemos que el personaje es una mujer de 32 años y no por una niña con reacciones ingenuas y momentos irreales como lo narra el texto. Entonces el nuevo dato dentro de la función de identidad es el cambio de comportamiento y relación con respecto a los muñecos y los marcianos. En suma, adquiere una nueva actitud, la de los marcianos. Es así como podemos apreciar en “Niña” una identidad escindida, pues esta mujer de 32 años, aparente ser su hija, y ahora también los marcianos. La nueva identidad se visibiliza en su corporalidad, pues pasa de tener una actitud simpática y entusiasta a una actitud más tosca y desagradable hacia los demás.

Así, encontramos un nuevo discurso a partir de los marcianos, es decir no solo la influencia de Disney sino de algo más grande: Los medios de comunicación. Estos textos demuestran nuevamente la función ideacional con relación al contexto de Cesar de María que está influenciado por EE.UU, por los programas de tv, por los juegos tecnológicos y armas modernas, por la comida rápida y por el encadenamiento que se tiene por los medios de comunicación. Por consiguiente, estos textos escritos por el autor nos reflejan una reacción de rechazo ante los medios de comunicación por el comportamiento que ocasiona en los niños. Es decir, Cesar de María por su contexto de violencia (conflicto armado interno) y de globalización (influencia de los medios de comunicación), se construye inconscientemente como individuo y crea el personaje “Niña” que, por consiguiente, también está envuelto en violencia (el filicidio) y globalización (Disney).

-SEPARACIÓN MADRE-HIJA

(DESCRIBE CON SERIEDAD, SEÑALANDO LOS LUGARES A SU ALREDEDOR, ABAJO, CERCA O LEJOS DE ELLA) Me subieron y me separaron de mi mamá, ella se quedó abaaaaajo en la tierra, (SE PONE TIESA) y me amarraron en una camilla y vinieron unos médicos marcianos (TRISTE) y me metieron tubos en mis huequitos y me pusieron inyecciones de colores y se infló mi panza y de repente me salió... (ABRE MUCHO LOS OJOS) ¡un bebé! En cinco minutos y no en nueve meses como dice mi libro, ¡en cinco minutos me salió un bebé igualito a un muñeco! ¿Cómo se llama ese perro amarillo? (NO RECUERDA. PASA A OTRO TEMA)

Análisis:

En esta parte sigue el desarrollo del conflicto es cada vez más fantástico pero menos divertido pues aparecen más rasgos de culpabilidad y de violencia. “Niña” hasta este momento se culpa de lo ocurrido: primero por pedir que la lleven a Disney, luego por romperle el brazo al muñeco-marciano, después porque la separan de su mamá a causa de su pataleta y por último, de dar a luz un “bebé igualito a un muñeco”. Asimismo la violencia también sigue en aumento, pues luego de romper el brazo del marciano y que las amenazarán con cortarlas como hamburguesas (después de separarlas y llevar a “Niña” a otro lugar como si fuera un rapto) también la operan y le inyectan tubos en sus huequitos²³, la amarran, etc. El indicio de nacimiento del bebé nos refleja a un agresor que da vida a otro porque el bebé nace por una acción violenta, y “Niña” muestra su desagrado por el nacimiento ya que se parece a un muñeco, es decir es un marciano. La separación de ambas, el maltrato físico y psicológico, y la culpabilidad demuestran la relación/función ideacional de Cesar de María –inconscientemente tal vez- con su contexto violento; y que “Niña” rechaza generar (parir) ese mismo terror (función de identidad).

Además, inmediatamente luego del nacimiento del bebé, intenta recordar por tercera vez el nombre del perro amarillo que, como mencionamos anteriormente, está ligado a alguien o algo que la haya violentado. Por ello, recién en este fragmento podemos entender que el rey del inframundo es el marciano, es decir, los medios de comunicación. Los dibujos de Disney han sido los culpables de la acción que ella ha cometido pero que más adelante se verbalizará mejor. Por ello, en este fragmento la “Niña” sigue comportándose como su hija pero con momentos de adultos como el nacimiento del bebé. Eso quiere decir que, según la función de identidad, el comportamiento real de este personaje aparece cuando se encuentra en momentos más difíciles o cuando se acerca a recordar algo que ha sucedido realmente. Esto refleja, poco a poco, la verdadera identidad de la madre. Por último, cabe recordar que De María, en ningún momento, deja de reflejar una sociedad llena de miedo, inseguridad, violencia, etc., en sus obras y tampoco en este monólogo con la “Niña”.

²³ “Huequitos” se puede referir a los orificios de la nariz, las orejas o a la vagina. No se especifica cuáles; sin embargo, luego se menciona que le sale una bebe, entonces se podría decir que es la vagina. Aquí se agrega una duda -que no se tratará en esta investigación porque no hay más indicios-, que podría referirse a una violación por parte de los marcianos a “Niña”.

-VISIÓN DE LA HIJA DESDE EL ESPACIO

Y mi mamá gritaba en la tierra, (CON VOZ DE MAMA Y FINGIENDO EL ECO) no se la lleveeeeen, y el ovni-castillo volaba, y tú te desesperabas, llamabas a la policía pero ahí hablan inglés y mi mamá no sabe mucho inglés, y les dijo que había visto la sangre verde, y las armas catatómicas y los rayos neutrónicos paralizadores y por eso corre como loca, desde el ovni la estoy viendo, allaaaá vaaaa corrieeendo mi mamá por el parque, entre los niños contentos, entre los papás y las mamás que le dan la mano a los muñecos, (LES ADVIERTE A GRITOS) ¡no les den la mano! ¡Adentro no hay hombres! ¡No hay hombres! ¡Se van a robar a sus niños! ¡Los van a volver hamburguesas! (LLOROSA) ¡Yo no quiero ser hamburguesa! (VE HACIA ABAJO) ¡Corre, mamá, que te persiguen los muñecos! Mira, la policía viene por ti, que te defiendan, mamá, ¡cuéntales en español aunque sea! Apúrate mamá que estoy cerca de las nubes, ¡sálvame! ¡No le peguen, señores policías, no es loca, es buena, ella es la víctima! (SE SEÑALA CON ENFASIS) ¡Le han robado a su niña! (MIRA HACIA LO LEJOS Y MIMA UN FORCEJEIO) La agarran los policías, los muñecos también, mejor no digas nada, quédate callada y te salvarás, (LE AVISA HEROICA) ¡No importa que yo muera, mamita, sálvate tú! (PROMETIENDO) ¡Yo volveré algún día y tendré poderes, vendré con un robot que nos salvará a las dos! ¡Un hombre! Pero no les digas la verdad o me van a matar, acá te escuchan, dicen que si no te callas me van a lanzar por el balcón del ovni-castillo, no cuentes nada, mami, te están oyendo! (GRITA DESESPERADA) ¡No hables, cállate, mamá! (LEVANTA UNA PIERNA, ATERRADA) Me van a lanzar, no hables, me agarran de una pierna, me balancean, estoy de cabeza, mírame y cállate, me van a matar, me muero, ahhhh!

Análisis:

Este fragmento es el clímax del monólogo porque la acción de sobrevivir tiene su máximo opositor: el asesinato. La fantasía y la inverosimilitud siguen en su narración, pero también sigue la violencia y el terror. Nuevamente tenemos presente la influencia de Disney con los muñecos que la persiguen y la sumisión de quedarse callada con lo que sucede. Además, un nuevo dato de función de ideacional es la presencia de E.E.U.U como potencia de seguridad (policías), comida dañina (hamburguesas), conocimiento (ingles); y por otro lado, la necesidad de un hombre como salvación (un robot). Sin embargo, ya no hay un orden para establecer el daño que cada elemento genera en “Niña”, sino que todo esto en conjunto la invade. Es decir, hay un bombardeo de violencia que también se enfatizará con la puesta en escena, la cual se desarrollará más adelante.

Finalmente, los indicios previos se vuelven cada vez más claros, la identidad de “Niña” como niña y como marciano se van desvaneciendo con las acotaciones del autor para transformarse en lo que realmente es. Esto quiere decir que su comportamiento ha sido -como ya vimos- variante; agradable, juguetón, curioso y asustadizo; pero ahora por encontrarse en una situación extrema seguirá cambiando más.

Desenlace:

-NEGACIÓN DE LA MADRE Y RESISTENCIA AL ARRESTO

(CAE, PAUSA, SE LEVANTA Y NOS HABLA FUERA DEL PERSONAJE INFANTIL, CON VOZ DE ADULTA. NO UNA IMITADA POR UNA NIÑA, SINO UNA RONCA, AUTENTICA Y ESTREMECEDORA VOZ DE ADULTA) Ya les dije que no la he matado, era mi hija, ¿cómo la voy a matar? (CON ODIO Y SINISMO) Si era igualita a su padre, ¡era el único recuerdo que tengo de su padre! (FEROZ) Yo no la he tirado de la montaña rusa, yo no estoy loca, suéltame policía de mierda, déjame ir gringo conchatumadre, yo no la he matado, yo no la agarré del pie para arrojarla desde lo alto, fueron ellos, son extraterrestres, (TRATANDO DE EXPLICAR SU CRIMEN) ¡son marcianos! ¡Ellos me la robaron! ¡Ellos la mataron! (PIDIENDO PIEDAD CON FALSO ROSTRO COMPUNGIDO) ¡Yo no soy la asesina de mi hija! Yo la traje de vacaciones, no sabía que esto era una base espacial, yo no tengo la culpa de que hayan invadido el planeta, (SE RESISTE AL ARRESTO) ¡suéltame gringo imbécil, no me pongas esposas, no he sido yo! (ENCARA CON BESTIALIDAD A ALGUIEN QUE LA DETIENE) ¿Tengo cara de asesina? ¿Ah? ¿Acaso creen que estoy loca? (A GRITOS) Respóndanme: ¿Tengo cara de loca? ¡Acá está la prueba! ¡Este es el marciano marciano que la secuestró y la mató!

(MUESTRA UNA FOTO QUE LEVANTA CON LAS MANOS ESPOSADAS. CAMBIA NUEVAMENTE DE VOZ. AHORA ES LA NIÑITA DULCE, ESPOSADA, CON LA FOTO EN LA MANO. SUAVE Y TIERNA SE DIRIGE AL PUBLICO) Háganle caso a mi mami. Ella dice la verdad. Ella no fue, fue este monstruo del espacio. El que sale en la foto junto a mí el que viene del último planeta frío... este...

(MIRA LA FOTO)

¿Cómo se llama el perro amarillo?

Análisis:

Este último fragmento revela la identidad real de “Niña”. Este cambio es el mejor ejemplo de la escisión de “Niña” -después del de los marcianos-, porque ahora nos describe a una mujer adulta, teniendo en cuenta que –según didascálica- aún se mantiene lo exorbitante del personaje, pues ahora tiene una voz gruesa y rasposa, y ya no una actitud dulce y divertida, sino más bien una seria y agresiva. Sin embargo, la escisión de su realidad y la fantasía con la que narra se mantiene. Es decir, a pesar de cambiar su comportamiento no se retracta de toda la historia contada. Más bien enfatiza ciertos datos que mencionamos anteriormente como el desprecio por el hombre, la culpa con mayor vehemencia a los marcianos de robar y matar a su hija, etc. En todo momento “Niña” niega que ha matado a su hija; sin embargo, es difícil creerle porque el argumento que tiene para justificarse es toda la historia previa y el culpar a los marcianos. Además hay una acotación de falsedad en una de las negaciones; y también una acotación de burla y cinismo al referirse por el abandono del padre, dando a entender que la mató para no perturbarse por la imagen de él ya que se parece a su hija. Es decir, a pesar de modificar su identidad y con ello la relación agresiva e irrespetuosa con los policías, el contexto que se ha analizado se mantiene, lo cual nos hace cuestionar ¿qué pasó realmente?

Finalmente; luego de seguir con la violencia tanto física como verbalmente, y al darse cuenta que no está cumpliendo su objetivo; regresa al comportamiento de la niña agradable para así apoyar y sustentar lo que argumenta con una última prueba: la foto del perro amarillo. Esta es la cuarta y última vez que aparece como cierre del monólogo y concluye con todo lo que ha implicado la influencia de los medios de comunicación como hemos analizado. Es decir, la implicancia que ha tenido en su identidad, en su comportamiento, en su contexto y en su accionar.

4.2.2 Conclusión de análisis.

En conclusión, el contexto violento, ya sea por el conflicto armado interno o por los medios de comunicación, influyó en César de María. Esto se refleja en este monólogo, pues De María constantemente menciona en las entrevistas que sus obras critican y visibilizan una sociedad salvaje y en crisis. Por ello, en el monólogo se obtiene de la función ideacional y de identidad tres resultados: (1) la influencia de los medios de comunicación, (2) el machismo, y (3) el comportamiento escindido y violento en “Niña”:

- (1) *La influencia de la manipulación de los dibujos de Disney a través de los medios de comunicación. Además de la presencia de E.E.U.U como potencia de seguridad (policías), comida dañina (hamburguesas), conocimiento (ingles):*

“La persiguen Mickey, Donald, Tribilín, Peter Pan, el capitán del garfio en la mano, la vaca con vestido y...”, “Todo por ir a Disney”, “Por todas partes había caramelos, disfraces, juegos y muñecos, los muñecos que a mí me gustan, el patito, el ratoncito, Aladino, Blancanieves, el perro amarillo...”, “¡Finalmente decidimos usar la televisión para volvernos simpáticos y ocultar nuestra identidad monstruosa!”, “¡Los que descubren el secreto no salen de este parque! Los cortamos y los vendemos como... ¡hamburguesas!”, “Este planeta será nuestro, los niños serán nuestros esclavos”, e “Y el ovni-castillo volaba... desde el ovni te estoy viendo, allaaaá vaaaas corrieendo por el parque, entre los niños y sus mamás que les dan la mano a los muñecos”, “Háblales en español aunque sea, porque tú no sabes hablar inglés”...

-(2) *El machismo y la sociedad patriarcal, donde enfatiza la dependencia y fuerza de la imagen masculina. Además, califica los sujetos con los que interactúa “Niña” solo en sexo masculino:*

“Las dos solitas porque mi papá ya se fue. Si hubiera un hombre en mi casa las cosas serían diferentes, pero no hay hombres. Así dice mi mamá. No hay hombres. Dos mujeres solas”, “¡Yo volveré algún día y tendré poderes, vendré con un robot que nos salvará a las dos! ¡Un hombre!”, “¿cómo la voy a matar? Didascalía: (CON ODIO Y CINISMO) Si era igualita a su

padre, ¡era el único recuerdo que tengo de su padre!”, “Los marcianos”, “los policías”, “los muñecos”, “el perro amarillo”, “el monstruo del espacio”, y “un bebe”.

-(3) El comportamiento escindido y violento siendo la hija, los marcianos, y ella misma. Además de evidenciar maltrato físico y verbal, la separación y el rechazo por generar terror ya sea por él bebe o por el crimen mismo:

“la van a matar si la agarran”, “nos agarraron de las trenzas y nos metieron a una nave espacial”, “me amarraron a una camilla”, “nos apuntaron con sus rayos catatómicos paralizadores y nos dijeron...” “los cortamos y los vendemos como hamburguesas”, “si no te callas, me van a lanzar por el ovni-castilo”, “me van a matar”, “... suéltame policía de mierda, déjame ir gringo conchatumadre, yo no la he matado, yo no la agarré del pie para arrojarla desde lo alto...”, “¡Ellos la mataron!... yo no tengo la culpa de que hayan invadido el planeta (SE RESISTE AL ARRESTO) ¡suéltame gringo imbécil, no me pongas esposas, no he sido yo!”.

Finalmente, con este análisis se visibiliza la escisión del personaje “Niña” que poco a poco se modifica conductualmente por la violencia dentro de su psique y se demuestra con un constante quiebre de identidad (hija, marcianos, ella misma). Esto se aprecia en una conducta indefensa, divertida y brusca; así como también, en la creación de una historia de fantasía donde incorpora elementos como marcianos, naves espaciales, sangre verde, etc. Es decir, rehúye de su realidad en el momento en el cual la van a encarcelar por su crimen. Por ello, este personaje representa a un dramaturgo y el dramaturgo expresa –consciente o inconscientemente- lo que ve y siente de su sociedad. En este caso, se trata a “Niña” como símbolo de la sociedad peruana y por ello, se puede inferir que el sujeto contemporáneo huye de su realidad violenta de distintas maneras a partir de lo que el mismo contexto y la relaciones con los demás generan.

IV Parte
CAPITULO V
Proceso

5.1 Descripción de la investigación

Al iniciar este trabajo, tenía tres opciones de texto como base para mi investigación: *Bodas de sangre* (F. García Lorca), *Medea* (Eurípides) y *La noche de los asesinos* (José Triana). Además, me interesaba el trabajo corporal, pues el cuerpo expresa mil y una sensaciones y se puede modificar de mil maneras para construir personajes. Por ello, seleccioné el monólogo “La niña y su mamá” de la obra *Dos para el camino* de César de María porque encierra mis intereses previamente mencionados en uno solo. Por ejemplo, la metáfora del personaje “Luna” como muerte, lo encuentro en la “Niña” como una sociedad escindida; el filicidio de “Medea”, con el de la “Niña”; y el juego de roles que se aprecia en “Beba”, “Cuca” y “Lalo”, con los cambios dinámicos de “Niña”. Además, estos textos visibilizan un carácter desestabilizador en la familia causado por distintas violencia. Así como la violencia en el entorno propuesto para “Niña”.

Por otro lado, Grotowsky, Barba, Lecoq, la danza butoh, entre otros trabajan el cuerpo, y como ya mencioné la propuesta física es de mi interés, pero estas opciones, fueron descartadas en primer lugar por ser técnicas nunca antes trabajadas por mí y también por ser básicamente ejercicios físicos. Por ello, retome los esfuerzos de Rudolf Laban (1987); el cual propone para la danza el trabajo sistemático del movimiento: una mezcla de dirección, peso y fuerza para cada movimiento. También propone que cada esfuerzo tiene su ritmo, combinación y derivación pero que ninguno de ellos puede permanecer estático. Cada esfuerzo tiene su tránsito: su flujo; es decir, según Louppe (2011), su propio estado de tensión muscular. Por ello, relaciono estos cambios de esfuerzo para cada juego de roles, cada situación y comportamiento de la “Niña”. Es decir, el cambio de flujo entre la tensión y distensión muscular para visibilizar la escisión de ella misma.

Así, mi proceso de investigación está dividido en tres fases de desarrollo: 1. *Los esfuerzos y las acciones*, 2. *El objeto y vestuario*, y 3. *El espacio y el contexto*; y en el siguiente apartado “5.2 Descripción del hecho escénico” se desarrollará la culminación del hecho escénico en sí.

1. Los esfuerzos y acciones:

Mi primer acercamiento fue enlazar cada esfuerzo de Laban con algunos textos del monólogo, quedando de la siguiente manera (8 esfuerzos y 8 clausuras):

Tabla 1	
<i>Ejercicio esfuerzos-textos</i>	
Esfuerzos	Textos
Hendir el aire (Súbita, firme, flexible)	“A mi mamá la persiguen los muñecos. ¡La persiguen! Es porque sabemos la verdad. La persiguen Mickey, Donald, Tribilín, Peter Pan, el capitán del garfio en la mano, la vaca con vestido y... ¿Cómo se llama el perro amarillo?” (De María, 2010, p.11).
Presionar (firme, directa, sostenido)	“Así dice mi mamá. No hay hombres. Dos mujeres solas” (De María, 2010, p.11).
Flotar o volar (Sostenida, flexible, ligera)	Por todas partes había caramelos, disfraces, juegos y muñecos, los muñecos que a mí me gustan, el patito, el ratoncito, Aladino, Blancanieves, el perro amarillo... ¿Cómo se llama el perro amarillo? (De María, 2010, p.11).
Dar latigazos leves (Ligeros, flexibles, súbitos)	“El muñeco no era de tela, era de verdad. Se le veían sus huesos morados y le salía sangre verde, y la sangre chorreaba en el piso, y otros muñecos vinieron a rodearlo y a llevárselo, y nos agarraron de los pelos sin que los turistas se dieran cuenta y nos metieron en un cuarto que era... ¡Una nave espacial!” (De María, 2010, p.12).
Dar toques ligeros (Directa, Súbita, Ligera)	“y me puse a patalear y se molestaron conmigo y me agarraron de las trenzas y me subieron a un ovni, su platillo volador que era un juego del parque” (De María, 2010, p.12).
Deslizarse (sostenida, ligera, directa)	“¡en cinco minutos me salió un bebé igualito a un muñeco! ¿Cómo se llama ese perro amarillo?” (De María, 2010, p.12).
Retorcerse (Flexible, sostenido, firme)	“no digas nada, mami, te están oyendo ¡Cállate, mamá! Me van a lanzar” (De María, 2010, p.13).
Dar puñetazos o arremeter (Directo, súbita, firme)	“Yo no la he tirado de la montaña rusa, yo no estoy loca, suéltame policía de mierda, déjame ir gringo conchatumadre, yo no la he matado” (De María, 2010, p.13).

Autoría propia

La realización para cada esfuerzo-texto fue, primero, con el movimiento de la mano; luego con el cuerpo entero y; por último, decía el texto junto con el movimiento del cuerpo. Así lograba una intención en cada acción, una modulación de sentido en cada texto y una composición corporal particular. Esta exploración con los sentidos y movimientos (esfuerzos y acciones) me ayudaba a cambiar de manera brusca o paulatina los momentos. Por consiguiente, en los siguientes laboratorios empecé a explorar otros personajes; es decir a jugar con los roles que el texto propone: los policías, la mamá, la hija, los marcianos, los muñecos, etc. Primero; trabajé cada ejercicio enfocándome en un rol individual; y después, todos los roles en el mismo ejercicio pero cambiándolos de acuerdo al orden en que aparecían en el texto. Esta exploración

fue importante porque me di cuenta que cuando accionaba como policia o mamá mi cuerpo estaba en un estado de tensión particular mucho más rígido que en los otros roles imaginarios como la hija, los marcianos y muñecos. Este primer trabajo desencadenó el trabajo de tensión y distensión muscular para ciertos momentos en mi propuesta final como desarrollaré más adelante.

2. El objeto y el vestuario:

Asimismo, comencé a apoyarme en objetos para dibujar y enfatizar lo que le sucedía al personaje. Por ejemplo, un pedazo de tela largo lo usaba como un columpio o el juego mundo (llamado también rayuela), también la utilizaba como la mano y sangre del muñeco, la nave espacial, las esposas, las armas, la foto final, etc. Por otro lado, más adelante exploré con caramelos, papelotes, etc. Sin embargo, ninguno de ellos me convencía para toda la puesta escénica. Finalmente, escogí una silla de madera como objeto principal, pues me sirve como nave espacial, armas catatómicas paralizadoras, muñeco, rejas (encarcelación), y como silla tal cual. Menciono la silla como objeto principal porque utilizo otros objetos secundarios que me ayudan a situar la historia del personaje como una vela, cinta adhesiva, dibujos en papel y un sacón largo (vestuario).

Más adelante, empecé a agregar otros vestuarios como complemento, pues al inicio solo estaba con ropa de trabajo negra o blanca. Primero, utilicé un vestido rojo corto y tacos negros para dar la imagen de una mujer mayor, y sin los tacos para ser de niña. Después, una falda negra y blusa blanca como de oficinista para situarla en un oficio particular dentro de la historia. Por último, y en lo que quedó, fue un vestido azul oscuro de puntos verdes, sacón largo color beige y botines del mismo color del sacón. Las dos primeras opciones las descarté porque no favorecían a la libre expresión del personaje. A diferencia de esta última que me ayudaba al movimiento y desplazamiento de manera más cómoda y oportuna dentro de la historia planteada.

3. El espacio y el contexto:

Además, para encontrar el espacio adecuado en donde la “Niña” se movilizaba, pasé de una exploración dentro de un parque de diversiones a una carceleta -como se aprecia ahora en mi puesta de escena-. Sin embargo, propongo que la carceleta es el último y presente lugar en donde ella se encuentra. Además, para enriquecer la historia previa del personaje, yo agrego dos lugares más: su casa y la calle. La creación de estos últimos lugares me ayudó a comprender el porqué de la acción filicida de “Niña”. Como ya mencioné anteriormente, utilizo el contexto del autor como

contexto del personaje y también como un detonador para sus acciones posteriores. Seleccioné una serie de signos que situan al personaje en la época de los 90s ya sea la vela (en apagones) o las imágenes proyectadas de aquella época. La conjunción de los tres lugares muestra los diferentes comportamientos y desenvolvimientos: casa, calle, carceleta. La tranquilidad y felicidad dentro su casa, se va contaminando por los conflictos de aquella época (la calle), hasta llegar a la acción filicida y la justificación del monólogo en sí.

Para demostrar este resultado, utilicé el multimedia pues como ya lo mencioné anteriormente, este recurso refuerza las funciones a las que el artista-investigador desea aterrizar. Primero, utilicé distintas imágenes proyectadas de aquella época encima de mi cuerpo para luego, bruscamente, iniciar con el monólogo. Sin embargo, al finalizar no se lograba la unidad de ambas partes (el pasado y presente del personaje). Después, agregué una secuencia de acciones que realizaba mientras estaba encerrada por dos sillas. Esto, simulaba su casa y la seguridad que “Niña” sentía dentro de ella, manifestándose en la relajación corporal. Al salir de este lugar, ella se trasladaba a la calle y se contaminaba con su contexto, creando inseguridad y miedo, y esto se vio reflejado en una tensión corporal. Cabe resaltar que para estas exploraciones aun no investigaba las secuelas del conflicto tal cual (como miedo e inseguridad), y que cuando se revisó la CVR, se articuló exactamente con los resultados de estas exploraciones. Finalmente, estas exploraciones se unificaron para lo que ahora es mi puesta en escena. Utilizo tres proyecciones: 1. En la pared izquierda para ubicar al personaje cuando está en su casa, en donde se proyecta elementos como la silueta del papá y la niña, el televisor y la radio; 2. En la pared derecha se proyecta la calle, es decir imágenes reales del conflicto en aquella época. Sin embargo, cuando la “Niña” sale a la calle por última vez, el proyector 1 deja de ser casa para convertirse también en calle. Es decir, en ambas paredes las imágenes del conflicto aumentan y se entrecruzan con imágenes de la casa. 3. En la pared central, se utiliza la imagen de unas rejas, lo cual nos sitúa en un carceleta. Es decir, en su presente.

Finalmente, así fue como transité por el análisis del texto para comprender lo que hace el personaje y para enfatizarlo con los movimientos de los esfuerzos propuestos por Laban. Estos movimientos resultaron distintas corporalidades que ayudaban al juego de roles del personaje “Niña”. Además, aproveché el variado uso de objetos para valorar el espacio y la situación en el que está involucrado el personaje, lo que me permitió encontrar y establecer su accionar mostrando el contraste de este mismo en su corporalidad. Cabe resaltar que tanto la dramaturgia,

el personaje y la puesta en escena están compuestas por un mismo hilo conductor: la escisión, como ya se mencionó la ruptura aristotélica, la disociación de identidad del personaje y -a continuación- la ruptura de tiempo y espacio también en la puesta en escena.

5.2 Descripción del hecho escénico

Después de transitar por distintas exploraciones e improvisaciones, aterrizo concretamente en mi puesta en escena final. Mi puesta en escena, la describiré con ciertos criterios de valoración rescatados de Dubatti (2010). Él propone estos parámetros sistemáticos para el ejercicio de la crítica pero que, en mi caso, los utilizaré para una descripción reflexiva de mi puesta en escena.

Mi trabajo es el resultado de mi tiempo-espacio, es decir, de esta realidad posmoderna en la que estamos envueltos. Por ello, no califico mi puesta en escena con un nombre de estilo específico (realista, teatro-danza, etc.), pero sí puedo describirla según la *técnica* propuesta por Dubatti (2010), en la cual menciona que a pesar de no poder calificar una puesta en escena, el espectador sí puede describir el accionar del actor. En mi trabajo es relevante la descripción de la técnica porque es una tesis actoral y, sobre todo, por el tema de mi investigación: el cambio continuo de flujo entre la tensión y distensión muscular. Para ello, rescato los esfuerzos estudiados por Laban para un trabajo de cuerpo que desencadena hacia la voz, composición y comportamiento del personaje “Niña”. Mi propuesta escénica, a partir del análisis previo y sin cambio del texto dramático, está dividida en dos tiempos: presente y pasado. Y durante ambos tiempos, el personaje transita por distintos movimientos de tensión y/o distensión. Por ejemplo: “Niña”, cuando está en el pasado, generalmente mantiene una relajación muscular con movimientos livianos, indirectos/directos y lentos/rápidos, pues este está encerrada en un lugar donde se siente segura: su casa. Cuando uno está en confianza o seguro está en distensión muscular como cuando uno está con amigos o dormido. Sin embargo, cuando este personaje sale de su “burbuja de protección” y se encuentra con los problemas acontecidos en el exterior (la calle-la época de conflicto en Perú), su musculatura cambia, pues está en tensión. Es decir, su corporalidad está en estado de alerta y, por ello, genera los movimientos más fuertes, directos/indirectos y lentos/rápidos. De igual manera, esto le ocurre a uno cuando está en desconfianza, con presión o miedo como cuando uno atraviesa un lugar oscuro y desconocido o un problema específico.

De igual manera, “Niña” en el tiempo presente, se mantiene en ese cambio continuo de flujo entre tensión y distensión, pero esta vez con un texto de por medio: el monólogo. Primero, cuando el personaje hace de niña y juega con su imaginario está en relajación, pues se refleja que esa acción es su escape y su refugio. Así como ocurre en la primera parte cuando estaba segura en su casa con movimientos livianos, indirectos y lentos/rápidos. De la misma manera, los textos que acompañan el cuerpo se expresan de manera indirecta también. Luego, cuando el personaje hace de marciano, muestra la ansiedad de la imaginación de la niña; por lo tanto, hay una mayor rapidez en la corporalidad: livianos, indirectos/directos y rápidos. Por último, cuando el personaje recobra lucidez en su presente, aparece la tensión corporal y la rigidez en sus acciones de manera directa/indirecta y fuerte. Estos movimientos tensos se relacionan a sus movimientos del pasado como hilo conductor que no se rompe a pesar del tiempo-espacio transcurrido. (Figura 9, Figura 10).



Figura 9. El trabajo de flujo en disensión.
ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi.

Figura 10. El trabajo de flujo en tensión.
ICPNA 2019 por Flavio Guiribaldi

Con este cambio continuo de tensión y distensión corporal se puede mostrar la escisión, no solamente del personaje, sino del sujeto en esta época como consecuencia del conflicto de la década de los noventa en Perú. En aquella época, el sujeto quería escapar de su propia realidad, de su espacio-tiempo y de sí mismo. Por ejemplo: cambiarse de nombre o ponerse apodos, desear vivir en otro país, etc. Dubatti (2010) denomina *relevancia simbólica* a la representación de un macro realizado en micro. Es decir, en este caso socio-histórico de las consecuencias de la época

del terrorismo, la realidad del personaje es un símbolo de una sociedad distorsionada como consecuencia de su realidad. Sin embargo, la realidad no es el problema sino lo que invade la realidad: la violencia. El personaje rehúye su propia realidad violenta, cubriéndose en su casa, alejándose del conflicto, inventando una nueva realidad a partir de la influencia de los medios de comunicación, a pesar que esté donde esté, no pueda escapar de ello. Es decir, modifica su identidad y esto se aprecia a través de la escisión.

Así, la suma de acciones que realiza el personaje tiene un artefacto escénico que Dubatti (2010) llama: *relevancia poética*. Es decir, todo lo que compone la escena tiene su propio discurso. A continuación, describiré mi realización escénica con la técnica, la relevancia poética y la relevancia simbólica propuesta por Dubatti (2010) para la lectura del discurso en sí. Mi puesta en escena está dividida en dos tiempos: El presente del personaje, es decir el monólogo, en cuatro partes rescatas de la división de unidades del 4.2.1 partitura de la acción interpretativa; y cada parte es interrumpido por tres momentos del pasado del personaje presentados como flashback. Cabe recordar que los momentos en el pasado es una propuesta a partir de toda la investigación para recaer en el texto tal cual, no modificado. Por ello, describiremos las cuatro partes del presente y los tres flashbacks con una partitura de movimientos corporales en relación con las imágenes proyectadas, sonidos y objetos en escena para ubicar al espectador en la época del conflicto armado interno. Así se podrá entender la vida del personaje y cómo, poco a poco, el incremento de la violencia del conflicto va repercutiendo en su psique y generando miedo, inseguridad, desconfianza, indiferencia, y trastorno. Estas secuelas son extraídas del CVR, y de las características de la escisión y del APT expuesto previamente. Además, esta estructura me ayudará a describir, bajo los puntos propuesto por Dubatti (2010), mi puesta en escena con mayor orden y claridad.

1ER. PRESENTE: llegada a Disney de la madre e hija

UNA MUJER VESTIDA DE NIÑA, GROTESCA Y GRACIOSA AL MISMO TIEMPO. ACTUA EXAGERADAMENTE MIMANDO LO QUE NARRA CON INSANO ENTUSIASMO. NIÑA: (AL PÚBLICO) A mi mamá la persiguen los muñecos. ¡La persiguen! Es porque sabemos la verdad. La persiguen Mickey, Donald, Tribilín, Peter Pan, el capitán del garfio en la mano, la vaca con vestido y... (NO RECUERDA. PARA SÍ) ¿Cómo se llama el perro amarillo? (AL PÚBLICO) La van a matar si la agarran. Todo por ir a Disney. Fue mi culpa, yo le pedí que me lleve, yo. Las dos solitas porque mi papá ya se fue. Si hubiera un hombre en mi casa las cosas serían diferentes, pero no hay hombres. Así dice mi mamá. No hay hombres. Dos mujeres solas. Una grande de 32 años y una chiquita de 6, fuimos a Disney. Llegamos a un hotel enorme lleno de pelotas de básquet, felices, y de ahí fuimos a un parque donde había un castillo en el centro. Por todas partes había

caramelos, disfraces, juegos y muñecos, los muñecos que a mí me gustan, el patito, el ratoncito, Aladino, Blancanieves, el perro amarillo... (DE NUEVO, SE URGE A RECORDAR) ¿Cómo se llama el perro amarillo? (SILENCIO. RECORRE EL PARQUE, FELIZ) Subí a los juegos, volé, viajé por el espacio, vi fantasmas, y le pedí a mi mami que me tome una foto con un muñeco. Me acerqué a uno de ellos y lo agarré fuerte de la mano, porque estaba ¡super feliz! (GIRA) Me puse a dar vueltas para hacer una ronda rápida mientras mi mami tomaba la foto, y cuando giré me caí, y la mano del muñeco... se rompió. (SE DETIENE ESPANTADA)

Multimedia (Pared central): Rejas
Relevancia simbólica, poética y técnica
<p>Desde el inicio actúa como su hija. Por eso, su cuerpo deja de estar en tensión y se observa más relajado y en confianza. Se cubre con lo que comenzará a narrar.</p> <p>La corporalidad pasa de una distensión a una tensión, pues constantemente denuncia algo que “no comprende”. Por ejemplo: se abstrae y encorva con una pregunta recurrente ¿Cómo se llama el perro amarillo? y el movimiento corporal para esto será siempre el mismo: contorsión en piernas y brazos, encorvadura de pecho, cierra los ojos y cubre sus oídos. Es decir, regresa a un punto específico pasado. La misma reacción que tuvo al ser parte de los atentados, ya sea en la calle o en su casa, ya sea haberlos escuchado de lejos o haber estado ahí mismo, pero igual es su recuerdo y, por consiguiente, su reacción física. También la pregunta se hace tan recurrente que, más adelante, se hace referencia al policía descolgando al perro con el perro amarillo de Disney como una sola idea: la muerte. Otro momento de tensión es cuando reniega de la situación de soledad en la que estaba y está. Sin embargo, rompe ese estado cuando juega y se acerca a la silla como si fuera el parque, corriendo alrededor de manera libre. Nuevamente, y de igual manera, su cuerpo cambia de libertad a restricción con la pregunta, pues cambia al no encontrar respuesta. Salta en un pie, estira los brazos hacia los lados y corre en curvas. La silla deja de simular el parque para ser un muñeco. La “Niña” coge la silla y le da vuelta. La tira al piso, ella cae y representa la ruptura del brazo del muñeco en mímica. He aquí donde narra al público (policías) lo que sucedió con detalle. Es aquí donde comienza una “cortina de humo”, pues miente y distrae de una manera inverosímil. En este caso, el símbolo de “Niña” como un ser distinto al que es, se aprecia desde el inicio, es decir, muestra una imagen que no es. En suma, la narración tiene un valor de encierro, pues están las rejas y su espacio para movilizarse es pequeño, pero acompañado de mucha fantasía.</p>

1ER. FLASHBACK: Felicidad

Tabla 2		
<i>Primer Flashback: Felicidad</i>		
	Multimedia	Relevancia simbólica, poética y técnica. (Acción
	Casas(pared izquierda) Calles (pared derecha)	Actividades, Movimientos)
Casa 1	Silueta hombre-niña, radio	Aquí se observa el mundo privado y calmado, tal vez utópico del personaje. Esto sirve como identificación de cualquier comento de tranquilidad que el

	Audio meneíto	espectador haya tenido y disfrute junto con el personaje. Por ejemplo: Baila y juega con la hija. Dibuja y pinta. Se despide. Interrumpe el sonido de calle. La comodidad se percibe en sus movimientos libres, en las risas, y relajación corporal de la actriz. Los objetos, y la música que se utiliza tare consigo una época particular de inmediato, y con ello todo lo acontecido en ella.
Calle 1	Sonido de calle. Imágenes de soldados, terroristas, civiles. Perro colgado.	Su salida cambiara de a pocos por las cosas que le irán sucediendo en la calle. Camina. Ve la imagen del perro colgado, se extraña, asquea, busca un lugar para vomitar. Regresa a casa. El valor poético de estas imágenes ya revela una dureza y distanciamiento al reconocerlas y al tener incidencia en “Niña”.
Casa 2	Silueta hombre-niña	La imagen anterior no interfiere mucho con su actitud y quehaceres de su hogar. Saluda. Pega los dibujos en la pared hasta ver a <i>Pluto</i> , se enfurece y lo rompe. El disfrute de su tranquilidad, se observa en sus movimientos suaves, lentos y/o rápidos. Y los cambios de acción son bruscos. La simbolización de <i>Pluto</i> con el perro colgado visto en la Calle 1, hace que se modifique ya dentro de su mismo hogar.

Autoría Propia

2DO. PRESENTE: Descubrimiento de los marcianos y su nave espacial

Rag, se desgarró como un papel, y empezó a salir sangre verde. (ASUSTADA) El muñeco no era de tela, era de verdad. Se le veían sus huesos morados y le salía sangre verde, y la sangre chorreaba en el piso, y otros muñecos vinieron a rodearlo y a llevárselo, y nos agarraron de los pelos sin que los turistas se dieran cuenta y nos metieron en un cuarto que era... ¡Una nave espacial! (SONRIE) Yo estaba feliz, pero me asusté cuando vi la cara de mi mamá. ¿Qué nos van a hacer? les dijo, y ellos contestaron: (CON DIVERTIDA VOZ DE MARCIANO) somos seres venidos de otra galaxia y nuestra misión es conquistar al mundo. Tratamos de hacerlo antes pero el ser humano siempre nos rechazó. ¡Finalmente decidimos usar los medios de comunicación para volvernos simpáticos y ocultar nuestra identidad monstruosa! (AL PÚBLICO, BURLONA) Así respondieron, en serio. (LA OTRA VOZ) Venimos de un planeta frío como el infierno, ¡porque el infierno en verdad es helado! ¡El infierno es el último de los planetas! (ELLA) Y vimos cómo operaban al muñeco herido, le ponían botellas de colores, lo cortaban y lo cosían mientras él gritaba, ¡le dolía! ¡No eran disfraces! ¡Eran monstruos con esa forma! (EN SECRETO) A mí también me dolía la mano, porque mi mamá me la apretaba fuerte, fuerte, y yo me quería escapar, tengo miedo mami, y los extraterrestres nos apuntaron con unos rayos catatómicos para matarnos y nos dijeron: (GRAVE Y AMENAZADORA) ¡los que descubren el secreto no salen de este parque! Los cortamos y los vendemos como... ¡hamburguesas! ¡Y yo me puse a gritar! (GRITANDO) ¡Yo no quiero ser hamburguesa! (CON VOZ GRUESA) Este planeta será nuestro, conquistaremos la mente de los niños y luego los volveremos esclavos. Trabajarán para nosotros. Harán lo que nosotros ordenemos! (EN NIÑA) Yo dije ¡no, no! (HABLA HASTA PERDER EL AIRE) y me puse a patear y se molestaron conmigo y me agarraron de las trenzas y me subieron a un ovni, su platillo volador que era un juego del parque, ¡todo el parque está hecho de ovnis! ¡Todos los juegos, los kioscos, hasta el castillo es un ovni!

Multimedia(Pared central): Rejas
Relevancia simbólica, poética y técnica
<p>Empieza el desarrollo de la historia inverosímil. Descubre y delata que los muñecos en realidad son marcianos. Reconoce su cuerpo en tensión y ella misma se agarra el cabello y se encierra entre la silla. Se agacha y modifica su voz a mas grave y robótica. Pasa de un momento a otro cambiando su comportamiento de acuerdo a lo que narra para reafirmar su historia y que los policías le crean. Mantiene una actitud sorpresiva y de amenaza. Este accionar de comportarse distinto en diferentes situaciones, lo podemos observar en distintos programas sean reales o ficticios, por ello en esta parte se ve una gran creatividad para hacer creer que se traslada a otro espacio y es otro ser vivo no humano. Menciona una nave espacial, marcianos, amenazas de muertes, ideas de consumismo, etc. Al final, se levanta, sale del encierro y regresa nuevamente a ser la hija. Al sentirse intimidada y agredida, patatea para lograr su libertad, pero a cambio de eso, la encierran en otro lado. Durante su justificación, ella comprueba si el público (los policías) le creen o no, pues si no le creen ella tiene que recurrir a más recursos para lograr su objetivo. Por ello, no solo su narración inverosímil se incrementa sino los cambios de su corporalidad. Mientras más sienta que no está convenciendo a los demás de su crimen, su cuerpo estará más atento y reactivo a cualquier situación. Es decir, más tenso, directo y vehemente. El maltrato físico que recibe como la captura y el encierro, o la amenazas de cortes y apuntes de armas, simbolizan los distintos maltratos que cualquier pudo recibir en aquella época o inclusive, “Niña” misma en su paso.</p>

2DO. FLASHBACK: terror en casa

Tabla 3		
<i>Segundo Flashback: Terror en casa</i>		
	Multimedia	Relevancia simbólica, poética y técnica. (Acción
	Casas(pared izquierda) Calles (pared derecha)	Actividades, Movimientos)
Casa 3	<p>Silueta hombre-niña. Video de Tv nube luz. Apagón-explosión. Tv nube luz. Imagen de radio: toque de queda, interferencia.</p>	<p>En este flashback se demuestra la inseguridad y miedo de su contexto que se va trasladando poco a poco a su hogar. Es decir, el terror de la calle, llega a su casa. Va reconociendo que el lugar en donde ella estaba segura, ya no lo es. Por lo tanto, debe buscar acciones para cuidarse más. Por ejemplo, se divierten viendo TV y se cubren por una explosión que se escucha. Prende una vela. Asegura las ventanas con cinta. Apaga la TV y prende la radio. Apaga la radio. Verifica que sucede afuera. Sale. Esto hace referencia a la inseguridad que se sentía al salir a la calle, ir a un centro comercial, o un banco, o una fiesta, o inclusive el mismo hogar. Sin contar en la desconfianza hacia los</p>

		demás, vecinos, policías, etc. A pesar de ello, su cuerpo aun siente tranquilidad en casa, sin embargo sus acciones cotidianas se verán modificando de a pocos.
Calle 2	Sonido de calle. Imágenes de coche bombas.	Poco a poco debe aprender a lidiar y sobrellevar los acontecimientos sorpresivos y horribles de las noticias y de las calles. Camina. Toma el bus. Se asusta con los coches bombas. Se aparta. Regresa a casa. La tensión corporal se vuelve más recurrente al escuchar las bombas.
Casa 4	Silueta hombre-niña. Video de Mickey Mouse. Apagón-explosión.	Su refugio ya no le ayuda a superar su presente. Se distrae viendo dibujos por un momento pero se cubren nuevamente por la explosión. Rompe dibujos. Sale.
Calle 3	Sonido de calle. Imágenes de atentados. Atenta del canal 2.	Ya la calle se vuelve una batalla para ella. Camina. Al regresar a casa con cuidado se impacta de la última imagen. Los caminos de ida y regreso se vuelven más difíciles de transitar, camina rápido, se detiene bruscamente, va hacia el otro sentido y así sucesivamente hasta llegar a su casa.

Autoría propia.

2DO. PRESENTE: Separación madre-hija y visión de la hija desde el espacio

(DESCRIBE CON SERIEDAD, SEÑALANDO LOS LUGARES A SU ALREDEDOR, ABAJO, CERCA O LEJOS DE ELLA) Me subieron y me separaron de mi mamá, ella se quedó abaaaaajo en la tierra, (SE PONE TIESA) y me amarraron en una camilla y vinieron unos médicos marcianos (TRISTE) y me metieron tubos en mis huequitos y me pusieron inyecciones de colores y se infló mi panza y de repente me salió... (ABRE MUCHO LOS OJOS) ¡un bebé! En cinco minutos y no en nueve meses como dice mi libro, ¡en cinco minutos me salió un bebé igualito a un muñeco! ¿Cómo se llama ese perro amarillo? (NO RECUERDA. PASA A OTRO TEMA) Y mi mamá gritaba en la tierra, (CON VOZ DE MAMA Y FINGIENDO EL ECO) no se la lleveeeeen, y el ovni-castillo volaba, y tú te desesperabas, llamabas a la policía pero ahí hablan inglés y mi mamá no sabe mucho inglés, y les dijo que había visto la sangre verde, y las armas catatómicas y los rayos neutrónicos paralizadores y por eso corre como loca, desde el ovni la estoy viendo, allaaaá vaaaa corrieeeendo mi mamá por el parque, entre los niños contentos, entre los papás y las mamás que le dan la mano a los muñecos, (LES ADVIERTE A GRITOS) ¡no les den la mano! ¡Adentro no hay hombres! ¡No hay hombres! ¡Se van a robar a sus niños! ¡Los van a volver hamburguesas! (LLOROSA) ¡Yo no quiero ser hamburguesa! (VE HACIA ABAJO) ¡Corre, mamá, que te persiguen los muñecos! Mira, la policía viene por ti, que te defiendan, mamá, ¡cuéntales en español aunque sea! Apúrate mamá que estoy cerca de las nubes, ¡sálvame! ¡No le peguen, señores policías, no es loca, es buena, ella es la víctima! (SE SEÑALA CON ENFASIS) ¡Le han robado a su niña! (MIRA HACIA LO LEJOS Y MIMA UN FORCEJEJO) La agarran los policías, los muñecos también, mejor no digas nada, quédate callada y te salvarás, (LE AVISA HEROICA) ¡No importa que yo muera, mamita, sálvate tú! (PROMETIENDO) ¡Yo volveré algún día y tendré poderes, vendré con un robot que nos salvará a las dos! ¡Un hombre! Pero no les digas la verdad o me van a matar, acá te escuchan, dicen que si no te callas me van a lanzar por el balcón del ovni-castillo, no cuentes nada, mami, te están oyendo! (GRITA DESESPERADA) ¡No hables, cállate, mamá! (LEVANTA UNA PIERNA,

ATERRADA) Me van a lanzar, no hables, me agarran de una pierna, me balancean, estoy de cabeza, mírame y cállate, me van a matar, me muero, ahhhh!

Multimedia (Pared central): Rejas
Relevancia simbólica, poética y técnica
<p>Este momento es el clímax de su desarrollo. Empieza a mezclar momentos reales y ficticios como la separación de la hija y la mamá, o el deseo por querer tener un hombre que las salve. Luego ella se traslada u otro lugar con la silla, va deteniendo los movimientos rápidos y pequeños que hacía para representar un nacimiento. Ella describe y representa cómo dio a luz a un muñeco. Su cuerpo se transforma en una expansión tensionada de las extremidades y gestualidad, aprieta los ojos y abre la boca. La silla simula el bebé imaginario que acaba de nacer, ella lo arrulla y rompe su acción para acercarse al público y mostrárselo. El tener al bebé imaginario hace que su cuerpo se destense y sea más liviano como el baile de una balada. Sin embargo, al recordar la pregunta, rompe nuevamente la acción y nuevamente como niña y en defensa, se sube a la silla y continua su historia, señalando a su alrededor para enfatizar lo que narra. Advierte que los muñecos no son reales y que hacen daño, cada vez con más intensidad, velocidad y desesperación. La intensidad, el ritmo, la fuerza disminuye y se sienta en cuclillas encima de la silla y antes de resignarse en qué nadie las ayudará, jura con la mano levantada que encontrará a un hombre para que las salve. Demuestra que eso le afecta. Regresa a la última acción vehemente. Corporalmente está con movimientos chiquitos y rápidos, en la misma posición de cuclillas, y la respiración agitada. Los textos están dichos de manera rápida. Levanta una pierna hasta quedar de cabeza. Balancea la pierna levantada y grita. Se queda en pausa y en esa imagen.</p>

3ER. FLASHBACK: Ausencia del padre y terror en la vida

Tabla 4		
<i>Tercer Flashback: Ausencia del padre y terror en la vida</i>		
	Multimedia Casas(pared izquierda) Calles (pared derecha)	Relevancia simbólica, poética y técnica. (Acción Actividades, Movimientos)
Casa 5	Silueta niña.	La ausencia de alguien es difícil afrontarla y sobre todo si depende de la “fortaleza” de ella. (Como la explicación de la influencia de Disney).”Niña” llega a casa, no está su esposo y lo busca en la casa, coge su corbata y su foto. Abraza a su hija para darse fuerza y sale.
Calle 4	Sonido de calle. Imágenes de fotos de desaparecidos.	Camina desesperadamente buscando respuesta en otros enseñándole la corbata. Al no encontrar razón en la comisaria, más estática físicamente, muestra la foto de él. No le dan razón. La pega junto con otras más fotos de desaparecidos. Regresa a casa.

Casa 6	Silueta niña. Video de la Bella durmiente.	Desconcertada y abrumada, se distrae con la canción, pero luego apaga la TV. Golpea a la hija. Sale. Es importante recordar el valor de la canción porque incide en la necesidad que tiene por estar con un hombre.
Calle 5	Sonido de calle. Imágenes de atentados de muertos. Atentado de Tarata.	Camina. Secuencia de explosiones. Sus acciones ya están totalmente modificadas dentro y fuera de su casa, de la amabilidad y ternura que demostraba al inicio, pasa a tener comportamientos bruscos. Así como textualmente, en el presente llegó a un clímax su desarrollo, aquí también, pues la transformación que ha tenido tiene su clímax aquí. Un cúmulo de obstáculos que ya no puede controlar.
Casa 7	Silueta de niña.	Abstraída, sin tener respuesta de cómo sobrellevar todo, llega y abriga a su hija. Ambas salen.
Calle 6	Sonido de calle. Sonido de parque de diversiones.	Sin pensar, camina, juega y juegan en el parque. Realiza una secuencia cada vez más rápida e intensa con giros. Y en ese sin pensar y pensando una solución de detener su sufrimiento y su desesperación. La mata. Se queda estática encima de la silla. Mira al frente e inmediatamente, se encuentra en el presente.

Autoría Propia

4TO. PRESENTE: Negación de la madre y resistencia al arresto

(CAE, PAUSA, SE LEVANTA Y NOS HABLA FUERA DEL PERSONAJE INFANTIL, CON VOZ DE ADULTA. NO UNA IMITADA POR UNA NIÑA, SINO UNA RONCA, AUTENTICA Y ESTREMECEDORA VOZ DE ADULTA) Ya les dije que no la he matado, era mi hija, ¿cómo la voy a matar? (CON ODIO Y SINISMO) Si era igualita a su padre, ¿era el único recuerdo que tengo de su padre! (FEROZ) Yo no la he tirado de la montaña rusa, yo no estoy loca, suéltame policía de mierda, déjame ir gringo conchatumadre, yo no la he matado, yo no la agarré del pie para arrojarla desde lo alto, fueron ellos, son extraterrestres, (TRATANDO DE EXPLICAR SU CRIMEN) ¡son marcianos! ¡Ellos me la robaron! ¡Ellos la mataron! (PIDIENDO PIEDAD CON FALSO ROSTRO COMPUNGIDO) ¡Yo no soy la asesina de mi hija! Yo la traje de vacaciones, no sabía que esto era una base espacial, yo no tengo la culpa de que hayan invadido el planeta, (SE RESISTE AL ARRESTO) ¡suéltame gringo imbécil, no me pongas esposas, no he sido yo! (ENCARA CON BESTIALIDAD A ALGUIEN QUE LA DETIENE) ¿Tengo cara de asesina? ¿Ah? ¿Acaso creen que estoy loca? (A GRITOS) Respóndanme: ¿Tengo cara de loca? ¡Acá está la prueba! ¡Este es el marciano marciano que la secuestró y la mató!

(MUESTRA UNA FOTO QUE LEVANTA CON LAS MANOS ESPOSADAS. CAMBIA NUEVAMENTE DE VOZ. AHORA ES LA NIÑITA DULCE, ESPOSADA, CON LA FOTO EN LA MANO. SUAVE Y TIERNA SE DIRIGE AL PUBLICO) Háganle caso a mi mami. Ella dice la verdad. Ella no fue, fue este monstruo del espacio. El que sale en la foto junto a mi el que viene del último planeta frío... este...

(MIRA LA FOTO)

¿Cómo se llama el perro amarillo?

<p>Multimedia (Pared central y luego la otras dos se incorporan): Rejas, El perro colgado. Sangre chorreando. Texto final: <i>¿Cómo se llama el perro amarillo? Plutón, En castellano es Pluto, Rey de los infiernos.</i></p> <p><i>El perro amarillo en el mundo: en Perú: MRTA, militares, Sendero Luminoso, gobierno</i></p> <p><i>El perro amarillo en el mundo: GUERRA</i></p>
<p>Relevancia simbólica, poética y técnica</p>
<p>Se justifica, retrocede, no deja que la esposen. Cambia de corporalidad, ya no está liviana sino rígida y su voz ya no es de una niña sino de una mujer adulta. Es la madre. Comienza a entender su culpabilidad por toda su narración y cambio de actitud. Se aleja hacia atrás como si alguien la quisiera agarrar. Retrocede insultando, tira las sillas para defenderse hacia los que quieren agarrarla. Señala al público y el espacio a su alrededor como culpando a los demás por el crimen. Llega a la pared posterior. Hace referencia a la invasión de los dibujos que veía, señalando la imagen del perro amarillo colgado y culpándolo de lo sucedido. Se voltea con las manos cruzadas atrás, la esposan. Cambia de voz, regresa a la voz aguda de la niña. Con las manos esposadas y preguntándose quién es el perro amarillo, cae al suelo lentamente, arrinconada.</p>

Así, en primer lugar, el uso de multimedia (las imágenes de acontecimientos, sonidos, canciones, luces, dibujos) simboliza la contaminación al individuo, hacia su corp-oralidad y psique. Por ejemplo:

- La canción de la princesa cuando encuentra su príncipe muestra el anhelo que tiene ella con encontrar una imagen masculina.
- Todas las imágenes de muertes que se cubren con los dibujos animados y su historia narrada. Por ejemplo: Los sonidos de bombas antes la sobresaltaban por susto, mientras que en el presente (monólogo) vuelven los sobresaltos cuando menciona al perro amarillo, imagen vista en el pasado.

Por ello, el uso de multimedia no solo sirve para reflejar el pensamiento o sensaciones del personaje sino también el cambio continuo de tiempo y espacio. Se muestra el pasado (de nuestro tiempo en Lima) y el presente del personaje (90s-Lima), mediante las imágenes y sonidos, recordando los puntos propuestos por Zorita (2010) acerca de la función del multimedia: función de escenografía virtual. Así como la relación perspectiva subjetiva al mostrar imágenes mezcladas entre la realidad y ficción, y que se convierte en lo que pasa por su cabeza. También la función emocional y función sinestésica con las imágenes de muertos o sonidos de bombas y

gritos, sirve como apoyo para transmitir al público triste o cólera, Además, el multimedia separa la simulación de la casa con respecto a la calle, y la carceleta. (Figura 11).

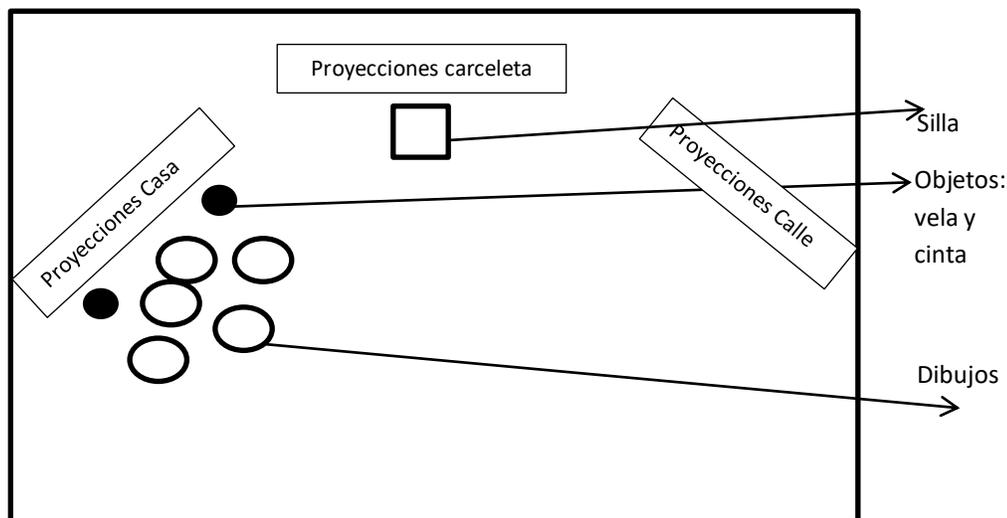


Figura 11. Espacio escénico. 2019. Autoría propia

Por otro lado, recordemos que el cúmulo de imágenes y signos descritos por Ubersfeld y Lehmann, se puede reconocer en la puesta en escena. Asimismo, la ruptura del tiempo y espacio dramático (texto y escena) enfatizan la escisión del personaje. Por ello, se puede visualizar el constante cambio que existe en la corporalidad y por consiguiente en la identidad del personaje “Niña”, así como en su espacio y tiempo a través del multimedia. En segundo lugar, se visibiliza tanto la valoración del trabajo del objeto, así como la elección del vestuario. Por ejemplo, la silla primero se utiliza como silla, luego como nave espacial, después como arma y finalmente como ovni. La cinta adhesiva sirve para asegurar la ventana, la cual hace referencia a las ventanas de aquella época que tenían “X” en la luna para mayor seguridad, pues así las lunas no lastimaban al romperse cuando explotaba alguna bomba cercana. La vela blanca tradicional se utiliza como tal cuando ocurre el apagón, y hace referencia a la necesidad que tenían las personas por tenerlas en casa en caso de algún apagón. Los dibujos pintados de los dibujos animados de Disney, como Blanca Nieves, Peter Pan, Aladino, Pluto, etc., visibilizan una presencia permanente de ellos en la vida de este personaje y que más adelante se desvirtuará en su mente junto con las imágenes de violencia. El sacón que sirve como protección al salir a la calle, como muñeco y como bebé. Así, por último, se puede demostrar cómo la constante violencia del

contexto puede trasgredir la mente del personaje, apreciándose en su comportamiento y en su discurso, ya que construye historias no reales con ciertos episodios reales.

Finalmente, Dubatti (2010), denomina *relevancia ideológica* a la observación subjetiva de la comprensión. En este caso, se propone que la invasión de la violencia (causada ya sea por militares, SL, MRTA, Gobierno, ciudadanos, medios de comunicación, acoso, etc.) afecta al individuo. Es decir, no se culpa a un solo agente por la violencia, sino que todos los agentes de alguna manera han intervenido para la manifestación de ello. Estas secuelas del conflicto de los noventa en Perú modificaron al individuo y a la sociedad, por lo cual se reconoce miedo, inseguridad, muertes, impaciencia, alienación, disconformidad, etc.:

El impacto y la intensidad de los hechos de violencia ha tenido un carácter desestabilizador y desestructurante; ha desafiado y, en muchos casos, rebasado la capacidad psicológica de defensa, dando lugar a sufrimientos graves, tanto físicos como emocionales, tales como sentimientos de inseguridad, desamparo e impotencia y, en algunos casos, un trastorno duradero de la organización psíquica. (CVR, 2003, p.167)

Por ello, este trabajo representa un tiempo pasado, entre los años 70s y 90s en Perú, y también a nuestro presente porque a pesar que los jóvenes no han vivido en aquella época, igual son resultado de lo que sus padres eran y son. Es decir, ellos son resultado de su propio contexto y el de sus padres: huellas infinitas. Además, ellos también viven en un contexto de violencia, no como el de aquella época, pero con violencia igual: robos a mano armada, feminicidios, etc. Por último, Dubatti (2010) propone la *relevancia histórica* para entender la importancia de la realización de la puesta, desde dónde se enfoca y hacia dónde deriva. Este trabajo muestra una realidad, quizá, olvidada para unos pero recordada para otros, en la cual se resalta la importancia de la memoria traumática. Aquí se propone una regresión para reconocer que todos nos construimos por nuestro entorno, así como por nuestro pasado como una consecuencia histórica. De esta manera, la representación de la “Niña” nos ayuda a entender como influyó su pasado en el presente, pasando de un contexto de violencia a una violencia más interna, en su casa y sobre todo en su mente. Por ello, es necesario reconocer, valorar y no olvidar la violencia que se vivió para que no vuelva a ocurrir.

5.3 La voz del espectador

5.3.1 La imagen intolerable y la imagen pensativa en mi público objetivo.

Ranciere (2010) sostiene que “Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema” (p.20). Esto quiere decir que el espectador construye con sus propias experiencias y sensaciones el sentido que le da a lo que está observando, a aquello que el artista comparte con él. El artista no solo lo llena de información, sino que este traduce el sentido de la manera más libre y ligándolo a su propio intelecto. Por ello, para mi trabajo es importante seleccionar a qué público estoy dirigiéndome, ya que mi objetivo con ellos no es solo mostrar las consecuencias en la persona dentro de un contexto violento, sino hacerlo reflexionar para que eso no vuelva a suceder. Por ello, me dirijo al público de 13 años a más, porque el contexto que propongo está relacionado con gente que ahora tiene 40 años o más, y si mi público objetivo es ellos, entonces ellos recordarán y se sentirán identificados con algunos momentos. Pero los de 13 años a más, a pesar de no haber vivido en aquella época, igual podrán involucrarse en ello, no solo por el dinamismo tecnológico que hay en mi puesta, sino porque serán partícipes, en resumen, de lo que sus padres vivieron y podrán entenderlos, tal vez, un poco más. Por ello, es importante recordar que está dirigido para distintas generaciones de público. A los que han vivido en esa época, ya que pueden comprender más fácilmente que su realidad es consecuencia de su pasado y, al contrario, a pesar que el espectador no haya vivido en aquel tiempo, también se ha construido porque sus padres sí vivieron en esa época.

Asimismo, como cada época²⁴ posee su propio procedimiento para manifestar su realidad, en mi puesta en escena también se observa ello. Propongo la metáfora de una sociedad escindida que trata de escapar de su realidad ya sea a través de mentiras o aislamientos como el personaje “Niña” que trata de escapar de su realidad, primero de su entorno de violencia y después de su propia violencia y crimen. Esta escisión, se aprecia a través de la estructura de la puesta con el juego tiempo-espacio, las imágenes corporales y las proyecciones. Con esto pretendo que cada espectador lea, seleccione y decodifique lo que se desea llevar, ya sea una sensación o un mensaje.

Este accionar del personaje está acompañado de distintos elementos y uno muy pertinente para esta reflexión es la imagen. Ranciere (2010), en el *Espectador emancipado*, se enfoca en este tema sobre todo en sus dos últimos capítulos “La imagen intolerable” y “La imagen

²⁴ En el libro de Ranciere *El espectador emancipado* mencionan la corriente del surrealismo

pensativa”. En “La imagen intolerable”, menciona el sentido de rechazo y culpabilidad que el espectador le da a la composición de imágenes. La imagen es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. Por ejemplo, pongo imágenes de muertes cuando el personaje se va deteriorando psicológicamente por la violencia. Estas imágenes evidencian a los testigos que han visto esas masacres y que crean una sensación tal vez no solo de desprecio y tristeza sino culpa de no saber qué hubieran podido hacer, en el caso de los jóvenes, o de lo que no fueron capaces de hacer, en el caso de los mayores. Ambas implican rechazo a lo ocurrido y un “espero que no ocurra nuevamente”.

En “La imagen pensativa”, menciona que la imagen en sí no es la que piensa sino el espectador que le construye un sentido. Por ejemplo, el personaje “Niña” se enfrenta a tres imágenes que la van modificando corporalmente: el policía descolgando a un perro, el atentado al canal 2 y el atentado a Tarata. Estas fotografías reflejan un pasado y un presente vivo en el espectador, pues en su mente puede estar muerta u olvidada pero, en ese momento, reaparece. Es importante recordar lo mencionado en el segundo capítulo con respecto a la carga que posee una imagen o una foto grabada; inclusive un cuerpo mismo, pues trae consigo una memoria (tanto de la actriz como de cada espectador).

Para este trabajo, la imagen pensativa y la imagen intolerante estarán ligadas, pues las imágenes -que he escogido en composición con el trabajo corporal- pretendo que tengan un resultado de reflexión y desagrado en el espectador. Las imágenes seleccionadas se mezclan con la corporalidad de la actriz-personaje, pues como menciona Ranciere acerca de la creación: “no solo consiste en contar historias sino de llegar a establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (p.102). Además, las imágenes proyectadas van transformándose de lo real a lo ficcional, pues aparecen cuerpos de militares o senderistas con rostros de dibujos animados. Es aquí, sobre todo donde podemos decir que la imagen no es la que piensa, sino el individuo al observar y dar sentido a la imagen. Por ejemplo: la imagen de militares con rostros de dibujos acompañada de un texto: *no son disfraces, son monstruos con esa forma*, daría a entender que ellos son acusantes del terror que siente el personaje, pero no solo ellos, sino también los dibujos animados, y que se van distorsionando hasta llegar a ser parte de un solo agente destructivo.

Todas las imágenes seleccionadas sirven para potenciar la composición de la acción del personaje porque la imagen es, en este trabajo, un acompañamiento, una representación directa y

poética a la vez. El sentido que le dará el espectador prolongará la acción que se ha detenido en mi puesta, es decir que dará conclusiones infinitas a lo que quise transmitir.

5.3.2 Resultado recogido-2017.

Como primer resultado de todo lo anterior, en una entrevista realizada el 25 y 29 del noviembre de 2017, en una presentación de mis avances en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima-Perú, a 3 estudiantes entre 20 y 25 años de edad²⁵, y a 4 personas de 41 a 54 edad²⁶ respondieron de la siguiente manera a las ocho preguntas generales y específicas de proyecto de investigación. Cabe resaltar que la puesta en escena ha tenido distintas modificaciones, -tres importantes-, de las cuales, esta es la primera recolección de resultados.

Frente a los temas en común, el grupo de jóvenes reconoció el terrorismo y las consecuencias de este en la vida familiar. También, los comportamientos alterados a causa de un trauma o de cómo el pasado afecta nuestro presente a miles de personas. La inocencia y la niñez de esa época ayudan a reflexionar sobre cómo crecieron las personas de esa generación. Otros temas particulares fueron el miedo, el abuso (J) y la educación infantil durante dicho período (F). Mientras que el grupo de los adultos, señalaron: Locura, esquizofrenia, niñez, violencia (H); miedo, temor, falta de cariño (Ju); ausencia masculina, terrorismo (Ju2); y experiencias traumáticas infantiles, soledad y ausencia (V). Así, se puede inferir que el grupo de los mayores reconocen más fácil y claramente los temas en relación a sus vivencias y mi puesta en escena como causa y efecto de una situación a otra.

Con respecto a la 2. estructura de mi puesta en escena, el primer grupo considera que está “correcta, porque se ve el orden cronológico de los hechos que define (sic) las intervenciones de la niña y de la madre” y que se complementa con mi actuación “adecuada para la propuesta” (F), ya que “reconoce una dimensión en lo que deseaba contar y tenía la tarea de proyectar en nosotros las sensaciones o imágenes que traía el personaje para lograr una empatía sobre el caso mediante fotografías, sonidos y música” (L). Además, sostuvieron que “la actriz estaba involucrada y comprometida correctamente. Con respecto a acción y reacción, que fueron

²⁵ (L) Lorena Reynoso, 20 años, estudiante de actuación; (J) Jessica Mena, 24 años, estudiante de actuación; (F) Flavio Giribaldi, 25 años, estudiante de actuación.

²⁶ (H) Haysen Percovich, 41 años, actor; (Ju) Julia Ciquero, 47 años, ama de casa; (Ju2) Julia Bravo, 49 años, secretaria; (V) Victor Alzamora, 54 años, sommelier.

impulsos causados por los estímulos audiovisuales se estructuraron bien. Las imágenes creadas y el ritmo, fueron interesantes. La forma en la que el texto fue intervenido también, bastante sugestiva. Sin embargo, los matices no eran muy claros en ciertos momentos” (J). Por otro lado, el segundo grupo, también visibilizó una estructura adecuada en cuanto a la historia “pero que hay partes que tienen mucha duración” (H), y “en ciertas partes confusas como caminar encima de los objetos, lanzar su vestido al piso, etc.” (V). En cuanto a la 3. actuación hubo diferencia en su percepción, los hombres señalaron que hubo “falta de trabajo corporal, interiorización, verdad y energía” (H), así como “concentración” (V). Sin embargo, para las mujeres fue “muy buena, en general” (Ju, Ju2), similar a la respuesta de los jóvenes.

Además, luego de explicar el 4. concepto de flujo, que es un cambio continuo de energía e intensidad muscular mediante dirección, peso y velocidad de un movimiento, a ambos grupos de espectadores, el primer grupo opinó que sí reconocen el trabajo del flujo en la puesta y en mi cuerpo, agregando que “hay una dinámica continua en todo (J)”, y que “la tensión en el cuerpo la relacionaba al miedo, mientras que su cuerpo se encontraba relajado y flexible cuando se sentía en una zona de confort” (L). Así, logré en el espectador, la intención que propongo en mi proyecto con respecto al cambio continuo de tensión y distensión muscular frente a las distintas situaciones que atraviesa el personaje. No solo lográndolo en el público estudiante, sino en el público mayor, diciendo, de igual manera, que se apreciaba en mi corporalidad “cuando se acordaba del muñeco amarillo y cuando salía a la calle” (Ju). De la misma manera, por sus respuestas, también se logró demostrar un cambio continuo de tiempo y espacio, datos que están propuestos en mi trabajo de investigación y puesta en escena.

Por otro lado, los espectadores jóvenes señalaron que el 5. uso del multimedia “ayudó a completar ciertas imágenes de manera instantánea” (L), pero que “hay que limpiar algunos detalles técnicos, para que se vean con mayor nitidez (J), y para que “sea más preciso” (F). Sin embargo, sí visibilizaron una relación entre el concepto del flujo en el cuerpo con respecto al multimedia, ya que “los movimientos del cuerpo responden a impulsos que son causados por detalles audiovisuales (J)”, y “el multimedia genera atmósferas que son manifestadas en el cuerpo de la actriz (F), por ejemplo “con el sonido, hubo (sic) sonidos fuertes y bruscos, y eso se relacionaba al cuerpo de la actriz. Cuando el personaje se sentía inseguro se ponía rígido o tensaba el cuerpo” (L). El grupo de los adultos también reconocieron esta relación “cuando las imágenes influían en algún recuerdo del personaje y su corporalidad cambiaba” (Ju2).

Asimismo, reconocen una 6. escisión en el personaje y en mi cuerpo como actriz. En este caso se les explicó previamente el concepto de escisión: “Ruptura de conciencia, de su realidad”, para aclarar la definición en caso no se supiera. Por ejemplo, los jóvenes comentaron que “hay una ruptura cuando está diciendo el monólogo y menciona al perro amarillo, su cuerpo se modifica” (L) y se evidencia que “se aísla en ciertos momentos por la tensión de su cuerpo” (F). El segundo grupo también reconoció esos cambios “cuando hace de niña y de mamá” (Ju2) o cuando recordaba las cosas que su mamá le decía” (Ju).

Por consiguiente, en un resumen de lo que ellos pudieron entender con respecto al 7. discurso del personaje y de la puesta, el primer grupo comentó lo siguiente:

- El mundo externo con todos sus problemas pueden llegar a invadir toda la inocencia que tiene una persona. En este caso, una niña cuenta una historia de fantasía, explicándonos cómo visualizó o imaginó a sus agresores, con distintos dibujos animados (L).
- No solo se ve (sic) los problemas el terrorismo que generó en el personaje, sino, también, en tantas personas que padecieron en aquella época. Cómo el terrorismo robó la paz e inocencia de tanta gente, sin importar edad, género, nivel cultural, etc. Claramente el personaje se ve expuesto a este problema y ve que todo a su alrededor estaba embarrado de desgracias (J).
- Las relaciones familiares y las vicisitudes de vivir durante la época del conflicto armado (F).

Con estas respuestas se logró evidenciar las secuelas evidentes (miedo, desestabilización, etc.) que traen una época de violencia en un individuo y cómo repercute en su presente. Por ello, en la última pregunta, las respuestas frente a 8. si se sienten identificados o no con la historia, respondieron ambos grupos muy similar, pues no se sentían representados con el personaje (a pesar de crearles empatía), pero sí se identifican -y de manera consciente- con lo acontecido en la historia “porque nos concierne a todos como un suceso que marcó a nuestro país y a cada uno de alguna manera” (J), (F), (Ju), (Ju2), (V).

Finalmente, se puede resaltar por los resultados, que mi trabajo sí se puede mostrar a distintas generaciones de espectadores, los que vivieron en la época del conflicto y los que no. En cuanto al contexto cualquiera se siente identificado como país e historia, así como estar de acuerdo con lo que propongo acerca de que toda violencia tiene una consecuencia y que puede llegar a convertirse en traumas en algunos casos. Con respecto a la visualización del trabajo de

flujo entre tensión y distensión muscular sirve para enfocar los distintos cambios corporales por los que transita el personaje en cada situación, mostrando así, su escisión y que ambas variables, el flujo y la escisión, están apoyadas en el trabajo del multimedia como influencia de sus cambios corporales.

5.3.3 Resultados recogidos-2019.

Como segundo resultado de todo lo anterior, en una entrevista realizada el 20 de marzo de 2019, de una presentación de mi puesta en escena en IPCNA del Centro de Lima-Perú, a 2 estudiantes de 27 años²⁷, y a 2 personas de 35 a 56 edad²⁸ respondieron: (Anexo). Cabe recordar que de las tres cambios importantes en mi puesta en escena, está es la segunda recolección de datos.

Frente a los 1.temas, todos por igual respondieron el conflicto armado interno y más particularmente, las consecuencias de ello como bipolaridad post-trauma (K), lo que significaba enfrentar de manera cotidiana una situación así (L), situaciones que influyeron en nuestra sociedad trayendo miedo e inseguridad, situación que algunas personas no han superado debido a las secuelas que todavía no han sido superadas (J y C). Es así, como muy similar al resultado anterior, todos reconocen el contexto propuesto y las consecuencias en mayor o menor medida de ese tiempo.

La pregunta 2 y 3 se trata de la estructura, es decir cómo se cuenta la historia por partes, en estilo realista o no realista, con video o danza, etc.; y la actuación se entiende por el desarrollo y accionar del personaje. Con respecto a la 2. Estructura de mi puesta en escena hubo distintas respuestas y algunas dudas en el grupo de los jóvenes:

(K): “Veo presente tres cosas en particular, el contexto agregado (conflicto armado interno), el contexto del monólogo (el entorno donde se desarrolla el texto), y el conflicto del personaje en si (lo que padece el personaje referente a su contexto y al contexto agregado)”. ¿De qué manera relacionar el asesinato de una niña con el conflicto armado interno? o ¿por qué o para qué razón una mujer (madre) llegaría al punto de matar a su propia hija dentro del conflicto armado interno? Es decir, (K) entiende el esquema de la estructura mas no la relación del conflicto del personaje en ese contexto como impulso para el asesinato. Sin embargo, (L) especifica la clara división

²⁷ (k) Kenneth Isla, 27 años, egresado de actuación; (L) Lorena Aquino, 27 años, estudiante de actuación.

²⁸ (C) Cecilia Rejtman, 35 años, performer; (J) Jorge Alzamora, 56 años, administrador de un Colegio y Conciliador Extrajudicial

entre la primera y segunda parte (corporal y texto), lo cual le intrigaría ver una mezcla de la primera y segunda parte, así como la posición del público no solo de manera frontal para poder apreciar la corporalidad de distintos ángulos. Sin embargo, coincide un poco en el comentario de (K), pues no entiende porqué yo he escogido ese contexto “el dramaturgo propone el monólogo en ese contexto o fue su intención?

Además menciona que “el uso de multimedia está en un nivel bastante básico, sin embargo permite la comprensión de ciertas situaciones, aunque creo que podría ayudar más en la abstracción de algunas imágenes y no quedar solo en uso 'realista' o cotidiano”. Por lado contrario, (C) afirma que la estructura le pareció correcta para una mayor admiración y sensibilidad con el público y (J) de acuerdo con el comentario anterior cree que el dinamismo de la acción con el multimedia mantuvo expectantes a los asistentes: “su accionar estaba nutrido de gestos y cambios de expresión contrastados por momentos de clama y quietud con estados de tensión, miedo e inseguridad. Todo era acompañado por las imágenes y sonidos que brindaban el marco de conflicto de la escena generando un clímax con el cual se comunicaba el mensaje”. Este último comentario responde también a la tercera pregunta: la 3. Actuación.

Por su lado, (K) asegura que al mejorar la estructura el desarrollo del personaje también mejorará, pero que la actuación es buena. Asimismo, (L) es más específica con respecto a este punto: “manejo de texto muy fluido, natural, relajante y grato de escuchar, lo que permite establecer la convención entre intérprete y público. A nivel corporal aún es poco arriesgado”. Por consiguiente, la pregunta 2 y 3 tiene relación para todos los entrevistados y creen que mientras se modifica uno, el otro cambia y viceversa.

Además, luego de explicar el 4. concepto de flujo, todos (K), (L), (J), (C) afirman que sí es visible sobre todo en la primera parte, por ejemplo: (L) “dos tipos de tensión en el cuerpo cuando pasas de un espacio interior (seguro y relajado) a un espacio exterior (tenso, abrumador, inseguro)” o (J) “...representando diferentes situaciones contrastando con tiempos de quietud y de movimientos fuertes de tensión y violencia, acompañados de expresiones sensibles de ternura y en otros momentos de temor e incertidumbre, siendo su voz y sus expresiones corporales que fluían constantemente en todo el escenario”. Así, como en el resultado anterior, se logró en el espectador, la intención que propongo en mi tesis con respecto al cambio continuo de tensión y distensión muscular frente a las distintas situaciones que atraviesa el personaje.

Por otro lado, los espectadores jóvenes señalaron que el 5. uso del multimedia ayudó a aclarar de distintas maneras a lo que acontecía en la historia, ya sea como una función emocional

o de escenografía. Por ejemplo: (K) “imágenes macabras y grotescas donde personajes de Disney aparecen entre los soldados, como una distorsión propia de un niño entre la realidad y la fantasía”. Sin embargo, él sugería que la distorsión entre la fantasía y realidad sea mucho más pausado y sutil, porque desde el inicio las imágenes le parecen muy fuerte y también agotadoras. (J) “el sonido y las imágenes nos transportaban a recordar los hechos acontecidos, vividos en cuanto a mi persona entre los 12 años hasta los 20 años. Este resulta ser el complemento ideal del trabajo actoral, porque si fueran solo las imágenes y sonidos, sin la actuación no podríamos entender el mensaje propuesto en la puesta, ya que la sensación particular con la cual podríamos identificarnos está en la actuación”.

Asimismo, todos reconocen una 6. Escisión en el personaje y en mi cuerpo como actriz, como el *tic* cuando se menciona al perro amarillo y el cambio de un “personaje a otro”, (J) “Claro, la actuación mostraba un cambio continuo y constante ante la percepción de una situación de tranquilidad y estabilidad a una de temor e inestabilidad. La actuación mostraba diversas situaciones corporales es que reflejaban los cambios de ánimo bruscos inclusive con expresiones corporales tan tensas y contradictorias...” No obstante (L) no tuvo claridad en la representación del personaje en esta escisión “. Sin embargo, la inestabilidad mental no es clara para mí, no puedo asegurar si es un personaje con varias personalidades, con una crisis de identidad (que también supone una escisión), o dos personajes interpretados por un mismo actor”. Esto refleja que en la representación sí se demuestra un cambio, una ruptura, es decir una escisión del personaje a pesar de que esta persona confunde el desarrollo del personaje, que puede ser como se mencionó anteriormente una falta de detalle en cuanto a la estructura de aquel momento, pues esta puesta en escena fue la segunda modificación antes del resultado final.

Por ello, en un resumen de lo que ellos pudieron entender con respecto al 7. discurso del personaje y de la puesta, es la distorsión de la personalidad de una mujer por el conflicto armado interno. Por último, las respuestas frente a 8. si se sienten identificados o no con la historia fueron:

-(K): Es difícil por lo que nació en épocas donde ya todo había acabado y solo quedaron los temores de que vuelva a surgir, pero puedo reconocerlo cuando lo comentan muchas personas mayores, sobre lo que se vivió y lo que se padeció: el terror, el miedo y esas cosas, aparte de ciertos libros que pude leer sobre dichos sucesos tanto en Lima como en el centro

del Perú. Al final uno se siente como parte de dicha historia y como un peruano que debe hacer lo mejor posible para no volver a repetir ese suceso.

-(L): No es una situación cercana a mí y no me siento representada. No confundir con indiferencia. Tanto el contexto cómo lo discursando por el personaje no me invitan a un proceso de identificación.

-(C): Claro y te agradezco porque es un proceso que nunca debemos olvidar.

-(J): Sí, me siento representado por haber vivido aquella época, también recuerdo una situación vivida por mi madre. Cuando se derribaban las torres de alta tensión y nos dejaban en oscuridad, ella se vio en plena oscuridad vendiendo en un carrito sanguchero en el Ovalo de Higuiereta, cuando hubo un gran apagón en la ciudad y no se veía nada. No sabe cómo llegó a salir de allí con su carrito a la casa de la dueña del mismo, solo con la ayuda de Dios pudo hacerlo. En cuanto a mí, particularmente, tuve ocasión de quedarme en la calle pasada la hora del toque de queda y pude ver a los soldados pasar en sus porta tropas en la madrugada sentado en el portal de la casa de un familiar, también recuerdo cuantas veces tuve que bajar de los micros cuando pedían documentos.

Finalmente, se puede resaltar por los primeros y segundos resultados, que a pesar de cambiar la estructura de un año para otro, los distintos espectadores ya sean jóvenes o mayores reconocen en mi trabajo:

1. La importancia de la época del terrorismo como parte de nuestra historia que no se debe olvidar por las consecuencias que trajo y que hasta ahora hay.
2. La escisión del personaje a través del flujo entre la tensión y distensión del cuerpo de la actriz en distintas situaciones ya sea de comodidad o de conflicto.
3. El multimedia como recurso de comprensión del contexto situado, el fortalecimiento de la distorsión mental y/o emocional del personaje y la aclaración del discurso.

6. Conclusiones

Con respecto a la articulación de mi investigación teórica y práctica, se rescata cuatro reflexiones importantes:

En primer lugar, “La niña y su mamá” de De María es una dramaturgia no aristotélica, pues rompe con la línea continua de acción, tiempo y espacio. Además, se apoya en acotaciones puntuales y contundentes, y rompe con el diálogo, pues enfatiza la narración, expande la palabra y depura el lenguaje a partir de un personaje sin nombre particular: “Niña”. Este personaje sólido también revela una escisión de identidad por la falta de adecuación de la edad, el cambio brusco de tiempos y espacios, y el contexto fantástico que narra. En el texto encontramos conflictos, dolor, muerte y perversión; es decir, pasiones extremas. Todas estas características son parte de la dramaturgia posdramática. Sin embargo, las puestas en escenas -y mi propuesta escénica- también reflejan ser parte de un teatro posdramático; por ejemplo: la ruptura de tiempos y espacios, el bombardeo y la equidad de imágenes (texto, foto, cuerpo, video, luz, etc.), según Lehmann; la significación de los distintos signos que se releen en escena según Ubersfeld, y sobre todo la valoración y poetización del cuerpo (del actor/actriz y del espectador) como memoria social, político e ideológico, según Lehmann, Ubersfeld, y Dubatti.

En segundo lugar, Freud propone la escisión como disociación, y precisamente “Niña” se encuentra en una disociación de su realidad tanto física como mentalmente con acciones exageradas y exacerbadas en ciertos momentos. Además, estas acciones son parte del comportamiento defensivo y violento del personaje “Niña” y se evidencia mediante la modificación del peso, direccionalidad y velocidad corporal, pasando de un estado liviano, indirecto y rápido, a uno más pesado, directo y lento; y viceversa, entre otras. Con ello, se refleja las características de la escisión y del APT en “Niña”: doble personalidad, olvido de cosas, lenguaje incoherente, distorsión del entorno (ruptura de tiempo-espacio), estímulos distorsionados, confusión, perplejidad, miedo, agitación, inquietud, agresión física verbal, y alteración del humor.

En tercer lugar, se articula el discurso del personaje “Niña” por medio de la tensión y distensión muscular frente a las proyecciones y sonidos propuestos. Se establece que los diferentes parámetros que caracterizan el uso del multimedia con relación al cuerpo en el hecho escénico -propuesto por Zorita- constituye una modificación de este mismo. Por ello, el cuerpo modificado por el multimedia es una representación directa y poética a la vez. Además, las

imágenes subjetivas y objetivas de la distorsión e influencia de los medios de comunicación, de la destrucción y el terror en la época de conflicto, y los sonidos remitentes a ello; crean un significado y memoria en el espectador. Entonces, a partir de la articulación de esta composición perturbadora y mi corporalidad se logra que el discurso de “Niña” cambie rápidamente y se reconozca la escisión dentro de la realidad del personaje.

En cuarto lugar, el significado de cada sujeto como huella y la re-interpretación que uno sostiene de acuerdo a su contexto y la relación con otros (función ideacional y de identidad), demanda en Cesar de María una representación de “Niña” a una sociedad en crisis que también está escindida. Las secuelas mencionadas por la CVR como el miedo, la inseguridad, la desestabilidad, la destrucción, y la soledad, a causa de la violencia de la época, inciden en la psique del personaje tanto en su pasado como en su presente. Sin embargo, “Niña”, se escapa y se defiende de su pasado violento generando más violencia en su pasado con el filicidio, y también en su presente con el trato brusco hacia los policías. Este ciclo violento se aprecia en modificación poco variada del flujo, pues es permanente, pero se diferencia del continuo cambio de acciones que este personaje realiza para extraerse de su realidad.

Por último, se concluye que el personaje “Niña” del monólogo “La niña y su mamá” de Cesar de María, esta escindido tanto física como mentalmente, en su tiempo y espacio, en su identidad y en su comportamiento. Está escisión es generada por una violencia “desconocida”, y que en esta investigación se propone que sea por el conflicto de los años 80s y 90s en Perú, extraído del contexto del dramaturgo; por lo que este contexto incide y modifica a “Niña” en su comportamiento. Esta nueva realidad es expresada y visibilizada mediante el flujo -reconocido por Laban y Louppe- entre la tensión y distensión de mi corporalidad, y los cuales se utilizaron para mostrar los momentos reales y/o peligrosos y los momentos imaginarios y/o tranquilos por los que transita “Niña”, respectivamente. Por ello, en el cambio de flujo entre los distintos momentos en los que se encuentra “Niña”, se visibiliza la escisión de su identidad y su comportamiento; y con el cual simbólicamente, también representa la misma sociedad peruana contemporánea escindida.

Referencias

- Asociación Defensores de la Democracia contra el terrorismo ADDCOT. (2003). *El terrorismo en el Perú 1980-2000. Versión de los militantes que combatieron*. Recuperado de <http://defensoresdelademocracia.org/libros/terrorismo.pdf>
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y Simulacro*. Kairos: Barcelona.
- Blass, R. (2013). *La conceptualización de la escisión. Acerca de los distintos significados de la escisión y sus implicaciones para la comprensión de la persona y el proceso analítico*. *Revista n° 044*, 97-119. Recuperado de <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000819&a=La-conceptualizacion-de-%09la-escision-Acerca-de-los-distintos-significados-de-la-escision-y-sus-implicaciones-para-%09la-compresion-de-la-persona-y-el-proceso-analitico>
- Buelvas, Y. & Tapia, L. (2014) *Influencia de las películas de Disney en el desarrollo del pensamiento científico del niño*. (Tesis de Licenciatura). Corporación Universitaria Rafael Núñez, Cartagena.
- Cátedra Unesco. (1994). *Análisis crítico del discurso*. Recuperado de http://www.geocities.ws/estudiscurso/vandijk_acd.html
- Comisión de la verdad y Reconciliación. (2003) *Informe Final*. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Cortez, Z. (07 de Septiembre del 2013). *El teatro es a la vez un sueño, una religión y un negocio*. La República. Recuperado de <http://larepublica.pe/07-09-2013/cesar-de-maria-el-teatro-es-a-la-vez-un-sueno-una-religion-y-un-negocio>
- Claire, M. (2009). *Los dibujos animados de Disney influyen en el Público Infantil*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=138&id_articulo=4643
- De María, C. (2002). *Dos para el camino*. Lima: Revista Muestra
- (2016). (Página de Facebook) Consulta: 06 de Mayo del 2016.
- De Peretti (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos
- DESCO. (1989). *Violencia política en el Perú*. Lima: DESCO.
- Dubatti, J. (2010) La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 4, 9-15.

- (2016). *Una filosofía del Teatro*. Lima: Ensad
- Duncan, I. (2003) *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal
- Garrido, M. (2010). *La representación de la violencia en los tráileres de las películas de Walt Disney Picture*. 5-29, pp 47-67. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/277200725_La_representacion_de_la_violencia_en_los_trailer_de_las_peliculas_de_Walt_Disney_Pictures
- Gil, C. (2016). *El conflicto entre realidad y ficción: hibridaciones entre imagen, sonido y tecnología en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- González, D. & Muñoz-Rivas, M. (2003). Filicidio y neonaticidio: Una revisión. *Psicopatología Clínica Legal y Forense*, 3 (2), 91-106. Recuperado de <http://masterforense.com/pdf/2003/2003art12.pdf>
- González, E., Villasuso, M. & Rivera, T. (2012) Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas. *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1 (p. 1505-1520). Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa9/115.Las_princesas_de_Disney-lo_que_aprenden_las_ninas_mexicanas_a_traves_de_las_peliculas.pdf
- Guerra, M. (2000). *Hemos pactado con los chanchos*. Entrevista a Cesar de María. Cyberayllu. Consulta: 20 de Octubre del 2016. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MIG_DeMaria.html
- Han, J. (2016). El tema de la locura en Don Quijote y Hamlet. Breve estudio comparativo. (Tesis de grado) Universidad de Jaén, Jaén.
- Iranzo, L. (2003). La relación entre medios de comunicación y poder en el Perú durante la última etapa de la presidencia de Alberto Fujimori. *Arxius*, 3(9), 63-86. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2231994>
- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Kalinsky, B. (2007). El filicidio. Algunos recaudos conceptuales. Nómadas. *Revista Crítica de Ciencia Sociales y Jurídicas*, 16 (2). Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/search/advancedResults>

- (2016) Epistemología del filicidio: Violencia contra las mujeres. *Vox Juris*, 1(33).
 Recuperado de <http://www.aulavirtualusmp.pe/ojs/index.php/VJ/article/view/26/27>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. México: Innova.
- Laban, R. (1987). *Danza moderna*. Buenos Aires: Paidós
- Ladera, V. (2001) *Síndrome amnésico postraumático*. *Rev neurol*, 32 (5), 467-472.
 Recuperado de
https://www.researchgate.net/profile/Valentina_Ladera/publication/11914999_Post-traumatic_amnesia_syndrome/links/0c96053abd1298606f000000/Post-traumatic-amnesia-syndrome.pdf
- Lombardo, R. (2012). *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical* (tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Londoño O. (2009). Una aproximación al análisis crítico de los discursos evaluativos (ACDE). *Revista de Lingüística y Lenguas aplicadas*, 4,106. Recuperado de
<file:///C:/Users/TLB/Downloads/DialnetUnaAproximacionAlAnalisisCriticoDeLosDiscursosEval-2993225.pdf>
- López, J. (2014) Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión. *Nueva revista de política, cultura y arte* (148), 2-8. Recuperado de
<http://www.nuevarevista.net/articulos/teatro-multimedia-antecedentes-y-estado-de-la-cuestion>
- Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. España: Universidad de Salamanca.
- Maldonado, L. (2003) Cambios en la política española hacia la ETA a partir de los atentados terroristas del 11 de septiembre del 2001. capítulo 1 ¿Qué es el terrorismo? (Tesis digital) Universidad de las Américas Puebla, México. Recuperado de
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/maldonado_p_le/capitulo1.pdf
- Martinez, J. (2014) *Juan Ruesga: Escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público Andaluz (1970-1996)*. (Tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada.
- Página de los dramaturgos del Perú. (2009). Biografía Cesar de María. Recuperado de
<http://www.oocities.org/teatroperuano/fichacede.html>
- Palma, R. (1953) *Tradiciones Peruanas completas*. Madrid: Aguilar

- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. Cuba: Casa de las Américas
- Quintero, G. (2016) *Crimen y teatro: valoraciones penales de la imagen del crimen en Shakespeare*. Dialnet. Recuperado de http://blog.uclm.es/cienciaspenales/files/2016/11/2_crimenyteatro-quintero.pdf
- Ráez, E. (2017). *El arte del hombre*. Lima: ENSAD
- Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Chile: Editorial LOM
- Ranciere, J (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Rochabrún, G., Drinot, P. & Manrique, N. (2014). *Racismo, ¿solo un juego de palabras? Debate a partir del conversatorio: "Racismo y desigualdad en la historia del Perú, del Ministerio de Cultura*. Lima: IEP Institutos de Estudios Peruanos
- Santillán, P. (2017). *Sendero Luminoso: evolución histórica y relevancia actual*. España: Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schoffer, D. (2013) *La escisión del yo: Lo curable y lo incurable*. Rev Dialnet, 47 (11), 67-86. Recuperado de: <file:///C:/Users/TLB/Downloads/Dialnet-LaEscisionDelYoLoCurableYLoIncurable-4694788.pdf>
- Stanislavski, C (1974) *Preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade.
- Stanislavski, K. (1992). *Creación de un personaje*. México: Editorial Diana.
- Stecher, A. (2010). El análisis crítico del discurso como herramienta de investigación psicosocial del mundo del trabajo. Discusiones desde América Latina. *Universitas Psychologica*, 9(1).
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Catedral
- Ubersfeld, A (1997) *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de España
- United States Institute of Peace USIP. (2001). *Truth and Reconciliation Collection*. Capítulo 1. Los periodos de la violencia vol 1. Recuperado de https://www.usip.org/sites/default/files/file/resources/collections/commissions/Peru01-Report/Reru01-Report_Vol1Ch1-4.pdf

Zorita, I. (2010). Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico.
(Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Referencias figuras y tablas

Autoría propia (2019) *Espacio escénico*. (Figura 11)

Autoría propia (2019) *Ejercicio esfuerzos-textos* (Tabla 1)

Autoría propia (2019) *Primer Flashback: Felicidad* (Tabla 2).

Autoría propia (2019) *Segundo Flashback: Terror en casa* (Tabla 3).

Autoría propia (2019) *Tercer Flashback: Ausencia del padre y terror en la vida* (Tabla 4).

Haysen Percovich (2019) *Proyección de imágenes reales*. (Figura 2) Anexo ENSAD

Haysen Percovich (2019) *El trabajo de flujo en disensión*. (Figura 3) Anexo ENSAD

Haysen Percovich (2019) *Perro Muerto colgado*. (Figura 5) Anexo ENSAD

Haysen Percovich (2019) *Función emocional*. (Figura 8) Anexo ENSAD

Flavio Guiribaldi (2019) *Espacio dramático-Carceleta*. (Figura 1) Fotografía en el ICPNA.

Flavio Guiribaldi (2019) *El trabajo de flujo en tensión*. (Figura 4) ICPNA

Flavio Guiribaldi (2019) *Relación perspectiva subjetiva*. (Figura 6) ICPNA

Flavio Guiribaldi (2019) *Función ilustrativa*. (Figura 7) ICPNA

Flavio Guiribaldi (2019) *El trabajo de flujo en disensión*. (Figura 9) ICPNA

Flavio Guiribaldi (2019) *El trabajo de flujo en tensión*. (Figura 10) ICPNA

Anexos

En estos anexos se encontrarán las entrevistas realizadas en el año 2019 que me sirvió para los resultados del capítulo *la voz del espectador*.

Nombre: Kenneth Isla

Ocupación: Actor

Edad: 27

1. ¿Qué tema o temas reconoce en la puesta?

El conflicto armado interno

Bipolaridad post-trauma

2. ¿Qué piensa usted con respecto a la estructura?

Veo presente tres cosas en particular, el contexto agregado (conflicto armado interno), el contexto del monólogo (el entorno donde se desarrolla el texto), y el conflicto del personaje en sí (lo que padece el personaje referente a su contexto y al contexto agregado). Se entienden los dos primeros pero el último no queda muy claro, lo positivo del texto es que nos brinda libertad para poder adaptarlo según se lo requiera, pero aun así en lo personal debe quedar objetivamente claro lo que se desea decir con dicha parte, de qué manera relacionar el asesinato de una niña con el conflicto armado interno, o si eso se lo puede usar de manera metafórica para lo mismo, porque o para que razón una mujer (madre) llegaría al punto de matar a su propia hija dentro del conflicto armado interno, cual es el referente para eso. Esto es importante ya que pareciera que el conflicto no tuviera mucho que ver con el contexto, incluso si se lo llega a sacar podría fluir de la misma forma. Sin ir tan lejos, en el centro del Perú si existió esa atrocidad dentro del conflicto armado, donde madres tenían que asesinar ellas mismas a sus propios hijos por órdenes de los terroristas, allí si se puede comprender la relación entre estas dos partes ya que se sabe que fue el conflicto armado lo que la llevo a esa madre a asesinar, pero en el caso de Lima más se genera la unión familiar, donde todos se llaman entre todos y se juntan por el peligro que existe en las calles, por ello no comprendo mucho esa estructura planteada entre el conflicto del personaje y la guerra interna.

3. ¿Qué piensa con respecto a la actuación?

Es bueno, pero definitivamente puede mejorar mucho más (a parte que se debe mejorar la estructura para un mejor desarrollo del mismo, y a parte porque te conozco y se de lo que eres capaz), el problema que está existiendo con el trabajo de investigación referente a la interpretación es muy grave, ya que se está pensando que interpretar está en segundo hasta tercer plano cuando es una parte fundamental para nuestro proyecto de investigación, ¿De qué manera va a querer demostrar uno su trabajo y su proyecto cuando su interpretación no lo permite? Sabemos muy bien que un lienzo sucio no va a permitir visualizar la pintura final como debería, lo borroso distorsiona siempre el trasfondo, siento que debería de haber una mayor preocupación en eso y el hecho de justificarlo no mejora para nada el desarrollo del trabajo de cada uno de los actores investigadores, en lo personal siento y veo que lo empeora

4. ¿Reconoce el trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular?*

Si es visible, pero como mencioné en lo anterior podría mejorarse mucho más. Me agrada el trabajo del flujo en la primera parte, aunque en el momento del monólogo veo que está presente mas no entiendo mucho el porqué de su forma, el asunto es entender por qué esa manera de demostrar la fluidez es necesaria para la puesta y para ese momento.

5. ¿Le parece adecuado el uso del multimedia?

Por parte de esas imágenes macabras y grotescas donde Mickey y variados personajes de Disney aparecen entre los soldados, como una distorsión propia de un niño entre la realidad y la fantasía, Yo siento que es una representación muy asombrosa y adecuada para ese momento. Lo que si se debe tener un poco de cuidado es en la cantidad de uso ya que al verlo repetidas veces (Y desde el comienzo) te puede generar diversas sensaciones: En primer lugar, que ya de por si sabes de que va a hablar la obra, esas imágenes de la guerra interna son muy fuertes como signo como para mostrarlas al inicio. Esta es una opinión muy subjetiva y personal, pero por mi parte seria genial ver como esta distorsión, o el traslado hacia el mismo, entre la fantasía hacia la realidad sea mucho más pausado y sutil, mostrar primero dicho mundo de fantasías que poco a poco se vaya acercando a la realidad, quizás de la nada un bombazo, pero continua con el mundo de fantasía, luego otro, y continua, luego un apagon, y luego así poco a poco la fantasía va

deteriorándose y va mostrando lo que oculta, la guerra interna, mostrando las caricaturas y viendo como estas poco a poco se van convirtiendo y transformando en esos guerrilleros, al final mostrar una imagen completa del conflicto y de allí continuar con el monologo, todo esto dependiendo claro si no se desea visualizar esta doble personalidad del personaje desde el inicio, si es así, sería bueno mostrar de manera más clara esa dualidad. En segundo lugar la cantidad de veces en la que se usa dichas imágenes te puede generar una sensación de cansancio, o que están allí solo para adornar la escena, para ello será mejor usarlas solo para determinados momentos, otra opinión subjetiva y personal, quizás en el momento solo donde exista el flujo de tensión, como imágenes que acosan a este personaje cada vez que le genera dicho tic corporal (como lo fue con el perro amarillo), entre otras formas. Debo agregar también que hay que tener mucho cuidado con el video de Mickey Mouse en el espacio, ya que ese dibujo es mucho más moderno del que se efectuaba en aquella época, si bien va conforme al texto no lo está con el conflicto armado interno

6. ¿Reconoce el concepto de flujo entre la tensión y distensión en el cuerpo con respecto al multimedia?

Fue muy claro con lo del perro amarillo, siento que esa parte del texto es la que mejor define dicha combinación, lo cual puede mejorarse de la misma forma en otras partes.

7. ¿Se reconoce algún tipo de escisión en el personaje?

Desde que empieza el monologo se lo puede visualizar con el fondo de los barrotos y la niña hablando naturalmente, ya eso te genera que allí hay algo que no está bien, eso causa la sensación y necesidad de saber que sucede. La parte en la que se traslada de una personalidad a otra si es muy brusca en lo personal, creo que eso se debe justificar mejor por si se lo desea hacer brusco, y de la misma forma si se lo desea ser sutil, pero de qué se entiende que es la misma persona si se logra entender.

8. ¿Qué ha entendido usted por el discurso del personaje y la puesta en escena?

Entendí con el inicio lo distorsionado que puede volverse la realidad de un niño con su entorno, luego con el monólogo el hecho de una mujer que ha asesinado a su hija y que ha adquirido la

personalidad distorsionada infantil con el contexto del conflicto armado interno, pero no logré comprender el porqué del asesinato ni la razón de relacionarlo con el conflicto.

9. ¿Se siente (o a alguien) representado con el personaje o situación?

Es difícil por lo que nací en épocas donde ya todo había acabado y solo quedaron los temores de que vuelva a surgir, pero puedo reconocerlo cuando lo comentan muchas personas mayores, sobre lo que se vivió y lo que se padeció, el terror el miedo y esas cosas, aparte de ciertos libros que pude leer sobre dichos sucesos tanto en Lima como en el centro del Perú. Al final uno se siente como parte de dicha historia y como un peruano que debe hacer lo mejor posible para no volver a repetir ese suceso.

Nombre: Lorena Aquino Sánchez

Ocupación: Estudiante arte dramático / Producción

Edad: 27

1. ¿Qué tema o temas reconoce en la puesta?

Reconozco lucha interna armada y lo que significaba enfrentar de manera cotidiana una situación así.

2. ¿Qué piensa usted con respecto a la estructura?

La clara división entre la primera y segunda parte (corporal y texto) me hace pensar en cómo se integran luego, cómo se vería todo en una mezcla total.

¿Qué pasa si se prescinde de una de las partes? ¿Dónde está el foco del uso de la V.I para que accione sobre la V.D²⁹?

Tal vez esperaba una exploración o experimentación en la combinación de estos dos dominios para ver qué otros resultados existen, no solo respecto a la construcción del personaje, sino al producto total. No me resulta claro por qué se contextualiza el texto en la guerra armada interna, cuáles son las motivaciones de la investigadora y como lo identificó en el texto. ¿El autor plantea una situación similar en otro texto de la misma obra? ¿Si no se ha cambiado la estructura del

²⁹ Lorena se refiere a la variable dependiente (V. D) e independiente (V. I) como los conceptos principales en mi trabajo de investigación: el trabajo de flujo entre tensión y distensión; y la escisión, respectivamente.

texto original, por qué se contextualizó desde un punto de vista personal?-> ¿Esa era la intención del dramaturgo?

Sobre la estructura en escena, podría pensarse en una redistribución del público (aunque no es tremendamente sustancial), para que percibamos tu cuerpo desde distintos ángulos (considerando la V.I.).

El uso de multimedia está en un nivel bastante básico, sin embargo permite la comprensión de ciertas situaciones, aunque creo que podría ayudar más en la abstracción de algunas imágenes y no quedar solo en uso 'realista' o cotidiano.

Zorita trabaja la Intermedialidad desde la percepción del espectador, y podría ayudarte a tener una visión distinta de lo que buscas lograr o solo más información sobre el uso de medios en la performance (presentación teatral). Lo menciono porque estás usando medios tecnológicos y te estás involucrando con ellos en la primera parte, ello me lleva a preguntarme ¿Cuál es la importancia de que la actriz se relacione con los medios considerando la V.I.?

3. ¿Qué piensa con respecto a la actuación?

Creo que tienes un manejo de texto muy fluido, natural, relajante y grato de escuchar, lo que permite establecer la convención entre intérprete y público.

A nivel corporal aún es poco arriesgado, tomando en cuenta que la V.I. es corte corporal.

4. ¿Reconoce el trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular?*

Se percibe en la primera parte la diferencia que has establecido gracias al cambio de espacios, es decir se percibe que hay dos tipos de tensión en el cuerpo cuando pasas de un espacio interior (seguro y relajado) a un espacio exterior (tenso, abrumador, inseguro), pero si me pongo estricta; el flujo entre la tensión y la distensión no la percibo del todo, ya que los cambios son radicales, cómo cortes, entonces ¿Realmente, hay un flujo de la tensión o es cambio de tensión? (Hago la pregunta considerando que mis conocimientos sobre flujo en la tensión muscular son muy básicos).

5. ¿Le parece adecuado el uso del multimedia?

Dependiendo del enfoque que le des al trabajo, la multimedia puede ayudarte a abstraer algunas imágenes y no solo quedar en el uso básico de sus funciones.

Usar los medios tecnológicos en la performance (presentación teatral) hoy en día, busca más la hibridación y ese tipo de teatro se aleja un poco de lo convencional, que es lo que planteas en tu muestra.

6. ¿Reconoce el concepto de flujo entre la tensión y distensión en el cuerpo con respecto al multimedia?

Recordando la muestra, podría decir que sí, pero no con certeza.

Es decir, recuerdo el trabajo de tensión muscular, pero no relacionado al uso de la multimedia.

7. ¿Se reconoce algún tipo de escisión en el personaje?

Creí que la propuesta era la muestra de dos personajes por una misma intérprete, luego comprendí -aunque no completamente- que se trataba de un solo personaje, sin embargo la inestabilidad mental no es clara para mí, no puedo asegurar si es un personaje con varias personalidades, con una crisis de identidad (que también supone una escisión), o dos personajes interpretados por un mismo actor.

8. ¿Qué ha entendido usted por el discurso del personaje y la puesta en escena?

Una situación de confusión en la que una mujer adulta utiliza dos personalidades o identidades para que no la acusen de asesinato durante la época del terrorismo.

9. ¿Se siente (o a alguien) representado con el personaje o situación?

No es una situación cercana a mí y no me siento representada. No confundir con indiferencia.

Tanto el contexto como lo discursando por el personaje no me invitan a un proceso de identificación.

Nombre: Jorge Oswaldo Alzamora Galindo

Ocupación: Administrador de un Colegio y Conciliador Extrajudicial

Edad: 56 años

1. ¿Qué tema o temas reconoce en la puesta?

Reconozco como los temas tratados enfocan la inocencia de una niña durante una infancia sin temores, donde incursiona el caos por la huelga policia ante el ocaso del gobierno militar en el año 1975, posteriormente se vio la violencia terrorista de los 80s, como marco del desarrollo de la puesta, situaciones que influyeron en nuestra sociedad trayendo miedo e inseguridad, situación que algunas personas no han superado debido a las secuelas que todavía no han sido superadas.

2. ¿Qué piensa usted con respecto a la estructura?

La estructura resulta un poco compleja, sin embargo el personaje mantuvo una dinámica ágil y con cambios bruscos que mantuvo expectantes a los asistentes, su accionar estaba nutrido de gestos y cambios de expresión contrastados por momentos de clama y quietud con estados de tensión, miedo e inseguridad. Todo era acompañado por las imágenes y sonidos que brindaban el marco de conflicto de la escena generando un clímax con el cual se comunicaba el mensaje. La representación desarrollada reflejaba de una manera vertiginosa los hechos reales acontecidos rememorados por las imágenes y sonidos que nos hacían recordar los hechos vividos en diferentes épocas.

3. ¿Qué piensa con respecto a la actuación?

La actriz comenzó la puesta de una manera tierna mostrando imágenes de ciertos programas infantiles entrañables, representando a una niña que fue creciendo en un ambiente familiar acogedor pero que fue convirtiéndose en un ambiente adverso a causa de una situación política violenta. Esta situación que se volvía cotidiana hasta ser una joven que circulaba por la ciudad ante un ambiente de oscuridad y de noticias trágicas de violencia.

Su actuación nos mantuvo siempre con reacciones diversas, de tranquilidad y de frustración ante las situaciones adversas. Tuvo finalmente una reacción de identificación con su madre, asumiendo una responsabilidad que no le tocaba vivir.

En mi caso, logro que me identificara con los hechos que enmarcaban su representación, haciéndome recordar aquellos hechos acontecidos y vividos muy de cerca. Sirviendo las imágenes como medio de recordación que complementó la actuación con bastante solvencia.

4. ¿Reconoce el trabajo de flujo entre la tensión y distensión muscular? *

Este aspecto en particular, es muy importante ya que el trabajo actoral representó un cambio con idas y venidas constantes, de un lado a otro pero representando diferentes situaciones contrastando con tiempos de quietud y de movimientos fuertes de tensión y violencia, acompañados de expresiones sensibles de ternura y en otros momentos de temor e incertidumbre, siendo su voz y sus expresiones corporales que fluían constantemente en todo el escenario.

5. ¿Le parece adecuado el uso del multimedia?

El uso de la multimedia no le ha restado a la actuación, desde mi punto de vista, sí ayudó porque el sonido y las imágenes nos transportaban a recordar los hechos acontecidos, vividos en cuanto a mi persona entre los 12 años hasta los 20 años. Resulta siendo el complemento ideal del trabajo actoral, porque si fueran solo las imágenes y sonidos, sin la actuación no podríamos entender el mensaje propuesto en la puesta, porque la sensación particular con la cual podríamos identificarnos está en la actuación.

6. ¿Reconoce el concepto de flujo entre la tensión y distensión en el cuerpo con respecto al multimedia?

Claro, la actuación mostraba un cambio continuo y constante ante la percepción de una situación de tranquilidad y estabilidad a una de temor e inestabilidad. La actuación mostraba diversas situaciones corporales que reflejaban los cambios de ánimo bruscos inclusive con expresiones corporales tan tensas y contradictorias, que afloraban con una destreza poco común, pues su representación iba más allá de una comunicación auditiva y visual, sino de la propia expresión actoral.

7. ¿Se reconoce algún tipo de escisión en el personaje?

Puedo reconocer que durante la actuación había una ruptura en el personaje, cuando las situaciones tan cambiantes estaban en su momento álgido de presión, esa ruptura era el contraste

de las situaciones vividas y en las cuales el personaje trataba de representar aquellos momentos vividos en nuestra sociedad.

8. ¿Qué ha entendido usted por el discurso del personaje y la puesta en escena?

He logrado entender cuán importante es recordar la violencia política social ocurrida en nuestro país para no volver a cometer los mismos errores. Sobretudo dar a conocer a los jóvenes de esta actual generación, mostrándoles mediante esta representación los hechos ocurridos para que no caigan en la seducción y el engaño de algunos políticos que sostienen posturas violentistas.

9. ¿Se siente (o a alguien) representado con el personaje o situación?

Sí, me siento representado por haber vivido aquella época, también recuerdo una situación vivida por mi madre, cuando se derribaban las torres de alta tensión y nos dejaban en oscuridad, ella se vio en plena oscuridad vendiendo en un carrito sanguchero en el Ovalo de Higuera, cuando hubo un gran apagón en la ciudad y no se veía nada, no sabe cómo llegó a salir de allí con su carrito a la casa de la dueña del mismo, solo con la ayuda de Dios pudo hacerlo.

En cuanto a mi particularmente, tuve ocasión de quedarme en la calle pasada la hora del toque de queda y pude ver a los soldados pasar en sus porta tropas en la madrugada sentado en el portal de la casa de un familiar, también recuerdo cuantas veces tuve que bajar de los micros cuando pedían documentos.

*El flujo es el cambio continuo de dirección, fuerza y velocidad de un movimiento.