

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**“¿Qué Chucha dijo Aldo Dolos?”: El distanciamiento
brechtiano como un paradigma de dirección teatral**

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en
Creación y Producción Escénica que presenta:

Emilio Patricio Aguirre Colona

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2022

Resumen

La presente investigación aborda el concepto teórico de distanciamiento planteado por Bertolt Brecht desde el proceso de dirección escénica de la obra teatral *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, presentada en Lima el 07 de diciembre del 2019. El distanciamiento, elemento constitutivo del teatro épico creado por Brecht durante su actividad como dramaturgo, director y teatrista, es comúnmente entendido como el empleo de determinados elementos estéticos como carteles, proyecciones o el uso de códigos de actuación expositivos y distantes en la puesta en escena, para generar rupturas e interrupciones en la ilusión teatral. Sin embargo, autores como Silvija Jestrovic, Fernando Duque o Jorge Dubatti, adjudican al distanciamiento una labor ideológica dentro de la teoría teatral brechtiana, que no solo se limita al uso de dispositivos en la escena, sino que, además, forma parte del razonamiento artístico que guía los procesos de concepción y creación escénica. En ese sentido, esta investigación revisa el distanciamiento como detonante del método de trabajo forjado durante el proceso de creación, ensayos y montaje de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, durante los cuales se sistematizaron conceptos como la “orquestración física” y el “espacio radial”, herramientas para la composición escénica que contemplan la colaboración creativa con los actores, la reconfiguración del espacio escénico y la integración del espectador en la configuración de la escena. Como resultado, el distanciamiento cobra un valor práctico que contempla el análisis y la reflexión sobre los marcos conceptuales personales que condicionan nuestra comprensión de la realidad, desde los cuales reaccionamos al momento de abordar el trabajo escénico, para la toma de decisiones sobre la puesta en escena.

Palabras clave: distanciamiento, dirección teatral, composición escénica, exploración física, construcción de personajes, orquestración física, espacio radial.

Agradecimientos

A mis padres, Carla y Hugo, que me empujaron a tomar este rumbo y me apoyaron, acompañaron y aconsejaron hasta el final.

A mis otros padres, Christian, Miguel y José, que nutrieron este camino con referentes, experiencias, viajes e historias.

A mis abuelos, que me hicieron quien soy.

A la señora Lita, mi primera actriz, productora y vestuarista.

A todos los profesores y cómplices- tanto académicos como laborales- que hicieron posible que aprenda a hacer y amar este arte: Marissa, Lucero, Fernando, Rodrigo, Paul, Marco, Lucho, Gonzalo, Silvia, Bonnie, Pedro, Moisés, Teresa, Gabriel, Pamela y muchos otros más. A Ingrid, Inés, Sebastián y Allyson, con quienes compartí esta maravillosa etapa, y a quienes espero, el mundo les sonría y los colme de éxito.

A Vidal y Hurtado, que la vieron.

A Fabi por el contrabando.

Y a Gabriel, Déborah, Álvaro y Ricardo, los actores que hicieron realidad esta tesis y la obra que aborda con su entrega absoluta y su genialidad creativa que sostuvieron de inicio a fin.

A todos ustedes, y a quienes no esté mencionando porque mi mente no los evoca, gracias.

El canto ha de ser profundo como son nuestros problemas,
y ha de abordar en sus temas los problemas de este mundo.

Ni por un solo segundo ha de olvidar el cantor
que su deber y su honor, su función y su destino
son alumbrar el camino del pueblo trabajador.

El canto del pueblo. Nicomedes Santacruz



Tabla de contenidos

Resumen.....	II
Agradecimientos.....	III
Epígrafe.....	V
Tabla de contenidos.....	V
Índice de anexos.....	IX
Índice de figuras.....	VII
Introducción.....	1
Capítulo 1. Marco teórico.....	10
1.1. El Distanciamiento.....	11
1.2. La dirección escénica.....	19
1.3. La composición escénica.....	21
1.3.1. <i>La composición cinematográfica según Eisenstein</i>	22
1.3.2. <i>La composición para la dirección según Hodge</i>	23
1.3.3. <i>La composición según los Viewpoints de Landau y Bogart</i>	25
Capítulo 2: Metodología.....	27
2.1. Primera fase: La preparación para el montaje.....	28
2.1.1. <i>Ejes de contradicción</i>	29
2.2. Segunda fase: El montaje teatral.....	32
2.2.1. <i>La puesta en escena como herramienta de investigación</i>	33
2.3. Tercera fase: La virtualización.....	34
Capítulo 3. Un ABC del teatro épico.....	36
Capítulo 4. El Distanciamiento: alcances y hallazgos.....	50
4.1. Teoría general de la distanciaci3n.....	51

4.2. El distanciamiento en la dramaturgia	56
4.2.1. <i>Aldo Dolos y la dramaturgia anti-aristotélica</i>	58
4.3. El distanciamiento en el cuerpo	72
4.4. El distanciamiento en el espacio	82
Capítulo 5. Una experiencia de distanciamiento virtual	95
5.1. <i>¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?</i> y el Covid-19	96
5.2. El laboratorio digital.....	99
5.2.1. <i>Sentar las bases</i>	100
5.2.2. <i>Reabastecer el imaginario</i>	104
5.2.2.1. Peluquini.	105
5.2.2.2. Ápate.	112
5.2.2.3. Dolos.	116
5.2.2.4. Creación de un personaje en un laboratorio escénico – virtual: Yuri.....	121
5.2.3. <i>Alzar vuelo</i>	124
5.3. El distanciamiento distanciado.....	138
Conclusiones	143
Referencias bibliográficas.....	148
Anexos	151

Índice de figuras

Figura 1. Esquemas comparativos de las formas teatrales dramáticas y épicas.	14
Figura 2. Descripción del raciocinio de un espectador del teatro dramático.	15
Figura 3. Descripción del raciocinio de un espectador del teatro dramático.	16
Figura 4. Fotografía de La primera etapa de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (1).....	76
Figura 5. Fotografía de La primera etapa de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (2).....	76
Figura 6. Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (1).....	78
Figura 7. Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (2).....	78
Figura 8. Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (3).....	78
Figura 9. Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (4).....	80
Figura 10 Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (5)	80
Figura 11. Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (6).....	80
Figura 12. Fotografía de la dinámica de dirección durante una exploración física.....	84
Figura 13. Integración de los espectadores al espacio de representación con la libertad de tomar cualquier parte del área.	85
Figura 14. Primer ejemplo de composición en el espacio escénico.	87
Figura 15. Segundo ejemplo de composición en el espacio escénico.	87
Figura 16. Fotografía de una composición en círculo central del espacio radial en la primera escena.	89

Figura 17. Fotografía de una composición en círculo de la zona común del espacio radial en la mesa redonda con los espectadores de la quinta escena.....	90
Figura 18. Fotografía de una composición en círculo de la periferia durante el número musical entre la quinta y la sexta escena.....	91
Figura 19. Esquema del espacio radial	93
Figura 20. Fotografías de personas con los rostros maquillados.....	105
Figura 21. Fotografía de Ruby Rhod, personaje de la película El quinto elemento (1997).106	
Figura 22. Fotograma de la película Zoolander (2001).	106
Figura 23. Imagen de la película ¿Quién engañó a Roger Rabbit? (1988)	108
Figura 24. Fotograma del largometraje The Irishman (2019).....	108
Figura 25. Ilustración de gigantes siniestros	110
Figura 26. Ilustración de una mancha de tinta con un rostro amenazante.	111
Figura 27. Fotografía de una carta del tarot con el arquetipo “Política”	111
Figura 28. Fotografía de una peluca comercializada por una tienda de artículos de cosplay en línea.	114
Figura 29. Fotograma del filme Manifiesto (2015)	114
Figura 30. Fotograma de la película Where’d you go Bernadette? (2019).....	115
Figura 31. Fotografía de la actriz Margot Robbie caracterizada como Harley Quinn.....	115
Figura 32. Fotografía de un erizo envuelto en una toalla.....	117
Figura 33. Fotografía de un erizo sonriendo.	118
Figura 34. Fotografía de la espalda de un cóndor con las alas extendidas	118
Figura 35. Fotografía de un jerbo pigmeo.....	119
Figura 36. Fotografía de una serpiente de tonalidades azules y celestes	119
Figura 37. Ilustración paleontológica de un velociraptor	120
Figura 38. Imagen del personaje de caricaturas animadas La Pantera Rosa.....	120
Figura 39. Ilustración digital de una escena de batalla entre Venom y Spiderman, personajes ficticios del universo de historietas y películas de Marvel.	121
Figura 40. Captura de las indicaciones para el segundo ejercicio de video-exploración. ..	131

Índice de anexos

Anexo 1: Extractos de la bitácora de Dirección.....	151
Anexo 2: Formulación metodológica preliminar.	154
Anexo 3: Material Audiovisual.	165
Anexo 4: Cuadro de sistematización del proceso de Orquestación Física.....	166
Anexo 5: Cuadro de sistematización de las etapas del proceso de composición.	167
Anexo 6: Diario de creación y reflexión de Gabriel durante el laboratorio virtual.....	168
Anexo 7: Diario de creación y reflexión de Déborah durante el laboratorio virtual.	173
Anexo 8: Libreto de la obra teatral ¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?.....	177



Introducción

Esta investigación revisa los procesos de creación y puesta en escena de la obra teatral *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* para identificar cómo se implementa el concepto teórico de distanciamiento planteado por Bertolt Brecht desde la práctica escénica. Para ello, se toman como punto de partida las reflexiones y premisas teóricas de Brecht, así como también reflexiones críticas sobre su trabajo y pensamiento teatral realizadas posteriormente a su producción artística, para poder establecer una definición del distanciamiento y así, reconocer cómo este concepto toma la forma de un marco referencial que dio paso a la sistematización de las herramientas para la composición escénica que formaron parte de las diferentes etapas de los procesos de creación y puesta en escena de la obra teatral en cuestión.

¿Qué chucha dijo Aldo Dolos? es una parábola escénica en cinco escenas y una cumbia que fue estrenada el 07 de diciembre del 2019 bajo el marco del curso de Dirección Escénica 2 en el ciclo académico 2019-2. Esta obra fue escrita y dirigida por quien escribe y contó con las actuaciones de Gabriel Gil, Déborah Baquerizo y Álvaro Pajares. Tanto el proceso de creación, como también el de ensayos y la puesta en escénica del montaje, funcionaron como espacios de experimentación escénica que resultaron en la sistematización del método de trabajo que se construyó sobre la marcha de la mano con el equipo de actores, y que se materializó en la creación de dos conceptos: la “orquestración física” y el “espacio radial”. El primer concepto hace referencia a un proceso guiado de exploraciones físicas con estímulos musicales para la construcción de personajes, cuyas premisas parten de la apropiación del distanciamiento como práctica y como parte del razonamiento creativo escénico. Por otro lado, el “espacio radial” es una reconfiguración del espacio escénico que pretende eliminar la distancia entre el espectador y la acción escénica para integrar a la audiencia en la acción escénica y hacerla partícipe de la misma; de esta manera, se le otorga

cierto nivel de agencia y participación en la acción, sin la posibilidad de que interfiera en el desarrollo dramático de la obra. De esta forma, el espectador es capaz de moverse dentro y fuera del espacio de representación mientras la acción sucede y si decide intervenir, los actores estarán preparados para afrontar esa intervención sin que interfiera en el desarrollo dramático establecido. En ese sentido, el espectador forma parte de los acontecimientos que suceden frente y junto a él, pero no tendrá una agencia real frente a ellos. Esta formulación responde al objetivo de emular la sensación de impotencia e indignación que provoca el observar el espectáculo político que constituye nuestra realidad nacional y del cual los ciudadanos vivimos enterados por las redes o la televisión, pero ante la cual nuestra agencia es mínima.

La motivación principal de este trabajo radica en una atracción artística e intelectual hacia Bertolt Brecht que se remonta a mi primer año en la universidad y que, luego de un primer contacto con su trabajo y una paulatina profundización en su trabajo teórico y escénico, pasó a ser uno de mis principales referentes en mi búsqueda personal de una identidad y lenguaje artístico propios. Conocí a Brecht el año 2019, en el curso de Teoría del Teatro durante mi primer año de universidad. Abordamos el teatro épico -la categoría teórica con la que envuelve las características y objetivos de su propuesta teatral- luego de pasar por la preparación del actor de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold, el Teatro y su doble de Artaud y el teatro pobre de Grotowski. Si bien, las reflexiones acerca de la labor del actor y la percepción del cuerpo como materia tenían absoluto sentido para mí; las propuestas de estos autores desarrollaban una visión cargada de un misticismo sobre la naturaleza del teatro y su relevancia como arte que no terminaba de conectar conmigo debido a mi forma de ser, analítico y racional. Sin embargo, cuando leí a Brecht, todo cobró sentido al encontrarme con una aproximación al teatro y, consecuentemente, a las artes escénicas, que se refería al teatro

en términos familiares y enfáticos para describir este arte como una herramienta para la disección y el cambio social.

La perspectiva escénica épico-brechtiana plantea el trabajo teatral como un espacio político de colaboración creativa, en el que los esfuerzos de todos los artistas involucrados son atravesados por procesos de análisis, crítica y reflexión constante, que confluyen en una puesta en escena que se presenta como una exposición de personajes, actitudes y situaciones que reflejan las fisuras morales y las incongruencias naturales de la vida en sociedad. Brecht (2006, pp. 185-190) plantea que no existen componentes más o menos importantes en la puesta en escena y su construcción de sentido, y rescata el carácter multidisciplinario y convergente del teatro sin dejar de lado la figura del espectador como parte crucial del proceso de generación de sentido. El teatro épico se vale de elementos culturales, musicales y lingüísticos para abordar temáticas que afectan a la humanidad como un todo, mientras usa un lenguaje estilizado pero accesible, que no pierde de vista la necesidad de ser entretenido mientras que se valida como una plataforma de crítica social y acción política.

Me vi cautivado por esta forma política y desafiante de concebir el teatro, por lo que desarrollé un gusto especial por el trabajo de Brecht y comencé a abordarlo en cada oportunidad académica que tenía. Así, me embarqué en una decodificación del teatro brechtiano con miras a comprender cómo es que se puede hacer teatro desde una perspectiva analítico-racional y partiendo de una crítica y autocrítica constante. Este acercamiento al teatro épico me permitió reconocer que el sentido político del quehacer teatral no se encuentra solamente en la escenificación de denuncias o reclamos, sino que más bien radica en las posibilidades discursivas de una pieza que surgen mediante el diálogo entre las posturas que cada miembro del proyecto adopta frente al mismo y las temáticas que este aborda. Este acercamiento al autor me permitió también identificar su influencia en aspectos

adyacentes al ámbito teatral. Pude apreciar cómo existen corrientes musicales del jazz que parten de los trabajos en colaboración con Kurt Weill; encontré similitudes entre la dramaturgia de Brecht y el cine de Woody Allen y Bob Fosse; y cómo no, su profunda influencia en la carrera artística y política de Rubén Blades. La extensión de su influencia y su visión ambiciosa pero real de su revolución teatral, hicieron que decida integrar constantemente sus conceptos y recomendaciones sobre el arte teatral en todos los proyectos que siguieron.

Al acercarme con más profundidad a la propuesta teórica del teatro épico brechtiano, pude distinguir que ésta suele comprenderse en tres grandes vertientes. Una primera, que se refiere a la creación de una dramaturgia anti-aristotélica, que responde, en primer lugar, a la necesidad de una dramaturgia que deje de servir a la legitimación y naturalización de ideales hegemónicos para enfocarse en evidenciar los sistemas de opresión a través de la puesta en escena. La segunda vertiente del teatro épico engloba el efecto de distanciamiento y sus implicancias teóricas, estéticas y prácticas. El efecto de distanciamiento hace referencia al conjunto de elementos escénicos empleados para romper con la ilusión teatral con el objetivo de acentuar las contradicciones en los acontecimientos representados en escena y así, mostrar las contradicciones de la sociedad real de forma entretenida al espectador. Para lograr ese efecto, Brecht introduce el uso de dispositivos escénicos como carteles, que contienen un título y una breve narración de los eventos que sucederán en cada escena; proyecciones; el uso de documentos y referencias a la realidad factual, así como también el uso de música o interrupciones a la convención escénica que rompen con la ilusión realista y el suspenso narrativo para estimular una expectación crítica por parte del espectador frente al relato y sus implicancias. La tercera – y menos explorada- vertiente del teatro épico hace referencia al distanciamiento como práctica escénica. Tanto en sus *Escritos sobre teatro* (2004) como en

su *Breviario de estética teatral*, Brecht aborda el distanciamiento desde premisas teóricas. Ha justificado la necesidad de la implementación del efecto de distanciamiento para la experiencia del espectador y en la labor de los actores. También ha profundizado en aspectos estéticos, ahondando en los alcances discursivos y racionales del distanciamiento como proceso lógico en la creación teatral. Sin embargo, Brecht no tiene una sistematización práctica para el trabajo del distanciamiento en la escena. Tal es la ausencia de una claridad acerca del trabajo escénico del distanciamiento que Jorge Dubatti, en su *libro Una Filosofía del Teatro* (2016), cita una entrevista a Peter Palitzsch, actor, dramaturgo y colaborador de Bertolt Brecht, en la cual Plaitzsch afirma nunca se trabajó la idea del distanciamiento en los ensayos del Berliner Ensemble y se niega a definir tal concepto dado que no lo podía verificar en la práctica teatral del autor. De la misma manera, Brecht (2006) consideraba extremadamente difícil definir el método de la interpretación épica -o distanciada¹- y lo consideraba un proyecto en desarrollo, el cual requería de la colaboración de la mayor cantidad de investigadores.

Sin embargo, al nutrirme cada vez más de investigaciones y revisiones del trabajo de Brecht, caí en cuenta de que la discusión sobre el autor alemán – que no solo sigue vigente, sino que es el punto de partida de una constante producción bibliográfica y académica- era un espacio efervescente con una amplia variedad de posturas y creencias². Por un lado, se encuentra el grupo de académicos como David Catanzarite (1997) o Ribut Basuki, que reconocen el profundo impacto de Brecht en el pensamiento teatral del siglo XX. y su legado

¹ Introduzco este uso del término *distanciado* como acotación para vincular la forma en que se concibe el distanciamiento desde la práctica en esta investigación -como un proceso de constante análisis, reflexión y crítica que acompaña los momentos de creación y composición escénica-, con la forma en la que Brecht define el método de interpretación de su teatro épico.

² Creencias, en tanto las considero como formas de concebir a Brecht y su obra que, como indico líneas más adelante, sacralizan al autor y su obra hasta el punto de transformarla para añadirle valor.

en el teatro contemporáneo, pero que señalan una preocupación hacia la forma en que las ideas y pensamientos del autor son constantemente malinterpretadas y traducidas en montajes fríos y distantes. Otros como Ellis Shookman, revisan exclusivamente los aspectos teóricos del autor y rescatan la influencia que alcanzó en pensadores como Walter Bénéjamin, Theodor Adorno o Roland Barthes para ofrecer una comprensión profunda del autor desde el material escrito, más no del material escénico. En otros casos, le dan un amplio valor a su influencia global en el pensamiento y práctica teatral, y a la vez – un poco en sincronía con el primer grupo ejemplificado-, resaltan la ausencia de una metodología práctica del teatro Épico.

El encuentro con estas diferentes formas de estudiar y comprender a Brecht y especialmente la lectura de las reflexiones de Jorge Dubatti sobre el autor y su relevancia en Latinoamérica, me hizo comprender que la investigación sobre la práctica teatral de Brecht y la práctica escénica de su teatro era muy escasa. Sin embargo, sí logré encontrar algunos trabajos que abordan temáticas similares a las de esta pesquisa, los cuales describen procesos de adaptación de obras de Brecht en naciones y contextos completamente diferentes, como la integración del *Grundgestus* en el método de trabajo del director Fritz Bennewitz en sus trabajos en la India (LaFountain, 2020), o la adaptación china del Círculo de tiza caucasiense a través de revisiones y reinventiones de las técnicas convencionales de la ópera de Sichuán para abordar problemáticas sociales de la china contemporánea (Zhang, 2018). Ambos estudios abordan procesos de adaptación y apropiación de las premisas y cometidos estéticos y filosóficos de Brecht; y revisan su presencia en procesos de creación y aspectos metodológicos de la práctica escénica desde sus propios contextos, para abordarse a sí mismos de forma crítica utilizando sus lenguajes teatrales y técnicas tradicionales para convertir el escenario en un espacio de diálogo y reflexión intercultural. Estas investigaciones me motivaron a ver mi trabajo desde esta perspectiva de adaptación, desde la cual podría

observar a Brecht y tomar aquello que resonara en mi búsqueda artística para implementarlo en aquello que quería trabajar. Así, emprendí un proceso de disección del pensamiento brechtiano, que luego me permitió destilar ciertos elementos de su propuesta y, de esta manera, apropiarme de ellos para aplicarlos al trabajo escénico en la creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

La revisión de los textos teóricos brechtianos y el acercamiento a la dramaturgia del autor me motivaron a realizar una planeación metodológica preliminar para la aplicación del distanciamiento como práctica durante el proceso de ensayos del montaje³. Sin embargo, y como detallo más adelante en la investigación⁴, las indicaciones propuestas en el documento fueron transformadas por completo o incluso dejadas de lado al momento de enfrentarse a la realidad del proceso de dirección, a los procesos creativos de los actores y a las necesidades del montaje. No obstante, a pesar de que no todos los elementos de la planeación metodológica formaron parte del proceso creativo final, los principios que rigen las indicaciones del documento estuvieron presentes a lo largo de todo el desarrollo de la creación y puesta en escena de la obra teatral, lo que evidencia la influencia que tuvo la elaboración de dicho documento en el montaje.

Esta investigación contempla los procesos creativos que conforman la puesta en escena de una obra teatral como procesos de diálogo y colaboración; y analiza las formas en que la presencia de un aspecto teórico facilitó la sistematización de un método de trabajo replicable y adaptable a otros espacios y contextos.

A lo largo de este documento, explicaré cómo el proceso de creación, ensayos y puesta en escena de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* funcionó como un espacio de

³ Ver anexo 2 (La “A” de anexo va en minúscula).

⁴ Ver subcapítulo 2.1. Primera fase: La preparación para el montaje.

experimentación escénica que resultó en la sistematización del método de trabajo para la construcción de personajes, la construcción de relaciones entre los personajes y la composición de escenas. Esta sistematización se materializó en dos conceptos: la “orquestración física” y el “espacio radial”. El primer concepto hace referencia a un proceso guiado de exploraciones físicas con estímulos musicales para la construcción de personajes, cuyas premisas parten de la apropiación del distanciamiento como práctica y como parte del razonamiento creativo escénico. Por otro lado, el “espacio radial” es una reconfiguración del espacio escénico que pretende eliminar la distancia entre el espectador y la acción escénica para integrar a la audiencia en la acción escénica y hacerlo partícipe de la misma; de esta manera, se le otorga cierto nivel de agencia y participación en la acción, sin la posibilidad de que interfiera en el desarrollo dramático de la obra. De esta forma, el espectador es capaz de moverse dentro y fuera del espacio de representación mientras la acción sucede y si decide intervenir, los actores estarán preparados para afrontar esa intervención sin que interfiera en el desarrollo dramático establecido. En ese sentido, el espectador forma parte de los acontecimientos que suceden frente y junto a él, pero no tendrá una agencia real frente a ellos. Esta formulación responde al objetivo de emular la sensación de impotencia e indignación que provoca el especular el espectáculo político que constituye nuestra realidad nacional y del cual los ciudadanos vivimos enterados por las redes o la televisión, pero ante la cual nuestra agencia es mínima.

El pensar el distanciamiento hoy sigue siendo una labor contracultural. Brecht, junto con sus colaboradores y los demás artistas que aportaron a la construcción de su teatro, fueron creadores inconformes que decidieron tomar distancia de las formas y temas del teatro de su tiempo para crear uno propio, un teatro que refleje la sordidez y la comicidad dolorosa de la vida en este mundo, con el que también estaban insatisfechos. Tomar el distanciamiento

como ideal entonces, se presenta como una vía para el cuestionamiento de la propia intuición artística, pues éste exige que el artista emplee una visión y reflexión crítica constante sobre las condiciones creativas desde las que el artista desarrolla sus creaciones, requiere que uno se pregunte ¿desde dónde estoy creando?, ¿quién soy yo, el artista?, ¿qué estoy diciendo con esta creación?, preguntas necesarias para poder realizar una construcción discursiva coherente- aunque no necesariamente inteligible- que responda a los objetivos de la creación misma. De esta manera, y tomando como paradigma ético-artístico el verso de Nicomedes Santacruz que encabeza este documento, la creación obtiene profundidad, pues ha sido labrada desde cuestionamientos que abordan la propia existencia del artista para la elaboración de un discurso específico que aborde los temas que comprende de manera responsable y consciente. Y de esta manera, cumplirá su deber, su honor, su función y su destino, de convertirse en un momento memorable que alumbre, aunque sea por un instante, la razón, el pensamiento, o incluso, el corazón, de aquellos que comparten esa experiencia efímera que es el teatro.

Capítulo 1. Marco teórico

Peter Brook comenta en *El espacio vacío*: “Nadie que se ocupe seriamente del teatro puede prescindir de Brecht. Es la figura clave de nuestra época, y todo el trabajo teatral de hoy comienza en algún momento con las teorías y los logros de Brecht, y regresa a él”. (Brook citado en Brecht & Sáenz, 2018, p. 18). Y es que su obra marca un hito transversal en la historia del teatro occidental contemporáneo, porque redefine la labor del teatro y de todos sus componentes al reconocerlo como un dispositivo de ejercicio político que se ejerce a través de una convergencia multidisciplinaria de lenguajes artísticos. Su relevancia es tal, que no sería posible definir el teatro experimental o, incluso, el posmodernismo sin recurrir a las innovaciones estéticas y teóricas del teatro épico y el *Verfremdungseffekt* (Duque 2000, p. 75). Su revolución estética teatral, de la mano con las innovaciones narrativas desarrolladas en su trabajo como dramaturgo, influenciaron tanto la práctica artística como la producción intelectual en todo el mundo. Brecht es considerado uno de los autores teatrales más estudiados del planeta y, para esta investigación, el contacto con su producción teórica teatral, sus ensayos críticos y su dramaturgia, así como también con diversos estudios sobre su trayectoria artística y los alcances de su planteamiento teórico, fueron determinantes para la comprensión cabal de Brecht como un artista investigador, cuyo trabajo establece un hito paradigmático en la historia de la actividad teatral. Sin embargo, y como reafirmaré constantemente a lo largo de esta tesis; la investigación sobre la puesta en escena brechtiana y las implicancias prácticas de sus preceptos teóricos es un ámbito poco explorado y casi inexistente.

En esta sección, detallaré el bagaje teórico que da sustento a esta investigación mediante la definición de los tres ejes de investigación de la misma. En un primer momento, discutiré el concepto de distanciamiento planteado por Bertolt Brecht en su teoría del teatro

épico, a la luz de un contraste entre los textos teóricos de Brecht y estudios sobre su planteamiento teórico realizados posteriormente en diferentes contextos históricos y geográficos. Luego, definiré la práctica de la dirección teatral a través de Peter Brook, Anne Bogart, Tina Landau y Francis Hodge; directoras y directores teatrales que han desarrollado abordajes teóricos y metodológicos para la dirección teatral. A su vez, esta discusión sobre la dirección será contrastada con la propuesta teórica brechtiana previamente presentada. En última instancia, presentaré el concepto de composición escénica, un aspecto de la práctica escénica transversal a todas las artes que convergen en su construcción; pero que cobra especial relevancia dentro de la labor de estructuración y edición narrativa que asume el director teatral en un montaje.

Esta discusión, conceptual y bibliográfica, es a través de la que se aborda la consigna que impulsa esta investigación: Reconocer el distanciamiento como una propuesta ideológico-teatral teórica, que tiene el potencial de introducirse metodológicamente a la práctica.

1.1. El Distanciamiento

La actividad teatral de Bertolt Brecht se desarrolla en Alemania, durante un periodo que abarca ambas guerras mundiales. Como menciona Ribut Basuki (2002), el teatro ocupó uno de los frentes del conflicto, ya que funcionaba -en ciertos casos- como un medio propagandístico para los diferentes espacios de poder político e ideológico. En ese contexto, Brecht -y otros teatristas como Tadeusz Kantor, Erwin Piscator, o más adelante Jerzy Grotowski- se encaminaron hacia una experimentación teatral que se vio profundamente influenciada por las teorías socio-políticas modernistas.

Bertolt Brecht fue un aprendiz de alquimista teatral, que tomó las herramientas técnicas y estrategias narrativas que consideró útiles de los otros alquimistas teatrales,

pensadores y artistas de su tiempo, así como también de muchos otros que llegaron antes que él; y con ello, quiso crear un teatro que estimule la voluntad y el razonamiento crítico del espectador para que pueda afrontar las necesidades sociales y políticas de la modernidad cambiante.

Para desarrollar su *teatro épico*, Brecht se nutre de la crítica al sistema económico capitalista de Karl Marx para construir una aproximación dialéctica al arte dramático. El carácter dialéctico de su teatro parte de su contacto (y oposición) a las corrientes teatrales hegemónicas en Europa a inicios del s. XX: el realismo social y el realismo burgués (Basuki 2002). El primero responde a la tendencia narrativa soviética que refleja aspectos de la realidad de la clase obrera trabajadora mientras denuncia las miserias provocadas por los abusos del capital. Por otro lado, el realismo burgués retrata fragmentos de la vida de las élites europeas y sus peripecias emocionales. Brecht califica el teatro de su tiempo como un entretenimiento suave⁵ que sirve como espacio de catarsis y cimentación de los ideales burgueses. Acusa también que la popularidad de este tipo de teatro y su posicionamiento como un paradigma intelectual del arte teatral, obstaculizaban la evolución de la práctica teatral y su adaptación a las nuevas necesidades estéticas y artísticas del espectador moderno, pues los avances tecnológicos de la técnica teatral como la proyección cinematográfica o la motorización escenográfica abrían nuevas vías de expresión narrativa y visual al quehacer teatral, constantemente rechazadas por los puristas escénicos del momento (Brecht & Dieterich, 2004, pp. 21-30). En ese sentido, el teatro épico se posiciona como un teatro de

⁵ El entretenimiento suave es una categoría calificativa desarrollada por Brecht para definir los efectos del teatro tradicional dramático en el espectador. Un entretenimiento suave no demanda mayor razonamiento por parte del espectador, y más bien está hecho para que este abandone la racionalidad y se entregue por completo a la convención emocional y narrativa de la pieza. Del mismo modo, el autor establece otra categoría denominada entretenimiento fuerte, que considera que constituye el efecto ocasionado por su teatro épico, pues proponía que este nuevo teatro debía estar hecho para generar placer a través del razonamiento, la crítica y el aprendizaje.

agitación, que rompe con la narrativa realista tradicional a través de una construcción dramática anti-aristotélica, la cual aboga por un teatro que funcione como un medio de exposición de las contradicciones presentes en la realidad. Este nuevo teatro para la edad científica moderna suprime la catarsis - momento cumbre de la experiencia teatral aristotélica que sirve de purga emocional para el espectador, usualmente ante la resolución del conflicto por parte del héroe-, y se arma de las innovaciones tecnológicas teatrales, el uso de narrativas episódicas y la exposición de los elementos técnicos de la escena para romper con la ilusión hipnótica y la suspensión del razonamiento en el teatro (2004, pp. 42- 61).

Sin embargo, el teatro épico no se limita tan solo al uso de una serie de elementos técnicos específicos para la puesta en escena. El teatro épico de Brecht se introduce como una revolución estética e ideológica que reinterpreta la labor del teatro, de los artistas que lo configuran, y su relación con los espectadores. Rompe con los esquemas narrativos canónicos y se emprende en una hibridación formal en la que expone la interconectividad del teatro como una manifestación discursiva que rehúye de la severidad separatista de los géneros dramáticos para recoger elementos de diferentes géneros que acentúen contrastes en el discurso de las obras. De esta manera, Brecht disocia constantemente su configuración épica de las formas teatrales tradicionales, con el objetivo de establecer una identidad narrativa, estética, filosófica y experiencial determinada (Duque Mesa, 2000). En sus Escritos sobre Teatro (Brecht & Dieterich, 2004, p. 46) el autor alemán propone dos esquemas comparativos en los cuales expone las características disímiles de la forma teatral dramática y su formulación épica (ver figura 1.).

Figura 1.

Esquemas comparativos de las formas teatrales dramáticas y épicas

1) FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador pero
consume su actividad	despierta su actividad
le posibilita sentimientos	le obliga a tomar decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	se exageran hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	en curvas
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos

Nota: Este esquema presenta las diferencias que el autor propone entre las formas teatrales aristotélicas tradicionales y su propuesta de la forma teatral épica. Tomado de *Escritos sobre teatro* (p. 46), por Bertolt Brecht & Genoveva Dieterich, 2004, Alba editorial.

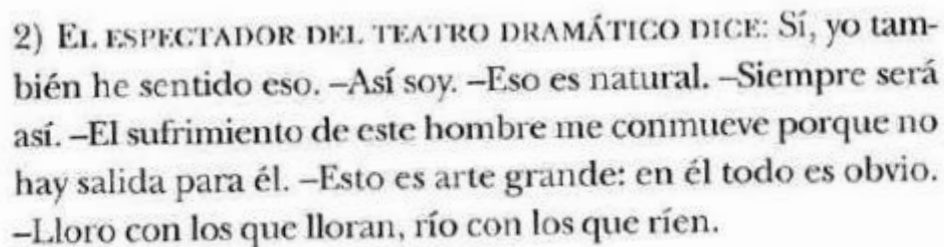
Los dos esquemas comparativos que Brecht presenta, contienen dos vertientes de objetivos escénicos que abarcan aspectos como la relación con el espectador, los elementos narrativos de la escena y las perspectivas discursivas y filosóficas que sustentan sus relatos. Desde esta esquematización, podemos comprender que la forma dramática, según Brecht, es un espacio artístico de confort para el espectador, que le presenta relatos familiares en los cuales puede identificar su experiencia emocional y vivencial. Presenta esta forma como un espacio de escape en el cual, el espectador entra en un estado de suspensión racional para

verse inmerso en las acciones efectuadas por sujetos instintivos y existentes en un espacio determinado e identificable. En contraparte, propone el teatro épico como un ejercicio de análisis diseñado especialmente para confrontar al espectador a través de los acontecimientos representados en escena, desde el cual se estimula su razonamiento crítico a través de una representación episódica que narra los eventos de manera fragmentada para mostrar una naturaleza humana cambiante inscrita en un mundo en constante transformación.

En esa misma línea, Brecht propone dos grupos de afirmaciones que atribuye al proceso de expectación y análisis de un espectador de cada forma teatral. En un primer grupo, lista una serie de enunciaciones que corresponden al razonamiento de un espectador de teatro dramático (ver figura 2).

Figura 2.

Descripción del raciocinio de un espectador del teatro dramático



2) EL ESPECTADOR DEL TEATRO DRAMÁTICO DICE: Sí, yo también he sentido eso. –Así soy. –Eso es natural. –Siempre será así. –El sufrimiento de este hombre me conmueve porque no hay salida para él. –Esto es arte grande: en él todo es obvio. –Lloro con los que lloran, río con los que ríen.

Nota: Primera compilación de frases que el autor atribuye a los espectadores de las dos formas teatrales. Tomado de *Escritos sobre teatro* (p. 46), por Bertolt Brecht & Genoveva Dieterich, 2004, Alba editorial.

A través de estas expresiones, Brecht adjudica la identificación al teatro dramático como algo determinante en su experiencia. El espectador del teatro dramático se identifica tanto con los personajes como con las circunstancias que les tocan vivir. Del mismo modo,

reconocen las situaciones en las que éstos se desenvuelven, pues ante sus ojos son escenarios absolutamente naturales y verosímiles; y por ello, incluso, la identificación se traslada también al ámbito emocional, y experimentan las emociones de los protagonistas de manera análoga desde sus butacas.

Además, el dramaturgo también plantea un perfil de expresiones para el espectador del teatro épico (ver figura 3).

Figura 3.

Descripción del raciocinio de un espectador del teatro dramático.

EL ESPECTADOR DEL TEATRO ÉPICO DICE: No lo hubiera imaginado. –Así no se puede hacer. – Eso es muy llamativo, casi increíble. –Hay que pararlo. –El sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. –Esto es arte grande, en él nada es obvio. –Me río del que llora y lloro por el que ríe.

Nota: Segunda compilación de frases que el autor atribuye a los espectadores de las dos formas teatrales. Tomado de *Escritos sobre teatro* (p. 47), por Bertolt Brecht & Genoveva Dieterich, 2004, Alba editorial.

Estas oraciones demuestran una serie de elementos que antagonizan directamente con la experiencia misma del teatro dramático naturalista, y que son claves para la comprensión del distanciamiento como parte del mecanismo del teatro épico. Por un lado, está la necesidad de producir asombro. El asombro, según Platón, “es un estado que se experimenta ante la percepción de lo existente” (Ugalde, 2017). Es a partir de este estado que se origina la filosofía, pues es el germen del cuestionamiento. Un espectador que se asombra ante los acontecimientos representados ante sí en una pieza teatral, que considera estas acciones y circunstancias atónito, pero sin perder el interés, es el principal activo del teatro épico. Junto

a ello, los enunciados del espectador del teatro épico también contienen una carga crítica constante. Las frases “hay que pararlo” o “así no se puede hacer”, reflejan la persecución de Brecht por que el teatro épico sea un reflejo crudo de una realidad inclemente, que dentro de su inclemencia – y a diferencia del mundo dramático que arremete contra todo aquel que se dispone a combatirlo- tiene la posibilidad de ser transformado.

Para cumplir con estas demandas que Brecht adjudica a su teatro épico, le encomienda la tarea de “hacer lo normal extraño”. Para ello, se vale del *Verfremdungseffekt*, también traducido como efecto de extrañamiento, alienación o distanciamiento. El V-effekt, o distanciamiento es un concepto que muta durante los treinta años de construcción teórica de Bertolt Brecht y abarca estrategias dramáticas, narrativas y de composición⁶; así como también estrategias de interpretación actoral y del uso de los elementos de la escena teatral como la iluminación o carteles explicativos. El objetivo del distanciamiento radica en evitar el desarrollo empático emocional, así como también el desarrollo de la identificación por parte de la audiencia con los personajes y con situaciones presentadas en la obra; al exponer las contradicciones que se esconden dentro de las realidades en las que se desarrollan sus historias, para provocar una reflexión crítica de la realidad factual.

Brecht define el distanciamiento como una manera de comprender la experiencia – sea la experiencia teatral para el espectador, o la experiencia humana para el arte del actor- a través de la acumulación de incógnitas hasta la producción de una aclaración (Brecht 2004, p. 155). Como la misma definición lo demuestra, esta no es una definición sólida que haga referencia a una práctica escénica como tal. Sin embargo, en reflexiones posteriores sobre el

⁶ Ver subcapítulo 1.3. La composición escénica.

distanciamiento, Brecht realiza una serie de precisiones sobre dicho efecto en la interpretación actoral. Ahí, explica cómo una interpretación que carece de identificación resultaría en una interpretación indiferente, con carencia de interés y tensión con respecto al personaje. Por ello, el director alemán sugiere que el actor deberá representar al personaje como “más extraña que una persona cualquiera de la calle” (2004, p. 156). Ante esta aclaración, sigue sin contar con una definición práctica del término. Sumado a ello, Brecht revisa el distanciamiento durante las diferentes etapas de su trabajo como teatrera –que pueden disgregarse en preguerra, exilio y post exilio-, y cada reformulación del término termina volviéndolo más intangible que en sus acepciones anteriores. Es por ello, que el distanciamiento es constantemente entendido tan solo como el resultado del esfuerzo por quebrar constantemente la ilusión teatral a través de la exposición explícita de elementos escénicos como las fuentes de iluminación, el uso de escenografía simbolista o el uso de maquillajes expresionistas. Como indica Schoeps (1981), este entendimiento errado ha reducido la comprensión del teatro épico y el distanciamiento a la ruptura de la convención teatral a través de los elementos que lo constituyen; lo que se ha traducido en una aproximación fría, distante y rígida hacia la dramática brechtiana durante años, que ha regido sobre los montajes de sus obras, incluso desde antes de la muerte del dramaturgo.

Sin embargo, el distanciamiento es un fenómeno mucho más complejo que la simple exposición de los elementos técnicos constituyentes del teatro. El distanciamiento es una práctica que se vale de mecanismos dramáticos para complejizar relatos compuestos por circunstancias reales, que, descritas de una forma cotidiana o naturalista, pasarían desapercibidas como parte de la normalidad habitual. A través del tratamiento de análisis dramático, narrativo y estético del distanciamiento, la puesta en escena del relato evidencia

las contradicciones que constituyen y sustentan las situaciones que consideramos normales o naturales, y las presenta de forma extraña.

Como señala Silviya Jestrovic, esta práctica no es exclusiva del teatro épico Brechtiano, sino que, más bien, es parte de una noción estética que antecede la teoría teatral de Brecht, y abarca diferentes manifestaciones teatrales, artísticas y teóricas. En su libro *Theatre of Estrangement: Theory, Practice and Ideology* (2006), Jestrovic define el *Verfremdung* como parte de la noción de defamiliarización, la cual vincula a prácticas escénicas como el teatro de marionetas y tradiciones dramáticas que se cimientan en el abordaje de temáticas cotidianas haciendo uso de estrategias narrativas no realistas, y más bien fantásticas o míticas que rompen con la ilusión naturalista. Otros ejemplos de esto son la tradición teatral española o isabelina, la *commedia dell'arte* o las tendencias anti-ilusionistas del romanticismo. Jestrovic define el *Verfremdung* como un “dispositivo para distanciar al espectador hacia una cierta dirección de comprensión” (2006) de la obra. Señala que Brecht, a través del distanciamiento, rompe con la ilusión de la realidad escénica para establecer la ilusión de la ruptura de la ilusión, es decir; hace evidente que lo que sucede en escena es una interpretación para provocar un compromiso intelectual del espectador y comunicar un mensaje con una carga socio-política determinada, la cual está siendo constantemente explicitada al espectador a través del uso de dispositivos escénicos específicos como los carteles, las proyecciones de imágenes o documentos, la enunciación de títulos o la narración episódica.

1.2. La dirección escénica

El primer aspecto constitutivo para esta investigación es el de la dirección escénica. Para definir qué es la dirección, partiré, nuevamente, de una cita a Peter Brook: “Es necesario crear un espacio (...) para que se produzca algo de calidad.” (2015, p. 12). En esta cita a uno

de los directores contemporáneos más influyentes del teatro occidental, realizo una omisión intencional y dejo de lado el “*vacío*” que suele complementar al “*espacio*”, ya que no quiero centrarme tanto en la propuesta de Brook de un teatro inherente a la práctica en sí misma y no dependiente de una infraestructura especializada, de vestuarios opulentos o incluso, de una audiencia bien curtida en el arte de la expectación teatral. Más bien, con esta cita incompleta, quiero resaltar la necesidad de un espacio para la producción, entendida como el ejercicio de generar material artístico en forma de textos, imágenes, ideas o cualquier manifestación que nutra la creación escénica. Utilizo la palabra producción y no creación para no cambiar por completo la perspectiva de Brook, muy inserta en ese mundo mercantil que detalla Anne Bogart, en el que los artistas no solo ejercen el rol de artistas, sino también el de productores, contadores, cajeros y anfitriones (2008, p. 17). La responsabilidad de establecer los parámetros, las normas y las herramientas que operan en este espacio dedicado enteramente a la creación, así como también el establecer las vías para llegar a éstas, recae enteramente sobre el director. En ese sentido, como señala Francis Hodge en su manual práctico de dirección, el trabajo del director es un trabajo de comunicación. A diferencia de un director de orquesta, o incluso de un entrenador de fútbol o voleibol, que cuentan con una presencia física desde la cual manejan y organizan el hecho que gestionan; el director escénico es más bien un “*silent partner*“, o compañero silencioso, que transmite imágenes e ideas a los espectadores a través de su trabajo con los actores y su gestión de todo el aparato teatral (Hodge, 1971, p. 6).

Hodge señala que, a diferencia del grueso del trabajo artístico, que requiere de un balance entre el razonamiento subjetivo y objetivo, con cierta predominancia de la subjetividad; el director escénico trabaja, mayoritariamente – y de forma no excluyente-, desde la objetividad. Esto se debe a que su labor consiste en comunicar de manera asertiva lo

que piensa y siente a otros, para poder reconstruir su visión en escena a través de acciones o imágenes perpetuadas – principalmente- por otros. En ese sentido, el director debe conocer y dominar, por ejemplo, las estructuras dramáticas de las obras con las que trabaja, manejar principios de diseño escénico y conocer los procesos y técnicas de ensayos y entrenamiento actoral, ya que es él, finalmente, el diseñador de la producción teatral en conjunto. Así, el director deberá tener una mirada perceptiva y atenta que atraviese planos físicos y emocionales – en el plano del trabajo actoral-, e incluso que analice aspectos administrativos de producción y, como ya se mencionó previamente, diseño, para poder así trabajar de forma conjunta y armoniosa con los miembros del equipo técnico que le rodea (Hodge, 1971, pp. 5-6). El director es un lector, es un analista, un diseñador, un crítico, pero principalmente, un espectador. Es un espectador sobrecalificado, que tienes las herramientas de comprender los mecanismos de ilusión o de interpretación que se aglomeran en la escena, para poder reacomodarlos en función a una percepción deseada específica, la cual hará efectiva la comunicación de sus objetivos – sean sensoriales, narrativos o discursivos- a los espectadores que ocuparán las butacas o compartirán el espacio en las funciones.

1.3. La composición escénica

El concepto de composición escénica se construye bajo la influencia de términos homónimos que constituyen el lenguaje de una amplia variedad de disciplinas artísticas como la fotografía, la pintura y el cine. Para comprender las implicancias de la composición escénica desde la práctica, partí de una definición compuesta por una apropiación de los conceptos de *montaje escénico* y *composición* planteados por Sergei Eisenstein desde el arte cinematográfico. La composición de Eisenstein contempla elementos como el uso y transformación del espacio, el diseño escenográfico y el desplazamiento del cuerpo, entre

otros aspectos; y los ensambla a través la cámara -el instrumento que hace que el cine sea cine- y sus elementos adyacentes como la edición, el ritmo y el juego de cámaras. Si bien parto de una concepción cinematográfica del término, esta concepción es la que más se asemeja a la forma de trabajo y razonamiento compositivo desarrollado a lo largo del proceso de creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*; pues, como desarrollaré más adelante, la multiplicidad de perspectivas en el espacio escénico contra-distanciado⁷, requiere de una comprensión de la experiencia del espectador como la de una multiplicidad de cámaras registrando una serie de acontecimientos en un espacio compartido. Adicionalmente, complementé la definición cinematográfica de Eisenstein con las formulaciones de Francis Hodge, Tina Landau y Anne Bogart, quienes aportan un planteamiento de la composición escénica desde la práctica escénica, cada uno desde su experiencia y enfoque metodológico.

1.3.1. La composición cinematográfica según Eisenstein

En la nota del editor de la edición mexicana de *El Montaje Escénico* de Sergei Eisenstein -libro escrito originalmente en 1958-, Edgar Ceballos señala que “componer requiere ante todo saber ver la realidad que nos rodea, subdividiéndola en pequeñas unidades de acción. El segundo paso era saber aislar esas unidades de acción, hacerlas independientes, para darles nueva dependencia.” (Ceballos citado en Eisenstein, 1994, p. 7). Este resumen de Ceballos es una paráfrasis de la definición que plantea Eisenstein al concepto de puesta en escena, una herramienta de planificación de la acción que formaba parte del curso de Composición que impartía Eisenstein en Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú. Eisenstein dice que la puesta en escena teatral se desarrolla a lo largo de los procesos de

⁷ Ver subcapítulo 5.4. El distanciamiento en el espacio.

ensayos y consiste en “la fragmentación de la acción en pequeñas unidades y la sucesiva combinación de estas unidades de acción en un único flujo de montaje. (...) La puesta en escena es el punto inicial del cual se originan los medios específicos de la expresión dramática. (...)” y es también “la manera en que la acción dramática viene realizada por los actores en el tiempo y el espacio.” (Eisenstein, 1994, p. 40).

Posteriormente, el director ruso introduce el concepto de composición, que, en este caso, se relaciona más al aspecto visual-cinematográfico conformado por el uso de planos que determina el ritmo narrativo de un filme. Eisenstein define composición como “la fragmentación de la acción general en acciones que se desarrollan en cada uno de los encuadres (...)” (1994, p. 99). Según el teórico y director, la composición tiene la capacidad de reforzar las impresiones emotivas de una escena y de otorgar interpretaciones particulares a los hechos expuestos, esto debido a la perspectiva cinematográfica desde la cual expone el concepto, en la cual la posición de la cámara cumple un rol fundamental en el punto de vista que se le ofrece al espectador – aspecto que posteriormente desarrollaremos cuando exploremos las implicancias del uso del espacio compartido con el espectador-. Este aspecto visual-narrativo de la composición está profundamente relacionada a la disposición escénica trabajada durante el proceso de montaje anteriormente mencionado, ya que, como lo indica el autor, es necesario conservar la interrelación general entre los personajes, así como la unidad de tiempo y el ritmo durante su implementación.

1.3.2. La composición para la dirección según Hodge

En su sistematización práctica de la dirección teatral, Francis Hodge define la composición como la organización física de los actores-personajes en un espacio escénico para la ilustración de la acción dramática en su forma más simple a través del énfasis y el contraste (Hodge, 1971, p. 92). Desde su enfoque comunicacional, Hodge plantea la

composición como una herramienta de comunicación laboral entre el director y el actor, que se caracteriza por la sugestión de significados a través de las posiciones físicas y las distancias entre actores y otros elementos de la escena, y también como una herramienta de comunicación artística visual entre el director y los actores con el espectador. La propuesta de Hodge abarca dos aspectos de la composición. Por un lado, se encuentra la composición como práctica escénica, que proveniente de las artes visuales, principalmente de las artes pictóricas, y hace referencia a la labor de construcción de imágenes interpretables por parte del director. Por otro lado, las composiciones, entendidas como las imágenes unitarias conformadas por uno o más actores en un espacio escénico, cuyas posiciones y desplazamientos aportan a la construcción dramática y discursiva de la obra. La propuesta que este libro imparte podría verse como un antecedente a la sistematización de Tina Landau y Anne Bogart que revisaremos líneas más abajo, ya que trabaja la composición como pequeños cuadros insertos en las escenas, cuyas transiciones devienen de la improvisación de los actores ante la acción dramática de sus personajes, lo cual determina la creación y desarrollo de las escenas. Hodge menciona que una definición estricta de la composición no contempla el movimiento, sino que más bien es estática. “Es un momento atrapado. Es una forma primitiva a la cual se le superponen otros elementos con los que se crea una ilustración” (1971, p. 93). Sin embargo, el arte teatral es esencialmente un arte del movimiento, o sin querer complejizar mucho el concepto de movimiento, es un arte que requiere del tránsito de un actor desde un punto del escenario a otro. Es por ello que la composición también se vale de la gestualidad y el movimiento. En ese sentido, Hodge recomienda abordar las composiciones como *still shots* o imágenes fijas, pero siempre bajo la comprensión de que una obra teatral está compuesta por una gran variedad de imágenes,

relacionadas entre sí mediante los movimientos y traslados de los actores, o en pocas palabras, está compuesta por la alternancia continua de composición y movimiento.

1.3.3. La composición según los Viewpoints de Landau y Bogart

Tina Landau y Anne Bogart sistematizaron y popularizaron el trabajo escénico a partir de los *viewpoints* -o puntos de vista- creados por Mary Overlie. Ambas directoras crearon *The viewpoints book* como una guía práctica que detalla el paso a paso del trabajo con los puntos de vista escénicos desde los cuales un creador puede aproximarse al trabajo escénico. En este libro, Landau y Bogart trabajan sobre dos amplios conceptos: Los *viewpoints* son una serie de herramientas para el trabajo actoral que abarcan diversos aspectos del trabajo escénico del actor, que, como detallan en el libro, “son una filosofía traducida a una técnica para el entrenamiento de performers, la construcción de un ensamble y la creación de movimiento para la escena”. (Bogart & Landau, 2005, p. 7) Esta técnica desagrega la creación de material escénico una serie de categorías y subcategorías que convergen en ejercicios de composición, aspecto complementario a los *viewpoints*, que funciona como un método de edición y organización del material creado a partir del trabajo con los *viewpoints*.

En su definición de composición, Bogart y Landau señalan que es la práctica de selección y organización de los componentes del lenguaje teatral para la construcción de una obra de arte para el escenario (2005, p. 12). Si los *viewpoints* son una herramienta pensada principalmente para el razonamiento actoral, la composición es una herramienta propia del “creador” – director, escritor, performer o diseñador-; es un método de diálogo y organización con los componentes teatrales que permite la implementación de principios importados desde otras disciplinas artísticas, para ser traducidos a la escena y para que aporten a la creación de un lenguaje común en el trabajo escénico-teatral. Planteada como una “extensión natural” (2005, p. 137) del entrenamiento en *viewpoints*, el abordaje de la

composición propuesto por ambas directoras representa un procedimiento de creación escénica no jerárquica, práctica y colaborativa por naturaleza (2005, p. 15).

Hasta el momento, hemos expuesto las implicancias y relevancias de la composición, pero ¿qué es la composición concretamente? Según Bogart y Landau, una composición es un proceso creativo inminentemente colaborativo cuyo resultado es una pequeña pieza para la escena compuesta por material escénico dramático, comunicativo, teatral y que tiene la posibilidad de replicarse. Como indican las autoras “el trabajo de composición cumple la misma función que el bosquejar para un artista: Las composiciones son creadas a partir de ideas esbozadas en un espacio y tiempo determinados, e introducen nociones que pueden ser útiles para una producción determinada” (2005, p. 137). En ese sentido, encontramos dos aspectos centrales: la composición como concepto, y las composiciones como resultados. El primer aspecto comprende la composición como una herramienta de organización y creación en el espacio a través de la disposición e interrelación de los elementos en la escena; y el segundo, se refiere a las piezas individuales que surgen del trabajo de composición y que pueden, eventualmente, llegar a formar parte de un espectáculo escénico.

Capítulo 2: Metodología

La presente investigación aborda el concepto teórico del distanciamiento brechtiano del teatro épico para su implementación a la práctica teatral en una puesta en escena particular. Para este propósito, la investigación se dividió en tres fases durante las cuales se aplicaron diversas herramientas de investigación y exploración que permitieron reconocer el distanciamiento como una línea de pensamiento y una práctica artística preexistente a la teoría y práctica teatral de Brecht. El desarrollo de estas fases y sus procesos abrieron paso a la traducción de este concepto esencialmente teórico, hacia una propuesta práctica concreta.

En un primer momento, revisaré la primera fase, previa al proceso de creación y producción de la obra teatral *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* durante la cual elaboré una hoja de ruta metodológica para abordar la creación escénica desde una perspectiva crítica y analítica, la cual sentó las bases para la organización de la etapa posterior. Posteriormente, presentaré la etapa de conceptualización del proyecto, durante la cual me sumergí en una investigación acerca de la producción literaria y académica del dramaturgo alemán y en otros escritos sobre su trabajo, con el objetivo de reconocer las características de su propuesta escénica, comprender las razones de su trascendencia y relevancia internacional y rastrear su influencia en la práctica teatral contemporánea. Luego explicaré las herramientas empleadas en la segunda fase de investigación, constituida por el proceso de creación y producción de la pieza teatral en la que ocupé el rol de director y dramaturgo. Esta investigación, a pesar de no ocuparse estrictamente de una discusión teórica teatral, sí se enfoca en explorar la traducción y sistematización de aspectos esencialmente teóricos a la práctica escénica, por lo que también, durante la revisión de esta segunda etapa, reflexionaré brevemente acerca de la relevancia de la investigación desde la práctica escénica y su relación con la teorización teatral. Por último, presentaré el uso de la herramienta del laboratorio empleada durante la

tercera y última fase de investigación virtual que tomó lugar durante la primera mitad del 2020, en la cual construí un espacio de experimentación en línea a partir de la sistematización de nuestro trabajo del distanciamiento en escena junto a los actores que participaron del montaje del 2019.

2.1. Primera fase: La preparación para el montaje

La primera fase corresponde a un proceso de investigación previa al inicio del trabajo dramático de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* Se trató de un momento de trabajo personal en el que esboqué una planificación preliminar del proceso de creación posterior, en el cual detallé una serie de procedimientos que consideraba determinantes para la traducción del distanciamiento como concepto al trabajo escénico práctico. Estos recursos abordan el trabajo de análisis y conceptualización del proyecto para la dirección del montaje a través de la lectura del texto dramático y el recojo de las primeras impresiones que éste o el material de investigación detonasen. El ejercicio del recojo de primeras impresiones, consiste en realizar una lectura del libreto y anotar las percepciones, reacciones o ideas que surgen orgánicamente frente a los personajes y acontecimientos de la obra. Luego de haber terminado de leer el texto, se procede a revisar estas impresiones para analizarlas bajo una mirada crítica e identificar las razones que motivan estas reacciones. El material fue registrado en una bitácora de dirección que utilicé a lo largo de todo el proceso (ver anexo 1). Este procedimiento se realizó nuevamente de manera grupal con el equipo en un momento posterior, y es presentado como el primer paso para construir una postura política preliminar frente a las problemáticas abordadas en el proyecto, aspectos que sentarían las bases para el planteamiento de ejes de contradicción, elementos temáticos útiles para la construcción narrativa de la obra.

2.1.1. Ejes de contradicción

Los ejes de contradicción son elementos presentes en las diferentes capas intertextuales de una pieza teatral – diálogos, descripciones, formas de representación, elementos escénicos varios como el vestuario, la escenificación, etc.- que presentan contradicciones en la constitución de las convenciones sociales de la fábula⁸ y las acciones de los personajes. El objetivo de establecer ejes de contradicción durante el análisis de una pieza dramática radica en la necesidad de identificar conflictos específicos en la narrativa de la obra que puedan ser discutidos y sobre los cuales se puedan erigir decisiones de interpretación actoral, u otras decisiones estéticas, narrativas o compositivas para la puesta en escena. Este método de análisis es de mi autoría y parte del uso del registro y uso de las primeras impresiones detallados por Brecht a lo largo de sus Escritos sobre Teatro. Estos ejes pueden estar presentes de forma explícita o implícita en el texto teatral; pueden ser identificados en la fábula de la obra, las situaciones que representa y la actitud de los personajes frente a estas situaciones, o frente a los otros personajes. Su identificación varía según el marco conceptual e ideológico personal de quien efectúa la lectura del texto, dado que las contradicciones sociales pueden ser interpretadas desde marcos lógicos absolutamente subjetivos. El recojo y el análisis de las primeras impresiones es entonces, un primer ejercicio de distanciamiento, pues requiere de una observación minuciosa para la identificación objetiva de los marcos éticos, políticos y conceptuales que motivan las reacciones orgánicas que provoca un primer contacto con el texto, y, de esta manera, reconocer los condicionantes sociales que hay detrás

⁸ Entiéndase *la fábula* como la convención dramática que plantea la realidad en la que se desenvuelve el relato dramático. La fábula comprende el contexto histórico (si lo hubiese), el contexto social y los demás componentes que sustentan los acontecimientos que presenta la obra, así como también el lugar que ocupan sus protagonistas en la misma.

de dichas reacciones⁹. Durante el mes previo al inicio del trabajo de conceptualización de la obra, redacté un documento de planificación previa para el proceso de ensayo y creación colaborativa con los actores (ver anexo 2). En este documento, establecí una aproximación metodológica para la aplicación del distanciamiento al trabajo personal de lectura, investigación y análisis de los textos dramáticos que utilizaría como inspiración para la escritura del libreto de la obra; y, a su vez, planteé rutas metodológicas para su aplicación en el trabajo con actores, la composición del espacio y la musicalización de la pieza. La principal herramienta desarrollada en esa planificación preliminar fue la ya mencionada recopilación y análisis de primeras impresiones para el desarrollo de posturas y el planteamiento de los principales ejes de contradicción que serán claves para el trabajo de conceptualización de la obra en la siguiente etapa, y también formarán parte del razonamiento mediante el cual se abordarán otros elementos de la puesta en escena.

Esta primera fase tuvo una continuación en una etapa de lectura y análisis de obras teatrales y escritos teóricos de Brecht a través de los cuales pude reconocer el uso del distanciamiento desde la dramaturgia no-aristotélica de su teatro épico. Como explicaré durante el tercer capítulo de la investigación, es a través de este periodo de lectura, que pude identificar las diferentes etapas de construcción dramática a lo largo de la trayectoria dramática del autor, así como también pude rastrear la consolidación de las estrategias del

⁹ La aversión brechtiana a la identificación del teatro naturalista aristotélico deviene en un uso controlado de la emocionalidad desde una perspectiva crítica. Como acusa Brecht en sus *Escritos sobre Teatro* (2004, p. 23): “Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada.” En otras palabras, el distanciamiento Brechtiano no propone eliminar las emociones del campo creativo teatral, sino que más bien reconoce que éstas responden a un marco lógico determinado por las condiciones sociopolíticas y económicas en las que el espectador se desenvuelve. Además, indica el uso de la emoción como algo que es controlado deliberadamente desde los espacios teatrales dominantes – en su momento, el teatro naturalista burgués o el teatro social-formalista-; por lo que defiende un uso de la emocionalidad que responda al cuestionamiento constante del status quo en el que vive el espectador, el cual adjudica a su teatro épico.

uso del distanciamiento desde la dramaturgia. Durante esta etapa es que implemento por primera vez el recojo y análisis de las primeras impresiones, las cuales pude abordar desde la perspectiva crítica que presenta en sus reflexiones y postulados teóricos. Si bien para ese entonces no contaba con un texto dramático terminado para la obra, este periodo de investigación y recolección de referentes dramáticos de la obra de Brecht me permitió identificar los primeros ejes de contradicción que posteriormente se consolidarían como ejes temáticos de la pieza final. El primero fue la contradicción presente en la actividad política y el discurso del ciudadano frente a la política. Algo que quise abordar y retratar desde la obra, era el panorama de los protagonistas de la escena política de nuestro país durante el año 2019 – y algunas específicas en momentos previos-. Encontraba fascinante la forma en que un gran porcentaje de los agentes políticos que encabezaban listas parlamentarias u ocupaban puestos de suma importancia en diferentes instancias del gobierno, se encontraban, a su vez, involucrados en investigaciones penales por delitos que oscilaban entre el tráfico de influencias, la malversación de fondos, la evasión tributaria, la violencia familiar o la omisión de asistencia familiar. Ante esta realidad, la posición de la ciudadanía y de la opinión pública se mostraban cada vez más indiferente o insensible, pues la normalización de récords delictivos o de investigaciones penales entre figuras políticas que pueden ser comparadas a los de un delincuente común, ha llevado a que esto deje de ser percibido como un problema, y que más bien, se normalice como parte del ecosistema político nacional. De esta manera, el primer eje de contradicción se refiere a la indiferencia del ciudadano frente a la calidad cívica de sus representantes o funcionarios políticos, frente a los cuales solo se indigna cuando identifica que su desempeño político podría interferir con sus intereses propios. Por otro lado, un segundo eje de contradicción se encontraba en la búsqueda de una representación escénica que haga entrañable lo despreciable. Quería construir un grupo de personajes deplorables,

cuyo accionar sea motivado exclusivamente por la búsqueda del bienestar personal, la facturación inmediata y el odio hacia lo diferente, a tal punto que se elimine la posibilidad de establecer algún lazo empático con ellos. Sin embargo, quería que estos personajes tengan una cualidad atractiva, un carisma que haga que los espectadores entren en conflicto al encontrarlos agradables y entretenidos, mientras que complotaban contra todo lo bueno al frente suyo.

2.2. Segunda fase: El montaje teatral

La segunda fase de la investigación corresponde a la etapa de producción y montaje de la obra teatral, cuyo proceso y la metodología desarrollada durante el mismo, son los objetos de análisis de este estudio. Durante esta etapa, se desarrolló el proceso de creación y ensayos de la obra, así como también la escritura del texto dramático. Como explico más adelante¹⁰, la pieza fue escrita en simultáneo con el trabajo de exploración con los actores, pues los descubrimientos producto de los ensayos sirvieron como un material sumamente valioso para la escritura. La creación de la obra se dio durante el transcurso de cuatro meses, entre los cuales tuvimos un ensayo por semana. Este proceso fue un espacio de experimentación y refinamiento para la sistematización de la orquestación física¹¹ y la conceptualización del espacio radial¹², herramientas que formaron parte del lenguaje común entre el cuerpo de actores y la dirección del montaje para una comunicación fluida en el trabajo escénico. Ambas herramientas establecen procedimientos para la aplicación práctica del distanciamiento mediante el reconocimiento del cuerpo y el movimiento de cada actor a través de una serie de exploraciones físicas con estímulos musicales; y la reformulación del

¹⁰ Ver subcapítulo 4.4. El rol del directo/dramaturgo.

¹¹ Ver subcapítulo 5.3. El distanciamiento en el cuerpo.

¹² Ver subcapítulo 5.4. El distanciamiento en el espacio.

espacio escénico para una composición que integre y confronte al espectador a la acción escénica. En un primer momento, las aproximaciones a los aspectos contemplados en la planificación preliminar elaborada durante la primera fase de la investigación – el cuerpo, la voz, el uso del espacio, etc.-, fueron implementadas intuitivamente a través de indicaciones a los actores durante las exploraciones. Sin embargo, y en conjunción con los hallazgos que surgieron a partir del diálogo con los actores sobre su trabajo y los diálogos con los espectadores asistentes a los ensayos abiertos; estas nociones expuestas inicialmente como premisas normativas, muy acordes al estilo didáctico de los textos teóricos de Brecht, tomaron la forma de procedimientos replicables que se situaron como la forma de trabajo que resultó en la obra teatral presentada el 07 de diciembre del 2019.

2.2.1. La puesta en escena como herramienta de investigación

La incorporación de las artes al espacio académico durante la segunda mitad del siglo XX permitió que la reflexión del artista sobre su propia producción artística, los métodos de trabajo aplicados y los descubrimientos filosóficos, técnicos o procedimentales obtenidos a través de esta, obtengan validación y reconocimiento dentro del ámbito de la producción de conocimiento intelectual. Como resultado, las investigaciones en las artes escénicas – así como también en otras disciplinas artísticas- aportaron al campo de la generación de conocimiento una perspectiva que traslada el énfasis de la investigación desde los resultados, hacia los procesos que los anteceden (Ágreda, et al. 2019, pp. 15-16).

El principal método de exploración en esta investigación es el ejercicio creativo implementado durante el proceso de creación y montaje de la obra *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* Proceso que, tal y como se indica en la Guía de investigación en Artes Escénicas de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP:

Parte de un diseño inicial susceptible al cambio (Barrett y Bolt 2010: 101), que incorpora la incertidumbre como un elemento crucial de la creación, donde las preguntas y métodos se van construyendo y definiendo a lo largo del proceso creativo, y donde los descubrimientos generados provienen de aprender a trabajar con dudas antes que con hechos evidentes o ideas preestablecidas (2019, p. 16).

Así, esta investigación aborda un aspecto del planteamiento teórico de Bertolt Brecht – el distanciamiento- mediante una aproximación metodológica desde la práctica escénica, con miras a la apropiación de una concepción ideológica teatral que ha influido en la práctica escénica desde su creación y proliferación internacional, pero que carece de un planteamiento metodológico procedimental, o un estudio práctico específico.

2.3. Tercera fase: La virtualización

Durante la última fase de la investigación, tuvimos que afrontar la frustración de las intenciones de continuar el trabajo de la obra tal y como la conocíamos a causa de la crisis ocasionada por la Covid-19. Las restricciones por la crisis sanitaria, la inmovilización social obligatoria y el cierre de todo tipo de actividades, nos obligaron a abandonar los planes de continuar trabajando el proyecto e iniciar la búsqueda de un espacio para el estreno de una breve temporada teatral. A pesar de ello, los actores no pararon de manifestar su interés por continuar la exploración de las posibilidades creativas que la obra ofrecía, por lo que les invité a participar de un laboratorio de exploración virtual, en el cual podríamos continuar trabajando las inquietudes pendientes de cada uno de ellos con respecto a la obra y a sus personajes, mientras nos adaptábamos a la creación en el nuevo contexto de escenificación virtual mediada. El laboratorio en línea tuvo una duración de dos meses con encuentros semanales, en los cuales cada actor compartía exploraciones físicas que realizaba y grababa

desde casa, para luego analizarlas y reflexionar sobre sus materiales en grupo. Pese a que en un inicio me opuse a emprender un proceso de adaptación de la obra, o incluso de sus herramientas de creación al espacio virtual, esta experiencia reafirmó la eficiencia de la orquestación física y de la reconfiguración del espacio escénico introducida con el espacio radial, en el trabajo de exploración e investigación de los actores, así como también me permitió identificar una integración del razonamiento distanciado a la hora de reflexionar acerca del trabajo que cada uno compartía semana tras semana. En ese sentido, esta última etapa de entrenamiento y reflexión virtual funcionó como una extensión del proceso de creación culminado, el cual fue puesto en retrospectiva para poder abordar aquellos detalles que quedaron pendientes y afianzar los aprendizajes obtenidos durante la creación de la obra.

Este capítulo presenta de manera resumida las herramientas metodológicas empleadas a lo largo de todo el proceso de investigación que este documento narra. En los capítulos siguientes, expondré con mayor detalle las inspiraciones y los procedimientos que dieron paso a la consolidación de los métodos de sistematización del trabajo del distanciamiento en el proceso de conceptualización, ensayos, montaje y escritura de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

Capítulo 3. Un ABC del teatro épico

Bertolt Brecht, el poeta, dramaturgo, director y teórico teatral alemán, es uno de los artistas más influyentes del siglo XX. Su obra teatral -tanto escénica como literaria- ha sido un referente clave para otros artistas mundialmente reconocidos como Augusto Boal, Bob Fosse, Chico Buarque y Rubén Blades. Es posible rastrear rezagos de su influencia en campos artísticos como la música y la dramaturgia, así como también en el campo estético, literario y académico, como sucede con Roland Barthes (Kemper, 2005) y Walter Benjamin¹³ (1998). Y es que su búsqueda por un teatro apropiado para la era científica dio paso a una obra disidente que contempla un análisis de los mecanismos políticos y su influencia en el tejido social sin precedentes, el cual marca un punto determinante en el desarrollo del pensamiento y la práctica artística. Desde su posición de “miembro autoexiliado de la burguesía” (Bremer citado en Basuki, 1992, p. 137), su propuesta escénica es una acción que se opone al sistema teatral burgués hegemónico europeo de inicios de siglo XX – principalmente perteneciente al realismo psicológico y, luego de la polarización ideológica mundial, al realismo social-, el cual, según sus postulados teóricos, servía como un medio de legitimación del sistema de opresión capitalista.

El llamado teatro épico de Brecht, está compuesto por el uso de estrategias escénicas de ruptura de la ilusión teatral, aspecto determinante del realismo psicológico; las cuales son empleadas desde la dramaturgia y desde el trabajo escénico. Estas estrategias son parte de la práctica y teorización de la desfamiliarización, la cual tuvo una presencia importante en los movimientos y experimentos artísticos de inicios del siglo XX. hasta mediados de

¹³ Ver KEMPER, T. (2005). Brecht by Barthes 'Mythologies' and the Brechtian Heritage in Visual Culture. *Communications from the International Brecht Society*, 34, 121-127. Y BENJAMIN, W., BOSTOCK, A. (1998). *Understanding Brecht*. Verso.

1935 (Jestrovic, 2006, p.159). Si bien, Silvija Jestrovic señala que es posible identificar estrategias artísticas, e incluso teorización sobre la desfamiliarización a lo largo de la historia del arte, el teatro y el pensamiento crítico, la investigadora hace énfasis en la complejización estética y política que alcanzan los artistas histórico-vanguardistas, quienes desarrollaron el concepto hasta convertirlo, incluso, en un lenguaje para su época (2006, p. 03). Retomando la discusión acerca del teatro épico, Brecht reconoce que su teorización es fruto de un conjunto de corrientes y prácticas escénicas como el teatro oriental o el teatro de Erwin Piscator, de los cuales rescata la sintetización gestual para la construcción de personajes del teatro oriental (Brecht 2004, pp. 155-160)– lo que luego él mismo desarrollaría como *grundgestus*- y el enfoque en la audiencia proletaria, así como también el uso de proyecciones en el escenario de la práctica de Piscator.

El desarrollo teórico del teatro épico fue un proceso que abarcó alrededor de tres décadas – toda su carrera artística-, y estuvo en constante revisión. Sin embargo, este paradigma teórico cuenta con una serie de aspectos cruciales, los cuales fueron consolidándose de la mano con la escritura y el montaje de sus piezas.

El presente capítulo presentará características centrales de la teoría del teatro épico, a través de su presencia en las obras del autor alemán consultadas para el proceso de conceptualización y escritura de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* Pues a través de la comprensión de estos aspectos y su relevancia en la práctica escénica brechtiana, será posible comprender su apropiación y su traducción a herramientas escénicas prácticas en el objeto de análisis de esta investigación.

La Biblia (1914/2018)¹⁴, fue la primera pieza terminada y publicada por Brecht a los quince años, bajo el seudónimo de Bertold Eugen, en la revista de su escuela secundaria. Esta obra, aún distante al inicio del trabajo teórico de Bertolt Brecht, permite reconocer una serie de aspectos estilísticos y casi metódicos en el trabajo dramático del autor, los cuales se mantuvieron vigentes a lo largo de su actividad artística. Uno de ellos es el uso constante de citas bíblicas y las referencias a la mitología judeocristiana. Esta primera obra lleva como título el nombre del principal documento de consulta y oración del cristianismo, el catolicismo, y derivados, y contiene una serie de citas bíblicas textuales extraídas de diversos pasajes del libro como de los libros de Mateo o de los discursos apocalípticos de Marcos (Brecht & Sáenz, 2018, p. 1805). La presencia bíblica es una constante en la obra de Brecht y es empleada, en algunos casos, de manera alusiva, o de forma irónica. En el caso específico de La Biblia, todas las citas bíblicas son enunciadas por El Abuelo, quien representa una forma inflexible y dogmática de vivir la religiosidad, es cegado por su propia forma de vivir su fe que le impide reconocer la gravedad de la situación en la que se encuentra. La presencia de la mística judeo-cristiana también se manifiesta en la premisa de la obra: Situada en una ciudad protestante de los países bajos, cuenta el destino fatal de la familia del alcalde. Nos muestra un abuelo inmerso en la lectura de su biblia, y a su nieta, quienes esperan noticias del inminente asedio por tropas católicas. El abuelo alecciona a la joven con pasajes de su biblia y ella le pide que por favor le hable de otras cosas, porque su biblia es fría y distante. Luego, llegan el alcalde y su hijo con noticias de las murallas de la ciudad, pues un mensajero había anunciado que el comandante de las tropas enemigas les otorgaría el perdón si todos en la ciudad se convertían al catolicismo y si la hija del alcalde pasaba con él la noche. Esta

¹⁴ Las referencias a las obras teatrales consultadas, así como las referencias a Los Escritos sobre Teatro, estarán compuestas por el año de publicación original de la obra en alemán y del año de la edición traducida consultada.

encrucijada es una cita directa al mito hebreo de Judith, que también es parte del canon mitológico católico-cristiano. Esto nos lleva al siguiente aspecto transversal al trabajo dramaturgico de Brecht: la presencia de la guerra. Bertolt Brecht es un hijo de la guerra. Pasó su adultez temprana en las trincheras de la gran guerra como médico y vivió en exilio durante el auge y la prosperidad Nazi en Bavaria. Su vida se desarrolló durante los dos conflictos armados más cruentos de la primera mitad del siglo XX. y, en consecuencia, su obra explora los efectos de la violencia y destrucción que trae consigo la guerra en la vida cotidiana, y la humanidad de quienes tienen que vivirla. En sintonía con lo anteriormente explicado, Brecht logra identificar y visibilizar las contradicciones que la guerra trae consigo a través de conflictos como los nacionalismos, racismos y los -ismos en general, en contraposición con la búsqueda de sistemas justos y el reclamo por la paz y la prosperidad. Así lo vemos, por ejemplo, en *Cabezas redondas* y *Cabezas puntiagudas*, una satirización de las medidas genocidas establecidas por el gobierno fascista alemán en respuesta a la crisis económica y social de la postguerra. Otro caso emblemático de la presencia de la guerra en el trabajo de Brecht, es el de *La Madre Coraje y sus hijos*. Esta obra explora la injerencia de la guerra en la vida de una madre trabajadora que vive de comerciar en la guerra. Madre coraje tira de su carromato cargado con mercancías detrás de pelotones y va de batalla en batalla hasta que pierde a todos sus hijos y se queda sola, y, aun así, continúa en búsqueda de la siguiente batalla. Como señala Pere Ortega (2004), Brecht traslada el protagonismo de la obra hacia la guerra en sí, presente en toda escena de la pieza y permanentemente en la vida de los personajes; es de esta forma en que esta pieza demuestra cómo la guerra no solo se ha normalizado como un aspecto parte de la vida en sociedad, sino que llega, incluso, a ser bienvenida, pues, a través de su *Madre Coraje*, el autor demuestra que “la guerra no es la continuación de la política por otros medios, la guerra es la continuación de los negocios por

otros medios” (Brecht citado en Ortega, 2004). Finalmente, el último elemento brechtiano transversal a la obra escénica del autor que podemos encontrar en La Biblia es la exposición de contradicciones. La contradicción es uno de los conceptos centrales en la teoría del teatro épico y tiene sustento en las raíces marxistas y hegelianas del pensamiento Brechtiano.

Puesto que Brecht busca una representación crítica de la sociedad, parte de un principio dialéctico de representación en el cual evidencia las contraposiciones de la vida en sociedad. En ese sentido, puede mostrar a una persona profundamente religiosa matando cruelmente a otra, y luego, mostrar a esa misma persona predicando el amor al prójimo en un templo. Esa dualidad contradictoria entre los principios que predicán las personas y sus acciones está presente en La Biblia, cuando el abuelo insiste en que la chica se niegue a acceder a la demanda del comandante enemigo y así, salvar su alma, dejando morir a todos los demás ciudadanos, luego de que, momentos antes, leía en voz alta sobre servicio y compasión. El trabajo de contradicciones es parte fundamental del teatro épico y forma parte de las estrategias de distanciamiento dramáticas y escénicas que describiré más adelante en el texto.

Seguidamente leí *Baal* (1918/2018). Esta fue la primera obra profesional de Bertolt Brecht y es una parodia del teatro expresionista, con poemas enteros recitados entre escenas. Baal representa, esencialmente, la rebeldía anárquica y poética de Brecht. Nos encontramos frente a una obra escrita contra el teatro expresionista, que, como acusa Migue Sáenz, “es una especie de novela de caballerías para acabar con las novelas de caballerías, una obra expresionista para acabar con el teatro expresionista” (2018, p. 19). Con Baal, Brecht inicia su carrera como un dramaturgo de contracorriente, oponiéndose a la principal corriente artística de su momento y, a la vez, explorando su lírica nihilista, la misma que acompañaría su crítica política y su poesía a lo largo de su carrera (2018, p. 19). Baal es vagamente

autobiográfica, ya que describe las hazañas de un joven poeta bohemio que va por la vida negándolo todo e imponiendo su placer y sus ambiguos ideales ante las necesidades y obligaciones de cualquiera que encuentre en su camino. El protagonista es uno de sus tantos anti-héroes, presencia recurrente en el teatro épico, que refleja una figura arquetípica -no solo del mundo artístico, sino también- de la sociedad europea de inicios de la primera década del siglo XX. Si bien Baal aún no pertenece al conjunto de obras inscritas en las ejemplificaciones del teatro épico, ya que estas datan principalmente desde *Un hombre es un hombre*, dicha obra cuenta con canciones, pero estas están inscritas en la acción de la obra y aparecen cotidianamente como los personajes cantando dentro de las circunstancias de la obra, sean en performances o como forma de esparcimiento (Brecht 2004, pp. 229-240). Al igual que en *La Biblia*, esta obra también contiene referencias bíblicas y citas textuales a los libros del Génesis, Efesios y Salmos. En este caso particular, las alusiones bíblicas no solo se limitan a citas textuales o paráfrasis, sino que incluso están presentes en el nombre del protagonista. Baal es también el nombre de un dios canaanita que, desde la perspectiva católica, es constantemente relacionado al paganismo e incluso, al satanismo, dado que su nombre da origen al de Belcebú (Xella, 2001-2002). Esto no puede considerarse como una mera coincidencia, ya que, en la obra, Baal cuenta con una especie de magnetismo que embriaga a todas las personas que entran en contacto con él, lo cual hace que su presencia inspire cierta idolatría entre aquellos que le conocen. No obstante, también introduce extractos de poemas de Johannes R. Becher y de Georg Heym (Brecht & Sáenz, 2018, p. 1795), estrategia que utilizará constantemente en obras posteriores y que no solo limitará a la poesía, sino que también incluiría citas a otras obras teatrales o a documentos históricos.

La siguiente obra en la lista fue *Un hombre es un hombre* (1924-1925/2018), o el *Full Metal Jacket* de los años 20. Es en esta obra en la Brecht introduce por primera vez las

estrategias que posteriormente conformarían la constitución del efecto de distanciamiento de forma articulada. *Un hombre es un hombre* narra la transformación del estibador Galy Gay en una máquina de matar durante la guerra británica contra el Tíbet, luego de cruzarse con un pelotón incompleto de soldados ingleses en una India retratada muy al estilo de Rudyard Kipling. La metamorfosis de Galy Gay es el vehículo de Brecht para exponer, de forma absurdamente satírica e irónica, la insignificancia del sujeto y su identidad en el mundo bélico capitalista; la brutalidad del imperialismo colonialista; y la resiliencia del individualismo mercantilista (Brecht & Sáenz, 2018, p. 20). Luego de que Galy Gay renuncie a su propia identidad para evitar ser fusilado por haber caído en una estratagema de los militares que le abdujeron, uno de los soldados que le custodiaban pregunta, luego de que él sentencia:

- Galy Gay: Tenlo en cuenta, hombre: uno solo no es nadie.
- Segundo Soldado: ¿Se sabe ya contra quién es la guerra?
- Primer Soldado: Si necesitan algodón, es contra el Tíbet, y si necesitan lana, contra el Pamir.

Brecht, B. (1924-1925/2018, p.285)

Esta sola cita contiene todas las problemáticas de toda la obra. Por un lado, tenemos un Galy Gay que, luego de haber aceptado cubrir los deslices de cuatro soldados incompetentes por un poco de dinero, renuncia a su identidad para evitar ser fusilado por una estafa realizada por los invasores británicos. Su conflicto identitario se concentra en una sola frase. Uno solo no constituye su identidad, es la interacción con otros y la retroalimentación de estas interacciones, así como el constante intercambio con el entorno, lo que define una identidad. Sin embargo, la experiencia de despersonalización de Galy Gay apunta a que no es uno quien construye la identidad, ni tampoco es uno en relación con el otro, sino que es el

otro quien define la identidad de uno en función a sus necesidades, pues Gay asume la identidad de Jeriah Jip coaccionado por los militares, ya que ellos necesitaban de Jip en su pelotón¹⁵ y va construyendo su nueva identidad como Jeriah Jip en función a los recados que la milicia le encarga. En otra instancia encontramos la instrumentalización de la guerra y de aquellos involucrados en ella. Las guerras se hacen dependiendo de qué necesitan quienes las declaran cuando las declaran. La conveniencia económica de la guerra es un tema ampliamente visitado por Brecht y es, lamentablemente, relevante hasta el día de hoy (The Oxford Dictionary of Plays, s.f.). Adicionalmente, en *Un hombre es un hombre*, Brecht colabora por primera vez con Kurt Weill en la composición musical para la obra y esta colaboración continuaría posteriormente para la creación de obras como *La ópera de tres centavos*, *Happy End* o *Los siete pecados Capitales*. El juego estilístico que Brecht realiza con Baal desde la dramaturgia se transmuta hacia la música de la mano con Weill, quien introduce marchas militares sincopadas y baladas con ritmos alegres al panorama de muerte y destrucción que la obra retrata. Para concluir con esta obra, podemos encontrar también un elemento de alienación completa por parte del Segundo Soldado, quien participa de una guerra de la cual no conoce la causa. Esta es otra forma de naturalización de la guerra expuesta en clave cómica por el autor y demuestra cómo, hacia 1925, tiempo en el que no solo se escribe la obra, sino también en el que la misma transcurre; la guerra se ha convertido en un estilo de vida y en un estado de existencia.

¹⁵ Jeriah Jip es parte del pelotón de cuatro soldados ingleses que, al inicio de la obra, se encuentran robando una pagoda. Jip está absolutamente ebrio, por lo que lo meten en un limosnero, en el cual se queda dormido y luego, encerrado. Los tres soldados restantes deben volver a su campamento para la toma de asistencia, pero deben encontrar un reemplazo para Jip. Convenientemente, mientras se hunden en la desesperación ante la ausencia inevitable de su compañero, aparece Gally Gay; a quien ofrecen una paga mediocre para asumir la posición de su compañero durante el control.

Otra obra consultada fue *La Ópera de tres centavos o cuatro cuartos, o tres peniques*, etc. Este musical fue creado en colaboración con Elisabeth Hauptmann, una de sus tantas colaboradoras invisibilizadas por la historia; y nuevamente con Kurt Weill en la musicalización. Si bien la originalidad de la misma es profundamente cuestionada¹⁶, es una de sus creaciones más renombradas, cuyo éxito la convirtió en un referente del teatro épico y del teatro musical. Según el mismo Brecht (2004, p. 230), “fue la demostración más triunfal del teatro épico. Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás”. *La Ópera de Tres centavos* revoluciona el teatro y marca un antes y un después en la carrera artística de Brecht al sintetizar los impulsos de la práctica del distanciamiento y del teatro épico presentes en sus producciones anteriores. Por un lado, como ya lo menciona la cita de Brecht, la incidencia musical en la obra arremete contra todas las convenciones teatrales previamente conocidas. Tanto en *Un hombre es un hombre*, como en *Baal* y como en cualquier otra obra que incluyera música hasta ese entonces, los números musicales se insertaban en la acción a través de un personaje cantando abiertamente para quienes estaban en su compañía, o como parte de una presentación que ocurría dentro de la fábula de la obra. En el caso de *La ópera*, los números musicales son anunciados por un narrador y acompañados por carteles que anuncian sus nombres. También se introducen cambios de luces especiales que desprenden la música de la acción teatral. Si bien algunas canciones de la obra, como La canción de boda para pobres, Jenny la de los piratas o La canción de los

¹⁶ *La ópera de tres centavos* es una adaptación de la ópera de baladas *The Beggars Opera* del dramaturgo Inglés John Gay, escrita en 1728. La adaptación de Brecht es casi abiertamente un plagio, ya que todos los personajes llevan el mismo nombre, la premisa es exactamente la misma, e incluso, Brecht copia diálogos enteros de la obra original de Gay (Goff, 2018). Sin embargo, y como muy astutamente señala Miguel Sáenz, “(...) se atiende a la norma que dice que el robo sólo es lícito cuando va seguido de asesinato” (Sáenz, 2018, p. 21), pues Brecht transpone la acción a la las primeras décadas del s.XX y la dota del *spass* propio de su teatro épico.

cañones, están insertas en la acción, pues los personajes anuncian que las cantarán; hay canciones que simplemente surgen, como la canción en la que Polly explica a sus padres que ha contraído matrimonio con el proxeneta y ladrón Mackieth, o la canción de los celos; las cuales sirven como una acotación que profundiza en los sentimientos y conflictos que los personajes encuentran durante la escena. También hay canciones como la Balada del cuchillo, la Balada de la buena vida o el Segundo final de la ópera, en las que el número musical no acota ni complementa la acción o las intenciones de los personajes, sino que más bien sirve para reflexionar acerca de un tema tangencial en la pieza con un carácter crítico. Las canciones pertenecientes al último grupo son aquellas que dotan a la obra de una postura profundamente nihilista y hasta misantrópica, ya que narran los vicios y hechuras más perversas de los seres humanos en general. La disociación de los números musicales con las circunstancias planteadas en escena, su presentación por parte de un narrador- cuya participación emula la de un maestro de ceremonias¹⁷-, el uso de carteles y la constante interpelación al público a través de parlamentos enteros y canciones dirigidas a ellos, son los elementos que determinan la constitución de elementos estéticos del distanciamiento. Brecht defendía que su *Ópera de tres centavos* “mostraba la relación estrecha entre la vida emocional de los burgueses y la de los ladrones callejeros” (2004, p. 230). Según el autor, a

¹⁷ El presentador como maestro de ceremonias es una estrategia Brechtiana derivada del *Kabarett* alemán, un formato de espectáculo escénico compuesto por una serie de actos compuestos por números musicales, escenas cómicas, obras teatrales cortas o secuencias de baile, las cuales no necesariamente seguían un hilo conductor más allá que el del entretenimiento. Este estilo de performance escénico surge como medio de entretenimiento en los establecimientos de vida nocturna Parisinos a finales del siglo XIX y, a inicios del siglo XX, su popularidad se extiende al resto de Europa. Los espectáculos de cabaret tenían una alta carga política y sexual, por lo que también se le veía con una actividad libertina producto del estilo de vida bohemio artístico. Al finalizar la primera guerra mundial, el jazz se posiciona como el sonido de la noche y se convirtió en el género musical propio del cabaret. Durante el periodo entreguerras, en una Alemania azotada por la inestabilidad política y social resultado de una incipiente república sin ideales, Berlín se consagra como la capital de las artes escénicas de Alemania y comienza a recibir artistas de vanguardia disidentes que construyen su arte como un espacio de protesta contra la gobernabilidad corrupta e hipócrita que cargaba Europa. Ver *Musical Theatre: A History* de John Kenrick (2008).

través de la música y de los parlamentos de los personajes, trata de exponer cómo tanto los ladrones, mendigos, policías corruptos, estafadores y proxenetas que protagonizan su obra, tienen los mismos sentimientos, prejuicios y emociones que los espectadores sentados en sus butacas. Sin embargo, es posible coincidir con Sáenz en que esta pretensión sería un poco forzada. Sáenz (2018, pp. 21-22) considera que *La ópera de tres centavos* es una obra maestra y un éxito popular, pero un fracaso del teatro épico. Esto último debido a que la recepción de la obra fue como el de una entretenida comedia más. Pocos, si ninguno, fueron los que lograron captar esta equiparación moral entre el bajo mundo Dickensiano construido por Brecht y el burgués moderno, principalmente, si quienes ocuparon esas butacas fueron otros burgueses modernos cegados por su propia moral incuestionable.

La última obra trabajada durante este proceso fue *La Resistible Ascensión de Arturo Ui* (1958/2018). Esta parodia histórica escrita en 1941, narra la ascensión al poder de Adolf Hitler a través de acontecimientos históricos paralelos protagonizados por el gangster norteamericano Arturo Ui, quien es una construcción satírica de Hitler. Esta última obra es la que detona la creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, ya que su tratamiento de la realidad bajo una premisa de ridiculización y salvajismo reflejaban una inquietud estética que quería trabajar de forma urgente. El *Ui* de Brecht es escrita como un intento de explicar a la audiencia estadounidense las maniobras políticas e ilícitas de Hitler y sus allegados para alcanzar el poder absoluto en Alemania. La obra fue, también, una respuesta amarga por parte del autor al avance y celebración de la campaña de persecución política implementada por el Comité de Actividades Antiestadounidenses, cuyas acciones se concentraron en investigar e identificar individuos con inclinaciones políticas de izquierdas, socialistas o comunistas residentes en los Estados Unidos. Brecht fue interrogado por dicho comité y consideró tal persecución como equiparable a las políticas de persecución fascistas europeas. El elemento

constitutivo de esta pieza radica en su ironía insolente que, en palabras del autor, responde a la necesidad de “(...) destrozarse ese respeto, extendido y peligroso, que se tiene ante los grandes asesinos” (Brecht en Brecht & Cela, 1975). La obra ha sido constantemente criticada por varios pensadores cercanos al trabajo intelectual de Brecht. Por un lado, Theodor W. Adorno la llamó una sátira que no logra mantenerse al nivel de su objeto de crítica y que, por lo tanto, carece de sabor.¹⁸ En ese orden de ideas, Sáenz (Brecht & Sáenz, 2018, p. 29) sostiene que no la considera una obra conseguida, dado que la considera confusa tanto para el espectador, como para el teatrante que se aventure en trabajarla por su comprensible tendencia a la parodia hitleriana directa, muchas veces requerida por la audiencia para comprender la analogía. En contraparte, Nozomi Irei (2016), defiende que la representación satírica de Hitler por Brecht no reduce la seriedad con la cual la obra trabaja y transmite sus preocupaciones sobre el fascismo. Precisamente, esta obra es coherente con el razonamiento brechtiano de una situación producto de factores sociales, políticos e históricos interrelacionados; en este caso, la búsqueda, construcción e idealización de un líder para afrontar un periodo de crisis. La elección de Chicago como el espacio en el que se desarrolla la acción de la obra parte de la fascinación desarrollada por el autor hacia los gangsters y sus representaciones en las películas de la época. Figuras como Al Capone, oriundo de Chicago; o Dutch Schultz de Nueva York, influenciaron en la decisión de que la obra sea escrita al estilo de una película de gangsters, ya que, además, las narrativas en torno a dichas figuras también responden a la aparición de un líder en espacios urbanos capitalistas. Con *Ui*, Brecht realiza una labor de crítica dialéctica de los horrores del nazismo y satiriza sus esfuerzos de estetización del fascismo. Y es mediante a dicha sátira crítica que su obra muestra el fascismo

¹⁸ “(...) satire which fails to stay on the level of its subject [and therefore] lacks spice” (Adorno, *Reconciliation under Duress*, p. 157). Cita utilizada por Nozomi Irei en su artículo *Abolishing Aesthetics*.

como una continuación de la democracia burguesa de Weimar (2016, pp. 153-154). En el marco de las estrategias escénicas revisadas anteriormente, La resistible ascensión de Arturo Ui cuenta con el uso de carteles, los cuales aparecen al final de cada escena y contienen la descripción de los eventos históricos que cada una representa; la presencia de un narrador, al inicio y al final, el cual enuncia y evidencia la representación, su carácter crítico y hasta su intención de advertencia ante la constante amenaza del fascismo; la presencia de citas directas y, en este caso, la presencia de extractos, de otras obras como el Ricardo III y La vida y muerte de Julio César de Shakespeare o el Fausto de Goethe; y, finalmente, la parodia crítica y satírica, que en este caso se traduce en una ridiculización del sujeto representado. Brecht muestra una representación ridiculizada de Hitler a través de un Ui incompetente para develar la teatralidad fascista. No es en vano que, de la misma manera que Hitler, Ui sea entrenado por un actor para desarrollar sus habilidades de oratoria. Si bien, El Ui de Brecht terminó siendo la semilla dramaturgica para la creación y escritura de *¿Qué Chucha dijo Aldo Dolos?*, también aportó a la comprensión de otro aspecto teórico y profundamente complejo del teatro épico: El *grundgestus*.

El *grundgestus*, comúnmente conocido como *gestus*, es un concepto que refiere al intento de concentrar las diferentes formas de interacción condicionada por los intereses y contextos históricos, políticos y económicos de las personas al relacionarse. En su definición de la música gestual, Brecht menciona que cuando se refiere al gesto no se refiere a una gesticulación que enfatice o subraye lo dicho. “Se trata de actitudes totales. Un lenguaje es gestual cuando se basa en el gesto, anuncia determinadas actitudes del que habla, y que éste adopta frente a otras personas.” (2004, p. 240). En otras palabras, El *gestus* es la forma en la que se hace evidente la postura o posición de quien porta dicho gesto frente a las situaciones que tiene que afrontar. Este gesto estará definido por las condiciones sociales, políticas y

económicas en las que su portador se desenvuelva. Dicho concepto cambia a lo largo del desarrollo teórico del poeta alemán, y se convierte en *Haltung*, cuya traducción literal al español puede ser actitud, comportamiento, conducta, postura porte; y al inglés también incluye palabras como pose, bearing, stance y demeanor. Si bien el concepto mantiene su carga y significado original, expande su alcance para incluir también aspectos relacionales paradójicos entre sujetos, los cuales normalmente respondían a estrategias de supervivencia o resistencia social (Irei, 2016, 166).



Capítulo 4. El Distanciamiento: alcances y hallazgos

El presente capítulo funciona como una presentación detallada del planteamiento teórico del distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht desde sus Escritos sobre Teatro que permitirá explicar su influencia y los contrastes con los principios utilizados durante el proceso de creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* En un primer momento, profundizaré en la idea del distanciamiento brechtiano como una forma de pensar y comprender la práctica teatral, así como también las implicancias políticas y escénicas que su autor considera. Posteriormente, detallaré la manera en que el distanciamiento se manifestó en tres aspectos de la obra teatral *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*: la dramaturgia, el cuerpo y el espacio, a través de los hallazgos y esbozos- teóricos y prácticos- que surgieron durante los procesos de conceptualización y montaje de la pieza.¹⁹

Si bien, el capítulo se enfoca en describir el proceso de creación de la puesta en escena, invito al lector a visitar la grabación de registro de la función de la obra adjuntada en los anexos de esta investigación (ver anexo 3, [Acceso 1](#)). Es en esa experiencia en la que toman forma todas las herramientas y todos los procesos explicados en las siguientes páginas.

¹⁹ El presente capítulo cuenta con una referencia a una videograbación, a la cual se puede acceder haciendo click en el hipervínculo resaltado en el texto. Todas las menciones a algún material audiovisual de ahora en adelante vendrán acompañadas de un hipervínculo de acceso.

4.1. Teoría general de la distanciaci3n

Este subcapítulo lleva el mismo título que un breve escrito de Brecht²⁰, en el que el autor realiza una descripci3n del uso narrativo del distanciamiento a trav3s de an3lisis de un an3lisis muy conciso del Egmont de Goethe desde la perspectiva dramática épica. Tomando como ejemplo dicho ejercicio de Brecht, analizaré al autor desde sus propios planteamientos, para poder alcanzar una mayor comprensi3n del concepto que enmarca esta investigaci3n.

El teatro épico se caracteriza por la recuperaci3n de la figura del narrador, (...) por la introducci3n del efecto distanciamiento o Verfremdungseffekt, la ruptura con la identificaci3n del espectador y la obra teatral, la diversión como fin del teatro y en definitiva por la funci3n didáctica con que ha sido concebido (Gaspar, 2003, p. 16).

En estas cuatro líneas, Victoria Gaspar resume la propuesta te3rica del teatro épico desarrollada por Brecht en respuesta a las corrientes teatrales dominantes durante las primeras décadas del siglo XX. En efecto, el teatro épico es una visi3n didáctica y dialéctica de la labor teatral que cobra un profundo inter3s por la clase proletaria (Brecht & Dieterich, 2004, p. 154)- la base y principal agente del sistema capitalista-, y su principal objetivo es llevar al espectador a la acci3n política mediante la expectaci3n teatral de relatos que evidencian los mecanismos de opresi3n creados por el hombre, los cuales configuran la realidad cambiante en la que se encuentran, sin dejar de lado la labor del teatro de entretener a su audiencia. Para alcanzar los objetivos propuestos para el teatro épico, Brecht utiliza el efecto de distanciamiento, el cual se construye mediante el uso de recursos escénicos y dramáticos que rompen con la ilusi3n teatral “hipn3tica”, y mantienen a los actores y espectadores en una

²⁰ Ver Brecht & Dieterich (2004), *Escritos sobre teatro*, p. 159.

constante actitud analítica y crítica frente a los acontecimientos de la escena. El principal recurso escénico empleado por Brecht son los actores. Según el autor, los actores del teatro épico deben mostrar claramente que todo lo que sucede en escena no es más que una representación (2004, pp. 279-281). No solo eso, sino que deberán demostrar que sus acciones y las de los demás personajes pudieron haberse desarrollado de otra manera. En otras palabras, deberán evidenciar a través de su actuación que las conductas de sus personajes están siendo condicionadas por el contexto en el que su personaje se desenvuelve y que, en otras circunstancias, las acciones representadas podrían ser diferentes. Para alcanzar estos objetivos, Brecht recomienda extender el periodo de lectura y análisis de las obras en conjunto con los actores llamado “trabajo de mesa”, ya que “El actor ha de rehuir cualquier identificación prematura y ha de funcionar el mayor tiempo posible como simple lector (no como recitador)” (2004, p. 133). Sumado a esto, el autor sugiere que los actores registren las primeras impresiones que reciben de la obra, sus personajes y los acontecimientos al momento de la primera lectura. Estas reacciones propias son un material profundamente útil para el análisis de la obra, pues aportan puntos de vista emocionales y sensoriales involuntarios los cuales son de gran utilidad para la toma de decisiones con respecto a la representación. Por otro lado, Brecht propone que uno transforma la manera en la que aspectos de la vida cotidiana son percibidos como normales o naturales a través del distanciamiento; y los convierte en acontecimientos inesperados y asombrosos, con el propósito de develar “los comportamientos de los unos con los otros” (2004, p. 160). En otras palabras, el desarrollo de la teoría del teatro épico se erige sobre la necesidad de crear un teatro funcional, que apele a una comprensión crítica de la realidad a través de la exposición de las contradicciones constitutivas de los aspectos más normales y cotidianos de la vida en sociedad. Esta propuesta, a su vez dialéctica por el uso narrativo causal de las

contradicciones; parte de su contacto con las teorías marxistas y con el modernismo socio-político; y se convierte en un instrumento de agitación y crítica social ante la proliferación de los ideales burgueses que cimientan el sistema de explotación y progresiva deshumanización en el que vivimos, mediante todos sus otros medios de comunicación y entretenimiento.

Brecht describe el carácter dialéctico del distanciamiento a través de 8 puntos:

- 1) Distanciación como una manera de comprender (comprender – no comprender – comprender), negación de la negación.
- 2) Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración (salto de cantidad en calidad).
- 3) Lo particular en lo general (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).
- 4) Momento del desarrollo (el paso de las emociones a otras emociones contrarias, crítica e identificación unidas).
- 5) Contradicción (¡Esta persona en estas circunstancias!, ¡Estas consecuencias de esa acción!).
- 6) Comprender lo uno a través de lo otro (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).
- 7) El salto (saltus naturae, desarrollo épico con saltos).
- 8) Unidad de las contradicciones (se busca la contradicción en lo homogéneo. En La madre, la madre y el hijo unidos frente al exterior discuten por el salario).
- 9) Practicabilidad del saber (unidad de teoría y praxis).

(Brecht & Dieterich, 2004, pp. 155-156)

A la luz de lo expuesto anteriormente, podemos encontrar relaciones precisas entre ciertos puntos. Por ejemplo, el punto 1 y el punto 2 hacen referencia a la labor didáctica del teatro épico a través de su constante llamado al cuestionamiento de la realidad para la comprensión cabal de las contradicciones que le constituyen – punto 5-. Para ello, Brecht recurre al punto 6, es decir, a la exhibición de estas contradicciones a través de relatos que se desarrollan en espacios geográficos y temporales distantes a los suyos, para que los espectadores puedan identificar las problemáticas expuestas en su contexto inmediato. El autor aborda dichas problemáticas desde el punto 3, mediante narraciones más o menos anecdóticas de eventos en los cuales la construcción de personajes engloba sectores sociales completos, como en el caso de Maese Puntilla y su criado Matti, en el que sus dos protagonistas representan la relación vertical entre el patrón burgués y el asalariado servil. Junto a ello y, con el uso del punto 8, expone las contradicciones -vicios, amoralidades, inconsecuencias e incongruencias- de aquellos aspectos de la vida en sociedad que damos por sentados o que han sido progresivamente normalizados o naturalizados. Las estrategias descritas en los puntos previamente desarrollados son aplicadas por Brecht en su dramaturgia, en su trabajo con actores y en su construcción escénica, de formas específicas que detallaremos más adelante. Todas ellas resultan en los puntos 4 y 9. El punto 4 hace referencia tanto a la experiencia del espectador como a la experiencia del actor, puesto que el teórico alemán no aboga por la separación absoluta de la emoción en el trabajo y recepción teatral, sino que más bien aboga por la presencia de la emoción desde una perspectiva analítica en la que ambos agentes del fenómeno teatral descarten los artificios escénicos que producen embriaguez emocional para buscar la comprensión de sus impulsos afectivos para contemplarlos de forma crítica. Finalmente, esta perspectiva conlleva al punto más teórico y

utópico de la propuesta del teatro épico y el efecto de distanciamiento: la unidad de la teoría y la praxis -punto 9-. Esta se refiere a la traducción de las sensaciones y emociones recibidas durante la experiencia del espectáculo en una toma de acción política concreta por parte del público, en pro de cambiar la realidad expuesta desde la obra.

Bertolt Brecht se propuso educar al espectador teatral en el arte de la agitación y la ciencia del cambio social a través de sus piezas teatrales; una perspectiva no solo profundamente ambiciosa, sino, incluso, fantasiosa. Es cierto que una experiencia sin precedentes puede cambiar por completo la vida de un individuo o de una comunidad; también es cierto que dicha experiencia puede ser determinante para la persecución de cambios dramáticos en la conducta y sensibilidad de éstos. Sin embargo, es quimérico siquiera imaginar que una experiencia artística como una pieza teatral determine que una audiencia entera se decida a organizarse para abolir los sistemas de opresión sociales y económicas una vez terminada la función, como quien va a tomar un café. No obstante, es crucial reconocer una situación que sí es inherente a la experiencia brechtiana del teatro épico: la exposición de las contradicciones que componen nuestra vida cotidiana. Esta cualidad hace que el teatro épico trascienda en la práctica escena, pues aborda conflictos que merecen ser discutidos través de relatos con una profunda carga poética y simbólica, acompañados de una estética desarrollada con el objetivo de despertar el razonamiento crítico y la voluntad política de sus espectadores.

El proceso de creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* tomó en cuenta algunos de los principios previamente expuestos, ignoró otros e introdujo una serie de premisas propias para la construcción de una propuesta escénica que revisa la experiencia política peruana contemporánea que satiriza a sus agentes y confronta al espectador con su posición como un agente activo, pasivo o indiferente en esa realidad.

4.2. El distanciamiento en la dramaturgia

Comprender la dramática Brechtiana implica reconocer su postura frente al arte dramático en sí. Brecht desarrolla su práctica y teoría teatral como una forma de reinención del arte dramático para el mundo en constante transformación de la primera mitad del siglo XX., desde las cuales se opuso a las convenciones teatrales basadas en la ilusión hipnótica del realismo y la catarsis emocional producto del suspenso y la resolución²¹. En palabras del autor, el desarrollo tecnológico dio paso a la innovación de la técnica teatral y consigo, a un *ilusionismo* producto de una exigencia de naturalidad (Brecht, 2015, p. 29). Cuando dicho ilusionismo es total y el espectador se encuentra inmerso en la identificación que esta estrategia narrativa requiere, el espectador pierde la posibilidad de experimentar el hecho escénico desde la razón, la fantasía o incluso, desde sus propias reacciones naturales y termina sometido al vaivén emocional establecido por la obra. De forma opuesta, Brecht plantea una parcialización de la ilusión teatral para que esta pueda ser siempre identificada como una representación de la realidad, la cual es transformada por el arte escénico para que pueda ser comprendida y tratada como algo cambiante, y por ende, transformable. En ese sentido, la realidad es vista como un tejido de relaciones entre las personas, las cuales han de ser representadas como excepcionales para poder comprenderlas como aspectos que pueden ser alterados de forma consciente en el mundo real.

Es en esta nueva concepción del teatro- la cual, como veremos en el siguiente punto- reestructura los componentes de la dramática occidental en la que el *Verfremdungseffekt*, o efecto de distanciamiento, toma una posición determinante. Como señala Steer (1968, p. 5),

²¹ Con resolución me refiero a la necesidad de incluir una conclusión específica en un relato que se desprende de la estructura narrativa de Inicio – Desarrollo – Final. Esta exigencia narrativa parte de la teoría dramática aristotélica y responde a la necesidad de establecer consecuencias a las pasiones expuestas en los relatos parabólicos.

el distanciamiento asume la función de develar a la audiencia los mecanismos de la realidad social mediante la representación de situaciones desde una perspectiva que las disocia de su cotidianeidad. De esta manera, el efecto de distanciamiento conduce la atención crítica del espectador hacia los mecanismos y fuerzas sociales que determinan el desarrollo²² humano. En esa línea de pensamiento, Brecht nutre su narración con referentes a las contradicciones en las conductas, la moral y las ideologías de sus personajes para construir una idea de humanidad diferente a las establecidas desde las dramáticas anteriores a la suya, pues frente al teatro épico, el pensamiento no determina el ser, sino que el ser social determina el pensamiento, así como también la naturaleza y calidad de sus afectos. Igualmente, el distanciamiento cumple una función inhibidora con los espectadores ante la identificación emocional con los personajes y las situaciones representadas en escena, reduciendo al mínimo la subjetividad inherente a la experiencia dramática (1968, p. 06). Esta función responde a la lucha de Brecht contra la pasividad emocional, aspecto que el autor vincula directamente con las formas dramáticas convencionales, en las que el espectador acepta incuestionablemente el mundo que se presenta ante sus ojos, así como también el estado en el cual los sujetos viven en ella. En contraste, el propósito del distanciamiento radica en estimular una actitud de expectación crítica y racional que permita a la audiencia ver que las situaciones planteadas podrían desenvolverse de otra forma.

¿Qué chucha dijo Aldo Dolos? fue escrita progresivamente, dialogando con el proceso de creación, montaje escénico y los hallazgos del trabajo con los actores. La

²² Steer habla de destino humano: “human destiny”. Opto por cambiar el concepto de destino por desarrollo ya que la idea de desarrollo humano contempla un proceso de cambios delimitados por la influencia del contexto en el que sucede. El concepto de destino corresponde al análisis de la teoría y práctica del teatro épico brechtiano bajo las categorías dramáticas de Hegel realizado por Steer y hace referencia a las fuerzas externas a la voluntad individual que determinan el resultado de las acciones de un sujeto.

estructura dramática de la misma es extraída de *La Resistible Ascensión de Arturo Ui*, obra de la cual también se tomaron referentes y elementos temáticos. Es por ello que la obra tiene como protagonista a un criminal cuya reputación se encuentra en decadencia y que, para reinsertarse en el ojo público y recuperar su poder perdido, se las ingenia para coludir con figuras clave de la comunidad en la que se desenvuelve. Por otro lado, al igual que en la obra de Brecht, se adaptaron parlamentos de obras clásicas de Shakespeare para enfatizar el carácter performativo y casi teatral del ambiente político al cual la obra se refiere.

En el caso de *Ui*, Brecht desarrolla cada escena a partir de semejanzas históricas con el proceso de toma de poder por parte de Hitler y el partido nacional social demócrata alemán, las cuales evidencia a través de la aparición de carteles informativos con datos y fechas que explican los procesos históricos citados. En el caso de *Dolos*, las referencias a la historia política peruana contemporánea se realizan a través de citas textuales, paráfrasis o sutiles referencias a episodios concretos de la historia de nuestra reciente- e incipiente- democracia ininterrumpida y la corrupción que la caracteriza. En la siguiente sección, revisaré los fundamentos de la dramática anti-aristotélica del teatro épico para explicar las similitudes y contrastar las diferencias entre las propuestas dramatúrgicas planteadas por Brecht y aplicadas en la creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

4.2.1. Aldo Dolos y la dramaturgia anti-aristotélica

La teoría y práctica del teatro épico fue desarrollada como una forma de repensar el teatro para la edad científica moderna, durante la cual, como señala Walter Benjamin (1998, p. 06), la comunicación, el entretenimiento y el arte habían alcanzado nuevos estadios técnicos y de consumo, los cuales influyen por completo la construcción dramática establecida por Brecht. Por un lado, el cine y la televisión simplificaron las tramas de sus producciones para facilitar la adhesión de espectadores a las narraciones en cualquier

momento de la pieza y así, cada parte de una producción audiovisual comenzó a desarrollar un valor individual, abriéndole paso a las narraciones episódicas. Esta tendencia también fue implementada desde la radio y tuvo un fuerte impacto en la construcción dramática no lineal del teatro épico.

La base de la dramática épica Brechtiana radica en su oposición estética y filosófica a los cánones dramáticos griegos establecidos por Aristóteles en su Poética. Sin embargo, es necesario comprender qué es lo anti-aristotélico, es necesario poder reconocer lo aristotélico, y para ello, partiré de las definiciones comparativas del drama, la lírica y la épica propuestos por Hegel, ya que su revisión del género dramático está inevitablemente presente en la teoría brechtiana debido a su influencia sobre Marx, autor determinante para el pensamiento brechtiano.

Por un lado, la épica retrata el mundo espiritual materializado en una realidad externa. Es decir, se ocupa de representar una serie de eventos que están parcialmente definidos por las características internas de los personajes divinos y humanos involucrados; no obstante, estos eventos también serán delimitados por obstáculos provenientes del mundo exterior. La épica es entonces, el género que tiende a representar la realidad exterior con mayor objetividad, puesto que dichos obstáculos externos son determinantes en la construcción de eventos dentro de la narrativa épica.

Por otra parte, la lírica se ocupa de explorar el mundo y la expresividad interna. A diferencia de la épica, en la que la narración toma una prudente distancia para mostrar una realidad externa objetiva al espectador, la lírica se concentra en exteriorizar la perceptibilidad sensible. En ese sentido, la lírica presenta un desarrollo más contemplativo, el cual no es necesariamente guiado por la acción, sino que más bien tiende a explorar la interioridad en sí misma.

Finalmente, el modo dramático funciona como una síntesis de la épica y la lírica. De forma similar a la épica, los personajes se enfrentan a fuerzas externas a ellos mismos; sin embargo, este enfrentamiento es una acción concreta que parte del resultado del encuentro entre la realidad externa en la que se desenvuelven y su mundo interior, el cual genera en ellos un estímulo para transformar los impulsos internos en acciones concretas en contra de los obstáculos externos que encuentran.

Es necesario, también, reconocer dos manifestaciones dramáticas exploradas por el mismo autor: la dramática griega clásica y su equivalente moderno²³ romántico (Steer, 1968, p. 637). W. A. J. Steer relaciona a los protagonistas de la tragedia clásica griega con valores universales o propósitos elevados como la familia o el estado. El peso ético y lo trascendental de los valores que los personajes encarnan, dotan al conflicto dramático de sentido y urgencia suficiente para atrapar al espectador. En contraste, el héroe romántico es guiado por pasiones subjetivas como el amor o la ambición; las cuales son justificadas tan solo desde la individualidad de los mismos personajes, en vez de en alguna validez ética o moral. Este impulso pasional dota a los personajes de una sensibilidad e imaginación palpables que les permite asumir una fuerza de voluntad que supera todos los obstáculos que encuentran sin importar el resultado, a lo que Hegel llama la grandeza formal del personaje (1968, p. 638).

Teniendo en cuenta las distinciones entre los modos dramáticos expuestos por Hegel, así como también la evolución de los paradigmas de las narrativas dramáticas, es que podemos comprender de qué manera Brecht se opone a estas formas desde su teatro épico. Mientras la tragedia romántica coloca al individuo al centro de la acción dramática y dicha acción es producto de la voluntad subjetiva y pasional de un protagonista excepcionalmente

²³ Steer clasifica como moderno a toda la dramática producida desde el renacimiento hasta la publicación de su artículo en 1968.

sensible e impetuoso; Brecht le da protagonismo al hombre común, a personas comunes que se desenvuelven en espacios cotidianos, quienes finalmente terminan siendo víctimas de eventos que demuestran la constante adversidad e intrusión de la realidad contra el individuo, en vez de ser él quien inicia la acción al imponer su subjetividad al mundo. El hecho de que la acción dramática surja del ímpetu pasional subjetivo del héroe dramático hizo que Brecht considere la dramática tradicional como cerrada (Brecht & Dieterich, 2004, pp. 17-27). Esto debido a que la acción dramática estaba construida enteramente a partir de la pretensión del héroe de dar forma al mundo desde su propia subjetividad, acontecimiento que solo puede acabar en fracaso (Steer, 1968, p. 638). En el teatro épico, el individuo es determinado por la realidad externa, en vez de ser el individuo quien se impone frente al mundo. En ese sentido, lo que determina la acción dramática de las piezas del teatro épico no son las motivaciones subjetivas de los protagonistas, sino más bien el entorno político, social y económico del mundo que les rodea. Es por ello que el héroe – o anti-héroe- del universo dramático brechtiano es un sujeto común el cual es despojado de toda pasión y colocado en una posición de absoluta vulnerabilidad ante un mundo lleno de fuerzas externas dispuestas a destruirle. Como menciono anteriormente, el autor considera las formas dramáticas tradicionales *cerradas*. Es por ello que Brecht construye el teatro épico como una *forma abierta* que permita retratar y dar el peso necesario a la naturaleza arbitraria y voraz de las adversidades que enfrentan sus protagonistas; y, de esta manera, demostrar el estado de exposición al mundo del hombre común (1968, p. 637-639).

Otro elemento de la naturaleza anti-aristotélica de la dramaturgia épica brechtiana radica en la función de demostración, constantemente indicada por Brecht. En el mismo orden de ideas de Benjamin, John Gassner (1952) relaciona la función de demostración del teatro épico con la coexistencia de la práctica escénica y la evolución acelerada de los medios

de comunicación masivos – radio, televisión, cine documental, prensa-, los cuales tienen como principal objetivo la demostración²⁴. Es por ello que Brecht deja de lado la emoción, ya que esta puede terminar convirtiéndose en un obstáculo para una demostración exitosa; así como también la *unidad*, la cual tiene un significado diferente para el demostrador que organiza la información para clarificar un tema, o para el narrador que trata de alcanzar suspenso, o para el poeta o el músico, que a través de esta construye un estado anímico que desea mantener. Así, el poeta alemán propone una dramaturgia de la demostración para la comunicación masiva – o, en sus palabras, *manifestación pública*²⁵- desde la cual moraliza sobre problemas éticos en diferentes realidades políticas en un tono desde el cual la estrategia y la ética son casi indistinguibles; pero que también está cargada de un humanismo presente en su evidente pasión por la justicia y su simpatía por los sujetos desamparados.

Además, Brecht coloca la realidad política en el centro de su dramática aristotélica y la usa como un salvoconducto para indagar en las conductas públicas y privadas de la sociedad que refleja en sus obras. Incluso cuando los personajes o protagonistas de sus escritos son completamente ignorantes de la realidad política que los envuelve, ellos mismos son una ejemplificación de la naturaleza política del ser humano y de *la condición humana*, a la cual Brecht se refiere constantemente cuando aborda los alcances temáticos del teatro épico.

Ya desde las *Lehrstücke*, sus primeras obras también llamadas obras didácticas, Brecht rompe con la cuarta pared desde el texto dramático, así como también con la dramática afectiva y los medios utilizados por la dramaturgia y la construcción escénica para

²⁴ Gassner también lista las conferencias científicas, industriales y académicas como otros medios de demostración.

²⁵ Ver “Sobre el teatro como una de las formas entre otras varias de la manifestación pública” y “Sobre el teatro como una forma determinada de la manifestación pública” en *Escritos sobre Teatro*.

atrapar a los espectadores en la hipnosis emocional, la cual el autor aborrecía. Desde esa postura, Brecht se opone al realismo y se nutre de una combinación de expresionismo y simbolismo – y un uso acotado y muy bien delimitado de la verosimilitud narrativa y escénica- para elaborar una propuesta discursiva, satírica y musical que se acomode a su búsqueda de un teatro crítico y racional. La música, despojada de todo recurso destinado a drenar emocionalmente al oyente, asume un rol para la intermitencia narrativa en la estructura formal de sus obras; y llega a su máximo desarrollo *épico* gracias a las colaboraciones con músicos como Kurt Weill, Paul Dessau y Hans Eisler, como lo mencioné previamente.

Más adelante en su carrera como teatrista y ya habiendo incursionado en la escritura de piezas teatrales de formato largo, Brecht desarrolla una estructura dramática horizontal, la cual Gassner relaciona al estilo literario de la crónica. Esta estructura se caracteriza por el uso de técnicas de interrupción y de una trama interrumpida por escenas abruptas y no lineales. También, comienza a variar las formas de ruptura con la cuarta pared e interpelación al espectador. Un ejemplo de ello es el Recitado de la viuda Leokadja Begbick en el Entreacto de *Un Hombre es un Hombre*, en el cual hace referencia a sí mismo como autor y a la postura que adopta frente a los acontecimientos que muestra con su obra:

“El señor Bertolt Brecht dice que un hombre es un hombre
Y eso es una cosa de la que no hay quien se asombre.
Pero el señor Bertolt Brecht quiere demostrar también
Que con un hombre se puede hacer todo muy bien.
Un hombre va a ser desmontado esta noche
Sin perder con ello nada, lo mismo que un coche.
Se tratará a ese hombre muy humanamente
Y se pedirá sin saña, insistentemente,

Que se adapte a su modo a la marcha del mundo
Y suelte a su pescado en un río profundo.
Y ese hombre rehecho, en cualquier función
Sea la que fuere, no será una decepción.
Más si no vigilamos con muchísimo tino
Lo podemos encontrar convertido en asesino.
El señor Bertolt Brecht espera que ese suelo en el que están
Deshacerse cual nieve algún día verán
Y que aprendan ahora, con el descargador Galy Gay,
Que en tierra de ciegos, el tuerto es rey.”
Bertolt Brecht. Un hombre es un hombre (1924-1925/2018)

Este extracto de Un hombre es un hombre es un perfecto ejemplo que sintetiza todo lo expuesto sobre la dramática épica anti-aristotélica de Brecht. En primer lugar, es un poema en verso que está inserto justo a la mitad de la obra, luego de que se anuncie la intención de los militares de despojar a Galy Gay de su identidad como estibador portuario y convertirlo en el reemplazo de su compañero de armas perdido. Este entreacto antecede y anuncia el final de la obra, y con ello rompe el suspenso de la narración y anticipa el destino final del protagonista. Esto último con el objetivo de suspender cualquier identificación emocional que se pueda estar desarrollando desde el espectador y que, de esta manera, tome distancia con los acontecimientos expuestos en escena. También está presente este elemento satírico mencionado anteriormente, que, en el caso específico de este recitado, radica en la comparación del proceso de aniquilación de la identidad de Gary Gay con el de dismantelar y reconstruir un automóvil. Esta analogía compara la posibilidad de redirigir una vida humana de la misma forma en que un artículo de uso laboral o industrial puede ser reconstruido para que cumpla un nuevo propósito. Por otro lado, el extracto es un gran ejemplo del uso lírico en el

teatro épico, el cual tiene la particularidad de estar completamente divorciado de la emocionalidad. Podría incluso decirse que Brecht hace uso de un lirismo irónico y no emocional que juega magistralmente con la rima y la analogía, pero que ese uso de la lírica, en vez de evocar a la emoción del espectador, lector u oyente; cumple una función ilustrativa y dialéctica de estetizar problemáticas que merecen ser discutidas.

Finalmente, y de forma más cercana a la formulación dramática aristotélica, Brecht rescata el uso de un marco temporal e histórico determinado en su trabajo dramático. Al igual que Shakespeare, el dramaturgo alemán considera que situar sus obras teatrales en periodos históricos distantes al propio es una estrategia de distanciamiento que facilita la identificación de las problemáticas vigentes que se discuten en la obra. Podemos ver el uso de esta estrategia en piezas como *La buena persona de Sezuán*, *Santa Juana de los Mataderos*, *Madre coraje y sus hijos* o *La vida de Galileo*, piezas que no solo ocurren durante periodos históricos muy lejanos al que fueron escritas, sino que también ocurren en espacios geográficos distantes.

En el caso de *¿Qué Chucha dijo Aldo Dolos?*, el trabajo dramático toma algunos elementos de las características constituyentes de la dramática épica brechtiana y, a su vez, obvia otros o toma vías alternas para cumplir con objetivos específicos. Por un lado, usé el verso como una estrategia de distanciamiento y ruptura con el realismo. Esta decisión parte de la influencia que tuvo la investigación realizada previamente a la creación de la obra, en la cual encontré representaciones en las que la discursividad lírica obtenía un contraste muy interesante que acudía a estrategias de representación expresionistas; las cuales consideré útiles para la construcción del código actoral caricaturesco que buscaba para la obra. De la misma manera, tomé el uso de referencias y citas textuales a las mismas obras teatrales a las que evoca Brecht en *La resistible ascensión de Arturo*

Ui²⁶, así como también a La vida de Enrique VI de William Shakespeare. Además, añadí citas directas a declaraciones públicas de figuras políticas peruanas y extranjeras contemporáneas, cuya presencia en el texto responde a la necesidad de crear un perfil discursivo específico para Aldo Dolos, el protagonista.

Dolos no solo es un perverso extorsionador y asesino, es también encantadoramente despreciable. Es por eso que las frases citadas fueron tomadas de declaraciones profundamente controversiales que generaron indignación en la opinión pública. Una de ellas fue una declaración de Pedro Olaechea en una entrevista al día siguiente de asumir el cargo de presidente del congreso de la república, en la que argumenta que el pedido de adelantar el referéndum de consulta sobre reformas políticas invocado por el entonces presidente Martín Vizcarra, era un llamado a la incertidumbre y a la crisis. Para ilustrar su punto utilizó las bajas de ingresos en peluquerías como un indicador de crisis diciendo

El anuncio presidencial es muy arriesgado. Hay un indicador bastante sencillo, que es que en las peluquerías comienzan a bajarles el negocio [...] Las mujeres están pensando en los hijos, en la mamá, en la cuenta de la casa, en el planchar, en recoger la ropa, es multidimensional, y el único lugar donde se relaja realmente es en la peluquería. Es el único lugar donde se ocupan de ellas. Y uno de los signos que se está viendo es que comienzan a bajar las peluquerías y cuando eso pasa, podemos tener problemas (Gestión, 2019).

No sé si es necesario sustentar académicamente que la declaración del ex presidente del congreso fue absolutamente machista, pero aquella explicación resonó fuertemente en la opinión

²⁶ Vida y muerte de Julio César, Ricardo III y Macbeth, todas de William Shakespeare.

pública como una manifestación sexista y retrógrada. Lo curioso de esta declaración es que no solamente fue machista, sino que tampoco tenía sustento económico alguno. El funcionario trató de alertar a los televidentes de una posible amenaza a la economía producida por la incertidumbre política que el choque entre el Poder Ejecutivo y la oposición Legislativa estaba generando; pero al hacerlo sin sustento real alguno, solo pudo decir que la disminución de asistencia de mujeres en peluquerías era un indicador de crisis. Sin embargo, la antropóloga Andrea Gómez presenta una realidad contraria en su estudio sobre el consumo de lipstick index en el Perú, en el cual señala que la industria cosmética se mantiene debido al consumo de cosméticos y bienes suntuarios en tiempos de crisis, durante el cual suele mantenerse o incluso llega a incrementar. Ya para el año 2015, la empresa multinacional de cosmética peruana Belcorp facturaba 1.900 millones de dólares anuales y se posicionó como una de las más importantes corporaciones cosméticas de la región (Fowks, 2015). Hacia el 2021, el valor de mercado de la industria cosmética en Latinoamérica tiene una expectativa de crecimiento y se estima que alcance los 69.9 mil millones de dólares. Dicho esto, es innegable que la industria de la belleza es un aspecto económico real el cual trasciende recesiones y etapas de crisis, incluso en regiones económicamente vulnerables como la nuestra.

La declaración de Olaechea tuvo un impacto decisivo en el proceso de escritura de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* ya que definió el conflicto central de la trama. Mientras el *Ui* de Brecht apunta todo su esfuerzo a infiltrarse en el Trust de la coliflor y así tomar el control de la comercialización de verduras de Chicago, Dolos inicia una campaña para infiltrarse en el conglomerado de salones de belleza de Vittorio Peluquini. Para Brecht, el trust de la coliflor no representa simplemente el mercado agrario. El trust es una analogía al Reichstag y la gobernabilidad alemana, el cual es tomado por Hitler -*Ui*- y los suyos a través de maniobras de extorsión y asesinato. Tomando eso como inspiración, trasladé la idea del sector económico agrario a algo más contemporáneamente indispensable, la industria estilista. La declaración de Olaechea se basa en la

presuposición de que la peluquería es una especie de bien de primera necesidad y que, por ende, un descenso en su demanda significaría un problema económico; casi como si se tratara del descenso en consumo de alimentos. Esta decisión toma la idea de la belleza cosmética como necesidad de manera satírica, no solo para burlarse de la superficialidad de la misma²⁷, sino también para abordar la industria de la belleza como un espacio determinante en la cultura contemporánea, que no solo representa un sector económico poderoso, sino que también tiene una influencia tangible en la opinión pública, la autopercepción e inevitablemente, en la política. Por otro lado, la afirmación del ex presidente del Congreso tuvo un impacto directo en el texto dramático y terminó formando parte del mismo durante la primera escena, cuando Dolos comienza a maquinarse una forma de recuperar visibilidad. Las palabras de Olaechea fueron parafraseadas, pero algunas frases se mantuvieron intactas para hacer evidente la referencia.

Dolos: Piénsalo... La Mujer. Esta magnífica criatura en toda su multidimensionalidad. Tiene en la cabeza a los hijos, a la mamá, las cuentas, la casa, el planchar Y recoger la ropa... Y luego, ¿Y luego qué le queda? ¿Dónde puede refugiarse para olvidar momentáneamente todas estas responsabilidades, que le hemos (tose) obligado (tose) a ejercer? ¡Pues en la peluquería! ¡El único lugar donde puede relajarse realmente! Alejado del amoroso y opresivo hogar yace un oasis de tranquilidad y desconexión... (sigue con una malicia ensimismada, relamiéndose) valorizado en los millones que necesito... (Aguirre, 2019, anexo 8).

La construcción dramática de Dolos como protagonista fluctúa entre dos perfiles de anti-héroes épicos brechtianos. Como sabemos, la épica aristotélica presenta un héroe que encarna

²⁷ Consideración absolutamente personal.

valores universales fundamentales y termina abatido por una realidad inclemente, la cual trata de moldear según sus ideales. En esa misma línea, el héroe romántico se moviliza por pasiones meramente subjetivas e internas y presenta una fuerza de voluntad inquebrantable que lo impulsa a seguir sus instintos pasionales sin importar las consecuencias. En contraste, el anti-héroe brechtiano no encarna valores fundamentales, ni se presenta como un sujeto modelo y mucho menos tiene la posibilidad de imponer o si quiera dejarse guiar por su subjetividad emocional; es, más bien, una víctima de su contexto que sobrevive sea por su trabajo como proletario explotado, o a costa de otros mediante profesiones no tan dignas. Esta condición humana es la base para el carácter dialéctico del teatro épico, ya que, de alguna forma u otra, todas sus obras representan las relaciones con el poder de diferentes condiciones sociales. La construcción dramática de *Dolos* guarda similitud con personajes como Arturo Ui y Macheath de *La ópera de tres centavos*. Estos personajes, a pesar de tener diferencias sustanciales²⁸, sobreviven en contextos que les son determinadamente adversos. Tanto Macheath como Ui desempeñan labores ilícitas, por lo que el sistema social está naturalmente en contra de ellos, pero ellos logran dominar el sistema, no solo para existir en él, sino para poder controlar ciertos aspectos del mismo. Es así como llegamos a explorar la idea de opresión en la narrativa épica brechtiana y en la narrativa de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* La perspectiva dramática Brechtiana aborda la opresión como una problemática que no se ejerce solo desde un sujeto en una posición de poder a una persona con menos o sin poder; y que, por el contrario, es vista como una condicionante para el accionar de los sujetos. En ese orden de ideas, un asalariado puede ser oprimido por su jefe, pero el jefe también es oprimido por los mandatos sociales que su posición socio-económica le imponen. En ese sentido, la opresión funciona como un marco cíclico en el que

²⁸ Macheath es un veterano de guerra que se dedica al robo y al proxenetismo, aspectos que retratan una realidad del periodo entreguerras en Europa, en la cual muchos ex combatientes terminaban involucrados en múltiples actividades ilícitas al reinsertarse en la sociedad. Por otro lado, Ui solo es presentado como un gángster embustero cuyo origen no es especificado en la obra.

se encuentran todos los involucrados en el drama, quienes no son conscientes de ello. No obstante, estas relaciones condicionadas por los mecanismos de opresión son evidenciadas escénicamente a través del uso de estrategias de distanciamiento.

Finalmente, la dramaturgia de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* Abandonó por completo la exactitud geográfica y temporal de la dramática anti-aristotelica brechtiana. Si bien el propósito de establecer un marco histórico preciso y una locación determinada es una de las vías propuestas por Brecht para alcanzar el distanciamiento - al mostrar problemáticas análogas a las que se vivían en su momento en contextos histórica y geográficamente diferentes-, tomé la decisión de utilizar una estrategia contraria y más bien, no establecer ninguna especificación sobre el tiempo o el espacio en el que la acción de la obra se desarrolla. Esta decisión se desarrolla a partir de la construcción de la idea de contra-distanciamiento²⁹ y constituye la formulación de distanciamiento que surgió durante el proceso de creación de la obra. Si bien, la obra no especifica un lugar determinado en el cual los sucesos del relato ocurren, toda la acción de la obra transcurre no solo frente a la audiencia, sino que también ocurre en un espacio compartido con la misma. Además, esta interpretación interpela al espectador durante las escenas a través de textos dirigidos directamente a ellos o a interacciones que le hacen ser parte de la acción; algunas más sugerentes al reconocimiento de su presencia en el espacio de la representación, y otras más directas, como la mesa redonda organizada por los personajes de la obra para recolectar las firmas de la audiencia.³⁰ Todo esto con el objetivo de que el espectador pueda identificar las referencias y analogías que constituyen las acciones y los parlamentos de los personajes, y que puedan estimular la sensación de que todo lo que está ocurriendo frente a ellos está, efectivamente, ocurriendo y, por la naturaleza inmoral y ofensiva de los personajes, se sienta indignado y quiera intervenir. Normalmente, esa intención de intervención

²⁹ Ver punto 4.4. El distanciamiento en el espacio.

³⁰ Ver escena IV de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

es suprimida por el mismo espectador gracias a las convenciones tradicionales de expectación teatral establecidas por el teatro frontal tradicional. Con esta condicionante en cuenta, esta estrategia busca que esa indignación y esa imposibilidad de intervenir devenga en una actitud crítica no solo a los eventos que ocurren al lado del espectador, sino también a su lugar como espectador en el teatro y a su lugar como espectador de la realidad que la obra parafrasea. Ahora bien, hay un aspecto que no está explícito en el libreto de la obra, pero que es parte de la dramaturgia escénica de la misma. Y es que, la pieza es creada no solo con la participación del espectador en mente, sino que también contempla la posibilidad de que éste intervenga libremente en cualquier momento de la obra. Debido a la disposición espacial del montaje, pensada para que tanto actores como espectadores compartan el espacio de la representación; y a la constante interacción e integración del público en la acción escénica; se realizó un trabajo de adaptabilidad e improvisación dedicada especialmente a posibles intervenciones por parte de la audiencia, para que los actores puedan interactuar con los espectadores que decidan intervenir sin romper con la convención de la obra ni interrumpir el flujo narrativo de la misma.

El libreto de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* fue escrito simultáneamente al proceso de montaje escénico de la obra. Al carecer de un libreto fijo al inicio del proceso, el trabajo de creación escénica fue realizado a partir de borradores de las escenas, desde los que extraíamos las características necesarias para poder realizar el trabajo de construcción física de los personajes detallado en el siguiente subcapítulo. Una vez que terminaba de escribir una escena, iniciábamos la ruta de trabajo esquematizada en el anexo 5. La composición de escenas fue un proceso que se desarrolló desde un análisis del texto utilizando el principio de triplicidad de Michael Chejov. Este principio contempla una división dramática en tres momentos. Los clásicos inicio, medio y final. Sin embargo, la propuesta de Chéjov profundiza en esta división y plantea que el principio de triplicidad está relacionado con otro principio, el de la polaridad, pues ambas contemplan un inicio que se ve

transformado por completo al llegar al final. Chejov agrega una sección media a la polaridad, la cual añade la posibilidad de establecer caminos que hagan más interesantes los procesos de transformación. Esta división tripartita, Chejov anota, contiene un clímax que establece la transformación. Un evento cuyas consecuencias desatan un cambio en los sujetos involucrados y en el entorno en el que se desenvuelven. En ese sentido, el autor propone que cada una de estas tres partes contienen un clímax principal, que establece un punto de inflexión en el desarrollo dramático de cada unidad. Esta división triplicante no solo se limita a dividir toda una pieza dramática en tres momentos, sino que cada uno de estos tres grandes momentos puede dividirse en tres partes más, dentro de las cuales es posible un evento que determina un cambio en el curso de los eventos de la pieza. En el caso del proceso de puesta en escena de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* manejamos el concepto de *eventos* para referirnos a estos puntos específicos a lo largo de la acción de la obra que marcan un antes y un después en el desarrollo dramático. Un ejemplo claro es el evento de la primera escena, que sucede en el momento en el que Ápate menciona la crisis que azota la ciudad, lo cual despierta el interés de Dolos y lo hace salir de su escondite para dar inicio a su plan. De esa manera, las relaciones se trabajaron a partir de los eventos de cada escena para explorar las transformaciones en las interacciones entre los personajes.

4.3. El distanciamiento en el cuerpo

Brecht nunca planteó una sistematización del trabajo escénico para alcanzar el efecto de distanciamiento. Sus escritos cuentan con algunas formas de abordar el trabajo con el texto, como la memorización de las primeras impresiones que brotan de la primera lectura con los actores, o el sumamente ambiguo concepto del no-sino³¹; así como también con observaciones – escritas en

³¹ El no-sino es uno de los ejercicios lógicos para actores que presenta Brecht entre sus escritos sobre teatro. El autor indica que la actuación es más completa cuando el actor es capaz de nombrar y evidenciar el por qué un

forma de indicaciones- sobre la función de los componentes de la escena como la escenografía o la iluminación. Si bien, existen listados de ejercicios para actores formulados por él³², estos solo son presentados en forma de títulos o breves descripciones situacionales genéricas, sin alguna elaboración que describa procedimientos de trabajo escénico concretos. No obstante, el autor sí reflexiona sobre la posición del director durante el proceso de ensayos y, al hacerlo, propone una forma de comprender la colaboración creativa entre la dirección y el cuerpo de actores. Brecht afirma que la tarea del director no es imponer una forma de abordar la pieza teatral ni tampoco la de materializar una idea preestablecida en su cabeza. Para él, la tarea del director es “despertar y organizar la productividad de los actores (...). Ensayar no significa (...) imponer decisiones ya fijas de antemano en su cabeza. Significa probar.” (Brecht & Dieterich t, 2004, pp. 292-293). Esta forma de pensar los ensayos, de la mano con sus reflexiones sobre una creación escénica racionalmente crítica, influyeron en una comprensión del distanciamiento desarrollada a lo largo del proceso de creación y montaje de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

Como narro en el capítulo anterior, el proceso de ensayos devino en la sistematización del entrenamiento para la inducción de los actores al código actoral de la obra, la fisicalidad de los personajes y a los diferentes estados físicos que cada escena contenía. Llamé a esta técnica *Orquestación Física* puesto que nace de ejercicios de exploración corporal a partir de impulsos musicales, los cuales tienen como objetivo el reconocimiento del cuerpo y las características del movimiento propio de cada actor para la construcción de imágenes físicas y perfiles de movimiento para sus personajes. El término orquestación proviene de la manera en que el uso de la música, que

personaje se comporta de una forma determinada a través de identificar aquello que no está haciendo. En otras palabras, el actor debe tener claro por qué su personaje acciona o reacciona de una forma determinada y no de otra ante una situación específica. (Brecht & Dieterich, 2004, pp. 281-282)

³² Ver Indicaciones para los actores en *Escritos sobre Teatro*, Brecht & Dieterich, 2004.

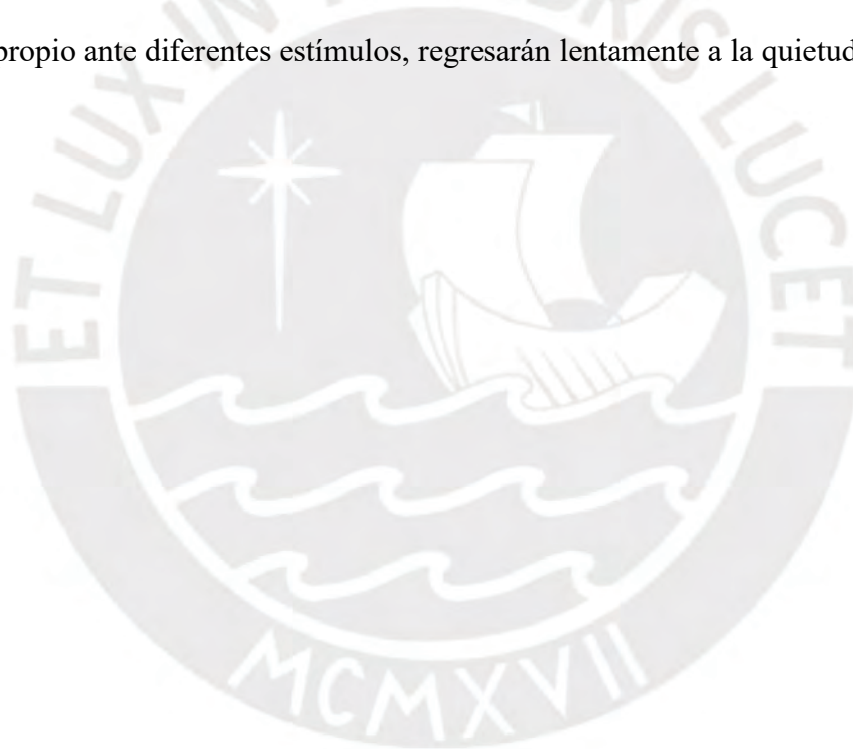
guía y acompaña los ejercicios de exploración, aporta una consciencia rítmica y sonora del movimiento, así como también un sentido de armonía entre las propuestas físicas de cada actor.

Como se muestra en el cuadro de sistematización del proceso de Orquestación Física del anexo 4, la orquestación física está compuesta por cuatro etapas enfocadas en que cada actor identifique las características del movimiento de su propio cuerpo para luego poder crear una construcción física y un perfil de movimiento para su personaje de manera consciente y que responda a los objetivos discursivos de la obra. Todo esto, desde el trabajo de exploraciones físicas con guías musicales.

La primera etapa está dedicada al reconocimiento del *cuerpo propio* de cada actor. Esta etapa cuenta con tres momentos, en los que el actor pasa de la quietud al movimiento, tomando consciencia de cómo su cuerpo responde a diferentes elementos de la música que acompaña el ejercicio. De esta manera, se les indicó a los actores que comiencen reconociendo los sutiles movimientos de su cuerpo en reacción con la música, poniendo especial atención a la velocidad, la duración y el tamaño de estos movimientos. Para este momento se utilizaron piezas de música clásica de larga duración, que contasen con diferentes movimientos, los cuales permitieron que los actores tengan un rango de expresividad rítmica y melódica para la exploración. La variedad de los movimientos musicales de las piezas permitió que se le dé a los actores indicaciones que dirijan su atención a aspectos musicales específicos como el ritmo o la cadencia de ciertos instrumentos para relacionen sus movimientos a estímulos provenientes de elementos específicos de la música. Con estos estímulos focalizados, cada actor podrá analizar sus movimientos con mayor detenimiento, pues estaría relacionando un aspecto musical específico con algún movimiento particular.

Progresivamente, los actores deberán permitir que la música expanda su movimiento y poco a poco

abandonar el suelo hasta incorporarse.³³ Una vez parados, los actores continuarán con la exploración y observación del movimiento orgánico de su cuerpo, siendo conscientes de cómo su cuerpo reacciona naturalmente a los impulsos sonoros hasta comenzar a desplazarse por el espacio. Al iniciar su desplazamiento, deberán dividir su atención entre los impulsos de movimiento y el desplazamiento que la música les genera, para poder reconocer las características de su desplazamiento natural. Esto implica prestar atención a cómo es que se mueven sus extremidades orgánicamente, hasta qué punto las extienden y qué trayectoria recorren cuando las recogen, siempre teniendo en cuenta de no caer en una composición estética; pero sin dejar de ser influenciados por el ritmo y el movimiento de la música. Luego de que los actores reconozcan las características de su movimiento propio ante diferentes estímulos, regresarán lentamente a la quietud.



³³ Es recomendable que la música tenga un inicio que armonice con la quietud y evolucione invitando al movimiento, y que, de esta manera, aporte al desarrollo del ejercicio.

Figura 4.

Fotografía de La primera etapa de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (1)



Figura 5.

Fotografía de La primera etapa de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (2)



La segunda etapa consiste en la construcción del *otro cuerpo*, es decir, de la construcción física del personaje. En este proceso, los actores crean sobre su propio cuerpo el cuerpo del personaje y esta creación se desprende de las diferencias específicas con su propio cuerpo y movimiento. El primer momento de esta segunda etapa es el proceso de metamorfosis al personaje. Esta idea de metamorfosis tiene cierto sesgo kafkiano, debido a que implica una transformación meramente física que no necesita de una transformación mental u emocional total. Con esto quiero decir -y en cierto

modo de acuerdo con las reflexiones de Brecht- que la búsqueda de este ejercicio es que el actor no necesite convertirse por completo en el personaje, y, por lo tanto, que su cuerpo, su mente y sus emociones no se pierdan por completo en la interpretación. Esto tiene una explicación absolutamente práctica. Se debe a que el actor necesita ser consciente de que la forma en la que muestra las acciones de su personaje a la audiencia debe representar una decisión concreta por parte suya y del director, que refleje las intenciones discursivas detrás de éstas. En ese sentido, si el personaje toma una taza para beberla, el actor no debe dejar que los acontecimientos que el personaje está experimentando le afecten de tal manera que cuando se disponga a tomar la taza, la acción refleje tan solo un estado anímico. Sino más bien, el actor debe conscientemente elaborar una forma en que el personaje tome la taza que refleje su estado, quizás su reacción, pero, sobre todo, sus intenciones con respecto a ese estado. De esta forma, el actor podrá acomodar deliberadamente la composición del movimiento y modificar detalles sobre los cuales no tendría control si aquella acción partiera de un impulso meramente emocional.

El momento de metamorfosis al personaje es análogo al primer momento de la etapa de reconocimiento del cuerpo propio, pues involucra planificar cómo construir este cuerpo ajeno desde la quietud tomando en cuenta las características y tendencias naturales del Cuerpo Propio; esto desde la quietud, para la progresiva transición al movimiento y luego al desplazamiento en los siguientes dos momentos.

Esta etapa, al igual que la anterior, requiere de una atención especial al detalle de sus cuerpos y sus movimientos para poder construir una fisicalidad que represente elementos característicos que aporten a la construcción del personaje -y, en consecuencia, a la obra-. Representar a un obrero cojo con la espalda encorvada, la cabeza ligeramente torcida hacia un lado y la mirada perdida tiene una carga narrativa completamente diferente a la de una representación cuya construcción física no se distingue del cuerpo y el movimiento cotidiano del actor. Esto no significa que el trabajo de

orquestración física está hecho específicamente para el trabajo con fisicalidades no naturales y caricaturescas, pues las particularidades mencionadas pueden ser reguladas hasta alcanzar un nivel de sutileza cercano al naturalismo, pero que dotan la representación de características reconocibles que aportan a la narrativa visual del montaje.

Figura 8.

Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestración física del segundo ensayo abierto con público (1)



Figura 7.

Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestración física del segundo ensayo abierto con público (2)

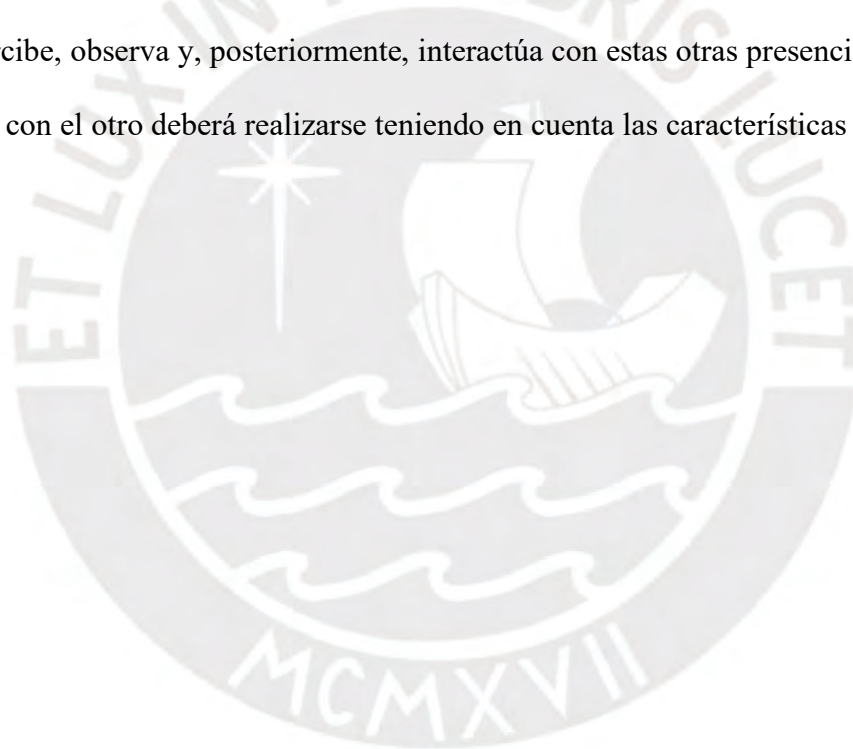


Figura 6.

Fotografía de la tapa de metamorfosis al personaje del proceso de orquestración física del segundo ensayo abierto con público (3)



La última etapa, el trabajo del otro cuerpo en relación, abarca la exploración de las interacciones de los personajes en contacto con los demás personajes y con su entorno. Esta tercera etapa sucedía inmediatamente después de la segunda, pues este flujo de reconocimiento del cuerpo propio y construcción del otro cuerpo necesita de una apertura de la atención de los actores hacia aquellos con los que comparte el espacio para la composición de escenas. En este momento los actores deberán explorar las maneras en que las construcciones físicas desarrolladas en la etapa anterior se relacionan con su espacio. Es un momento para profundizar en la variedad de desplazamientos e interacciones que estos nuevos cuerpos pueden experimentar. Luego, deberán tomar en cuenta a los otros cuerpos que habitan este espacio y trabajar sobre las maneras en que el personaje percibe, observa y, posteriormente, interactúa con estas otras presencias. El trabajo de las interacciones con el otro deberá realizarse teniendo en cuenta las características de las relaciones



entre los personajes dentro del universo de la pieza, pues este ejercicio servirá como un entrenamiento previo para el proceso de composición de escenas.

Figura 10.

Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (4)



Figura 9.

Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (6)



Figura 11.

Fotografía de la etapa de trabajo de relaciones durante el proceso de orquestación física del segundo ensayo abierto con público (5)



A lo largo del proceso de ensayos de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, la primera etapa del proceso de orquestación física fue desapareciendo. Esto se debe a que los actores internalizaron las características de las fisicalidades de sus personajes y podían llegar al ensayo, realizar un breve calentamiento, e iniciar directamente con el proceso de inducción al personaje. Así, el proceso de ensayos puede dividirse en una etapa de exploración y búsqueda de los cuerpos, para luego, una vez definidas las construcciones físicas de los personajes, trasladar la atención a la construcción de las relaciones y los detalles físicos de las construcciones desarrolladas.

El proceso de entrenamiento a través de la orquestación física trajo consigo una herramienta práctica para el trabajo de creación colaborativa con los actores. Fue una creación orgánica colateral del proceso de creación de la obra como una respuesta a la necesidad de establecer un lenguaje común entre la dirección y los actores para el trabajo físico. Gracias a ello, logramos establecer un método de trabajo que permeó todo el proceso de puesta en escena y abrió las puertas a una colaboración eficaz y fluida. Su puesta en práctica sostenida evidenció que la herramienta contribuyó a generar un diálogo fluido entre las ideas de la dirección y las propuestas de los actores para la toma de decisiones artísticas para la escena. Asimismo, tales decisiones contemplaron aspectos sensoriales, creativos, discursivos y estéticos; y fueron tomadas teniendo en cuenta los objetivos del proyecto, así como también las inquietudes artísticas y discursivas³⁴ de los actores y la dirección. En este proceso comprendí que, a pesar de que el trabajo de creación escénica y, principalmente, el trabajo actoral, es un trabajo esencialmente sensorial y emocional; por lo que es casi imposible el restringir el porcentaje de transformación que el actor está permitiéndose alcanzar durante la interpretación. No obstante, y lo que este proceso - así como el proceso virtual detallado en el

³⁴ Llamo inquietud artística a todas las necesidades o intenciones en la construcción del discurso que, en este caso, el intérprete, pueda tener y que desea que forme parte de su interpretación. Menciono que en este caso me refiero al intérprete (o actor), ya que los directores, dramaturgos, vestuaristas o escenógrafos también tienen inquietudes discursivas, las cuales terminan dialogando con las de los demás miembros del equipo.

capítulo 5- permitió reconocer, es que sí es posible darle tiempo al análisis y a la reflexión del material que cada actor construye, para poder racionalizar estos procesos sensoriales y así poder tomar decisiones con respecto a la composición de los cuerpos, las interpretaciones y los movimientos posteriormente.

4.4. El distanciamiento en el espacio

El trabajo con el espacio escénico fue uno de los aspectos con mayor evolución durante el proceso de creación y ensayos de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* Fue gracias al primer ensayo con Gabriel, durante el cual extendió su exploración a todo el espacio disponible y terminó incluyéndome en el juego de creación de su personaje que comencé a desestimar la distribución tradicional a la italiana para la experiencia de expectación de la obra.

Durante los ensayos, caímos en cuenta de que hay infinitas posibilidades de realizar una acción tan sencilla como el posicionarse debajo de una mesa. Sin embargo, cuando la acción a realizar debe hacerse para que sea vista desde una perspectiva específica, las posibilidades de composición para su realización se reducen significativamente. Este hecho, junto con la dinámica de ensayos que establecimos, en la cual yo, como director, me movía alrededor de los actores y los observaba desde diferentes partes del espacio haciéndoles acotaciones mientras ellos construían las escenas con absoluta libertad en su movimiento y su posición en el espacio; que opté por eliminar la frontalidad convencional y comenzamos a explorar nuevas formas de distribuir el espacio escénico en relación con los espectadores. Más adelante en el proceso de ensayos, cuando debíamos realizar muestras de los avances de trabajo en clases, probé con una distribución circular en la que el público rodeaba la acción escénica. Aun así, esta variación mantenía una disociación entre los espectadores y la escena desde la cual las interacciones sucedían de manera distante y forzada. Asimismo, la interpretación de los actores cambiaba con la presencia de un público estático y alineado que, de alguna forma, limitaba el espacio disponible para la interpretación y requería que se desprendan de la

escena para establecer cualquier interacción. Al reflexionar acerca de esta situación descubrí que esta distribución circular funcionaba de la misma manera que una distribución frontal, dado que la interpretación de los actores sucedía con sus *cuerpos en estado de exposición*. Este es un concepto que formó parte del lenguaje para el trabajo colaborativo con los actores que hace referencia a una interpretación construida específicamente para ser vista por el espectador. En ella, se coloca una atención especial en mostrar lo que se hace -y la forma cómo los actores lo componen a través de sus cuerpos- para que esto pueda ser percibido claramente por el espectador desde una perspectiva unidireccional en la que lo que se muestra es lo único que hay, sin considerar capas narrativas complementarias a través del movimiento o el uso del gesto. Esto presentaba un problema, pues en los ensayos habíamos alcanzado una interpretación de *cuerpos en acción*, otro concepto que formó parte del vocabulario del proceso de ensayos, el cual se refiere a una representación orgánica del personaje que contemple detalles en la composición espacial para potenciar la narrativa física de la interpretación y que comprenda una amplia variedad de significados a la vista del espectador.

Esta búsqueda por recuperar la esencia de la interpretación que alcanzamos durante los ensayos con el equipo de actores, me llevó a invitar a los espectadores a asumir una forma de observar las muestras -y eventualmente, la obra- de la misma forma como yo dirigía los ensayos: desde cualquier lugar en el espacio y con la libertad de moverse a cualquier parte de la escena voluntariamente.

Figura 12.

Fotografía de la dinámica de dirección durante una exploración física



Este cambio tuvo una serie de implicancias que modificaron por completo la forma cómo concebíamos la relación con el espectador desde la actuación y la composición en la escena. En primer lugar, al dejar de estar encasillado en un punto fijo del teatro y poder tomar el espacio de representación libremente, el espectador asume cierta agencia en la construcción narrativa de la escena, pues su presencia se evidencia en caso obstaculice el desplazamiento de un actor de un punto a otro, o bloquee el acceso a un elemento que tiene que ser usado durante una escena. Esta presencia se vuelve no solo notoria, sino relevante, pues el actor deberá dirigirse a aquella persona que está

obstaculizando su camino y resolverlo desde el contexto de la escena y la continuidad de su texto. Por otro lado, el hecho de que los espectadores observen la acción escénica desde cualquier punto en el espacio de representación significa que existe una variedad de perspectivas, ya que cada persona, desde el espacio que ocupa, observa las escenas desde un punto en el espacio en el cual tendrá una serie de elementos visibles, y otros fuera de vista. Esto fue sumamente enriquecedor para el montaje de escenas, ya que los actores debían romper con la forma de diálogo escénico tradicional en la que el cuerpo se dirige frontalmente a aquel al que se dirige, para encontrar formas de desplazarse y abrir el texto al público disperso en el espacio.

Figura 13.

Integración de los espectadores al espacio de representación con la libertad de tomar cualquier parte del área



En esa misma línea, los conceptos de cuerpo en exposición y cuerpo en acción recibieron un nuevo propósito. Dado que la presencia de los espectadores se convirtió en un elemento física y visualmente activa en la acción escénica, encontramos que algunas escenas contenían momentos que podían ser explícitos en su intención de ser vistos y esto podría servir para mostrar diversas facetas de los personajes, así como evidenciar sus intenciones y estrategias a los espectadores. En contraste, otras escenas cargaban con una intimidad que requería que se establezca cierta distancia con el

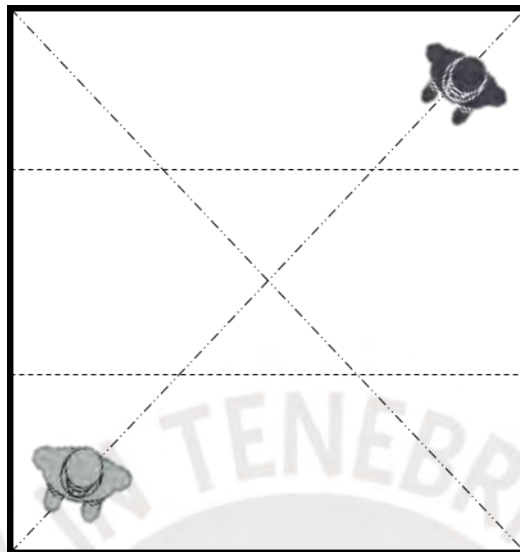
público. Es por ello que establecimos este código para diferenciar los momentos en los que los personajes adoptaban una forma de expresarse más abierta y directa hacia el reconocimiento de la presencia de los espectadores y la forma cómo se dirigían a ellos -cuerpo en exposición-; de los momentos más íntimos e introspectivos, en los que la acción y los personajes toman distancia de los espectadores e ignoran su presencia al enfocarse en sus propios intereses o deseos-cuerpo en acción-.

Estas exploraciones resultaron en una forma de re-interpretar el espacio escénico y las preconcepciones de composición heredadas del teatro frontal. Como mencioné previamente, el blocking fue una herramienta de composición para el movimiento de los actores y su relación con el espacio que sentó las bases para el proceso de montaje inicial de escenas de la obra. Esta herramienta consta de dibujos codificados realizados sobre una serie de planos que representan el espacio teatral, en los que se detallan los desplazamientos y movimientos en escena. Al trabajar con el plano de la escena, caí en cuenta de que éste recibe una serie de convenciones narrativas basadas en la disposición de los elementos sobre el mismo. Así, tener a una persona observando fuera del escenario, hacia la izquierda del público— que en este caso estaría al frente, pues el plano de escena teatral convencional siempre se refiere a un escenario que se encuentra frente a un grupo de espectadores- en la sección frontal derecha de la escena³⁵, mientras que otra persona la observa fijamente con todo su cuerpo dirigido a ella desde la esquina posterior izquierda (figura 14); tendría una carga narrativa completamente distinta a tener a ambas personas mirándose frente a frente al centro del escenario (ver figura 15).

³⁵ Esta comprensión de la derecha o la izquierda en escena es determinada desde la perspectiva del actor, que está frente al espectador sobre el escenario.

Figura 14.

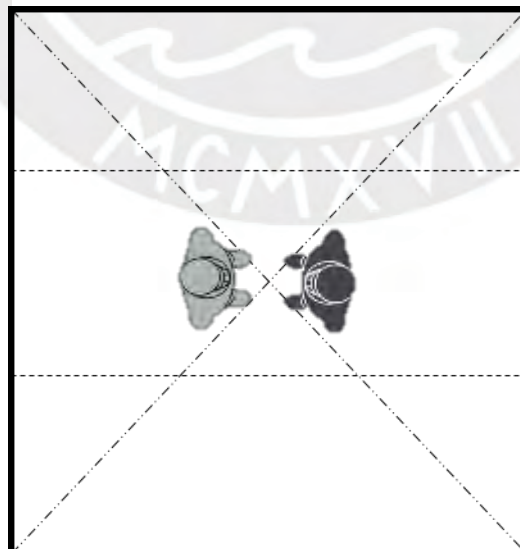
Primer ejemplo de composición en el espacio escénico



Nota: Elaboración propia

Figura 15.

Segundo ejemplo de composición en el espacio escénico



Nota: Elaboración propia

Además, el plano teatral también codifica sus secciones al otorgarles significados predeterminados para la narración visual. Así, el proscenio suele ser un espacio destinado a la intimidad por su cercanía a los espectadores y a los elementos de iluminación. La parte central del escenario suele ser considerado como un espacio común en el que transcurren los eventos cotidianos y donde suelen realizarse las escenas conformadas por dos o más personajes. Finalmente, el fondo del escenario suele representar la distancia, por lo que puede usarse para salidas o para establecer lejanía con los eventos que transcurren hacia el centro o el frente del escenario (Hodge, 1971, pp. 99 – 114). Esta forma de codificar el espacio perdió su relevancia durante la creación de la obra, pues es una forma de comprender la composición escénica desde una perspectiva frontal. Al compartir el espacio de representación con el espectador, era necesario encontrar una nueva forma de comprender y codificar el espacio que se acomode a las particularidades de la experiencia escénica en cuestión. Es así como surge la idea del espacio radial. Esta nueva concepción del espacio integra la variedad de perspectivas introducida a la experiencia escénica al integrar a la audiencia en el espacio de representación y reinterpreta las convenciones narrativas del uso del espacio. De esta manera, el espacio radial deja de lado los cuadrantes y se sustenta en círculos que se expanden desde un centro para marcar diferentes estratos narrativos para la composición. Un primer círculo central constituye el máximo espacio de intimidad de la escena, ya que es un lugar visualmente accesible para todos los que ocupan el espacio que se puede delimitar visualmente con el uso de la luz y la distancia. Esta primera sección fue utilizada para la composición del inicio de la obra, en la que Dolos se encuentra encerrado en su basurero y en el monólogo de la tercera escena, en la que Dolos expresa sus motivaciones e intenciones más profundas.

Un segundo círculo más grande alrededor del primero, equivalente a los cuadrantes centrales del plano tradicional, compone la zona común. Esta sección llama a la integración con el espectador, ya que es la que abarca la mayor cantidad del espacio y es donde ocurren las escenas cotidianas o abiertas compuestas por dos o más personajes. El uso de este

Figura 16.

Fotografía de una composición en círculo central del espacio radial en la primera escena



segundo círculo predominó en la construcción de la segunda escena en el salón de belleza de Vittorio Peluquini y en la quinta escena, para la mesa redonda con los espectadores.

Figura 17.

Fotografía de una composición en círculo de la zona común del espacio radial en la mesa redonda con los espectadores de la quinta escena



Finalmente, el último círculo es el círculo de la periferia, equivalente al fondo del escenario a la italiana; y es aquel que se usa para establecer distancia con las acciones de la escena o la trama central. En el caso de una propuesta como la de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, en la que los espectadores comparten el espacio de representación con los actores, el uso de la periferia es más compleja, dado que es una zona que puede no ser accesible visualmente para todos los espectadores, a menos que se haga un cambio en el nivel, elevando la acción a una altura desde la que pueda ser vista desde cualquier punto del espacio. La periferia fue utilizada con menos frecuencia en la composición de la obra, pero tuvo un uso especial durante el número musical entre la cuarta y la quinta escena, pues los

actores se separaron en tres puntos opuestos del espacio para interactuar con grupos de espectadores separados que luego integrarían una gran masa.

Figura 18.

Fotografía de una composición en círculo de la periferia durante el número musical entre la quinta y la sexta escena



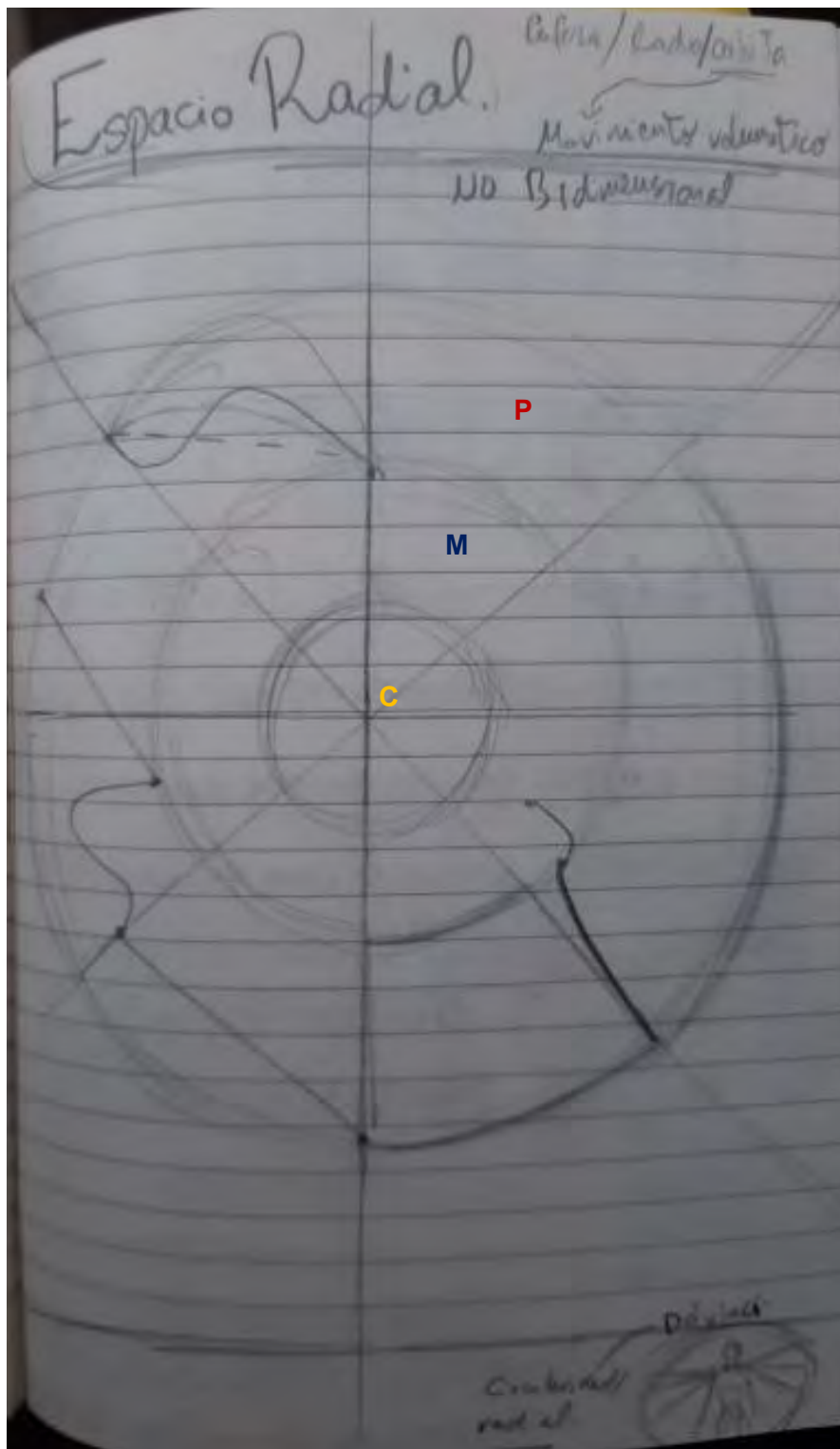
La idea del espacio radial brotó luego en un ensayo de la obra en un salón de la universidad. El ensayo había transcurrido de forma usual, sin embargo, sentía que aún no encontraba la forma de ilustrar la manera en la que debíamos comenzar a concebir el espacio y el movimiento de las escenas. Una vez terminado el ensayo, salí del salón y me senté en una de las bancas que se encuentran en la rotonda central del primer piso del pabellón Z. Con mi bitácora en mano, traté de formular una manera de transmitirle a los actores esta visión libre del espacio, desde la cual su actuar debía construirse teniendo en cuenta a un público dinámico y disperso. En eso, dirigí mi atención al centro de la rotonda y noté que ésta tenía un diseño de círculos hechos con ladrillos que contenían áreas de cemento divididas por

líneas. El diseño me hizo pensar en la forma como se diagrama el sistema solar, con órbitas que se hacen cada vez más grandes mientras se alejan del centro y relacioné la idea de orbitar con la forma cómo estábamos componiendo los desplazamientos en escena. Efectivamente, los actores orbitaban alrededor del centro del espacio durante la construcción de las escenas, el cual está constantemente marcado por un elemento escenográfico³⁶; pero también orbitaban alrededor de sus compañeros durante sus diálogos. Así, este planteamiento de movimientos circulares se materializó en una diagramación alternativa del espacio escénico (figura 19). El esquema del espacio radial extraído de la bitácora de dirección del proceso de creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* contiene los círculos del centro, el medio y la periferia; los cuales están divididos por diagonales similares al del plano escénico tradicional, además una línea vertical y una horizontal. Estas divisiones son análogas a los cuadrantes del plano escénico tradicional y sirven para poder tener en cuenta el balance de perspectiva al momento de componer las escenas. El balance de perspectiva hace referencia a la necesidad de distribuir los elementos en las diferentes secciones del espacio escénico para contribuir a que la percepción de los espectadores no se limite a un solo elemento de la escena, sino que se expanda a todos los elementos presentes en el espacio y la introducción de nuevas presencias.

³⁶ En la primera escena es marcado por el tacho de basura que se encuentra exactamente al centro del espacio. Luego, lo reemplazan una mesa y cuatro cubos negros de madera que sirven como extensiones a cada lado, disposición espacial que se mantiene hasta la quinta escena. En esta, la mesa se mantiene centrada y se acomodan los cubos para construir un podio.

Figura 19.

Esquema del espacio radial



Nota: Esquema extraído de la bitácora de dirección.

Todos los aspectos de la reformulación del espacio escénico mencionados hasta ahora confluyeron en la creación del concepto de contra-distanciamiento, el cual contempla las reacciones que se generan a partir de la expectación de los eventos expuestos frente y al lado de los espectadores, los cuales son curdos, violentos y cargados de una retórica insultante y paradójicamente entrañable; y que han sido diseñados para atrapar al espectador en una constante disociación con los intereses oscuros de los personajes y el disfrute que genera su carisma y tenacidad.

La idea de distanciamiento formulada por Brecht a lo largo de su trabajo escénico y teórico está cimentada en una forma teatral específica: el teatro frontal tradicional. Él mismo reconoce, al hablar de los elementos escenográficos, que hay particularidades en los objetos que llevan elementos que aportan a la construcción de sentido en sí mismas, pero que no se notan desde lejos - es decir, desde donde observa el espectador- (Brecht & Dieterich, 2004, pp. 200-206). En ese sentido, la propuesta de distanciamiento originalmente construida por Brecht es una construcción ideada específicamente para el teatro frontal, en el cual existe una distanciamiento físico entre la escena y el espectador; y en la cual, la única forma de interacción con el público es a través de rupturas de la cuarta pared mediante parlamentos dirigidos al espectador. En contraste, el trabajo escénico de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* fue construido con la intención de integrar al espectador no solo al espacio escénico, sino también a la acción escénica. Para ello, en vez de distanciar al espectador físicamente, lo introduce al espacio de representación para compartir el mismo suelo que los actores y sus personajes.

Capítulo 5. Una experiencia de distanciamiento virtual

La única función de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* realizada el 7 de diciembre de 2019 tuvo una recepción positiva por parte de los espectadores, quienes rescataron la calidad del texto, la interpretación de los actores y las dinámicas de interacción con el público. Por nuestra parte, el cuerpo de actores y yo terminamos satisfechos con el producto que habíamos alcanzado, y también con muchas ganas de continuar trabajando la obra, pues habíamos logrado construir una atmósfera de trabajo cómoda en la que las propuestas eran siempre bienvenidas y en la que alentábamos la persecución colaborativa de las inquietudes creativas personales de cada participante. Por mi parte, encontré un equipo abierto a la exploración y receptivo a la prueba de mis propuestas de investigación y creación. Es por ello que terminamos el proceso con miras a una reunión de cierre en la cual conversaríamos sobre el proyecto, sus descubrimientos y sus dificultades; así como también sobre la posibilidad de continuar desarrollando el proyecto, algo realmente queríamos hacer. La reunión se aplazó repetidas veces, pues todos estábamos ocupados con el cierre del año académico. Finalmente, el 2019 llegó a su fin, y esta reunión continuó pendiente.³⁷

El inicio del 2020 no contribuyó a que esta reunión se concrete, pues realicé un viaje de estudios al Odín Teatret en Holstebro, Dinamarca que se extendió hasta el mes de febrero. A pesar de que esto puso en espera el retomar el trabajo de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, esta experiencia me permitió recibir herramientas para la investigación y creación escénica que fueron determinantes para la forma en que se sistematizaron y organizaron los conceptos y procesos detallados en esta tesis. Mientras estuve fuera, llevé la obra conmigo y la compartí

³⁷ El presente capítulo cuenta con varias referencias a materiales audiovisuales a los que se puede acceder haciendo click en los hipervínculos resaltado en el texto. Además, se podrá encontrar un listado con todo el material en video referenciado en este documento en el tercer anexo.

con algunos compañeros en las diferentes actividades que realicé en el Odín. Este intercambio hizo que mi entusiasmo por continuar el trabajo por la obra se multiplique, pues el texto y el discurso de la obra caló en la sensibilidad y gusto de artistas de diferentes partes del mundo, quienes resaltaron su potencial y me motivaron a continuar trabajándola. Así, comencé a coordinar la posibilidad de poner en escena una pequeña temporada en algún espacio disponible en Lima.

Regresé a Lima en la quincena de febrero, analizando escenarios y posibles oportunidades para presentar *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* profesionalmente en alguna sala o espacio de la ciudad. Durante el mes siguiente, estuve en búsqueda de personas que integrasen el equipo técnico como diseñadores gráficos, productores, asistentes de dirección, etc. Llegué a algunos acuerdos, e incluso introduje a Ricardo Bromley al equipo, con quien trabajaríamos la creación de un nuevo personaje para la obra. Toda esta planificación se vió truncada con la expansión global del virus del Covid-19 y la crisis sanitaria que continúa presente hasta la fecha.

5.1. *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* y el Covid-19

La cuarentena generalizada iniciada el 15 de marzo del 2020 a raíz de la pandemia del coronavirus puso la planificación de un nuevo proceso de ensayos en pausa. Para ese entonces, todo el elenco estaba confirmado y dispuesto a comenzar un proceso de expansión de la obra con la introducción de un nuevo personaje y un conflicto dramático más complejo. Sin embargo, la imposibilidad de tener reuniones presenciales por tiempo indefinido, así como el cese de toda actividad que aglomere personas en espacios cerrados, hicieron que la posibilidad de trabajo y estreno de un montaje presencial desaparezca. Las semanas siguientes de adaptación al aislamiento social estaban llenas de incertidumbre y una ligera cuota de esperanza; pues inicialmente el gobierno planteó treinta días de cuarentena, que

luego se volvieron sesenta, y luego noventa. Al igual que muchos colegas y compañeros, el decreto de estado de emergencia nos obligó a suspender nuestros planes a mediano plazo y a esperar. El inicio tardío de clases marcó el comienzo de un cambio adaptativo sumamente rápido y violento. La dependencia digital, que ya se había asentado en aspectos determinantes de la vida cotidiana como la comunicación, se expandió a tal punto que el acceso a un teléfono, un dispositivo electrónico y a una conexión a internet, eran indispensables para poder recibir educación, realizar compras, mantener contacto con familiares o seres queridos, o incluso recibir atención médica. Por su lado, las artes escénicas pasaron de un estado de suspensión a un estado de introspección reflexiva. El aislamiento social obligatorio despojó a los artistas escénicos de uno de los más importantes elementos de su práctica: la audiencia. La fragmentación y transposición de los elementos que constituyen el arte escénico – actores, audiencia y espacio de representación-, unidos a la migración forzosa al uso de plataformas digitales como espacios de creación y difusión; nos colocaron en una posición de inseguridad con respecto a la validez y supervivencia de las artes escénicas digitales en pandemia. Se polarizaron opiniones entre aquellos que sostenían que una creación escénica grabada y reproducida en forma de un video o video transmitida en vivo dejaba de ser una pieza teatral y cobraba el título de creación audiovisual; y quienes se referían a las piezas concebidas como escénicas y adaptadas a los medios de difusión posibles como “teatro virtual” o “videoperformance”. Por mi parte, me encontré lleno de frustración al caer en cuenta que tendría que afrontar mi último año académico confinado en casa, a través de mi computadora, sensación que impregnó también el ímpetu creativo con el que había iniciado el año. Así, dejé de lado la posibilidad de trabajar la obra luego de revisar el texto y reformular el final para poder resolverlo desde la práctica; para poder centrarme en continuar el proceso de investigación para esta pesquisa.

Durante el primer semestre del 2020 tomé solo dos cursos. Para ese entonces había tomado la decisión de comenzar con el proceso de formulación y planificación de redacción de esta tesis para poder retomarla una vez que regresemos a las aulas, decisión que, en retrospectiva, fue muy idealista. Sin embargo, fue gracias al acompañamiento y las recomendaciones de mi asesora Marissa Béjar, que di el paso a un primer contacto con la investigación escénica virtual. Hasta ese entonces, había decidido abandonar la posibilidad de continuar trabajando el proyecto mientras me embarcaba en la investigación académica del proceso vivido durante el curso de Dirección 2, pues no encontraba relevante el desarrollo de una creación o exploración virtual para el enriquecimiento de la investigación de una experiencia escénica creada con el propósito explícito de entrar en contacto físico, verbal y espacial con el espectador. No obstante, Marissa me hizo ver que tenía un activo vigente sumamente valioso. Hasta ese entonces mantenía contacto con los actores, quienes manifestaron constantemente su emoción y sus ganas con respecto a continuar trabajando este proyecto. Me recaló que contaba con actores profundamente leales y entregados al trabajo, que confiaban en lo que habíamos hecho juntos y que estaban dispuestos a acompañar otro proceso. Es por ello que me propuso elaborar un plan de trabajo para una eventual reposición de la obra, teniendo una esperanza soñadora de poder ejecutarlo durante los meses siguientes, en el caso en que las restricciones cesen. Luego de hacerlo, Marissa me invitó a pensar, dado que había mantenido contacto con los actores y que no dejaban de mostrar interés en la investigación, en la posibilidad de pensar en las posibilidades de trabajo virtual que podrían desprenderse de la creación. Es así que decidí redirigir el cronograma de trabajo planteado para una eventual reposición del montaje, a un plan de trabajo para un laboratorio de exploración y entrenamiento con los actores con el objetivo de adaptar al medio virtual las

herramientas del trabajo de distanciamiento elaborados durante el proceso creativo de la puesta en escena.

5.2. El laboratorio digital

Me reuní con Alvaro, Gabriel y Déborah, el grupo de actores, el 07 de abril del 2020 en una sala de zoom. Era la primera vez que nos veíamos después de nuestra presentación en diciembre del 2019 y fue un reencuentro algo amargo. La reunión terminó siendo un llamado a la espera y una cancelación de los planes que habíamos estado esbozando. Sin embargo, Gabriel mencionó su interés en reincorporarse al grupo, pues los proyectos en los que iba a participar fueron cancelados por la coyuntura. Si bien la reunión fue principalmente desalentadora, el entusiasmo y compromiso de los actores me hicieron ver que contaba con un equipo humano que apreciaba el trabajo que habíamos realizado juntos y que ansiaba retomarlo. No obstante, la reincorporación de Gabriel dejaba a Ricardo en una posición complicada, ya que el nuevo actor se iba a encargar de asumir el papel protagónico en la ausencia del primero. Pese a todo, no volvimos a reunirnos durante un mes, ya que nuestros horarios no lo permitieron y, para ser sincero, no encontraba motivaciones para continuar desarrollando este proceso en el espacio virtual, puesto que la principal característica de la obra era el contacto e integración del espectador a la escena teatral, aspecto que, además, hubiese recibido especial atención en una eventual reposición. Durante ese periodo sin contacto, aún dudaba en qué hacer con esta voluntad creativa del equipo. Por un lado, estaba seguro de que no tenía sentido en canalizar esfuerzos hacia una adaptación virtual del montaje, ya que todo el trabajo de investigación escénica previa se había construido bajo condiciones presenciales; sin embargo, los actores estaban dispuestos a explorar. Es por ello que tomé la decisión de abrir un espacio de investigación con los actores en el cual recapitularíamos los aprendizajes y dificultades del proceso que compartimos el 2019, para

luego implementar aquellos elementos que trascendieron, reforzar los que flaquearon; y, sobre todo, desde el cual pudiéramos continuar indagando en el distanciamiento como una práctica para la creación y composición escénica.

5.2.1. Sentar las bases

Establecimos un segundo encuentro virtual con los actores el día 5 de mayo, en el que retomáramos contacto luego de la suspensión de nuestras actividades. Esta reunión fue planteada como un espacio de reflexión y evaluación conjunta del proceso creativo del que formamos parte durante el 2019. Comenzamos con un ejercicio de memoria en el que cada uno debía compartir el recuerdo de su primer contacto con la obra, su proceso de convocatoria y qué impresiones les quedó de ello. Si bien esta conversación tomó lugar casi un año después de que iniciáramos nuestro trabajo juntos, ellos aún recordaban algunos detalles de nuestras primeras reuniones. Gabriel rememoró nuestra primera reunión en uno de los comedores de la universidad, así como también aspectos puntuales de la descripción inicial que compartí con él como los referentes de caricaturas y el uso del teatro en verso para abordar el tema de la corrupción. Déborah acotó que nuestro primer encuentro fue rápido, ya que estábamos contra el tiempo por el calendario académico; y que, en nuestra reunión, durante la cual realizamos una breve lectura de las primeras – y hasta el momento únicas- dos escenas escritas de la obra, ella se imaginó una interpretación para Ápate completamente diferente a la que yo tenía en mente. Añadió que su primera impresión de la obra fue que era divertida, y que tanto el contraste de perspectivas como el carácter cómico de la obra le permitieron desarrollar la construcción del personaje que alcanzó hacia el final de proceso. Por su parte, Álvaro también rescató el aspecto caricaturesco de la obra como algo que estuvo presente desde el inicio. Recordó que al leer por primera vez a Vittorio Peluquini, el personaje al que interpretaría, lo relacionó inmediatamente con figuras análogas del

ecosistema de la farándula local como los estilistas Carlos Cacho o los gemelos Paletazo³⁸; e indicó que estos individuos terminaron siendo parte de sus referentes. Añadió que disfrutó el proceso de construcción de dualidades que realizamos con su personaje a través de cómo se presentaba públicamente y cómo se comportaba fuera del “personaje” que el personaje en sí había creado. También recordó que, en ese primer encuentro, les advertí que el trabajo sería físicamente demandante, pues la traducción de estrategias cómicas y visuales de las caricaturas requieren de un ritmo rápido y de cambios físicos veloces, con lo que coincidió al pensar el proceso en retrospectiva.

Posteriormente, regresamos a las primeras impresiones que tuvieron sobre sus personajes al leer la obra por primera vez y al momento de tomar al personaje y comenzar a labrarlo sobre sus cuerpos. Gabriel se remontó a los primeros días de trabajo, en los cuales no había un texto escrito y tan solo partíamos de ideas puntuales y algunos borradores de la primera escena. Recalcó que su proceso tuvo un punto de partida mucho más intuitivo, pues aún no conocíamos el destino final del personaje. Tomando eso en cuenta, Gabriel trajo a colación nuestro primer ensayo, el cual fue una larga exploración física que partió de la idea detonante de “salir”, ya que su personaje iniciaba la obra saliendo del basurero y pasa de un estado de derrota a uno de empoderamiento. Esta exploración originó una percepción del personaje a través de la cual lo asemejaba a un animal rastrero o una rata. En palabras de Gabriel, Dolos “era más un animal que un humano”, aspecto que, según su testimonio, le permitió casi no pensar cuando exploraba las formas en que el personaje se movía. Por su parte, Déborah señaló que ella vio en Ápate la oportunidad de desarrollar una crítica a la

³⁸ Carlos Cacho y los hermanos Juan y Miguel Barbarán, son tres estilistas que forman parte del universo de la farándula mediática local. Además de ser estilistas formados y de ser dueños de salones de belleza, manejan una imagen pública mediante apariciones en diferentes programas de televisión.

sexualización femenina mediante su construcción física del personaje. Ella consideraba a Ápate como un sujeto de análisis, pues ella toma la decisión de distanciarse del espacio en el que su sexualización es instrumentalizada; y que, a pesar de haber tomado las riendas del papel sexualizado que asume en su entorno y haberse empoderado en ello, la obra evidencia un alto grado de dependencia con su compañero masculino. No obstante, también reconoció que le atraía la forma en que ella toma la decisión de separarse de esa relación de dependencia con Dolos, pues demostraba una construcción dramática que rompía con los estereotipos del compinche del villano. Alvaro contrastó las ideas iniciales que tuvo ante la primera escena de Peluquini, con las que obtuvo luego de profundizar el trabajo con el personaje. En un inicio, pensaba que su personaje reaccionaba de forma indiferente ante la acusación y el desenmascaramiento perpetuado por Dolos y Ápate en la tercera escena, y también tenía la intuición de que la relación con ellos sería parte de un plan para traicionarlos y que más bien su actitud reflejaba un interés en hacerlos cómplices de su farsa. Pero más adelante en el proceso encontró que ese primer contacto con los protagonistas marca el inicio de un proceso de enajenamiento del personaje que lo lleva a corromperse hasta alcanzar un nivel de perversión similar al de Dolos.

Luego de esta conversación, compartí con el equipo la idea del laboratorio, al cual les invité a formar parte. Les expliqué que este espacio sería completamente experimental, pues tendríamos que adaptar nuestro proceso creativo al medio audiovisual y comenzar a prestar atención a elementos que, en una realidad pre-pandémica de teatro presencial analógico, escapaban de nuestro entendimiento. Pese a ello, los tres actores accedieron entusiasmados y procedí a explicarles el sistema de trabajo. A partir de esa primera reunión, deberían cumplir con una serie de tareas durante el lapso de una semana. Posteriormente, nos reuniríamos para revisar y reflexionar grupalmente sobre el material que cada uno prepararía en casa, por su

cuenta, con los medios disponibles. A través de esta dinámica, ellos tendrían la posibilidad de abordar aquellas inquietudes pendientes del trabajo con sus personajes, así como también podrían experimentar con las diferentes maneras de componer la escena para la virtualidad.

La primera tarea consistió en que cada actor ensamble una base de datos visual de sus personajes. Para ello, debían recolectar imágenes que les remitan sus personajes, estas podían evocar elementos como el vestuario, la apariencia física, la personalidad, o aspectos más abstractos como las sensaciones o emociones que les evocaban. La entrega de estas imágenes sería a través de una carpeta compartida en Google Drive, en la cual podrían compartirlas en el formato que consideren.

Esta primera sesión de reintegración virtual terminó con un nuevo proceso de exploración por delante y con Gabriel de vuelta en el equipo. Sin embargo, el regreso de Gabriel me colocó en una encrucijada, pues ya contaba con la confirmación de Ricardo para asumir el papel de Dolos en su ausencia. Tomé la decisión de mantener a ambos actores y de darle la posibilidad a Ricardo de integrarse al laboratorio virtual para experimentar la creación de un nuevo personaje. Él aceptó muy amablemente y, acto seguido, compartí con él la asignatura que le había encargado al resto de actores y le pedí que haga lo mismo con su personaje.

Para ese entonces, había esbozado una ruta para el propósito de este nuevo personaje en la obra y el desarrollo de su participación. Propuse que sería un mafioso de alto rango que, a diferencia de Dolos, estaría posicionado dentro de los más relevantes e influyentes criminales en el contexto de la obra. Este *capo* sería introducido en el texto hacia el final de la cuarta escena, luego de que Ápate, Dolos y Peluquini expongan sus intenciones a los espectadores en el foro de recolección de firmas. Su intervención se sustentaría en una especie de imposición de jerarquía ante el intento de Dolos de recobrar notoriedad como una

figura pública, intento que este nuevo personaje trataría de impedir. Le planteé que la construcción del personaje debía ser alterna a la de Dolos. Debíamos crear un criminal que tenga carisma y sea atractivo de ver, pero que a diferencia de Dolos, no sea tan agradable. Esta construcción debía ser grotesca, despreciable y desagradable, un sujeto que apele a la vergüenza ajena y a la aversión del espectador, en contraste a la atracción culposa que generaba Dolos.

5.2.2. Reabastecer el imaginario

La primera sesión del laboratorio virtual consistió en la revisión y discusión del material visual que los actores habían recopilado. En un inicio, le dimos la bienvenida a Ricardo, y tuvimos un espacio breve en el que sus nuevos compañeros de investigación compartieron con él algunos detalles del trabajo escénico que habíamos realizado anteriormente. Luego, cada uno de los actores expuso el material que componía su base de datos visual y explicaron por qué habían escogido cada imagen.

5.2.2.1. Peluquini. Álvaro compartió ocho imágenes, las cuales podrían dividirse en tres conjuntos temáticos. Un primer conjunto sería el del mundo de la cosmética y la moda conceptual, la cual evocó a través de tres imágenes referenciales. La primera (figura 20.), una compilación de cinco fotografías en las cuales se retratan a tres mujeres y dos hombres con el rostro maquillado. Todas las personas que figuran en la imagen llevan una gran cantidad de maquillaje que erradica por completo la naturalidad de sus facciones y les asemeja más a una escultura con narices resplandecientes y pómulos perfectamente ruborizados. La segunda imagen (figura 21) es un fotograma de la película *El quinto elemento* (1997) que muestra un primer plano del presentador radiofónico Ruby Rhod, el cual se caracteriza por su excentricidad y exótica forma de vestir. La última foto que conforma el primer conjunto de imágenes (figura 22) fue otra referencia filmica, esta vez un fotograma de *Zoolander* (2001), que muestra al antagonista de la cinta Mugatu, un estrambótico diseñador de modas, rodeado por otros personajes vestidos con la misma paleta de colores que él. Álvaro acotó que este primer conjunto de imágenes ilustraba la apariencia física y el entorno del personaje, así como también servía como un vistazo a la faceta social que este individuo presenta en su vida pública.

Figura 20.

Fotografías de personas con los rostros maquillados.



Nota: Estas fotografías fueron utilizadas por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje y conforman el primer grupo de imágenes del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes

Figura 21.

Fotografía de Ruby Rhod, personaje de la película El quinto elemento (1997)



Nota: Fotografía utilizada por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje que conforma el primer grupo de imágenes del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes.

Figura 22.

Fotograma de la película Zoolander (2001)



Nota: Fotograma utilizado por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje que conforma el primer grupo de imágenes del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes.

Un segundo conjunto consistió en dos fotogramas de dos películas dramáticamente diferentes, pero que, a pesar de sus diferencias, cuentan con algunos elementos, estéticos y narrativos, muy específicos en común. Una de ellas (figura 24) es una imagen del largometraje *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), que narra la investigación de un detective privado al caso del protagonista de cortometrajes animados Roger Rabbit, quien ha sido falsamente acusado de homicidio. Este filme combina elementos de la novela negra con el universo narrativo de las caricaturas y las integra mediante el uso de comedia física y suspenso; y consigue una integración entre el universo de las caricaturas animadas bidimensionales y la realidad humana, sin precedentes. La otra imagen del conjunto (figura 25) es un fotograma que muestra a Jimmy Hoffa, interpretado por Al Pacino; a Robert DeNiro interpretando a Frank Sheeran; y a Ray Romano como Bill Bufalino; en la película *The Irishman* (2019). Un filme que cuenta los pormenores del asesinato del sindicalista norteamericano Jimmy Hoffa; la relación entre el líder sindical norteamericano y su asesino; y la complicada intervención del crimen organizado italo-norteamericano en la política estadounidense de los años 60. Estas dos imágenes engloban la aproximación de la obra a aspectos históricos y reales de nuestro entorno inmediato. Hechos históricos que entrelazan elementos políticos, criminalísticos y antiéticos; los cuales reciben un tratamiento cómico que alterna entre una ficción caricaturizada y una realidad concreta y difícil.

Figura 23.

Imagen de la película ¿Quién engañó a Roger Rabbit? (1988)



Nota: Fotografía utilizada por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje que conforma el segundo grupo de imágenes del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes.

Figura 24.

Fotograma del largometraje The Irishman (2019)



Nota: Fotograma utilizado por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje que conforma el segundo grupo de imágenes del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes.

El último conjunto de imágenes hizo referencia a aspectos sensoriales y análogos al personaje. Por un lado, una imagen (figura 26) muestra un campo montañoso cubierto por una neblina espesa, y, en el horizonte, tres figuras antropomorfas gigantes emanan luz desde sus ojos y bocas, y dotan la ilustración de un misterio tenebroso. La segunda imagen (figura 27) es una ilustración digital de una mancha de tinta de la cual emerge un rostro que muestra los dientes y saca la lengua con el ceño fruncido. Finalmente, incluyó una fotografía de una carta del tarot que lleva el título de “Política” (figura 28) y contiene una caricatura de un sujeto que viste una camisa verde y lleva una serpiente de cascabel amarrada al cuello como una corbata, la cual sostiene una careta blanca y sonriente de labios rojos. Este último conjunto de imágenes hace referencia al mundo interior del personaje, el cual Álvaro identificaba con la idea de nubosidad, pues es un personaje que no tiene una identidad propia definida, sino que carga con una identidad social, desde la cual opera con el mundo que le rodea, sin que ésta sea representativa de quien es realmente. Durante su análisis, Álvaro recalcó la presencia de una perversión innata en el interior indefinido de su personaje, a la cual adjudica la rápida integración de Peluquini a la agenda maligna de Dolos.

Figura 25.

Ilustración de gigantes siniestros



Nota: Imagen utilizada por Álvaro para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje que conforma el tercer grupo del ejercicio. Recuperada desde Google Imágenes.

Figura 26.

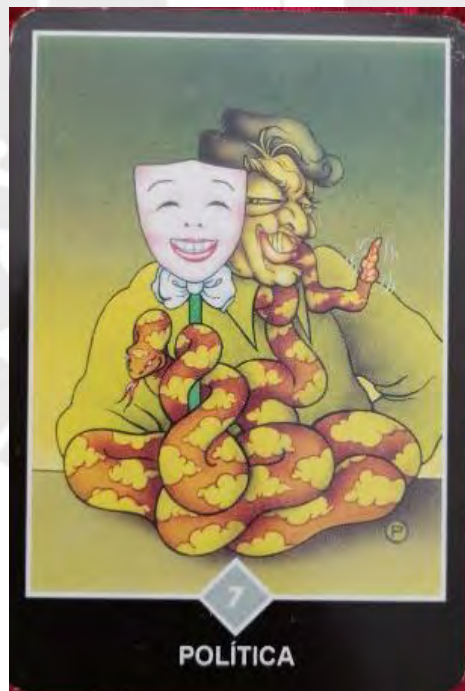
Ilustración de una mancha de tinta con un rostro amenazante.



Nota: Imagen utilizada por Álvaro que constituye el tercer grupo del ejercicio de composición de la base de datos visual para su personaje. Recuperada desde Google Imágenes.

Figura 27.

Fotografía de una carta del tarot con el arquetipo “Política”



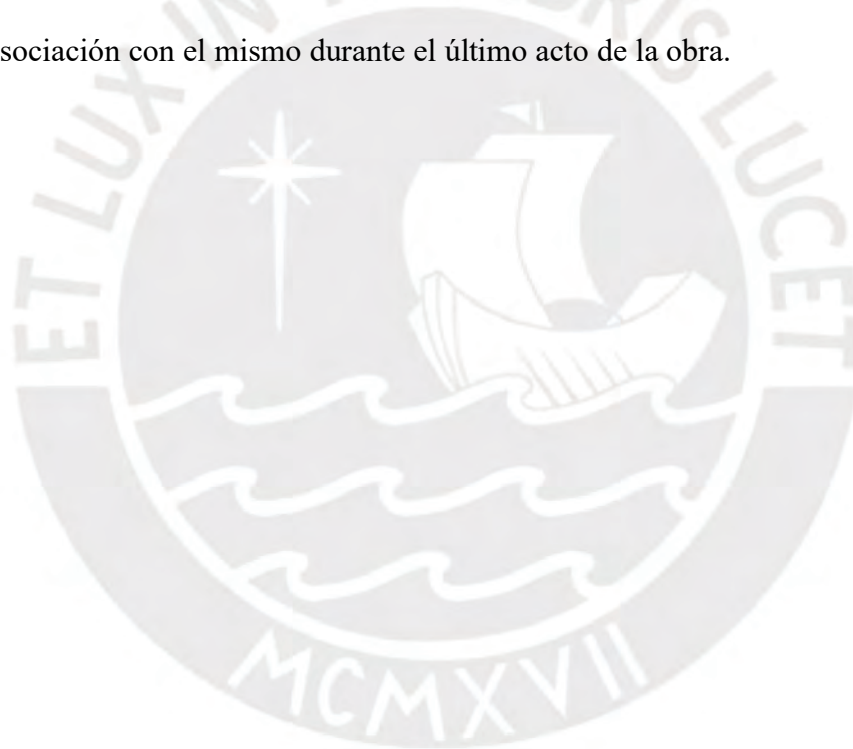
Nota: Esta carta forma parte de una baraja de cartas del tarot que le pertenece a Álvaro y fue utilizada como parte del tercer grupo de imágenes para la composición de la base de datos visual de su personaje.

5.2.2.2. Ápate. La base de datos visual de Déborah consistió de cuatro imágenes. La primera (figura 28) es una fotografía de una peluca negra de pelo corto al estilo de Liza Minnelli en la película *Cabaret* (1972), muy similar a la peluca que utilizamos en el montaje del 2019, curiosamente acompañada por marcas de agua de la tienda de cosplay³⁹ virtual que la comercializaba. Déborah mencionó que esta imagen le evocaba un tipo de sensualidad misteriosa, similar a la que observaba en las ilustraciones publicitarias de mujeres de los años 20. Para ella, este estilo representaba un tipo de sensualidad recatada pero atrevida, que quería abordar en las exploraciones de su personaje. También incluyó dos fotografías de películas protagonizadas por Cate Blanchett. Una de ellas (figura 29) es una imagen de la película *Manifesto* (2015), en la que Blanchett representa trece papeles distintos mientras interpreta una serie de manifiestos artísticos. La imagen seleccionada muestra a una persona muy elegante afrontando un luto, con la mirada fija hacia la cámara y corresponde al quinto cuadro de la película, en el que la actriz enuncia varios manifiestos relacionados a la corriente artística del Dadá, mientras encarna a una mujer que está dando un discurso en un funeral. En la otra (figura 30) podemos apreciar a una mujer observando algo con una expresión de angustia, y podríamos intuir, con cierto rechazo – por la posición de su cuerpo-. Esta imagen pertenece a la película *Where'd you go, Bernadette* (2019), que cuenta la historia de una arquitecta que huye de su familia y desaparece en la víspera de un viaje familiar a la Antártida. Para Déborah, la selección de estas dos imágenes respondía a la sensación que le generaba la última etapa de la obra, en la cual Ápate toma distancia de Dolos y su plan para recobrar su fama al notar que su compañero no tiene límites éticos al trazar vías para alcanzar sus objetivos.

Por último, Déborah colocó una imagen de Harley Quinn (figura 31), interpretada por Margot Robbie en la película *Birds of Prey* (2020). Déborah seleccionó este personaje pues

consideraba que sintetizaba la relación entre Ápate y Dolos, pues Harley Quinn es, en la ficción, la novia del principal enemigo de Batman, El Guasón; con quien tiene una relación enfermizamente codependiente y abusiva, en la cual el villano se aprovecha de la obsesión que ella tiene por él, y la utiliza constantemente como una distracción para sus estratagemas criminales.

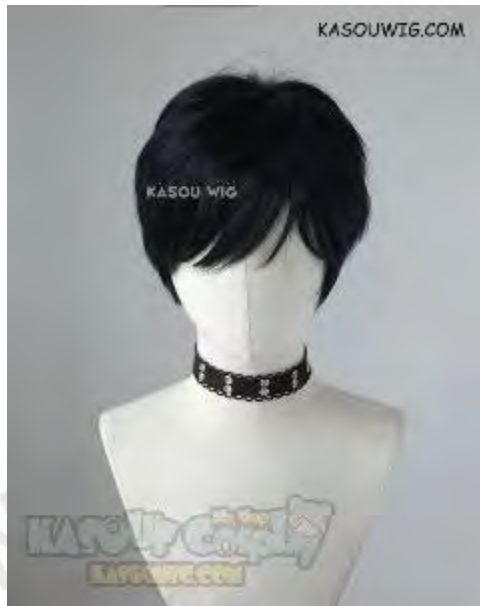
Con estas imágenes, Déborah sintetizó su interés por profundizar en la exploración de los matices en la instrumentalización de la sensualidad por parte de su personaje, un elemento que marcó su construcción desde el principio; por encontrar los diferentes niveles en los que se desarrolla la relación de su personaje con el protagonista Aldo Dolos; y por ahondar en el proceso de disociación con el mismo durante el último acto de la obra.



³⁹ El cosplay es una práctica que consiste en disfrazarse e interpretar a un personaje ficcional. La palabra es una abreviación de la frase anglosajona *costume* (disfraz) *play* (representar, interpretar), y suele ser practicado por fanáticos de productos literarios, filmicos o televisivos. Ver Yein Jee. (2008) Origeno of the Word Cosplay. <https://web.archive.org/web/20120705013049/http://yeinjee.com/tag/nobuyuki-nov-takahashi/>

Figura 28.

Fotografía de una peluca comercializada por una tienda de artículos de cosplay en línea.



Nota: Imagen utilizada por Déborah para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperada desde Google Imágenes.

Figura 29.

Fotograma del filme Manifesto (2015)



Nota: Fotograma utilizado por Déborah para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Pertenece al sexto segmento de la película. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 30.

Fotograma de la película Where'd you go Bernadette? (2019)



Nota: Fotograma utilizado por Déborah para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 31.

Fotografía de la actriz Margot Robbie caracterizada como Harley Quinn.



Nota: Esta fotografía es parte del material de registro de la película Birds of Prey y fue utilizado por Déborah para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

5.2.2.3. Dolos. Gabriel presentó una colección de trece imágenes que apelaban a diferentes aspectos del personaje. Propuso dos imágenes de erizos (figuras 32 y 33), e indicó que éstas le recordaban al peinado que ideó para Dolos, para el cual utilizaba una gran cantidad de cera para el cabello para que quede parado y espinoso. Añadió que el erizo es un animal visualmente agradable, pero que hace daño con sus espinas si es que no se maneja con cuidado, algo que relacionó con la naturaleza hipnótica del personaje, que atrae a los demás con su encanto y los hiere cuando los tiene cerca. También colocó la imagen de un cóndor con las alas extendidas (figura 34), la foto de un jerbo pigmeo (figura 35), que es un roedor muy ágil y rápido que se moviliza solo con dos patas traseras; la imagen de una serpiente azul (figura 36), y la imagen de un velociraptor (figura 37). Este bestiario referencial evoca a aspectos puntuales del personaje que Gabriel explicó a través de un documento en el que explicaba una serie de características del personaje en sus palabras.⁴⁰ En una descripción casi poética, Gabriel relaciona sus imágenes con partes del cuerpo de su personaje, o con la manera en que éste interactúa con otros en escena. Al igual que Déborah y Álvaro, citó personajes de la cultura popular como la Pantera Rosa (figura 38) o Willy Wonka para ilustrar la actitud o los movimientos de su personaje. Entre sus referencias también se encontraba Venom (figura 39), uno de los tantos enemigos de Spider-Man en el universo de las historietas de Marvel, un alienígena que se adhiere al cuerpo de seres vivos y los dota de superpoderes; característica que relacionó a la forma en que Dolos corrompía a aquellos con los que entraba en contacto. Lo interesante del documento que Gabriel adjuntó a sus imágenes es que no solo se limita a reflexionar sobre la relevancia de las imágenes en la investigación de su personaje, sino que también incluye pensamientos sobre la relación entre el personaje y los otros participantes del drama, con los elementos de la obra y con las actividades que realiza. Así, podemos encontrar frases como “El basurero es parte de Dolos.

Es su hogar y su atrio. “ (Gil, 2020), o “La relación de Dolos y Ápate, es como de madre a hijo, esposo esposa. Más te pego, más te quiero. Una relación sadomasoquista. (...) La relación con Peluquini, es de jefe a empleado, entra a mi negocio Fuxion, socio a socio. Es como atrapar al gato, si no quiere venir se eriza y se hace gigante, así que hay que traerlo con comidita. (...)” (2020).

Figura 32.

Fotografía de un erizo envuelto en una toalla



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

⁴⁰ Ver anexo 6

Figura 33.

Fotografía de un erizo sonriendo



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 34.

Fotografía de la espalda de un cóndor con las alas extendidas



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 35.

Fotografía de un jerbo pigmeo



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 36.

Fotografía de una serpiente de tonalidades azules y celestes



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 37.

Ilustración paleontológica de un velociraptor



Nota: Ilustración utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 38.

Imagen del personaje de caricaturas animadas La Pantera Rosa



Nota: Fotografía utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

Figura 39.

Ilustración digital de una escena de batalla entre Venom y Spiderman, personajes ficticios del universo de historietas y películas de Marvel



Nota: Ilustración digital utilizada por Gabriel para el ejercicio de composición de la base de datos visual de su personaje. Recuperado desde Google Imágenes.

5.2.2.4. Creación de un personaje en un laboratorio escénico – virtual: Yuri. La integración de Ricardo a la dinámica de exploración presentó un nuevo e interesante desafío tanto para él como actor, para el equipo, y para mí como el director/facilitador del laboratorio. Su adhesión al proceso no solo significaba el tener que construir un nuevo personaje, pues la introducción de este nuevo personaje debía responder al desarrollo dramático del lienzo inicial de la obra, y a su vez, debía expandir el universo establecido en la obra de manera orgánica a la narración. Con ello en mente, establecimos algunas características específicas para el personaje, y Ricardo se embarcó en el ensamblado de la base de datos visual para el nuevo personaje.

El resultado fue una recopilación de referentes enteramente audiovisuales compuesta por diez videos que comprendían declaraciones de figuras políticas locales en medios de comunicación, testimonios de investigados en tribunales, personajes cómicos y caricaturas.

El primer video de la base de datos de Ricardo fue una declaración del ex congresista fujimorista Héctor Becerril en la que confronta a un grupo de reporteros por señalar incongruencias en otras declaraciones suyas, en las que esclarecía detalles sobre su relación con un trabajador suyo que había sido recientemente asesinado. Ricardo sostuvo que esta declaración le parecía terroríficamente irónica, ya que, en ella, Becerril indica que era una persona absolutamente transparente con la prensa; sin embargo, en esa misma declaración, cambia su versión de los hechos repetidas veces, hasta el punto en el que ya no existía una secuencia lógica en su relato. Tomar a Becerril como un referente fue un elemento que ayudó a conceptualizar la naturaleza de este nuevo personaje, el cual queríamos que se presente como un villano de mayor categoría que Dolos, y su incorporación en la historia sucedería a través de un esfuerzo por su soberanía ante la posibilidad de que el protagonista recupere poder y notoriedad. Esta decisión parte de la idea de que esta oportunidad de expandir el universo de la obra, nos podría permitir el trabajar la figura de un mal mayor, un villano que espante al villano y que cuente con aún más poder y más recursos para alcanzar sus objetivos que el protagonista del montaje. En ese sentido, tomamos la decisión de que este nuevo integrante del relato sea completamente diferente a Dolos en todo sentido. Planteamos que este personaje tenga una construcción física opuesta a la de Dolos y que piense y actúe de forma diferente al protagonista, para que estas diferencias permitan establecer un camino narrativo explotable. En ese sentido, la figura del ex congresista Becerril representaba un perfil político interesante, pues es una persona que se integra a una organización política que cuenta con una serie de acusaciones graves y que, incluso, es constantemente investigada como una organización criminal. A su vez, el ex congresista como individuo tiene también un pasado relacionado al crimen organizado, la extorsión y el lavado de activos.

El siguiente video que trajo fue un fragmento del interrogatorio del congreso de la república a Vladimiro Montesinos en diciembre del 2001, en el cual explicadetalladamente su relación con Martha Chavez. En la videograbación, el ex asesor presidencial niega que la relación con la ex congresista haya sido distante y procede a narrar cómo ella formaba parte de diferentes estrategias de visibilización y tráfico de influencias, las cuales fueron prácticas cotidianas durante el gobierno Fujimontesinista. Esta declaración demuestra una forma de pensar y ejercer el poder sumamente metódica y práctica que, a su vez, devela la forma en que construye sus relaciones y la claridad con la que reconoce cómo explota a aquellas figuras que constituyen su entorno político laboral. Encontramos que esa forma sistematizada de ejercer poder podría ser un elemento interesante para la construcción del personaje de Ricardo. Luego, nos mostró fragmentos de secuencias memorables de la televisión peruana e internacional. Nos mostró la primera aparición televisiva de los hermanos Juan y Miguel Barbarán en el programa de Magaly Medina⁴¹; una coreografía interpretada por otro personaje de la televisión local, Andrés Hurtado, para la cual viste un top, una falda y lazos en el cabello, haciendo referencia a una de sus primeras apariciones en televisión nacional; y unas notas sobre una mujer transexual española llamada Carmen Mairena, video en el que enfatizó su humor grosero y subido de tono. Todos estos referentes compartían el exceso como una característica transversal. Por un lado, tanto el personaje de Carmen Mairena como los gemelos Barbarán presentaban una construcción física particular, determinada por el exceso de procedimientos quirúrgicos estéticos. Sus rostros son, hasta cierto punto,

⁴¹ Magaly Medina es una conductora de televisión que encabeza programas de cotilleo sobre la farándula local desde los años 90. Es una de las personalidades televisivas con mayores índices de sintonización y la encargada de introducir diversos personajes extravagantes y carismáticos al ámbito televisivo. También se ha visto involucrada en conflictos legales con diversas personalidades del mundo del espectáculo por acciones de intromisión y espionaje en su vida privada.

artificiales, pues tanto sus cejas como sus pómulos, sus labios y su frente han sido reemplazados por tatuajes permanentes o reconstruidos por el bótox. Por otro lado, la coreografía de Hurtado aporta un despliegue de energía excesivo que también está acompañado de una ridiculización del cuerpo propio en función a estimular la burla y la risa del espectador. No obstante, aunque todas las características previamente mencionadas pueden ser consideradas como elementos negativos, éstas terminan siendo parte del atractivo de estos personajes y además, son por ellas por las cuales éstos espacios televisivos les dan espacio y atención, pues generan un fuerte magnetismo con la audiencia y apelan a un tipo de entretenimiento determinado, principalmente motivado por un morbo hacia lo excesivo y lo grotesco. Al tomar estos referentes como punto de partida, Ricardo dio paso a la construcción de un personaje que tomaba lo grotesco de estos espacios televisivos y el maquiavelismo corrupto y metódico del mismo Vladimiro Montesinos para reconocer y reproducir estas manifestaciones en una figura desagradable y apática que contrastase con la delicadeza y el carisma de Dolos.

5.2.3. Alzar vuelo

El cierre del segundo encuentro virtual fue, a su vez, el cierre de una etapa de reencuentro con los personajes y sus imaginarios simbólicos. Luego de haber vuelto a visitar conceptualmente a estos personajes, era momento de iniciar las exploraciones físicas. La premisa era sencilla. En el lapso de una semana, cada actor debía dedicar dos horas en tres días distintos, para retomar el trabajo de orquestación física de manera personal. Una vez que hayan pasado por el proceso de reconocer el movimiento natural de su cuerpo y luego de haber reconstruido la fisicalidad de sus personajes en sus cuerpos, debían grabar una exploración de cinco minutos en la que aborden aquellos aspectos que quisieran desarrollar de sus personajes, para luego mostrar y explicar los resultados en una siguiente sesión.

A partir de nuestro tercer encuentro, todas las sesiones estuvieron enfocadas en revisar y comentar los resultados de las exposiciones personales que cada actor y actriz había desarrollado durante el transcurso de una semana. Para ello, nos conectábamos todos a una sala de Zoom y veíamos uno por uno los videos que cada uno había compartido a través de una carpeta de Google Drive o a través de Whatsapp. Luego de las visualizaciones, abríamos un espacio para que el autor explique qué estuvo explorando en su videograbación y, luego, el resto podía comentar acerca de lo que vio y qué sensaciones le produjo.

En la primera semana revisamos videos de Gabriel y Déborah, quienes presentaron dos videos cada uno. El primer video de Déborah (ver anexo 3, [Acceso 2](#)) es una improvisación a partir de la primera interacción entre Ápate y Dolos en la primera escena de la obra, en la cual Ápate persuade a su jefe de salir de su encierro dentro del bote de basura. El video inicia con un recuadro negro y se escucha la voz de Ápate – Déborah- llamando a Aldo Dolos. A estos llamados se le suma un juego de percusión con las uñas de sus dedos y luego, repentinamente, se destapa la imagen oscura y vemos los ojos de la lugarteniente. El resto del video juega con un plano contrapicado cerrado del cual la actriz se vale para mostrar partes de su rostro y que emula la visión del protagonista desde dentro del basurero. El segundo video de Déborah (ver anexo 3, [Acceso 3](#)) es un poco más largo y es una exploración física del personaje acompañada por una de las piezas musicales que conformaban nuestra lista entrenamiento. Fue filmado en un plano busto y muestra cómo Déborah emula que el personaje recibe un golpe, frente al cual reacciona desamparada inicialmente. Luego se reincorpora, con rencor en los ojos, para recoger su orgullo y recompone su postura. Las dos video-exploraciones de Déborah contienen una serie de elementos que se convirtieron en aspectos centrales para nuestro proceso de exploración virtual. Uno de estos fue el uso de la cámara.

Antes de tomar la decisión de iniciar un laboratorio de exploración escénica virtual frente a la imposibilidad de llevar un proceso de creación escénica tradicional, me encontraba renuente ante la alternativa de la virtualización del proceso. Nuestros hallazgos sobre el distanciamiento en la creación escénica tenían sustento en la presencialidad del hecho escénico que habíamos creado, razón por la cual desarrollé cierta adversidad a concebir la investigación de esta pieza sin un espectador físicamente presente con el cual se pudiera establecer alguna forma de relación. Sin embargo, los primeros videos de Déborah nos permitieron reconocer que la perspectiva del espectador en un producto escénico-audiovisual era la perspectiva que se construía a través del uso de la cámara. Pues el espectador solo ve aquello que ha sido grabado y colocado en las secuencias planteadas por medio de la edición. Comprendimos que el uso de la cámara en el primer video que muestra el punto de vista de Dolos desde dentro del basurero tiene un efecto narrativo completamente diferente al plano busto frontal con el que presentó su segundo video; pues la relación entre la perspectiva desde la cual se ven los cuerpos y las actividades que estos realizan varían a causa de lo que el punto de vista de la cámara representa. A su vez, notamos que el uso de la música influyó directamente en la construcción física que Déborah adoptó en el segundo video. Esta influencia podía observarse en la manera en que el movimiento de su cuerpo respondía al flujo rítmico de la canción con cambios en la postura de su espalda o cambios en el gesto que calzaban en pulsaciones rítmicas específicas.

Las dos filmaciones de Gabriel fueron las exploraciones más tradicionalmente escénicas, por llamarlas de alguna forma. La primera (ver anexo 3, [Acceso 4](#)) fue el claro ejemplo de una exploración física filmada. En un plano general, se observa el cuerpo completo de Gabriel a lo largo de los ocho minutos de video. La grabación inicia con Gabriel encogido en suelo, colgando de sus rodillas y rebuznando entre refunfuños. Desde el inicio se

puede notar que lleva puesto un traje negro y camisa. Al poco tiempo levanta la con dificultad y se ve que tiene el saco del traje puesto sobre la cabeza, como si fuese una tortuga escondida en su caparazón, o un niño tapándose la cabeza con una manta. Luego de unos cuantos intentos, logra liberar su cabeza del saco y podemos observar que también trae puesta una corbata. Gabriel continúa rebufando mientras se esfuerza por salir de la posición en la que se encuentra, agachado de cuclillas. Para este esfuerzo se vale solo de su cabeza, pues sus piernas y sus brazos están funcionando como un peso que lo tira hacia abajo. Su esfuerzo luego se extiende a su torso, que se expande hacia arriba e incluso integra a la corbata mordiéndola y utilizándola como un ancla que arroja hacia arriba. Este esfuerzo se extiende por unos minutos hasta que logra desprenderse del saco, el cual poco a poco se ha ido cayendo de sus hombros por el esfuerzo. Al liberarse del saco comienza a explorar diferentes estados emocionales y físicos del personaje. En un inicio reconoce la libertad que le da desprenderse del saco y luego comienza a expandir sus extremidades y a mostrar una actitud impositiva. En un momento vuelve a relacionarse con la corbata y la fuma, como si fuese un cigarro y mima el hacer aparecer dinero del humo que bota. En otro momento emula una situación parecida a la relación física que construimos la cuarta escena, en la que Dolos seduce a Peluquini con un monólogo en el que revela su naturaleza embustera y avariciosa, desde la cual cambia repentinamente a un estado de éxtasis. Hacia el final de la exploración, Gabriel entra en un estado de terror y desesperación al cual trata de imponerse con gritos y fuerza, pero que lo termina reduciendo hasta regresar al estado en el que se encontraba antes; agachado y cubierto con el saco de su traje.

En su segundo video (ver anexo 3, [Acceso 5](#)), Gabriel integra otros elementos además de su propio cuerpo y su vestimenta a la experimentación, lo que aportó a la variedad de estrategias narrativas a tener en cuenta al momento de realizar estas exploraciones grabadas.

En un inicio, Gabriel inicia fuera del encuadre de la cámara, y solo podemos observar una pared blanca. Sobre la pared, se proyecta la sombra de un mueble, posiblemente en el que está apoyado el dispositivo con el que se está filmando. Sobre esta imagen se escucha la respiración de Gabriel, la cual carga notas de agitación. La respiración aumenta el volumen y se escucha un gruñido seguido de un golpe acompañado por un quejido de esfuerzo, balbuceos y rebufos. Acto seguido, cambia la calidad de su voz y llama el nombre de su personaje “Dolos... Dolos...”, a lo que responde con otro golpe y gruñidos. Este último golpe entra en escena a través de su sombra, y vemos tomar impulso el brazo de Gabriel sosteniendo lo que parece ser un zapato. Luego de esto, continúa improvisando con el libreto mientras su sombra se proyecta en la pared. La sombra refleja un cuerpo encorvado y se puede apreciar con mayor claridad, que aquello que lleva en su mano derecha es, efectivamente, un zapato que mueve mientras habla en un tono suave y persuasivo, como si estuviese manejando un títere con el que se encuentra dialogando. El zapato-títere le habla y, con un golpe, la sombra desaparece de la pared. Después de unos minutos de silencio, Gabriel entra al encuadre de la cámara y continúa explorando con el texto y con la presencia que representa su brazo encabezado por el zapato. Su exploración lo lleva a encontrar diferentes maneras de relacionarse con este títere, el cual representa a su compañera de escena. Pasa por momentos en los que se pueden distinguir vestigios de admiración y compañerismo o violencia y desprecio. En este juego de relaciones también integra la sandalia que cargaba en la otra mano, como un elemento que asume diferentes identidades. En algunos momentos era una pistola, en otros una fusta, o en otros una flor.

A diferencia de las exploraciones de Déborah, los videos de Gabriel no incursionaron en la exploración de alternativas en el uso de la cámara y el encuadre, debido a que, en este caso, la cámara cumplía la precisa labor de registrar una exploración. No obstante,

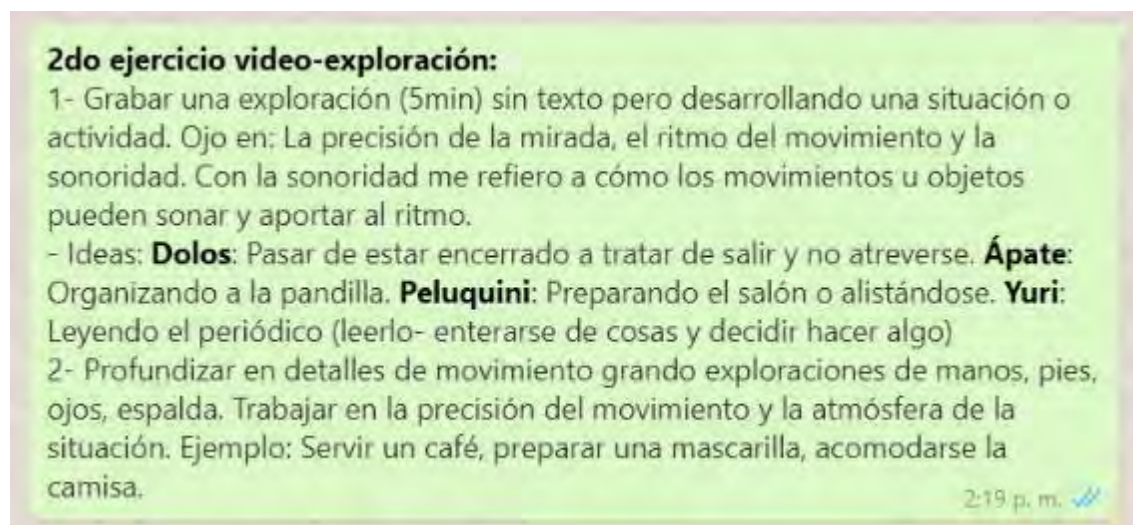
encontramos un nuevo entendimiento del espacio de representación dentro de este uso tradicional del nuevo componente escénico. Durante las pruebas para su exploración, Gabriel cayó en cuenta de que la cámara delimitaba su espacio escénico, pues el espectador no puede observar aquello que no está dentro de su rango de visión. Por lo que él debió aprender a reconocer los límites visuales de la cámara para poder componer su creación dentro de los márgenes que esta herramienta establecía. Por otro lado, el empleo de las sombras en su segundo video demuestra una exploración de recursos para llenar este espacio con otros elementos diferentes al cuerpo del actor. En este caso, la sombra inicial funciona como una introducción a la convención que plantea Gabriel con sus elementos y ayuda a comprender la relación que tiene con estos una vez que entra físicamente al encuadre. Todo esto nos permitió caer en cuenta de que la grabación no solo es una serie de estímulos visuales, sino que estos estímulos visuales cooperan con estímulos sonoros. En ese sentido, la perspectiva del espectador no solo está compuesta de lo que la cámara puede ver, sino también de lo que la grabación de audio recoge.

En suma, la primera ola de filmaciones tuvo como resultado que todos en el equipo podamos identificar aspectos del trabajo audiovisual que no conocíamos hasta que nos enfrentamos a ello. Por un lado, el papel de la música no solo en la exploración física como tal -pues esto ya lo habíamos trabajado durante el proceso de ensayos de la obra-; sino también como capa narrativa adicional que aporta al discurso visual de la creación escénico-audiovisual. En segundo lugar, encontramos que la nueva perspectiva del espectador estaba delimitada por aquello captado por la cámara – el espacio y los elementos que contiene- y por la grabación sonora o la pista de audio que le acompaña. En esa línea de pensamiento, comprendimos que la posición, el ángulo y -en caso hubiese- el movimiento de la cámara eran determinantes para la construcción de un discurso visual que dota cada fragmento de

significado. Finalmente, gracias al uso de la oscuridad y el sonido en la primera exploración de Déborah y gracias a las sombras de Gabriel, comprendimos que también existían otras maneras de introducir presencias y llenar el espacio narrativo de las grabaciones. Todo esto nos llevó a concluir que el nuevo punto de partida para la interacción con el espectador y su integración al discurso y a la convención de la pieza era a través de la cámara; y que los actores podrían experimentar jugando con la posición de la misma, con las relaciones que podrían establecer con ella y con las diversas maneras de abordar el espacio que su encuadre delimita.

Al culminar esa sesión, el equipo recibió las indicaciones para las grabaciones que presentarían en nuestro siguiente encuentro. Para elaborar estas pautas, caí en cuenta que no podía hacer extenderme con explicaciones muy largas ni muy procedimentales, ya que las grabaciones captaban el desarrollo de investigaciones a partir de premisas específicas que los actores se planteaban desde el inicio; y, a diferencia de un ensayo presencial tradicional, no contaban con una voz externa que guíe esa exploración. Con eso en cuenta, elaboré una premisa base para la siguiente asignatura, la cual se basaba en la exploración de una situación específica. En ese sentido, podía pedirles que aborden esa situación determinada, teniendo en cuenta los nuevos elementos de composición que surgieron en las exploraciones anteriores. La indicación fue la siguiente (ver figura 40):

Figura 40. Captura de las indicaciones para el segundo ejercicio de video-exploración.



Nota: Este mensaje fue enviado al grupo de Whatsapp que utilizamos para mantenernos en contacto con el equipo. El grupo fue creado para coordinar los ensayos durante la puesta en escena del 2019 y sigue activo hasta la fecha.

Esta indicación fue formulada para que los actores tomen distancia del texto, el cual estuvo muy presente en las exploraciones anteriores, y para que se permitan fisicalizar el trabajo de las situaciones planteadas. De esta manera, podrían explorar las varias formas en que el personaje puede afrontar dichas circunstancias. A su vez, traslada la atención a detalles físicos como la dirección o posición de la mirada; y hace un llamado a continuar con la exploración de la sonoridad para la composición de la atmósfera de las situaciones. En otras palabras, invita a los actores a experimentar cómo el sonido que sus acciones y movimientos emiten pueden aportar a una construcción narrativa que no deja de ser relevante en la composición audiovisual de sus ejercicios.

Dedicamos el siguiente encuentro a revisar y analizar la exploración realizada por Ricardo (Anexo 3, [Acceso 6](#)), que improvisó una escena que más adelante tomaríamos como el punto de partida para estructurar sus ejercicios posteriores. Antes de mostrar su trabajo,

nuestro nuevo integrante nos explicó que su aproximación al personaje partía de una concepción del mismo como un antagonista del antagonista. Si bien Dolos es el personaje principal de la obra, el personaje no es presentado como un sujeto virtuoso, ni mucho menos como un héroe. En ese sentido, Ricardo comentó que tomó la figura de Dolos como un antagonista de la audiencia, ya que tanto las acciones como los parlamentos del personaje revelan una intención de ejercer poder a través de la limitación de las libertades de aquellos que le rodean; en consiguiente, las libertades de los otros personajes y, en efecto, el público. Esta explicación por parte de Ricardo fue un primer indicio de su rápida comprensión y aplicación del razonamiento distanciado que habíamos desarrollado junto con Álvaro, Déborah y Gabriel, con quienes aprendimos en la marcha a observar a los personajes como individuos que ejercer un rol dentro del contexto en el que se desarrollan, y su actuar está condicionado por necesidades y motivaciones establecidos por este contexto y por su propia naturaleza.

La exploración inicia con la cara de Ricardo hablando frente a la cámara. Desde un inicio, establece la convención de que está en una videollamada a través de su interacción con el dispositivo de grabación, que es evidentemente un teléfono. A lo largo del video juega con diferentes imágenes vocales y balbucea en un lenguaje inventado compuesto por frases en inglés e incoherencias en español. Tiene puestos unos lentes de sol oscuros grandes y redondos, y una camisa blanca abierta hasta el pecho y amarrada a la altura de la boca del estómago. Al jugar con la idea de estar en una videollamada, pasa por diferentes estrategias para abordar a su interlocutor como el celebrarlo o adularlo. Una vez terminada la videollamada, se sienta en una cama y se acomoda con una computadora portátil mientras continúa utilizando la cámara, pero esta vez solo como si fuese un elemento, el cual coloca sobre el teclado de tal manera que puede continuar dentro del encuadre. Continúa con el

balbuceo y deja entender que está revisando asuntos de trabajo en la computadora y luego procede a adoptar una postura sospechosa y comienza a mirar alrededor suyo, como constatando que nadie lo esté viendo. Una vez que confirma que está solo y que nadie está pendiente de él, hace unos movimientos en la computadora y ello da paso a que se escuchen unos jadeos y gemidos pornográficos, mientras que Ricardo mima el estarse masturbando. Esta situación se da por un momento breve hasta que se detiene al recibir una llamada, la cual recibe incómodo. Su recepción de la llamada es hostil y el progreso de la misma da a entender que la información que está recibiendo de esta no le es agradable. Ricardo estalla en gritos de ira y pronuncia el nombre Dolos y su balbuceo se transforma en insultos y maldiciones completamente claras. Luego, procede a terminar la llamada y a colocar el teléfono de forma opuesta a como la había colocado previamente, dejando ver una habitación y un armario. Se aleja de la cámara y comienza a desvestirse, mientras refunfuña insultos y quejas sobre el atrevimiento de Dolos de tratar de regresar al ojo público. Se quita la camisa y los lentes y procede a colocarse un abrigo largo, que le cubre todo el cuerpo hasta las rodillas. También se coloca un gorro tejido y una nariz falsa, larga y puntiaguda. Una vez vestido, se coloca frente a un espejo y comienza a experimentar con el tono de su voz y con su gesticulación, como si estuviera practicando la interpretación de un personaje. Continúa con esta dinámica por unos tres intentos, en los que prueba con alterar el tono y la cadencia de su voz hasta que encuentra una que, a juzgar por su reacción, le parece algo aceptable. En ese momento, toma el celular y lo acerca a su rostro y repite la frase “Estoy harto de esta mierda, por qué no pueden simplemente seguir órdenes. (...)” antes de finalizar la grabación.

El uso de la cámara en la videograbación de Ricardo marca una gran diferencia en la forma en que fue utilizada por sus compañeros. Tanto en el caso de los videos de Déborah y Gabriel, el dispositivo de filmación se mantenía estático en un punto y ellos realizaban su

exploración frente a él o en función al punto donde estaba colocado. Sin embargo, Ricardo introduce el uso de la cámara como un elemento móvil, de hecho, la utiliza como lo que es: un *smartphone* con cámara integrada. Esta dinámica de grabación se integra a la capa narrativa que se introduce con el uso de la cámara y tiñe la exploración con cierto grado de intimidad, pues es un tipo de registro propio del uso personal cotidiano que le damos a la cámara de los dispositivos celulares que hoy en día forman parte de nuestra vida social y laboral diaria. Es por ese uso del dispositivo que esta grabación en particular está dotada de un movimiento que no estuvo presente en las otras grabaciones, pues Ricardo mueve constantemente la posición de la cámara y alterna los ángulos que usa acercándola muy cerca de su rostro, o dejándola en algún lugar del espacio desde el cual pueda enfocar todo su cuerpo. Por otro lado, la exploración con el vestuario que introduce en el video introdujo una idea de adaptabilidad del personaje que no teníamos prevista. En su exploración, Ricardo plantea que su personaje adopta una nueva identidad paralela para hacerse cargo del problema que representa el auge de Dolos en sus operaciones. Esto fue algo a lo que decidimos prestarle atención pues, en la obra, Dolos y Ápate pasan por una pequeña transformación visual durante la transición de la tercera a la cuarta escena; en la que realizan una serie de alteraciones a su vestuario para mimetizarse con el estilo estrambótico de Peluquini para la conferencia y recolección de firmas con los espectadores.

La conversación sobre la primera grabación de Ricardo nos permitió depurar las características y particularidades necesarias para continuar con la investigación y exploración de su nuevo personaje. A través de los comentarios de sus compañeros, caímos en cuenta de que esta nueva construcción podría desarrollarse a partir de la identificación de diferencias en la personalidad, fiiscalidad y psiquis del protagonista del montaje. Esta decisión surgió a partir de que encontramos que la escena de masturbación que Ricardo introdujo llegaba a ser

muy explícita y hasta innecesaria, pero concluimos que esta respondía a una construcción que tentaba los límites de lo grotesco para jugar con lo desagradable. Como dijo Déborah mientras cada uno exponía lo que pensaba con respecto a las exploraciones de Ricardo: “Dolos, aunque sea, es elegante, este [el personaje de Ricardo] podría ser todo lo contrario”. La idea de polarizar la construcción de estos personajes tomaba sentido al pensar en que tanto el protagonista como esta nueva adición podrían representar arquetipos criminales diferentes, con códigos morales e ideales diferentes que, no obstante, terminan encontrando un punto en común por sus intereses compartidos. En esa misma línea, Ricardo explicó que la primera parte de su video- en la que su personaje realizaba videollamadas con su teléfono móvil- tomaba como inspiración los audios que inculpaban a diversas figuras políticas como miembros de la Corte Suprema de Justicia, ministros o congresistas. Ricardo tomó algunos elementos discursivos y planteó que la forma en que su personaje ejercía su poder era a través de presionar y amedrentar por el teléfono. Con esto en cuenta, reformulé el encargo para los siguientes videos y les pedí que se desprendan del texto y que exploren la sonoridad de sus personajes a través del *gibberish*⁴², de esta manera, podrían enfocarse en desarrollar un discurso físico y sonoro para sus personajes sin la presión de generar sentido narrativo o dramático en sus exploraciones. Así, les encargué elaborar una secuencia física que se desprenda de una actividad específica desde la cual pudiesen pasar por diferentes estados físicos o emocionales. Estas actividades podrían ser, por ejemplo, ponerle dentífrico a un cepillo dental una mañana antes de salir a trabajar, o contestar el teléfono. Dicha secuencia debía poder ser repetida, pues luego de establecer los diferentes momentos que la

⁴² El *gibberish* es un término en inglés que hace referencia a un discurso sin sentido compuesto por sonidos que emulan palabras, pero que no necesariamente tienen un significado determinado ni pertenecen a un idioma específico.

compongan, debían agudizar la investigación de los detalles en las decisiones de composición y las convenciones de sus investigaciones.

Al cabo de un mes de exploraciones, revisiones, indicaciones y ajustes, cada actor desarrolló una secuencia física que reflejaba un trabajo de entrenamiento e investigación de las posibilidades de creación a partir de la orquestación física en contexto de aislamiento. Cada proceso fue particularmente interesante y cada uno de ellos dirigió sus creaciones en función de sus propias interrogantes y búsquedas creativas. Desde mi labor de director, me encargué de dirigir su atención a las variables que cada propuesta desprendía, así como también de plantearles limitaciones que les permitan abordar su investigación con mayor atención a los detalles. De esta forma, Gabriel introdujo nuevos elementos al espacio en el que se desarrollaba su exploración, los cuales le permitieron relacionarse con el espacio y con elementos externos a su propio cuerpo o a su vestimenta (Anexo 3, [Acceso 7](#)). Incluyó una pequeña escalera de plástico y una tabla de madera, las cuales se convertían en pequeños refugios, podios, armas o planchas de barcos pirata. Sin embargo, llegó un punto en el que la exploración de Gabriel se volvió profundamente introspectiva, pues el único objetivo que tenía era el de construir la imagen física del personaje en su cuerpo. Es por ello que le propuse introducir una acción cotidiana a la exploración. Dentro de su secuencia, Gabriel debía preparar una taza de café. Esta actividad simple se convirtió en una herramienta para que Gabriel pueda relacionarse con presencias externas a la suya en su espacio de representación, ya que, durante su exploración, ofrecía la taza que había preparado a su alrededor, y, a partir de ello, desarrollaba las diferentes formas en las que podía acercarse a alguien y ofrecerle una taza de café.

Por otro lado, el trabajo de Déborah tuvo un carácter más compositivo. En sus primeras exploraciones, jugaba con el movimiento de su cuerpo en relación a la música y

dirigió especial atención al sufrimiento y a la explosividad de su personaje. Luego, llevó la exploración a otros espacios de su casa y grabó exploraciones en su sala ([Anexo 3, Acceso 8](#)), en las cuales alternaba entre una fisicalidad retorcida y contenida; y otra más cargada de una sensualidad hipnótica. Posteriormente profundizó en el diálogo entre las dos fisicalidades opuestas, las cuales terminó relacionando a la fisicalidad de un gato, algo que se hace evidente al momento de ver las exploraciones. También integró a su investigación elementos de su casa como sillas (ver anexo 3, [Accesos 9 y 10](#)) o columnas pertenecientes a la arquitectura del espacio, las cuales permitieron que tome conciencia sobre el entorno físico en el que se desarrollaba la investigación. En un momento, mostró una exploración que hizo mientras lavaba los platos en casa (ver anexo 3, [Acceso 11](#)). Colocó la cámara en un lugar del lavabo desde el cual se podía apreciar su torso superior y su cara. En esa exploración lavaba un juego de cuchillos que luego colocaba en un pequeño organizador que le permitía deslizarlos como en una funda. El juego que planteó con este elemento tenía cierta relevancia con el ejercicio de introducir el café en el caso de Gabriel, sin embargo, en este caso abrió la posibilidad de aislar una sección física del cuerpo compuesta por el torso, los brazos y la cabeza; y poder profundizar en los detalles de los mismos. Finalmente, Déborah dividió su exploración en dos espacios: la fisicalidad superior, a través de la exploración con los cuchillos; y la fisicalidad de todo el cuerpo, a través de la exploración con sillas y la arquitectura del espacio.

Por último, realizamos un trabajo de reorganización de la exploración de Ricardo para poder darle una ruta narrativa clara con la que pudiese trabajar. Buscamos diversas maneras desde las que su personaje podría pasar a la acción de construir una nueva identidad al enterarse del resurgimiento de Dolos, y encontramos la posibilidad de que lo lea en el periódico. Así, establecimos una primera etapa de exploración en la que Ricardo leería el

periódico mientras pasaba por diferentes reacciones y acciones frente a las noticias que encontraba, hasta encontrar aquella que lo hace detener esa actividad y cambiar su identidad. Luego, establecimos que sería interesante plantear un cambio visual drástico entre la primera presentación del personaje mientras lee el periódico y la construcción ficcional que realiza hacia el final de su transformación. Por ello, Ricardo propuso que el personaje inicie en ropa interior, con lentes de sol y una camisa abierta hasta el pecho, que llenaría de otras prendas que hagan parecer que tiene una amplia barriga. Esta propuesta de vestuario inicial funcionó perfectamente para que el personaje muestre una transformación radical luego de probar diferentes estilos y aspectos hacia el final de su exploración. Este concepto tan sencillo, nos dio todo lo que necesitábamos saber del personaje. Era alguien que se mantenía al tanto de los acontecimientos actuales y que constantemente monitoreaba su influencia en ellos. Además, tenía la capacidad de cambiar su apariencia física y su presentación en cuestión de segundos, algo que lo diferenciaba por completo con los demás personajes y le otorgaba una cierta ventaja ante la inflexibilidad de los demás (ver anexo 3, [Acceso 12](#)).

5.3. El distanciamiento distanciado

La experiencia del laboratorio virtual de investigación actoral que se desarrolló entre las últimas semanas de mayo y los primeros días de julio del 2020, nos permitió reconocer el valor y el alcance de las herramientas de creación y exploración desarrolladas durante el proceso de puesta en escena de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* durante el contexto de aislamiento y distanciamiento social producidos por la pandemia del COVID-19. Por un lado, permitió que, como equipo, retomemos un proceso que había quedado, hasta cierto punto, inconcluso, pues la puesta en escena de la obra se desarrolló muy rápidamente y dejó en nosotros ganas de continuar labrando sus creaciones. En ese sentido, el laboratorio virtual funcionó como un espacio para retomar y ahondar en los impulsos creativos que tanto yo

como director y el equipo de actores teníamos pendientes. Asimismo, nos permitió afrontar la exclusión del espectador del espacio escénico propio de la modalidad de creación escénica virtual; y así, pudimos expandir nuestra concepción sobre su integración en la escena al comprender los alcances del uso de la cámara en las dinámicas de narración visual durante una creación audiovisual. Este periodo fue sustancialmente diferente a nuestra colaboración inicial, pues cada actor tuvo que afrontarse a su exploración de manera personal, sin la intervención inmediata del director durante las exploraciones, ni la presencia de otros cuerpos con los cuales relacionarse en el espacio. Esta situación dio paso a que desarrollen exploraciones mucho más introspectivas que aquellas realizadas en nuestros ensayos presenciales, ya que la atención del actor se desplazó casi exclusivamente a las construcciones físicas que lograba en su propio cuerpo mediante la exploración y a las formas en que se empleaban los dispositivos de grabación para sus ejercicios. En este contexto, la cámara asumió un protagonismo central, pues se convirtió en un elemento clave para la construcción narrativa y dramática de los ejercicios de exploración personal de cada actor. Esta transformación en la dinámica creativa nos invita a retomar la noción de composición propuesta por Eisenstein, que, hasta antes de pasar la experiencia virtual y de que los dispositivos de videograbación se conviertan en una herramienta imprescindible, había sido interpretada y adaptada a la experiencia escénico-teatral. Así, exploraciones como las de Déborah o las de Ricardo, incorporan las propiedades de refuerzo emotivo y dirección narrativa de la cámara al bagaje de herramientas de composición físicas y espaciales trabajadas previamente.

No obstante, el gran reto de este espacio virtual fue el mantener el enfoque del distanciamiento como práctica durante los procesos de investigación. Si bien la orquestación física fue un punto de partida transversal para las exploraciones de cada actor, este método de

creación es el resultado de una colaboración que se sostuvo mediante un aspecto que considero determinante para la práctica del distanciamiento: la socialización. Si consideramos que el distanciamiento es el arte – o la práctica- de volver extraño aquello que se considera normal o cotidiano, es necesario establecer qué es lo normal o lo cotidiano para poder extrañarlo. Por ello, la socialización de ideas, pensamientos y concepciones personales de cada miembro del equipo con el resto era fundamental para poder llegar a decisiones artísticas que reflejaran nuestras posturas frente a los aspectos temáticos que queríamos abordar con el discurso narrativo y visual de la obra. Al redactar esta sección de la investigación y acercarme nuevamente al trabajo virtual de Gabriel, Déborah, Ricardo y Álvaro; podría decir que el distanciamiento como proceso de reflexión creativa asumió un segundo plano, pues sus investigaciones están cargadas de una introspección y sensibilidad sensorial notorias; elementos que no desvalorizan estas creaciones, sino que más bien reflejan la relevancia de la emoción y la subjetividad en el quehacer actoral, aspectos cuya importancia es reconocida por Brecht, quien llama a su uso cauteloso y medido para el trabajo del distanciamiento. Sin embargo, la integración de Ricardo y la investigación que realizó para la construcción de su personaje demostraron que - a pesar de la distancia física factual de este proceso y la imposibilidad de tener un diálogo orgánico físico, como lo tuvimos con Álvaro, Gabriel y Déborah en la creación de la obra- la ruta creativa de investigación y exploración establecida desde la conceptualización del proyecto y adaptada para la investigación virtual, permitió que el actor pueda asimilar las premisas discursivas y estéticas del proyecto para reconocer las problemáticas que la obra aborda y, de esta manera, elaborar un banco de referentes para la construcción de un personaje. Este proceso dejó en claro que la mediación virtual de las artes escénicas no elimina la socialización del proceso creativo, sino que más bien la reorganiza y segmenta. En el caso específico de cómo se

desarrolló este laboratorio, cada actor fue responsable de la conceptualización, ejecución y filmación de su propio material. Solo ellos decidían cómo emplear la cámara, qué vestir para su exploración, qué hacer en ella y cómo hacerla. La agencia de la dirección entraba a colación una vez que el material ya había sido construido y su labor fue el darle forma con indicaciones, las cuales partían de los comentarios de los demás actores y de la sustentación que cada actor daba a su propia exploración. En ese sentido, la socialización de ideas, pensamientos y concepciones personales de cada miembro del equipo en relación a su trabajo no desaparecen, sino que se convierten en una especie de epígrafe para las exploraciones, las cuales sirven de guía conceptual para las piezas.

La culminación del laboratorio virtual dejó algunas reflexiones entre los actores participantes que sobrepasan los alcances de esta investigación, sin embargo, considero que estas ofrecen una comprensión más extensa de la aplicación de las herramientas de creación derivadas de la práctica del distanciamiento en este contexto virtual. Hacia la segunda sesión del laboratorio, Gabriel mencionó que llevaría el registro de sus pensamientos y sensaciones en un documento que compartiría con nosotros junto con sus videos, en los cuales narraría las condiciones en las que ejecutaría sus exploraciones y reflexionaría sobre sus procesos. Déborah se sumó a esta iniciativa y, hacia el final, caímos en cuenta de que esta iniciativa funcionó también como un espacio terapéutico en el cual ellos dejaban a un lado las dificultades o tribulaciones de la realidad tan compleja que estábamos viviendo para enfocarse en entrenar y crear. Para Gabriel fue tanto un escape como un espacio de celebración⁴³; y para Déborah, un espacio para afrontar sus frustraciones y volcarlas en su creación⁴⁴. Por otro lado, Ricardo señaló que encontraba muy útil y productivo el método de

⁴³ Ver anexo 6, página 2.

⁴⁴ Ver anexo 7, páginas 1-2.

inducción creativa que habíamos desarrollado y que, a pesar de no pasar por una experiencia de exploración grupal como las que habíamos tenido presencialmente el 2019, llegó a sentirse parte del equipo y a establecer un lenguaje común con los demás actores y con la dirección. Por mi parte, considero que este espacio me permitió reconocer el valor de la voluntad creativa en un equipo artístico, pues cada uno de los actores puso de su parte para llevar a cabo este espacio de la mejor manera, incluso a pesar de mi duda y resistencia inicial. Además, pude establecer un primer contacto con la cámara, el elemento de mediación con el espectador, delimitación del espacio y narración por excelencia del medio virtual; herramienta con la que nunca había explorado previamente y que ahora, luego de haberla introducido en esta investigación, la considero una actriz más; pues además de ser los ojos del espectador, puede tomar la forma de un espejo, de otro personaje, de un dispositivo de vigilancia o de un transeúnte inadvertido. La nueva capa narrativa que introdujo la cámara a esta exploración determinó la comprensión del distanciamiento distanciado; pues es a través de ésta que podemos encontrar alternativas visuales para hacer extraño lo normal y alienar lo cotidiano.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, he abordado el distanciamiento como un elemento constitutivo de la teoría del teatro épico brechtiano; y también como un fenómeno teatral que comprende el proceso de creación de un montaje, la dramaturgia, la interpretación actoral y la composición escénica. Un análisis a profundidad del concepto me permitió reconocer el distanciamiento como un conjunto de estrategias de razonamiento creativo y composición escénica que, de formar parte del proceso, se integran a la forma en que el proyecto se percibe y se desarrolla. Del mismo modo, la investigación sobre el concepto y sus antecedentes demostraron que el distanciamiento es una práctica que ya existía antes de la teorización de Brecht, y que su aplicación es identificable en diversas prácticas escénicas globales.

El distanciamiento entendido como el uso de las diversas capas de construcción de sentido del aparato teatral para representar lo cotidiano de forma extraordinaria, me llevó a establecer una ruta de trabajo enfocada en la construcción de una convención actoral no naturalista que oscilaba entre lo grotesco y lo caricaturesco, a través de la cual los actores pudieron establecer una diferenciación clara entre su identidad propia y la identidad del personaje; aspecto que logró que las decisiones de composición física de los personajes puedan ser analizadas detalladamente, pues se realizó un esfuerzo por alcanzar cuerpos distorsionados y no cotidianos. Esto fue potenciado junto al trabajo dramático de la pieza, en el cual uní las estrategias narrativas episódicas de la dramática épico-brechtiana, el uso del verso y la discursividad poética, con referencias directas a enunciados de funcionarios públicos que demostraban la crisis ética del panorama político de nuestra realidad inmediata. Este proceso ejemplifica cómo opera el carácter fenomenológico del distanciamiento planteado líneas arriba, pues este responde a la naturaleza cívica del teatro, arte que Brecht

considera una forma de manifestación pública, y que requiere de un tratamiento narrativo crítico y consciente para la creación de determinados discursos.

Esta propuesta teórica, así como la sistematización práctica expuesta durante esta investigación, concibe el teatro como un espacio para la construcción y el análisis de discursos políticos. No obstante, lo político y lo discursivo va más allá de la crítica al funcionario público, o la oposición al gobierno o régimen de facto. Lo discursivo y lo político para el teatro épico y para la implementación del distanciamiento abarca las estructuras ideológicas, sociales y económicas desde las cuales se piensa el hacer teatro, en las cuales se piensa escenificar la obra; y sobre las cuales se piensa trabajar la obra. En ese sentido, el distanciamiento como práctica funciona como un espejo que distorsiona la realidad, pues presenta elementos que existen fuera del teatro de manera tal que el espectador pueda identificarlas, pero las distorsiona a través de la evidenciación de las contradicciones presentes en la realidad para que no puedan ser percibidas como naturales o cotidianas.

Por otra parte, se entiende que el distanciamiento antecede el trabajo escénico y establece un inventario de elementos que es importante tener en cuenta para el análisis y reflexión propios del proceso de la representación, los cuales deberán, hasta cierto punto, enmarcar la creación y definir las problemáticas o contradicciones que la pieza mostrará al espectador. Esta característica guarda cierta similitud con las siete preguntas del actor del método de Konstantin Stanislavski, ya que también apunta a una delimitación de las circunstancias en las que se desarrolla la acción escénica; pero difiere en tanto también requiere de un autoanálisis, para la identificación de las condicionantes y las contradicciones que radican en el contexto y la mentalidad propia. Es por ello, que mientras la perspectiva naturalista persigue un entendimiento de la acción escénica desde el quién, dónde, cuándo, qué, por qué, cómo y ante qué (obstáculo o conflicto); la perspectiva del distanciamiento se

vale de las mismas interrogantes, pero extiende el rango de las preguntas para que el creador escénico analice al creador escénico, y así, pueda elaborar un discurso dramático y estético en la puesta en escena, que revele no solo las contradicciones que encuentra en la sociedad que habita, sino también aquellas presentes en su propia experiencia humana. En ese sentido, mientras que las preguntas del director ruso apuntan a una mayor comprensión del personaje para alcanzar una interpretación más precisa, la perspectiva distanciada toma las preguntas para enfocarse en comprender a profundidad la naturaleza del personaje y la naturaleza los mecanismos del contexto que le rodean y condicionan, y, con este conocimiento, poder desarrollar un discurso narrativo determinado a través de los diferentes elementos que constituyen la puesta en escena.

La experiencia de creación de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* trajo consigo la formulación de un método práctico de trabajo enfocado en la construcción física de personajes mediante la exploración corporal de los actores ante estímulos musicales denominada “orquestración física”. Este proceso de investigación escénica se construyó a lo largo de la fase de ensayos del montaje y funcionó como una extensión desde la práctica del llamado “procedimiento inductivo” planteado por Brecht, nombre con el que se refiere al trabajo de lectura y análisis previo a los ensayos para la puesta en escena. Como resultado, este método induce al actor a desarrollar una construcción física para su personaje, en un primer momento, a través del reconocimiento del movimiento orgánico de su cuerpo, para luego construir la identidad física de su personaje. Luego de haber explorado las posibilidades del movimiento del personaje, el actor pasará a explorar las relaciones físicas que puede establecer con los demás personajes (actores) y con el espacio que le rodea. De esta manera, se establece una especie de boceto de las relaciones físicas entre los personajes, que posteriormente podrán ser utilizadas para la construcción de escenas.

Otro aspecto determinante para el fenómeno del distanciamiento es la experiencia del espectador y su posición en la puesta en escena. Brecht es sumamente enfático al momento de hablar del propósito de su teatro. Si bien todas las teorizaciones teatrales anteriores a la suya hablan del efecto que se quiere ejercer sobre el espectador; el teatro épico es uno de los pocos que se define a sí mismo como un teatro de entretenimiento. El carácter popular del teatro épico le otorga un grado de horizontalidad frente al espectador, que se hace más evidente cuando el autor establece la necesidad de que la acción escénica debe ser interrumpida para que los actores se dirijan explícitamente a los espectadores y les den sermones o les encomienden la tarea de establecer el final más adecuado para la obra que acaban de ver⁴⁵. El espectador del teatro épico es considerado como la pieza más importante de la maquinaria de generación de sentido de la obra, pues es él quien finalmente podrá hacer algo al respecto en su vida cotidiana luego de haber confrontado y reconocido las contradicciones e injusticias representadas en escena. A su vez, desde la perspectiva teórica del distanciamiento, Brecht llega a tratar de plantear los procesos racionales con los que el espectador recibe sus obras. Tanto es así, que como muestran sus esquemas comparativos entre los espectadores del teatro dramático y el teatro épico, lista una serie de enunciados y cuestionamientos propios del espectador épico ideal. Con eso en mente, la formulación del espacio radial a lo largo de la creación de la obra teatral analizada en este estudio, responde a la necesidad de integrar al espectador al espacio escénico de representación y, de esta manera, dar un paso más allá de la ruptura de la cuarta pared y la confrontación que esta involucra; para convertir al espectador en un cómplice de los acontecimientos de la escena. En ese sentido, se genera lo que

⁴⁵ Ejemplos de esto son el final de *El alma buena de Sezuán* y de *La resistible ascensión de Arturo Ui*.

denomino un contra-distanciamiento, pues el espacio radial elimina por completo la distancia física entre el espectador y la acción escénica; y los coloca en un mismo espacio en el que el espectador puede tomar cualquier lugar del espacio de representación y estar frente a frente con los actores. Así, las acciones no son representadas frente al espectador, sino al lado; pero su agencia se mantiene siendo nula, pues cualquier intervención por parte del público sería integrada al diálogo por parte de los actores, sin variar el curso de la acción escénica. Esta propuesta pretende ser una confrontación y una analogía a la forma en que ejercemos nuestra ciudadanía desde una pasividad política indiferente, desde la que somos testigos de cómo nuestros representantes socavan la institucionalidad de nuestro país diariamente, mientras que nos quejamos, pero a la vez lo normalizamos, o somos incluso, parte de ello.

Finalmente, el laboratorio virtual, establecido como un espacio para la profundización de las inquietudes creativas pendientes del equipo durante el estado de emergencia decretado en respuesta a la pandemia del covid-19, fue la demostración de que las herramientas desarrolladas durante el proceso de ensayos y montaje de la pieza cumplieron su propósito como un lenguaje común entre la dirección y el cuerpo actoral; y a su vez, comprobó que estas herramientas fueron útiles para el bagaje actoral de cada miembro del elenco. Por otro lado, la integración de Ricardo Bromley al laboratorio virtual, demostró que la orquestación física puede ser aplicada en el trabajo con cualquier actor o actriz, ya que fue comprendida y rápidamente asimilada en su proceso de exploración virtual.

A manera de síntesis, el distanciamiento como práctica escénica implica una reflexión y una consciencia crítica constante. Su aplicación en el trabajo de composición escénica requiere de una atención minuciosa a las posibilidades discursivas que aporta cada elemento que constituye la escena, así como también a cada aspecto físico del cuerpo del actor y sus relaciones.

Referencias bibliográficas

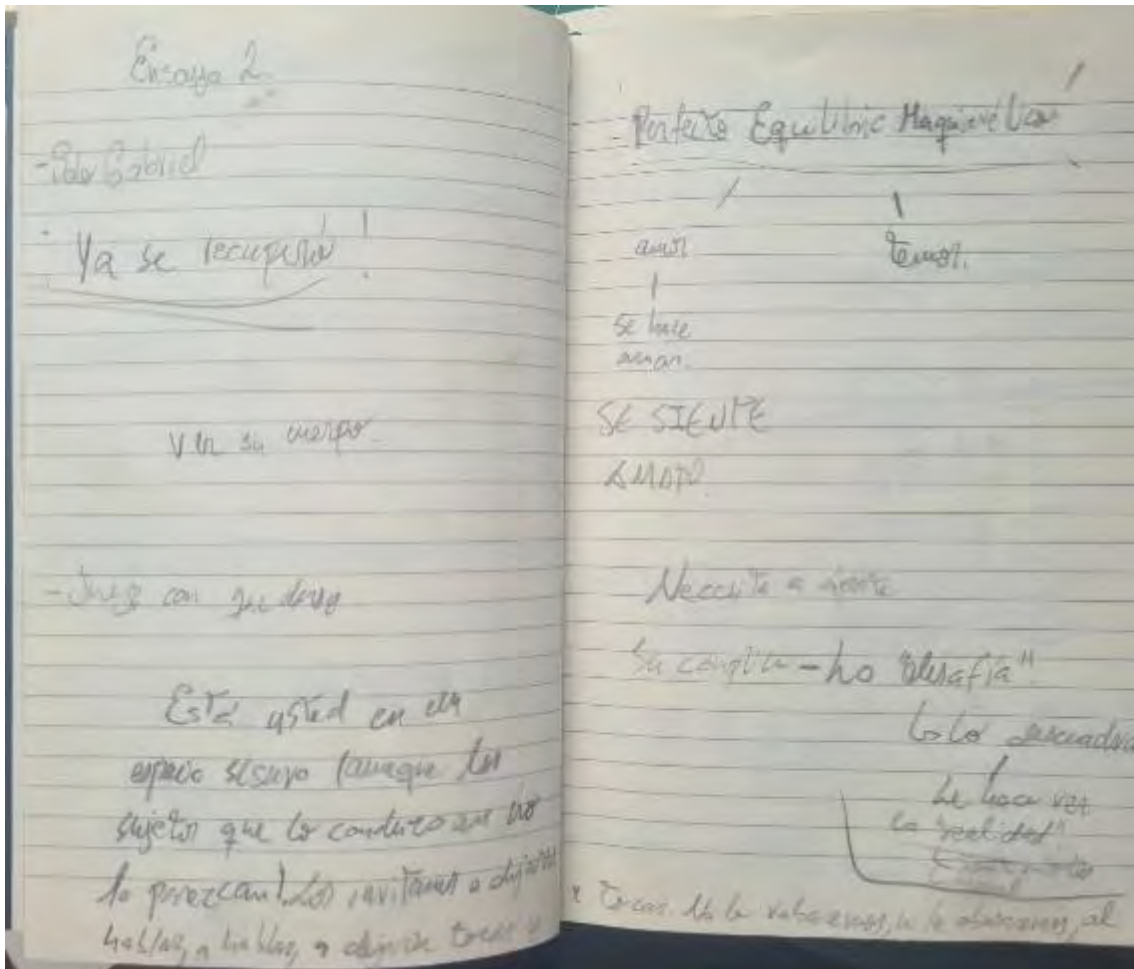
- Ágreda, S., Mora, J. Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Basuki, R. (2002). Brecht's epic theatre as a modern avant-garde and its influence on postmodern theatre/drama. *K@ata: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature*, 4(2), 136-147.
- Benjamin, W., Bostock, A. (1998). *Understanding Brecht*. Verso.
- Brecht, B., & Cela, C. (1975). La resistible ascensión de Arturo Ui, de Bertolt Brecht. *Revista Tiempo de historia* (14), 58-99.
- Brecht, B., & Dieterich, G. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba.
- Brecht, B., & Sáenz, M. (2018). *Teatro completo* (5a ed.). Cátedra.
- Brecht, B., & Sciarretta, R. (1991). *Breviario de estética teatral*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Brook, P. (2015). *La puerta abierta*. (10^a edición). Alba.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book : a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.
- Catanzarite, D. (1997). Teaching Brecht: Deconstructing Epic Theatre. *Communications from the International Brecht Society*, 26(2), 45-49.
- Dubatti, J. (2016). El artista investigador, el investigador artista, el artista y el investigador asociado, el investigador participativo: Filosofía de la praxis teatral. En *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. (pp. 95-129). Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
- Duque, F. (2000), La herencia de la dramaturgia de Brecht. *Communications from the International Brecht Society*, 29(1-2), 75-79.

- Eisenstein, S. (1958). *El Montaje Escénico*. Grupo Editorial Gaceta.
- Fowks, Jacqueline. (2015, 25 de enero). *Cosmética peruana para las Américas*. El País.
https://elpais.com/economia/2015/01/29/actualidad/1422554921_934742.html
- Gaspar Verdú, V. (2003). *Influencia de las puestas en escena brechtianas: El ejemplo de E. Boni*. (Tesis de doctorado Universidad de Valencia)
- Gassner, J. (1952). A Modern Style of Theatre. *Quarterly Journal of Speech*, 38(1), 63.
<https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1080/00335635209381733>
- Goff, M. (2018). An introduction to The Beggar's Opera. British Library. Recuperado desde:
<https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/an-introduction-to-the-beggars-opera>
- Hodge, F. (1971). *Play Directing: Analysis, Communication and Style*. (3ª ed). Prentice Hall.
- Irei, N. (2016). "Abolishing Aesthetics": Gestus in Brecht's Arturo Ui. *Rocky Mountain Review*, 70(2), 150–174. Recuperado de
<https://www.jstor.org/stable/rockmounrevi.70.2.150>
- Jestrovic, R (2006). *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*. University of Toronto Press.
- Kemper, T. (2005). Brecht by Barthes 'Mythologies' and the Brechtian Heritage in Visual Culture. *Communications from the International Brecht Society*, 34, 121-127.
- Ortega, P. (2004). La dialéctica contra la guerra en Bertold Brecht. *Mientras Tanto*, (09).
Recuperado desde: <http://centredelas.org/actualitat/la-dialectica-contra-la-guerra-en-bertold-brecht/?lang=es>
- The Oxford Dictionary Of Plays. (s/f). A Man's a Man, Overview. Oxford Reference.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100131104>.

- Redacción Gestión. (2019, 28 de junio). Pedro Olaechea: "El único lugar donde se relaja realmente la mujer es en la peluquería". *Gestión*.
<https://gestion.pe/peru/politica/pedro-olaechea-unico-lugar-relaja-realmente-mujer-peluqueria-nndc-274490-noticia/?ref=gesr>
- Schoeps, K. (1989). From Distancing Alienation to Intuitive Naiveté: Bertolt Brecht's Establishment of a New Aesthetic Category. *Monatshefte*, 81(2), 186-198.
- Ugalde, J. (2017). El asombro, la afición originaria de la filosofía. *Areté*, 29(1), 167-181.
- Steer, W. (1968). Brecht's Epic Theatre: Theory and Practice. *The Modern Language Review*, 63(3), 636. Recuperado de <https://doiorg.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.2307/3722205>
- Xella, P. (2001-2002). Una cuestión de vida o muerte: Baal de Ugarit y los dioses fenicios. *Estudios Orientales*, (5-6), 33-45.
- Zhang, W. (2016). Adapting Brecht's The Good Person of Szechwan: Innovative Chuanju and Yueju in China's Transition. *Asian Theatre Journal*, 33(2), 420-431.

Anexos

Anexo 1: Extractos de la bitácora de Dirección.





La frontalidad tiende a la

~~bidimensionalidad~~ bidimensionalidad. Restringe la capacidad de composición porque es un cuerpo en exposición más que

en acción. El cuerpo crea en función de ser visto, porque hay sectores del cuerpo

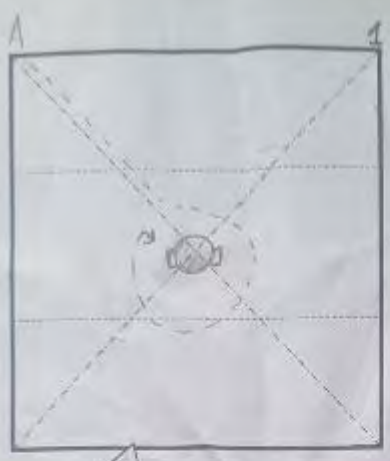
el espacio que no se ven.

La radialidad implica variedad de perspectivas. cuerpo observado de distintos ángulos

Dicotomía que plantea explícita

en la composición escénica (escenas de acción en las que el espectador comparte el espacio o el intervencido por los actores u otros)

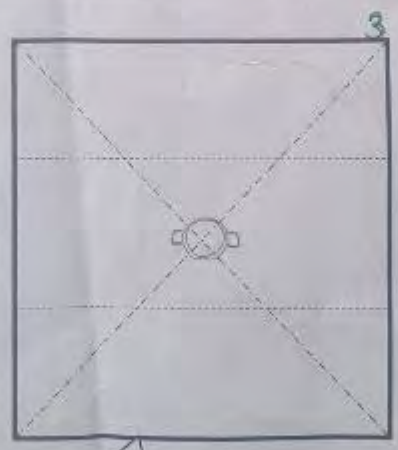
Escena 1 Qui Chuelo y yo Aldo Vold



Sondeo de matraletas aumenta...
 ↓
 Agua entra.



Aprieta un tanque de agua.
 Pasaja: Golpea el teclado.
 Dolor aparece de golpe
 entice.



Del: Qui reparan un par de vapores?
 Dinos recoge la tapa del teclado.
 "y esos viejos".
 Vuelve a entrar al teclado lentamente
 hasta que acaban de decir: la basura
 +Ps. 3.

abale dentis

Anexo 2: Formulación metodológica preliminar.

Inicio la descripción metodológica con la definición de distanciamiento que rige la investigación:

Distanciamiento: Proceso de creación artística compuesto por un conjunto de estrategias de análisis y composición escénica que complejiza la creación teatral mediante la racionalización exhaustiva de las condicionantes sociales y contextuales que definen los procesos cognitivos de los creadores. Se caracteriza por la constante formulación de una postura frente a una lectura objetiva de cada emoción, idea o impresión que el trabajo de creación artística suscita; la cual concluye en la toma de decisiones estéticas y compositivas en la creación.

Bajo este marco, la aplicación del distanciamiento en este proceso de dirección se desarrollará en tres dimensiones:

1. El trabajo del texto.
2. El trabajo del cuerpo.
3. El trabajo de la escena.

Dimensión primera, El trabajo del Texto:

El trabajo del texto abarca dos etapas. La primera es la única etapa unipersonal del proceso y concierne a las inclinaciones creativas que desarrolla el director en la primera lectura y el análisis personal del texto; y la segunda corresponde al trabajo de análisis colectivo del texto en conjunto con el equipo artístico.

La primera etapa está compuesta por tres pasos, los cuales tendrán como resultado el planteamiento inicial del concepto del montaje desde el cual la dirección

establecerá las pautas de trabajo iniciales que presentará al elenco. Los pasos que constituyen esta etapa resultarán en una serie de decisiones que se verán necesariamente alteradas a lo largo del proceso de creación y tendrán una repercusión en la siguiente etapa.

- Etapa 1: La labor del director:

i. Lectura y recojo de primeras impresiones.

ii. Reflexión de primeras impresiones y toma de postura.

iii. Desarrollo de “moodboard” de personajes y sustento.

iv. Planteamiento de principales elementos de contradicción.

El planteamiento del primer paso surge a partir de una de las vías para generar distanciamiento entre el actor y el personaje que plantea Brecht. Él sostiene que las primeras impresiones que obtenemos del texto son un material sumamente importante porque nos permite trabajar desde una posición cercana a la del espectador, cuya experiencia con respecto a la obra es una primera impresión constante. Posteriormente, estas primeras impresiones pasan por un proceso de reflexión y análisis, en el cual se ha de reconocer qué sensaciones y reacciones surgieron en cada momento, y así rastrear de dónde vienen esas sensaciones o sentimientos. Este paso requiere de un ejercicio de cuestionamiento de la subjetividad propia y juicio sobre los esquemas dentro de los cuales percibimos la obra. La toma de postura consiste en trasladar las conclusiones del juicio interno realizado al analizar las primeras impresiones, hacia un juicio contra las circunstancias de la obra en sí. Consiste en identificar qué se considera válido, inválido, noble, cuestionable o deplorable en la obra

El desarrollo del moodboard es una estrategia que tomo del diseño gráfico y que fue un ejercicio que introdujo Berta Pancorvo en el Taller de actuación 2. Consiste en crear un collage que resuma visualmente el concepto de un personaje, o escena o ambiente. Es a través de esta herramienta que se exponen los referentes que plantea la dirección para la construcción de cada personaje, y sirve como estímulo sensorial para los actores. El sustento es esencial para que el moodboard no solo sea un estímulo sensorial. Cada elemento que compone el moodboard ha sido escogido mediante la toma de postura y el análisis objetivo del texto realizado en el paso anterior.

Finalmente, con una lectura y toma de posición frente al texto; y un primer esbozo de conceptualización a través del moodboard, se proponen ejes de contradicción, es decir, los elementos narrativos que significan un aspecto clave para la construcción del discurso de la obra. Estos pueden estar explícitos o implícitos en el texto, y se identifican tanto en la construcción de los personajes, como también en las temáticas de la obra.

La segunda etapa del trabajo del texto corresponde al trabajo de mesa con los actores. Esta etapa es crucial, dado que en ella se realiza el intercambio de impresiones y toma de posturas de todo el equipo de trabajo, cuyo consenso establece el discurso final de la obra. Los pasos de la segunda etapa son:

ii. Etapa 2: Trabajo de Mesa.

- i. Primera Lectura del equipo y recojo de primeras Impresiones
- ii. Reflexión colectiva de primeras impresiones y toma de postura.
- iii. Presentación de moodboards de dirección.

iv.Desarrollo y Exposición de Moodboard y sustento de actores

v.Consenso de posturas.

Esta etapa inicia en la primera lectura del texto con todo el equipo artístico. Para esto, idealmente, deberán estar presentes todos los miembros del equipo involucrados, ya que es en esta primera sesión en la que se establecerán los conceptos básicos del montaje, los cuales guiarán el proceso en cuestión de temática, estética y análisis. Al igual que el director en la primera etapa, cada miembro deberá registrar sus primeras impresiones a lo largo de la lectura. Deberán registrar qué sintieron en los momentos que más les impactaron, qué dudas surgen en qué momentos; si es que son actores, deberán estar atentos a sus propios personajes y registrar las impresiones que les deja, las cosas que le conflictúan con respecto a su personaje y sus acciones, y estar también atentos a los otros personajes. Posteriormente se procede a compartir este registro, cada uno deberá compartir qué surgió de sí, en qué momentos, y en grupo, problematizaremos estas percepciones. Para esto, se deberá adoptar una postura crítica frente a las reacciones de uno mismo y del otro, tendremos que hacernos preguntas como: ¿por qué me sentí de esta forma frente a esta situación? ¿por qué no me sentí de esta otra manera? ¿qué tendría que sucederme, qué tendría que pensar, qué tendría que haber vivido para que esta situación me genere otro tipo de reacción? Todas estas preguntas atañen a un proceso de racionalización en el cual podamos identificar las variables que condicionan nuestro sentir y pensar, para tomar una postura frente a ello.

Este ejercicio didáctico parte de la siguiente reflexión de Brecht en sus “Escritos sobre Teatro”:

“(…) La pieza didáctica, produce los efectos más emocionales. Yo hablaría (…) en una gran parte de las obras de arte contemporáneas, de un deterioro del efecto emocional debido a su alejamiento de la razón.

Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada.”

(Brecht 21, 2006)

En respuesta a una emocionalidad instintiva, este procedimiento busca increpar nuestros reflejos emocionales para identificar su trasfondo en una serie de variables objetivas, desde las cuales podemos realizar un juicio que sustente nuestra toma de decisiones para a la creación. De esta manera, si es que nos vemos asqueados por el machismo de Stanley en un Tranvía llamado Deseo, podríamos decir que este asco es producto de nuestro razonamiento dentro de esta época; en la cual la lucha por la erradicación de la opresión de la mujer, de la cual somos partícipes, nos lleva a repudiar este tipo de actitudes y a verlas extrañas, ya que no forman parte de nuestro trato cotidiano. Pero este es el espacio para preguntarnos, ¿y cómo reaccionaría ante esto si este tipo de actitudes fuesen parte de mi cotidiano, o incluso, de mi forma de actuar? Esto no solo nos permite observar una diversa posibilidad de interpretaciones, sino que nos permitirá extraer de estas interpretaciones, características que nutran la creación. Por ejemplo, frente a la mencionada sensación de asco, podría decidirse que la construcción del personaje de Stanley se centrará en resaltar estas actitudes que nos dan asco. Esta toma de postura repercute posteriormente en la dimensión del trabajo con el cuerpo, en la que se exploran las posibilidades de encarnar esta toma de posición.

No se puede pretender acabar esta discusión en una sola sesión, y es importante que las decisiones y posturas sean vistas como premisas creativas, que operan como un hilo conductor en la construcción de la obra.

A continuación, la dirección realizará la exposición de los moodboards elaborados en la etapa previa. Deberán ser sustentados de una forma en la que el elenco pueda captar cada postura y decisión que sostiene cada elemento escogido. La discusión de este moodboard, junto con las posturas desarrolladas en la reflexión colectiva de las primeras impresiones servirán como impulso para la creación de un moodboard (o moodboards) personales de cada actor. En estos moodboards, los actores deberán expresar la postura propia que cada uno otorga al personaje que encarna, y es libre de hacer más moodboards o traer sugerencias para las propuestas de otros. Estos serán expuestos en una siguiente sesión, en la cual se procederá a ejecutar la última parte de esta segunda etapa: el consenso de posturas.

El universo personal de cada miembro del equipo dotará este espacio de un sinfín de posibilidades y aproximaciones a los personajes, las escenas y la obra en general. Este último paso consiste en aterrizar todas ellas y seleccionar aquellas que serán transversales en el montaje y registrarán el concepto general. De esta manera, el proceso estará cimentado en decisiones conceptuales que abarcan el aporte de todos los involucrados y, por ende, todos las conocen y manejan.

Dimensión segunda: El trabajo del cuerpo.

La segunda dimensión, el trabajo del cuerpo, atañe directamente al trabajo de dirección actoral y abarca todo el proceso de ensayo. Está compuesta por tres aspectos, los cuales parten de las posturas trabajadas en la etapa anterior.

2.1. El cuerpo dialéctico.

2.2. La Voz

2.3. Las relaciones

2.1. El Cuerpo Dialéctico

El primer aspecto será trabajado durante la primera etapa del proceso de ensayo. Consiste en un proceso de entrenamiento y exploración corporal para la construcción del *Gestus*- la corporalidad- de sus personajes, partiendo de las posturas adoptadas en el proceso de análisis. Para ello, se trabajará a partir de la exploración en el cuerpo de los conceptos extraídos de la toma de postura.

Continuando con el ejemplo del personaje de Stanley, si es que una de las posturas es que la interpretación quiere generar “asco”, el primer paso es encontrar cómo manifestar lo asqueroso en el cuerpo del personaje. Para ello, la exploración física deberá desarrollar:

- La Postura: El cuerpo en reposo del personaje, sus rasgos, sus condicionantes.
- El desplazamiento: La caminata, los impulsos, la atención de la mirada.
- La expresión: Facial, corporal, gestualidad.

Las posibilidades son infinitas, pero teniendo las posturas como objetivos discursivos, esta exploración se enmarca en la búsqueda de imágenes corporales que doten al personaje de las características que nuestra postura le otorga.

2.2. La Voz

La imagen vocal del personaje debe partir también de la claridad de la postura adoptada para el personaje. El principal recurso para trabajar este aspecto es recurrir a referentes de voces que se alineen con la postura que se asume frente al personaje.

2.3. Las Relaciones:

Una vez constituidos los elementos físicos característicos de los personajes, se pasará a desarrollar las convenciones de relación, en primer lugar, entre los personajes mismos; y posteriormente, con el público.

El análisis que devino en la toma de posturas frente a los personajes nos coloca en una posición en la que podemos observar de forma objetiva los elementos de la realidad que condicionan nuestra percepción y reacción ante los elementos del texto teatral. Para este momento es necesario identificar aquellos elementos de la realidad que condicionan la conducta del personaje dentro del universo de la obra y encontrar en ellos elementos de contradicción que puedan revelarse en la interacción con otros personajes y con la audiencia. En ese sentido, una representación del rey Lear en el que la postura detrás de la construcción del personaje es reforzar su conflicto paternal podría desarrollar una forma de relacionarse con sus hijas en escena desde la arrogancia y la indiferencia, pero en sus apartes, demostrar al público una fragilidad oculta.

Dimensión Tercera: El trabajo de la escena.

Contando ya con una construcción sólida de personajes sustentada en un análisis cabal del texto y un código actoral unificado, damos paso a la composición escénica. Esta última dimensión involucra la aplicación de las posturas asimiladas al uso del espacio, la caracterización y la musicalización de la puesta en escena; y la

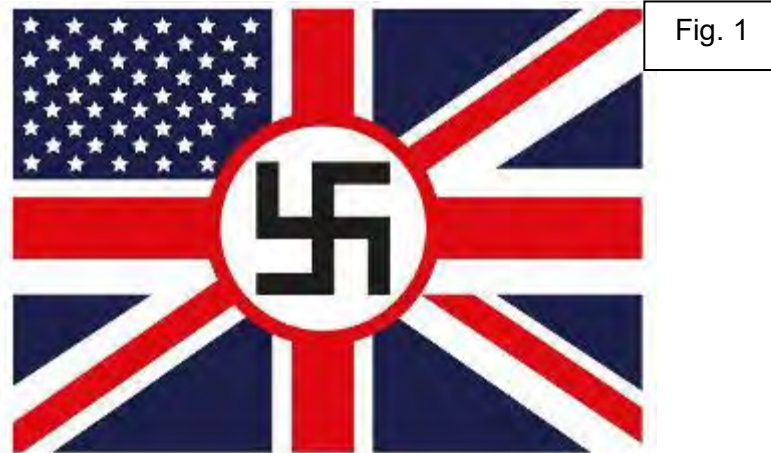
participación del equipo artístico técnico (diseñadores, escenógrafos, vestuaristas, músicos).

1. Uso del espacio:

El distanciamiento en el uso del espacio involucra la creación del *gestus* espacial, este abarca la propuesta escenográfica y de utilería y la integración de elementos visuales iconográficos en escena. La composición escénica partirá de la distorsión de acepciones básicas de espacios cotidianos, el juego con sus interpretaciones comunes y la distorsión iconográfica. La distorsión de los espacios cotidianos involucra un análisis detallado de las características de arquetipos de espacios, con esto me refiero a, en caso una escena ocurre en una oficina, la pregunta que debe guiar el concepto de nuestra propuesta sería_ ¿de qué manera se representan las oficinas usualmente? Al encontrar un patrón, podemos luego determinar qué elementos de estos arquetipos mantendremos y qué elementos distorsionaremos. Integrar un reclinatorio de iglesia a la oficina de un alcalde añade no solo una presencia simbólica importante, sino también otra dimensión a la construcción del personaje. Luego, los elementos iconográficos visuales corresponden a la construcción de una serie de señaléticas que constituyan el universo visual de la obra, que partan de la simbología de nuestra realidad cotidiana e integre sus significados de formas que relacionen sus conceptos, pero generen un impacto crítico.

Un ejemplo que me permite ilustrar el uso de elementos visuales iconográficos es la bandera que oculta Gordon en el cómic *V for Vendetta* de Allan Moore (fig. 1). Esta es una variación de la bandera de Inglaterra a la cual se le integra una esvástica nazi y las estrellas de la bandera de Estados Unidos; esta pieza forma parte de una iconografía de insurrección en la realidad del cómic. Ahora bien, este tipo de

iconografía mezcla elementos de la realidad para ilustrar las características de un mundo ficcional basado en una realidad sumamente cercana.



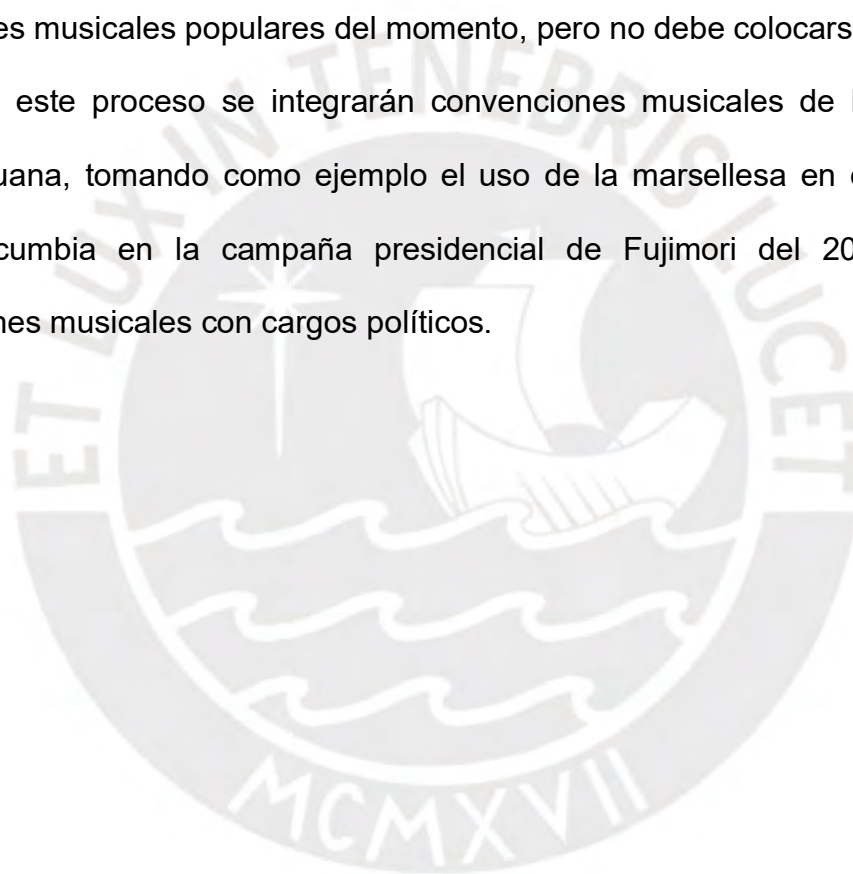
2. Caracterización:

La caracterización involucra el diseño del vestuario y maquillaje de los personajes. Esta parte de un proceso similar al de la composición espacial, dado que involucra desglosar los arquetipos visuales detrás de los personajes y encontrar elementos de disociación que generen una interpretación vinculada a otros conceptos. Son relevantes las preguntas ¿Quién es el personaje? ¿Qué o a quien simboliza/representa el personaje?

Aplicando estas preguntas, por ejemplo, a Arturo Ui, podríamos concluir que Ui es, un gángster. ¿Cómo es la caracterización de un Gángster? Pero también, Ui es una representación de Hitler, que fue un jefe de estado que marca un momento en la historia de Alemania y el mundo. En ese sentido, una caracterización actual de Arturo Ui podría enfocarse en representar la estética de un jefe de estado-gángster contemporáneo.

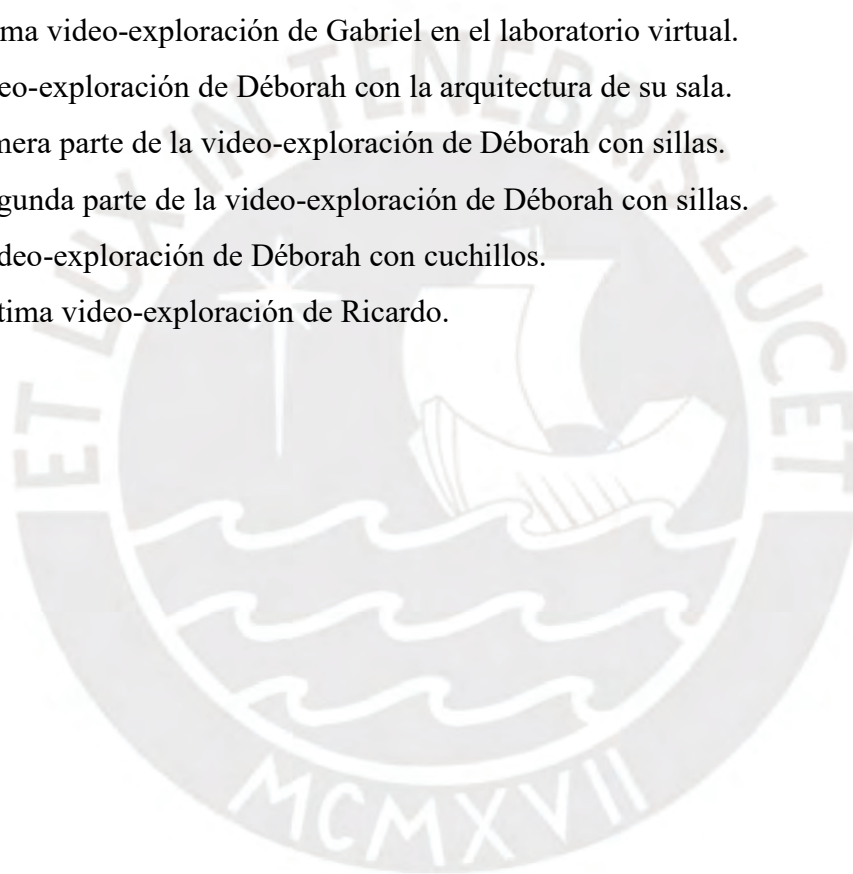
3. Musicalización.

Finalmente, la musicalización del montaje evitará en todo momento el “acompañamiento” musical. La música acorde a esta propuesta de distanciamiento debe enfatizar las posturas adoptadas en cada momento en que intercede. En ese sentido, el uso de canciones o melodías populares puede introducirse en momentos específicos de la obra en los que aporten a la construcción del discurso de la escena. La música debe ser interpretable, en el sentido de que debe responder a las convenciones musicales populares del momento, pero no debe colocarse de manera gratuita. En este proceso se integrarán convenciones musicales de la coyuntura política peruana, tomando como ejemplo el uso de la marsellesa en el himno del APRA, la cumbia en la campaña presidencial de Fujimori del 2000, y otras composiciones musicales con cargos políticos.



Anexo 3: Material Audiovisual.

- [Acceso 1](#): Registro de la función de *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?* del 07 de diciembre del 2019.
- [Acceso 2](#): Primera video-exploración de Déborah en el laboratorio virtual.
- [Acceso 3](#): Segunda video-exploración de Déborah en el laboratorio virtual.
- [Acceso 4](#): Primera video-exploración de Gabriel en el laboratorio virtual.
- [Acceso 5](#): Segunda video-exploración de Gabriel en el laboratorio virtual.
- [Acceso 6](#): Primera video-exploración de Ricardo en el laboratorio virtual.
- [Acceso 7](#): Última video-exploración de Gabriel en el laboratorio virtual.
- [Acceso 8](#): Video-exploración de Déborah con la arquitectura de su sala.
- [Acceso 9](#): Primera parte de la video-exploración de Déborah con sillas.
- [Acceso 10](#): Segunda parte de la video-exploración de Déborah con sillas.
- [Acceso 11](#): Video-exploración de Déborah con cuchillos.
- [Acceso 12](#): Última video-exploración de Ricardo.



Anexo 4: Cuadro de sistematización del proceso de Orquestación Física.

ETAPAS DEL PROCESO DE ORQUESTACIÓN FÍSICA	a. Cuerpo Propio	b. Otro Cuerpo	c. Otro cuerpo en relación
Momento 1	Reconocimiento de impulsos sonoros y reacciones en el cuerpo propio desde la quietud.	Inicio de la metamorfosis al personaje.	Realizar el proceso de inducción al otro cuerpo. (3 momentos de la etapa b.)
Momento 2	Apropiación física de impulsos sonoros en transición al movimiento.	Reconocimiento de impulsos sonoros y reacciones en el movimiento del nuevo cuerpo (cuerpo del personaje).	Reconocer y explorar las posibilidades de relación con el espacio desde el cuerpo y el movimiento del personaje.
Momento 3	Reconocimiento del movimiento orgánico en reacción a los impulsos sonoros.	Exploración, identificación y reconocimiento de impulsos sonoros y reacciones en las posibilidades de movimiento del personaje.	Observar las propuestas de los demás actores y proponer e investigar posibilidades de interacción y relacionamiento físico con los demás desde el cuerpo y el movimiento del personaje.

Anexo 5: Cuadro de sistematización de las etapas del proceso de composición.

ETAPAS DEL PROCESO DE COMPOSICIÓN	a. Análisis de Textos	b. Otro Cuerpo en Acción
Momento 1	Analizar la escena a trabajar	Realizar el proceso de inducción al otro cuerpo. (3 momentos de la etapa b.)
Momento 2	Identificar los eventos de la escena	Explorar, identificar y reconocer los momentos previos, durante y posteriores al evento a través del cuerpo del personaje
Momento 3	Analizar e identificar los momentos previos y posteriores a los eventos, las estrategias de cada personaje involucrado y las transformaciones (consecuencias) que los eventos generan.	Sintetizar los momentos en secuencias físicas reconocibles

Anexo 6: Diario de creación y reflexión de Gabriel durante el laboratorio virtual.

Aldo Dolos

- Lengua larga de sapo con aguijón, cabello de erizo, cabello de fuego, piernas de velociraptor, ojos alerta, brazos que abrazan y manos que acarician.
- Adicto al movimiento del cuerpo de Ápate.
- Agua para endulzar, engatuzar y fuego para atacar y comer.
- Su corbata es una serpiente y un pene.
- Al principio huele billetes, en el proceso le va gustando más el poder.
- Empieza como una rata y termina como Venom, se adhiere a todo, lo tiene todo.
- Se contornea, como si tuviera algún líquido adentro o como si se hiciera pichi.
- Está como ansioso a conseguir dinero o poder.
- Trata de ser valiente porque se siente una ratita chiquita. Ápate es un gran motor para poder hacerse gigante.
- La relación de Dolos y Ápate, es como de madre a hijo, esposo esposa. Más te pego, más te quiero. Una relación sadomasoquista.
- La relación con Peluquini, es de jefe a empleado, entra a mi negocio Fuxion, socio a socio. Es como atrapar al gato, si no quiere venir se eriza y se hace gigante, así que hay que traerlo con comidita. (Anécdota Botas, mi gato) Al final se va convirtiendo en su esposa.
- La relación con este nuevo Yuri que se creará, es de jefe a jefaso, mafioso a mafiosaso,
- El basurero es parte de Dolos. Es su hogar y su atrio.
- Brrrrr, mmmmm!
- A veces es un perro rabioso y a veces la pantera rosa o Willy Wonka.
- Voz rasposa y tensa/que acaricia y seduce.
- Se esconde, ataca, seduce, contempla, engaña, se victimiza, mata, pisotea, escala

Ensayos

29 de junio 11 pm

Mi cuello lo siento tenso, es algo que tengo que mejorar, siempre lucho con eso.

Hubo unos pequeños momentos en los que sentí que use la voz por las puras, lo bueno es que esos momento sin sentido fueron menos a los del anterior ensayo.

Creo que he tratado de tener más claras las acciones que estoy tomando para poder profundizar en ellas. Hoy encontré: traer, invocar, luchar, seducir, encarar, enfrentar, esconder, huir, alentar. Creo que he encontrado cosas nuevas en algunas acciones, por lo que me anima a seguir profundizando en ellas para descubrir que más tienen esas acciones.

El objetivo de Salir sigue funcionando.

No tuve problema con que mis gatos hayan estado a mi costado, sin embargo en un momento se acercaron mucho y los percibí, así que me desconcentré por un momento pero me alegra haber vuelto rápidamente y usarlos como elementos de entorno en cuanto a la estructura.

Creo que esta vez manejé más mi respiración para no botar energía por las puras, pero me doy cuenta que necesito más práctica en ella para no tener que pensar conscientemente en ella mientras ensayo.

El encontrar un significado vital a darle granitos de café en una cucharita a Vittorio me ayudó mucho a mantener el conflicto.

Creo que resignificar estos elementos cotidianos me da la posibilidad de transformarlos en auténticos y necesarios.

Me siento feliz. Me siento muy activo. Después de haber terminado de escribir algo de la parte técnica del ensayo, recién siento un poco de sueño y cansancio. He tratado de no hacer mucha bulla porque es muy tarde y puedo molestar a mi familia y a los vecinos. Recién

siento el frío que hace. Me alegra poder ensayar solo, a pesar de todas las dificultades como irme por otro lado que no me lleva al trabajo en la escena o solo quedarme jugando sin un objetivo. Creo que esto me ayuda a confiar en la técnica que va con el ensayo, el esfuerzo y la disciplina.

Me voy feliz a dormir porque, aunque siento que no ha sido un muy buen ensayo, he trabajado.

Al inicio, disfruté más el momento de oler el dinero y ver a Vittorio, así como salir del saco. Creo que he anticipado menos en esa parte.

Esta vez fume la corbata sin ningún sentido y cuando me acordé, lo justifiqué. Tengo que mejorar en eso.

Encontré nuevas formas de seducir.

Cada vez que paso por las acciones siento que descubro algo nuevo, pero a veces también lo hago solo por hacer. Tengo que mejorar en eso.

Compliqué más el momento de llevar la taza y la cuchara hacia Vittorio, eso me ayudó a mantener el conflicto.

Tengo que romper más la estructura que he construido para ver si hay nuevas acciones, es decir mover los cimientos.

Puedo controlar más mi respiración.

He encontrado un nuevo camino en la transformación al Rey de la Basura.

Encontré la risa para seducir a Vittorio.

30 de junio 12 am

Acabo de terminar el ensayo y siento mucha adrenalina, hasta tengo calor a pesar del frío.

Ahora que acabo de escribir la parte técnica, empiezo de nuevo a sentir frío como la vez pasada y mi respiración vuelve a la normalidad. También empiezo a sentir sueño y hambre. Ensayar a esta hora de la noche no es recomendable para mí porque pierdo horas de sueño y puedo hacer poco sonido. Es difícil tener que tomar la iniciativa para ponerme el vestuario, los elementos y el celular en un buen lugar. A pesar de esto, cuando empiezo el ensayo y a grabarme recobro todas las ganas del mundo. Me voy a comer, un poco preocupado porque tengo que terminar unos trabajos pero feliz por el trabajo.

30 de junio 1 pm

Compliqué más el momento de la carga pesada del saco y traté de resolver los obstáculos sin una mano por más tiempo.

Encontré que además de usar la fuerza bruta para salir del saco y sacarme la mano, podía resbalarme y cantar para poder salir.

Encontré que la madera podía ser una extensión de mi brazo o una cuchara gigante que sostiene una pequeña.

Descubrí unos sonidos diferentes con mi voz, especialmente en los agudos. Además de encontrar una cadencia en la voz para convencer como la de un italiano.

Esta vez transformé la corbata en dos cigarros, después en un elemento anti-gritos para no ser escuchado por Vittorio.

Tengo que seguir trabajando en no perder la acción cuando "converso", pienso que me pongo a conversar cuando dejo de convencer o seducir a Vittorio.

En la parte que se me cae todo hay muy poca progresión para lo que viene después. Tengo que encontrar un camino con significado, sin tener que cortar abruptamente sin sentido.

En el transcurso de estos ensayos he encontrado nuevas caminatas y construcciones corporales, pero he perdido algunas como la del Velociraptor elegante o en algunos casos de

ha visto pero muy poco. En este ensayo recuperé un poco a ese Velociraptor y un poco La Pantera Rosa. Algo así como una elegancia monstruosa.

Antes de empezar el ensayo me he sentido apurado porque tuve una hora para hacerlo. Lo bueno es que en el momento del ensayo puedo "olvidar" algunas cosas de afuera para disfrutar el presente.

Lo malo es que después de grabar por tratar de subir los videos muy apurado, no me dejé tiempo para reflexionar sobre el ensayo y descansar para disfrutar lo que viene después.

Así que me voy con una lección de no hacer las cosas apurado, hay que tomarse el tiempo necesario, disfrutar el antes y después, y por supuesto el presente.



Anexo 7: Diario de creación y reflexión de Déborah durante el laboratorio virtual.

Martes 16 de Junio

1.-adiestramiento / sometimiento

2.-inicio de la sensualidad

3.- Toma de riendas

3.- enamoramiento / ilusión

Debs:

Frustración en exploración grabada.

Aprender nueva manera de ensayar? Sí. Hasta que el teatro vuelva a despertar.

La presencia de una cámara y el uso de esta vs. el espacio de ensayo con gente en vivo sudando contigo.

Gestos llevados al cuerpo. Toma de riendas (con objeto?)

Martes 23 de Junio

Quise probar la idea de mayor peso, denso y al finalizar la pérdida de control (cómo Jenny trata de que “las sillas” no se separen o mantener el control en estas) esto sin perder la sexualidad aunque esta no es la base de la exploración.

Ideas que tuve durante la exploración: elongar los brazos para encontrar fuerza para TRAER Y COGER y no solo como extremidad de gata / Beetlejuice (más por lo sonoro- además de la imagen de gánster)

Emilio: Apate-estado normal siempre erizada / Segundo 14. / La sensualidad como arma.

Conversar con estas dos posturas.

Lunes 29 de Junio

18:20

En la mañana tuve una idea que me ha parecido interesante de grabar para Apate, algo corto. Tuve un día largo (otra vez) donde hago más de lo que debería pero como creo que tengo la energía lo hago. Estoy mucho menos cansada que la semana pasada. Probaré con secar y guardar cuchillo enfocando el torso a ver si puedo capturar el movimiento de la columna superior de Apate. Y sí, nuevamente no sé qué día es y los días pasan volando sin que yo me de cuenta ni de qué hora es.

Después de grabar:

La idea de un columna flexible donde el estado “encorvado” sea la base. La imagen de un columna en constante ondulación (como serpiente). Ondas “anchas” a veces lenta, a veces rápida.

Martes 30 de Junio

10:20am

Con frío, con una mala noticia. Quiero probar otra vez la espalda

Después:

Las extremidades de los brazos no tienen mucho peso en el video pero he entrendido un poco más la evolución o cambio constante de columna con ayuda de acompañarlo con todo el cuerpo. Se me vino a la mente la imagen de la mosca cuando se rasca las patas y cómo el uso de la mano podría ser de esa forma o también morderlo. Creo que en adelante la búsqueda será la combinación y precisión de la columna junto con la creación de imágenes/poses establecidas base..

Martes 07 de Julio

10 am

Utilizar la columna como medio de desarrollar/quebrar las partes del cuerpo, ver cómo se mueven los brazos y piernas y el eje que Apate puede usar, siempre con una noción de su columna mutable.

Emilio (notas):

Volver a la acción de lavar/secar. Que se sigan viendo cerca los cuchillos.

Bien la sensación y el peso. Gustó el juego lengua/boca con cuchillos.

Seguir explorando con la arquitectura. Checar los desplazamientos usando mayor espacio. El aparecer y desaparecer le da onda escurridiza.



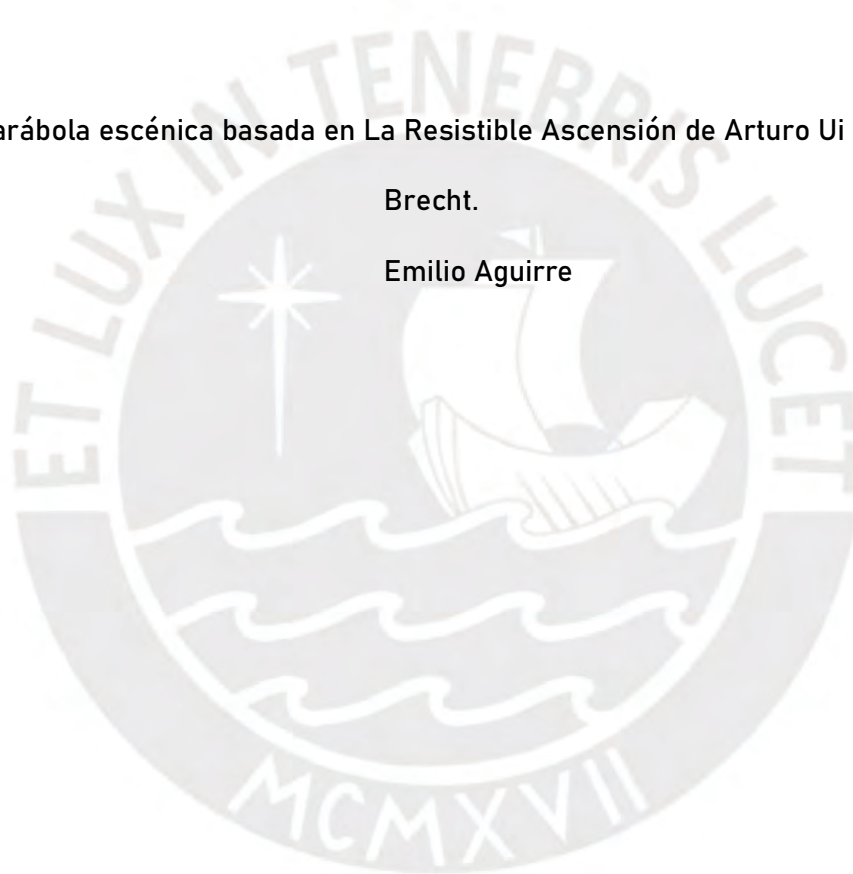
Anexo 8: Libreto de la obra teatral *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*

¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?

Parábola escénica basada en *La Resistible Ascensión de Arturo Ui* de Bertolt

Brecht.

Emilio Aguirre



Personajes:

Aldo Dolos- Un oportunista.

Yeni Ápate- Su Lugarteniente

Vitorio Peluquini--Un estilista



ESCENA I

En escena, un tacho de basura, dentro de él Aldo Dolos medita y conspira. Yeni

Ápate ingresa y observa el escondite de Dolos.

- Ápate: Aldo... Vamos Dolos, sal de ahí. Ya es hora de que salgas de este oscuro soñar melancólico que te tiene detenido. Todo el pueblo está hablando...
- Dolos: ¿¡Hablando?! ¿Quién en este pueblo desmemoriado habla? ¿Y de mí? ¡Já! La fama tiene la esperanza de vida de una mosca en este lugar. Dos semanas sin un escándalo, sin un robo, un asesinato, o un buen paleteo y a uno lo arrojan a las garras del olvido.
- Ápate: ¡Llevas 10 meses ahí metido!... Pero, ¿Qué carajo haces ahí? ¡Eres Aldo Dolos por todos los cielos! El conde del peculado, el gángster jurídico, el falsario influyente... Tú entre todos podrías... *(repiensa su frase)* No, no podrías, ¡Deberías estar en un lugar más digno! Si querías esconderte, ¿por qué no huiste a una embajada? Hasta un tanque de agua sería más dignificante que esta pocilga. *(Golpea el tacho)*
- Dolos: *(Emerge de un salto del interior del tacho de basura)* ¡Oye! Un poco de cuidado y respeto con esta bella reliquia. ¿Acaso no has visto lo escasas que son ahora en la ciudad? *(Atezorandolo)* Estos valiosos santuarios en los cuales uno arroja aquello que ya no tiene utilidad en sus manos o bolsillos. ↑ Oh Yeni... Estoy hundido. Todos me han dado la espalda... Merezco estar aquí. Soy como la basura, querida Ápate. Si la ves bien, puedes reconocer de dónde viene. Pero anda tú a saber dónde diablos irá a parar después.
- Ápate: ¿Cuál es el siguiente paso jefe? ¿Qué haremos? Llevo diez meses calmando los ánimos de la pandilla...

- Dolos: No lo sé... Ya no sé qué es lo que quieren de mí. Antes era más fácil, ¿recuerdas? Con cuatro tipos bien armados y un par de granadas bien plantadas; abríamos cada puerta que se nos ponía por delante. Todos conocían a Aldo Dolos, todos temían a Aldo Dolos. Pero ahora, ¡las armas y los puños son mercancía obsoleta! Ahora todos quieren "su tajada". Ya no sirven de nada los logros, todo depende de cuántos palos verdes uno ponga sobre la mesa.
- Ápate: ¡Pero tanto tiempo ahí dentro debe haberle generado algo jefe!... ¿Ni una idea? ¿Qué pasó con el plan de volver a la usurpación de inmuebles...?
- Dolos: ¡¿Volver?! ¿Cómo quieres que vuelva Ápate? Si las influencias son lo que vale, y éstas se miden con tu cuenta bancaria - y en mayor medida si es una offshore-. ¿¿Cómo "volveré"?!... El vaticano se ha vuelto a la droga - y al César lo que es del César, puedo consumirla pero la logística del tráfico es insufrible-, y mis chicos en el juzgado ya no quieren ni hablarme desde que se me levantó el proceso por trata... ¡Me quisieron procesar! Sólo porque no quise dejar que el malnacido del juez me eleve la cuota...
- Ápate: La audiencia lo soporta todo... pero la trata de personas es un arte que pocos entienden...
- Dolos: La audiencia... ¡Maldita sea la audiencia! ¡Matar a la gente en vez de traficarla te da mejor reputación! Pero ya no les gusta la sangre... se está deslegitimando nuestro antiguo quehacer...

(Pausa)

- Ápate: No podemos seguir así Aldo. Es insostenible. La pandilla tiene hambre. Los chicos están comenzado a asaltar ancianitas indefensas. A secuestrar niños... Si no les damos algo que hacer no sé qué más harán por un par de billetes...

- Dolos: ¿Qué importan un par de viejas? Y esos niños tendrán una gran historia que contar cuando sean grandes. Necesitamos algo seguro Ápate... Un mal movimiento puede lanzarnos más al fondo del abismo en el que ya estamos. Sé que hay algo Yeni... puedo sentirlo... puedo olerlo...
- Ápate: ¿Algo seguro? ¡Qué puede ser seguro ahora! Con esta situación que tiene a todos al borde de su asiento...
- Dolos: ¿Cuál situación?
- Ápate: ¿Que no lo has visto? ¡Está por todos lados! Es posible que todo caiga. Que los cambios que estos veganos ambientalistas, libre eleccionistas, educadores, hippie, pansexuales plantean retenga la inversión y que todos los que tengan algo de dinero en el bolsillo terminen en la miseria!
- Dolos: ¿La Inversión?
- Ápate: Lo único de lo que se habla en los periódicos, en la radio, en la tele...
- Dolos: *(pensativo)* La inversión.... ¿Y qué tiene que ver la inversión con la miseria?
- Ápate: Bueno... La retirada de la inversión extranjera en un pueblo como este es un sinónimo inmediato de crisis!
- Dolos: *(escuchar esa última palabra ilumina su rostro con esperanza y malicia)*
¡CRISIS!
- Ápate: Si Dolos, acabo de decirlo, crisis.
- Dolos: ¡ESO ES! ¿Que acaso no lo ves? ¡La Crisis! Históricamente el momento perfecto para jugar al Robbin Hood y aliarse con el rico para robarle al pobre - y por qué no, al rico también-. ¡Oh Ápate! Dulce alimaña, ¡me has hecho ver la luz! Te dije que olía algo...
- Ápate: Tienes el mejor olfato para la mierda Dolos...
- Dolos: ¡Como un cerdo rastreando trufas!

- Ápate: Entonces... ¿qué haremos?
- Dolos: Iremos por aquello que incendia la conciencia colectiva más que nada en esta tierra.
- Ápate: ¿El reclamo de derechos de personas que se aman?
- Dolos: No.
- Ápate: ¿Que las mujeres tengan la potestad de decidir sobre su propio cuerpo?
- Dolos: No...
- Ápate: Que... ¿Que eliminen a Nicola de Esto es Combate?
- Dolos: *(sintiendo la punzada de ese recuerdo en una vena muy fina)* Inaudito. No
- Ápate... ¿Qué hace que las masas se alcen en armas y derroquen a un líder? ¿Qué hace que un hermano maldiga a su hermano? ¿Qué impulsa al ser humano a afilar sus garras para salir a destripar a sus vecinos? Sus privilegios. Ningún incentivo impulsa la voluntad humana como cuando sus privilegios se ven amenazados.
- Ápate: ¿Entonces... hago correr la voz de que nos alzaremos contra el hombre blanco?
- Dolos: Ehjem! ¡No Ápate, No! *(entre risas excusantes)* Es algo más grande que eso. Y esta estrategia llega gracias a la estandarización, persecución y monetización de las aspiraciones paradójicas tan propias de nuestra especie...
- Ápate: ¡Escúpelo!
- Dolos: Piénsalo... La Mujer. Esta magnífica criatura en toda su multidimensionalidad. Tiene en la cabeza a los hijos, a la mamá, las cuentas, la casa, el planchar Y recoger la ropa... Y luego, ¿Y luego qué le queda? ¿Dónde puede refugiarse para olvidar momentáneamente todas estas responsabilidades, que le hemos *(tose)* obligado *(tose)* a ejercer?

¡Pues en la peluquería! ¡El único lugar donde puede relajarse realmente!
Alejado del amoroso y opresivo hogar yace un oasis de tranquilidad y desconexión...

(se transforma a una malicia ensimismada, relamiendose) valorizado en los millones que necesito...

Respiro

- Ápate: Pues justo he escuchado algo de un estilista... embarrado hasta el cuello en testaferreros... Un tal...
- Ambos: Peluquini
- Dolos: Sí Ápate... Desde aquí he podido oler esa mugre... Estoy muy al tanto...



Escena II

Maison Rasquacci, la Peluquería de Vittorio Peluquini. Peluquini está aplicándole un tratamiento estrambótico a un cliente que incluye alguna mascarilla con extractos de algún animal, cuchillos y quizás fuego. Ápate y Dolos se aproximan a él.

- Dolos: ¡Vittorio! ¡Pero qué lugar tienes aquí montado eh!
- Peluquini: No. Por favor espere su turno.
- Dolos: No vengo precisamente por un... tratamiento
- Peluquini: Las depilaciones inguinales son los martes y jueves
- Ápate: Tampoco venimos por una depilación.
- Peluquini: ¡Los blanqueamientos anales son a partir de las 7!
- Dolos: Esperaba poder compartir unas palabras con usted, señor Peluquini...
- Peluquini: ¿Tienen cita?
- Ápate: No.
- Peluquini: Uy... Estamos copados hasta.... (Mira su smartphone) marzo del 2023...
- Dolos: Permítame presentarme, Aldo Dolos, a su servicio.
- Peluquini: ¿Dolos?
- Ápate: El mismo, y yo soy...
- Peluquini: Dolos... el...
- Dolos: El exterminador de memorias, el ejecutor de inocentes...
- Ápate: El fiscal del vicio, el allanador del consentimiento...
- Dolos: No me gusta regodearme de mis tantos títulos señor Peluquini, me parece de muy mal gusto, pues no nos conocemos. Pero seguramente usted ha escuchado hablar de mí. Déjeme decirle algo: Muy probablemente todo lo que ha escuchado no

solo es verdad, sino que -con toda seguridad- fue peor. Pero hay algo más que debe saber. No solo he hecho todas las villanías de las que se me acusan -y las que aún no han sido reportadas también- sino que yo realmente disfruté groseramente de hacerlas.

- Peluquini: Eso quiere decir que usted... (mima alguna cosa horrible que escuchó de segunda mano).
- Ápate: Si.
- Peluquini: Y también...(otro gesto que mima otra fechoría)
- Dolos: Oh claro que si.
- Peluquini: (Aterrado, pero morboseando) Entonces también... (otro gesto, más largo y extrañamente más detallado)
- Ápate: Bueno, basta de andar echándonos flores. Venimos a hablar de negocios Peluquini.
- Peluquini: Y qué clase de negocios podría yo, tricampeón mundial de depilación sobacal. Yo, invicto ganador del rulero de oro por trece ediciones seguidas. ¡YO! Director de la más grande cadena de centros de belleza de este inmundo país, Le Maison Rascuacci...
- Dolos: Co-Director Vittorio... Y tu hermano?... Acaso no está por aquí? me encantaría poder presentarle a ambos el plan.
- Peluquini: (visiblemente nervioso) Oh... Yuri... está... En Brasil...en el Amazonas... estudiando un tratamiento de renovación de cutis... A partir de hojas de palma calcinadas...
- Ápate: Este es el plan. 3 muchachos por cada establecimiento. Cada uno con una calibre 55 y una semi-automática resguardando cada entrada y salida. Cualquier fisgón, gracioso o moroso saldrá sin dientes o en una bolsa de basura a la mañana

siguiente. Todo por el módico 20% de lo que te entre por cada local y un espacio junto a tí frente a las cámaras. (Saca un contrato)

- Dolos: Ápate... Querida... A lo mejor Vittorio necesita ganar algo de confianza antes.
- Peluquini: ¿Armas? ¡Armas! ¡Quieren llenar mis palacios de belleza con armas! Y ¿por qué? ¿Qué necesidad tengo de traer a sus mugrosos maleantes a mis locales? Chicos... Realmente pensé que eran más inteligentes que eso...
- Dolos: Vittorio, no sabes lo que es bueno para tí.
- Peluquini: ¿Y por qué tú lo sabrías?
- Ápate: Porque la ciudad está en crisis...
- Peluquini: Cri... Crisis?
- Ápate: Si, Crisis...
- Dolos: Ooooooh si... Ese leviatán informe que descansa en los abismos de nuestro sistema económico... Esa calamidad que se activa cuando se les agota la pendejada a los pendejos, o cuando se adormecen los vivos... Oh Vittorio... ¿Acaso no lo ves? ¿Cuántas señoras, fieles clientes, han dejado de venir para esconder esas canas y llenar de botox su cuero cabelludo?... ¿Hace cuánto que no vienen esas muchachas a colocarse esas hórridas uñas largas con incrustaciones que definitivamente dificultan limpiarse el culo?
- Peluquini: Han disminuido las ventas... es verdad.
- Ápate: Eso es completamente explicable, dado que también luchamos porque cada vez más las personas ganen menos en sus empleos; y que los servicios básicos cuesten más... -La salud ha dejado de ser un derecho en esta ciudad hace poco más de veinte años...-

- Dolos: ¿Cuánto tiempo crees que falte para que surjan las alimañas, Vitty? ¿Cuánto tiempo hasta que algún malnacido decida desfogar su furia contra los opresores, o contra uno de los hermosos vitrales que adornan cada entrada de tus locales?
- Ápate: ¿Cuánto tiempo hasta que alguno de tus empleados se de cuenta de esos recortes que aplicas a sus salarios, y termines con una tijera clavada en la Yugular?
- Peluquini: ¿Cómo saben eso?
- Ápate: Nos pareció escuchárselo a una ratita...
- Dolos: Asiduas amistades... Pues bien Vittorio, ¡¿qué dices?! ¿Socios? ¡Juntos de nuevo, por primera vez!... Seremos grandes juntos. Incluso, por un 5% adicional puedo enviar algunos muchachos a eliminar paulatinamente a la competencia...
- Ápate: Calculamos alcanzar un monopolio en cuestión de diez meses.
- Vittorio: ¡No! ¡No, no, no, no y NO! ¡Ustedes no son más que unos maleantes, unos cochinos estafadores! No pienso manchar mi nombre aliandome con ustedes...
- Ápate: Vittorio... Yo conozco la desgracia y debo advertirte que se avecina una gran tormenta sobre el negocio de la belleza... Nosotros podemos ayudarte...
- Vittorio: ¡Váyanse!
- Dolos: Pero Vittorio...
- Vittorio: ¡Váyanse por favor o llamaré a la policía!
- Dolos: Vittorio... Vittorio escúchame por favor. Te pido por favor que cooperes conmigo... Debes ayudarme Vittorio, estoy perdido. Las cámaras pasan ya por mi costado y ni se detienen a preguntarse si es que soy yo... Ya no tengo valor, no tengo importancia... Cada semana debo luchar por alimentar a los chicos de la pandilla... ¡En el mercado todos me han abandonado! ¡Si vas los martes puedes encontrarme a mí vendiendo fruta, vendiendo huevos! Vittorio... clemencia... ayúdame... como la buena alma que eres...

- Vittorio: ¡Largo!
- Ápate: ¿No te ves conmovido maldito?
- Vittorio: NO, váyanse.
- Dolos: ¿Y qué diría tu hermano?
- Vittorio: Qu- ¿Qué?
- Ápate: Si, claro, tu hermano... A lo mejor Yuri no se escandalizará tanto por nuestra oferta...
- Vittorio: (en jaque) D-dejen a mi hermano en paz...Yuri es un tipo limpio y completamente correcto. Él no admitiría que criminales como ustedes se involucren en nuestro hermoso negocio.
- Dolos: Una lástima que no esté... hubiera sido un placer conocerlo por fin... Es gracioso que nunca los haya visto juntos...(Pausa) En fin... ¿me ayudarás como una buena alma Vittorio?...
- Vittorio: No
- Ápate: ¡Entonces nos ayudarás como un criminal!
- Vittorio: (indignado) ¡¿Cómo?!
- Dolos: No nos vengas con tu cu-cu-ru-cu-cú de santa paloma Vittorio... Conveniente fue que aparezca un hermano gemelo perdido luego de que se apruebe la ley de beneficios tributarios a las empresas familiares.
- Ápate: Debió ser necesaria mucha suerte para que tu pequeño cuchitril de corte de pelo se convierta en un emporio naciona en cuestión de meses.
- Dolos: Que comiencen a abrir locales cada mes.
- Ápate: Que los servicios comiencen a costar más.
- Dolos: Y los empleados a ganar menos.

- Ápate: Y Aldo, ¿no es extraño que nunca se les haya visto juntos en televisión en vivo? Porque luego del boom, la fama llegó sin preguntar.
- Dolos: Uno podría decir que Yuri no es muy amigo de la cámara, pero no veo que falten fotos de ustedes dos juntos.
- Ápate: O videos- producidos por ustedes mismos- en los que no se tocan...
- Vittorio: ¡Fuera! ¡Ratas! ¡Carroñeros!
- Ápate: ¡LLAMA A TU HERMANO!
- Peluquini: ¡No va a contestar!
- Ápate: ¡Porque no existe!
- Peluquini: ¡Déjenme, Largo!
- Dolos: ¡No Vittorio! No nos vamos a ningún lado. Tú tomarás nuestra propuesta ya que nada en este recinto ni en ninguno de los construidos por tu marca están limpios. Tienes un emporio construido sobre mentiras y -por alguna extraña razón- hemos sido los únicos en descifrarlo. Tenemos pruebas, y vamos a usarlas. Te lo advierto...
- Vittorio: Nadie les creerá.
- Dolos: Nos creerán... Si que nos creerán. Y luego tú acabarás encerrado en una mazmorra húmeda y mohosa como tu conciencia. Si alguien puede hacer algo para sacarte de ahí y abrirte el camino a la grandeza soy yo ¡YO! ¡ALDO DOLOS! ¡Déjame salvarte! Si alguien se atreve a levantar una sola injuria contra tí luego de tenerme de tu lado, amanecerá en una fosa fileteado al día siguiente... Vamos Vitty... dame la mano... cerremos este asunto de una vez (le extiende la mano)

Escena III

- Dolos: ¡Cierren las Puertas! ¡Las ventanas!
- Ápate: ¡Aseguren las entradas!
- Dolos: ¡Quiero este sitio tan hermético como un pyrex, Carajo!

El espacio comienza a cerrarse, las puertas se golpean y las ventanas se bloquean. Han tomado el establecimiento.

Ápate y Dolos se miran y celebran.

- Dolos: ¡Lo tenemos!
- Ápate: Te lo dije, embarrado hasta las narices.
- Dolos: Hacía tiempo no sentía el hermoso peso de un par de frágiles huevos en el bolsillo.
- Ápate: Y ahoraaa...
- Dolos: Y ahoraaa... No... lo... sé
- Ápate: ¿Cómo que no lo sabes, maldita sea?
- Dolos: No lo sé, Ápate. ¡No lo sé! Sé que este es el camino...
- Ápate: Aldo... Te sigo desde el golpe en Chúcupa... ¿Recuerdas? Cuando tan solo eras un matoncillo con algo de carisma pero muchísima ambición. Tú me diste un lugar cuando todos me lo negaron. Me diste una voz cuando nadie más me quería oír. Y no sólo fuí yo Aldo, todos y cada uno de los chicos de la pandilla saben que este es su lugar, saben que tú nos llevarás a reclamar ese lugar que nos pertenece. Míranos ahora... sí, vinieron tiempos duros, ¡pero por fin volvemos a tener algo entre manos! Ya llegará la idea jefe... y sé que será beneficiosa para todos nosotros...Eres Aldo Dolos.El conde del peculado, El gángster jurídico, El falsario influyente. Tú entre todos podrías... Todo. Como siempre.

Ápate Sale.

- Dolos: Una gran ambición... Sí, mi ambición es grande...¡pero mi cerebro a veces no le alcanza! Nunca fui el más brillante. Ni el más honrado para ser sincero - aunque sea por una vez-. Bastó alcanzar la secundaria para darme cuenta de que mi futuro estaba en la extorsión y el contrabando, y no detrás de un pupitre o un escritorio cargado de papeleo. Mi madre nunca estuvo de acuerdo. Ella quería que fuera un profesional... Pero para qué demonios querría yo un trabajo estable... un sueldo fijo con reducciones tributarias, un aguinaldo ocasional y un perro de mierda que se anda cagando en la sala; si tengo un grupo de muchachos dispuestos a dar la vida por mí. Si con un par de trabajos bien hechos puedo protagonizar todas las portadas de los diarios e invadir los noticieros. “Balacera deja tres muertos”, “Encuentran granada en la puerta del colegio de hija de fiscal”, “Dolos ataca de nuevo”.

La fama me sobrepasa. Y el poder... me desborda. No sé hacer nada más que mandar y dominar a aquellos que tienen más o menos que yo; y eso es lo que haré. Puedo sonreír y asesinar mientras sonrío, puedo inundar un pañuelo de lágrimas y mocos hipócritas y acomodar mi cara, mi voz, mi cuerpo y mi voluntad a las circunstancias. Ahogaré más marinos que las sirenas, mataré más mirones que el basilisco, engañaré mejor que Ulises a los Troyanos y tomaré lo que me proponga a costa de todo lo que se me ponga por delante. Acusare a otros de mis delitos si es necesario, heriré a quien lo demande y apuñalaré por la espalda a todas las Ápates, y Peluquinis, Amigos o familiares que me plazcan cuando me dejen de ser útiles. Supero en matices al camaleón y soy capaz de escuelear al mismo Maquiavelo. Si todo esto fue tan sencillo... ¿Qué es avasallar a la industria de la belleza?

Escena IV

- Dolos: ¡Amigos! ¡Estilistas! ¡Compradores! ¡Conciudadanos! Préstense su atención. Estoy hoy aquí para informarles sobre una situación que nos compete a todos...
- Ápate: Una inminente debacle que puede acabar con su negocio...
- Dolos: La ley mordaza. Lo sé, suena fuerte... suena duro; pero no se emocionen... ¡Haga cada uno lo que quiera con sus tendencias sexuales, no los juzgo! Pero el mercado es conservador... Sus puritanas preferencias encuentran placer únicamente en la reproducción.
- Ápate: Esta ley, despiadada como sus redactores, quiere colocarse como un sucio y efectivo preservativo sobre sus ventas.
- Dolos: Un preservativo en forma de sticker. Un mugroso sticker que quiere advertir a sus compradores de los posibles daños al cuero cabelludo y a la producción capilar que los petrolatos, sulfatos y sodios generan.
- Ápate: ¡Los petrolatos! ¡Están en todos lados! Su crema de afeitar, su crema de peinar, la crema de styling, su crema para la piel, para las arrugas, para los -pies...
- Dolos: ¡Los animalistas ya nos quitaron el aceite de palma! Yo les digo... ¿Qué mal hace un par de orangutanes muertos por un cutis reluciente?
- Ápate: ¿Dejaremos que nos quiten nuestros petrolatos?
- Dolos: Pero más allá del aceite de palma, más allá de los petrolatos... Más acá... (señalándose al bolsillo) Son sus ventas quienes corren el más grande riesgo... ¡Imagínense! Los consumidores con acceso a la información de toda la porquería que tienen sus productos... ¡Cualquiera con esa información no sería tan estúpido como para meterse toda esa mierda que le venden al cuerpo!

- Ápate: Lo que el sr. Dolos está queriendo decir es que los tecnicismos de sus productos pueden generar desconfianza en algunos compradores..
- Dolos: ¡Tonterías! ¡Un consumidor informado es un consumidor pensante! Y si piensa pues tiene voluntad. Y la voluntad aliada con el pensamiento es la más grande amenaza de la ilusión.
- Ápate: Y nosotros somos acérrimos defensores de la ilusión de la belleza.
- Dolos: Créanme cuando les digo que un buen empaque -a un buen precio- puede doblegar cualquier voluntad. Y no solo me refiero a un cuerpo con proporciones perfectamente siliconeadas...
- Ápate: Amigos... estos son tiempos difíciles. La ciudad está en crisis. ¿Qué hacer frente a una crisis que se viene trayendo abajo a los verduleros, a los carniceros, a los jugueteros?
- Dolos: La gente podrá no comer, pero ni en joda se quedarán sin camuflar sus canas, sin sus laciados brasileros o sus depilaciones árabes...
- Ápate: ¿Y qué harán cuando estos "defensores de la transparencia" les arrebatan el último mísero cliente para entregárselo a un ecologista que huele a sobaco? ¿Esperarán que les pase lo mismo que a nuestros gloriosos amigos los lecheros?
- Dolos: ¡Era un derivado lácteo! Esa industria no se cayó... se desplomó.
- Ápate: ¡Plantémosle cara a la tormenta! Nosotros estamos con ustedes. Luchemos juntos contra la crisis.
- Dolos: Y para demostrarles el compromiso que tenemos nosotros con su causa, nuestra causa, está aquí con nosotros una eminencia del laciado. Un coloso de la rinoplastía. El zar del peeling, Vittorio Peluquini.

Ápate saca a Peluquini hecho basura de debajo de la mesa. Le acomoda un velo negro frente a la cara y lo arroja sobre la mesa. Peluquini parece drogado, extasiado. A duras penas levanta la cabeza y la mano para saludar

- Peluquini: Hola, buenasss, buenas.
- Dolos: Se ha dicho mucho del buen Vittorio. Bueno pero qué bocas no abre la envidia.
- Ápate: Dicen por ahí que es un estafador, que sus tratamientos se realizan con los más baratos y corrientes insumos y sus costos exorbitantes solo se mantienen por la publicidad que le traen las amistades famosas que se atienden en sus salones.
- Dolos: Pero yo doy fe, amigos míos, de que Vittorio Peluquini es un hombre honrado y trabajador que construyó un imperio con sus propias manos, trabajando espalda a espalda con su hermano... Con el buen Yuri... (se quita el sombrero y saca unas gotas que se pone para simular lágrimas) Lamento ser el portador de malas noticias... Y me pesa mucho contarles que Yuri falleció anoche en su retorno a la ciudad. Se descarriló el avión interprovincial en el que viajaba de regreso del...
- Peluquini: Amazonas
- Ápate: El señor Dolos, siempre tan generoso, ofreció su apoyo inmediato al deudo apenas recibió las noticias.
- Dolos: Y cómo no habría de hacerlo. Yo, un hijo de la nada comprende más que nadie lo que es perder a quien se quiere... Cuantos hermanos amigos, hermanos; han partido de esta tierra por mi causa -y culpa-. Y ahí estuve para llorarles.
- Peluquini: Dolos ha cuidado de mí y me ha acompañado durante este momento de luto.
- Dolos: Y puedes dar fe...

- Peluquini: Y puedo dar fe de que sus intenciones son las mejores, y sus estrategias las más acertadas para afrontar esta crisis y los intentos de nuestros enemigos de hundirnos en ella.
- Dolos: Señorita Ápate: ¿Y cuáles son nuestras intenciones?
- Ápate: Muchas gracias por preguntar Aldo. Nosotros podemos ayudarles a mantener el buen estatus que tienen y a evitar que esta ley pase. Sabemos que la belleza es un bien de primera necesidad.
- Peluquini: Porque no hay nada peor que andar trinchudo y pezuñento por ahí...
- Ápate: Es por eso que necesitamos que se unan a nosotros. No podrán hacer lo que quieran con nuestros negocios si todos nos unimos para impedir que nos regulen.
- Peluquini: Llevo más de veinte años en este negocio. He desarrollado y sintetizado formulas, con la ayuda de algunos químicos profundamente dañinos para la salud, que me han permitido crear los más maravillosos productos. Cremas para las arrugas que oscurecen la piel; cremas para aclarar la piel que resecan y aceleran el crecimiento de bozo. He estigmatizado el vello facial femenino y gracias a estas cremas, vendo y depilo...
- Dolos: Y es que piénsenlo señores... La belleza lo puede todo. Y la definimos tan solo colocando el foco sobre aquello que necesitaremos legitimar. Podríamos seguir adelgazando a las modelos, estigmatizando la naturaleza del cuerpo. Podríamos erradicar el pelo crespo y criminalizar las expresiones culturales que se alejen de los estándares que planteamos en nuestras revistas, en nuestros comerciales, en nuestros instagrams y carteles... Podríamos... Pero primero debemos reclamar nuestra libertad de vender lo que carajo queremos vender, y que el consumidor compre ciegamente lo que queramos darles.

- Peluquini: ¿Y acaso saben quienes son los que impulsan esa ley? Son los mismos que quieren que le pagemos más a nuestros empleados. Los mismos que quieren eliminar la caballerosidad, las buenas costumbres del piropeo y el cortejo. Son esos que quieren homosexualizar a nuestros hijos.
- Dolos: El primer paso es regularizar el mercado; Yo pregunto ¿y luego qué? ¿Nos quitarán nuestras casas? ¿Tendremos que darle parte de nuestros ingresos, que tanto nos cuestan, a esos mugrosos pobres que no trabajan? ¡Basta de atropellos! Cortémos la mano antes de que se vaya al codo.

Podemos silenciarlos.

- Peluquini: Podemos suprimirlos
- Dolos: Si colaboran con nosotros con tan solo una firma, nos ayudarán a dar el primer paso para asegurar el bloqueo de esta ley, y así...
- Peluquini: Asegurar nuestro crecimiento. ¡Una firma!
- Dolos: Tan solo una firmita.

Dolos y Peluquini asedian al público en busca de firmas. Usan todos los medios posibles. Los sobornan, los seducen, los fuerzan y finalmente, las falsifican. Ápate observa y colabora dudosa, un poco asqueada.

Escena V

Dolos Vuelve

Ustedes, tú y yo somos responsables
De cómo otros pueden masacrar
De que algunos tengan liendres y piojos
Mientras que otros se cagan en caviar.

Todos necesitan algo de alguien más
todos podemos ir a hacer el mal
Tan solo transformar algo de información
Mientes, los cagas y listo, se acabó-o

Vean si así nomás, tenemos firmas
Pero esta mierda acaba así con raticidas

Y es que la humanidad ha renunciado
a hacerse cargo de su propia humanidad
Ha decidido esclavizar y cotizar
a todo aquel que pueda someter

Y entonces tú, huevón, ¿qué vas a hacer?

¡Si todo aquí lo voy a corromper!

Escena VI

Dolos y Peluquini envuelven al público, Ápate participa de la estrategia dudosa, escuchando con resistencia.

- Dolos: Y entonces... ¿Qué van a hacer?
- Peluquini: ¿Qué van a hacer?
- Dolos: Cuando penda de mi dedo ese hilo que defina el mañana
- Peluquini: Cuando supure esa herida mal curada
- Dolos: Cuando hiervan los polos, cuando crujan sus huesos. Cuando dejen de escuchar el tremor de sus amigos, porque los míos los observan.
- Peluquini: Cuando se retuerzan sus pestañas por el rimel, cuando su propio reflejo les asquee de verlo embalsamado en base.
- Los dos: Cuando el frío de la incertidumbre planificada envuelva sus talones
- Ápate: Y suavemente comiencen a sentirla trepar por sus pantorrillas hasta que rose sus dedos.
- Peluquini: Y bese sus orejitas.
- Dolos: Desviaré ríos y construiré muros altos, impenetrables.
- Peluquini: ¡Alargaré penes y acortaré nucas!
- Dolos: Duplicaré los metros cuadrados solo para cobrar el minuto de estadía.
- Reduciré los tiempos de renovación y acapararé los espacios teñidos de zafiro.
- Los tres: Y en cuanto a sus libertades.
- Dolos: Nos las pasaremos una por una, de mano en mano, moldéandolas, ampliándolas y reduciéndolas a favor de su lucro.
- Peluquini: ¡Tengo derecho a verme bien!
- Dolos: ¡Cien francos!; ¡Tengo derecho a sentirme bien!
- Peluquini: ¡Diez mil marcos!

- Ápate: ¡Tengo derecho a opinar!

*Dolos y Peluquini hacen una expresión de sorpresa. Silencio. Ambos se miran...
ojean al público sorprendidos.*

El final se encontrará en la práctica.

