

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El insólito contexto de la pandemia por COVID-19 en Lima, Perú, interpretado desde el teatro del absurdo a través de la creación de una puesta en escena

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes Escénicas que presenta:

Francine Micaela De la Peña Klüver

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2022

Resumen

Esta investigación desde la práctica escénica busca indagar y reflexionar sobre cómo el contexto causado por la pandemia de la enfermedad del COVID-19 en Lima entre los años 2020 y 2021 puede ser interpretado desde los elementos del teatro del absurdo a través de la creación de una escena virtual. Esta pandemia tomó por sorpresa al mundo entero y causó que las rutinas cotidianas cambiaran, lo cual provocó una nueva normalidad en la que se afrontaron diversas pérdidas humanas. La desolación, ansiedad e inseguridad que atravesaban los seres humanos durante el proceso de la pandemia mundial por el COVID-19 podrían compararse con la situación que propició el inicio del teatro del absurdo hacia el año 1940 luego de la Segunda Guerra Mundial. Es por ello que encontré un nexo entre este género teatral y el contexto de la pandemia actual para poder brindar una mirada más positiva hacia lo ocurrido y decidí llevar a cabo una investigación en la cual explorar los elementos centrales y las posibilidades de creación del teatro del absurdo para poner a prueba el nexo hallado y su utilidad en la actualidad. Para ello, diseñé una metodología de investigación y experimentación que incluyó realizar entrevistas a teatristas del Perú sobre sus experiencias desde la dirección, la actuación y la producción de este arte y realicé la creación desde la escritura hasta el montaje y presentación de la obra virtual *Truenos tristes*, combinando los elementos del teatro del absurdo con situaciones inspiradas en el contexto limeño de la pandemia. A través de esta exploración, el humor resultó un elemento clave para poder vincular al espectador con la obra creada y brindarle esperanza desde la visión del teatro del absurdo. Así, esta investigación deja un precedente de la vigencia del teatro del absurdo para poder transmitir e identificarse con situaciones actuales a pesar de los años transcurridos desde su aparición.

Palabras clave: teatro del absurdo, teatro absurdista, pandemia COVID-19, creación escénica virtual, humor, contexto y creación



Agradecimiento

Quisiera agradecer a Josse Orrego Loyola por el apoyo y gran trabajo audiovisual durante el montaje y edición de la obra Truenos tristes.

Agradezco a Paco Caparó, Alberto Ísola y Norma Martínez por su apertura a la entrevista y por compartir sus conocimientos y experiencias conmigo. Esta tesis se ha enriquecido por su colaboración.

Muchas gracias a Marissa Béjar por todo el soporte y orientación durante el proceso de investigación. El contexto en el que se creó esta tesis fue uno muy complejo y debido a tu guía es que esta pudo llevarse a cabo.

Agradezco a mi mamá, mi papá, mi hermana y mi madrina por ayudarme y motivarme incondicionalmente, gracias a Cynthia Klöver, Rodolfo De la Peña, Camille De la Peña y Rocío Klöver.

También, quiero agradecer a todos los asistentes a la muestra virtual de Truenos tristes. Sus respuestas a las encuestas realizadas me ayudaron a reflexionar y poder concretar esta investigación.

Tabla de contenido

Introducción.....	6
Capítulo 1: Estado de la cuestión y marco conceptual.....	12
1.1. Estudios del teatro del absurdo.....	12
1.1.1. Camus sobre el absurdo.....	18
1.1.2. Orígenes y antecedentes del teatro del absurdo.....	21
1.1.3. Características del teatro del absurdo europeo	22
1.1.4. Impacto del absurdo en el mundo.....	27
1.1.5. Teatro absurdista hispanoamericano	30
1.1.6. La actuación en el teatro del absurdo	36
1.2. Conceptos teatrales.....	39
Capítulo 2: Diseño metodológico	41
2.1. Investigación y análisis de fuentes	41
2.2. Entrevistas	42
2.3. Planteamiento del proyecto escénico	42
2.4. Proceso metodológico	43
Capítulo 3: Experiencias del texto absurdo a escena en Lima	45
3.1. Experiencias de teatro del absurdo en Lima.....	45
3.2. Una mirada del teatro del absurdo desde el contexto limeño.....	54
3.3. Decisiones creativas para la puesta escénica.....	60
3.4. Humor en la escena	68
Capítulo 4: Elementos del teatro del absurdo.....	74
4.1. Trama	74
4.2. Lenguaje.....	75
4.3. Tiempo	77
4.4. Personajes.....	78
4.5. Humor	81
Capítulo 5: <i>Truenos tristes</i> en acción	83
5.1. Recopilación de materiales sensibles	83
5.2. Elementos del teatro del absurdo puestos a prueba en la obra	91
5.3. Proceso de escritura de <i>Truenos tristes</i>	97
Escritura de acontecimientos.....	97
Escritura de monólogos y diálogos aislados.....	98
Etapa de creación de personajes.....	99
Etapa de exploración no realista.....	100
Etapa de exploración humorística	101
5.4. La puesta en escena	104

Etapa de grabación de voces	104
Etapa de ensayo con el audio grabado.....	105
Etapa de creación del espacio escénico	105
Etapa de filmación del personaje Cascabel	106
Etapa de filmación del personaje Bree	108
Etapa de edición	109
Capítulo 6: Presentación virtual de <i>Truenos tristes</i>.....	110
6.1. Presentación virtual.....	110
6.2. Encuestas sobre primeras impresiones del público	111
Capítulo 7: Resultados de la investigación y reflexión del absurdo como proceso creativo en contexto insólito.....	119
Conclusiones	129
Referencias Bibliográficas	133
ANEXOS	135
Anexo 1: <i>Truenos tristes</i> de Francine De la Peña	135
Anexo 2: Enlace del video de <i>Truenos tristes</i> de Francine De la Peña.....	143
Anexo 3: Guía de entrevistas	144
Anexo 4: Encuesta realizada a público asistente a la muestra virtual	146
Anexo 5: Respuestas a encuesta realizada a público asistente	147

Introducción

¿Alguna vez imaginaron que los seres humanos en todo el mundo deban quedarse encerrados en sus casas para no enfermarse? ¿Que los centros comerciales, educación, transporte, entretenimiento, etc., se paralicen y no puedan funcionar como antes? ¿En alguna pesadilla soñaron que ya no se podría ver el rostro completo de las personas en las calles ya que están utilizando una mascarilla? Pues en ocasiones, la realidad supera la ficción y este fue el caso de la pandemia que azotó al mundo entero en el año 2020 y que continúa hasta el 2022. Esta fue causada por el nuevo coronavirus SARS-CoV-2 que ocasiona la enfermedad del COVID-19, situación que tomó por sorpresa al mundo entero. Sin embargo, la realidad dijo que eso no era suficiente para Lima, Perú.

¿Cómo no va a ser suficiente una pandemia mundial? ¿Qué más podría ocurrir? Bueno, en Perú se creó un contexto insólito aún más complejo. Por un lado, la inestabilidad política del año 2020 ocasionó que el país llegara a tener hasta tres presidentes; a eso se le añade que en el año 2021 se realizaron las elecciones presidenciales que coincidieron con la celebración del bicentenario de nuestra independencia y esta fue una de las elecciones más complejas debido a la polarización que generó en la población el pase a segunda vuelta de los dos candidatos que alcanzaron cupo para la misma. Por otra parte, la inestabilidad económica se vio reflejada en el precio de la moneda peruana que se devaluaba por la inestabilidad política, lo que generó el alza en el precio del dólar que pasó de ser de S/3.60 a llegar hasta S/4.12, y se podía encontrar a la venta hasta en S/4.20.¹ Además de la crisis sanitaria por la pandemia mundial, también se vivió la epidemia del

¹Al inicio del año 2022, el precio del dólar se encuentra a la baja.

dengue, que en el año 2021 llegó hasta algunos de los distritos de Lima. A ello se le suman otras situaciones que convierten al contexto en uno insólito.

¿Cómo poder seguir adelante a pesar de las adversidades? Es en esta realidad insólita que recordé al teatro del absurdo. Por el contexto de la pandemia, las rutinas cotidianas cambiaron, lo que generó una nueva normalidad en la que se tuvo que enfrentar diversas pérdidas humanas. La desolación, ansiedad e inseguridad que se atravesaban podrían compararse con la situación que propició el inicio del teatro del absurdo hacia el año 1940. Este género teatral se originó en Europa posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. La sociedad de ese entonces se encontraba perturbada con vacíos y afectación emocional por la guerra ocurrida, es así como este género dramático se crea como respuesta ante la sociedad de ese entonces pues toma de referencia la realidad y utiliza como mecanismo de catarsis el humor para ser presentado ante el lector o espectador. De esta forma, se puede encontrar un nexo en el entorno que propició la creación del teatro del absurdo, con la situación que atravesamos en los años 2020 y 2021.

El teatro del absurdo es conocido por ese nombre gracias a Martin Esslin quien en el año 1961 publicó un libro bajo ese mismo nombre. En este, Esslin identificó diversas características en las obras escritas entre los años 1940 y 1960 de los dramaturgos Ionesco, Beckett, Genet y Adamov, que lo inspiraron a agruparlos en el género que él denominó como absurdo. Estos dramaturgos, no concordaron en escribir “teatro del absurdo”, por el contrario, cada uno escribió de manera personal por la percepción que tenían del contexto de guerra y postguerra que los rodeaba. Los autores utilizaron estas características identificadas como teatro del absurdo para poder expresar su sentir y a la

vez dar sentido a través de sus piezas a lo ocurrido. Es de esta forma que, al igual que a dichos dramaturgos en su tiempo, me motiva, mediante el teatro del absurdo, buscar una nueva visión de la etapa de la pandemia y poder expresar mi sentir sobre el contexto insólito de los años 2020 y 2021.

Es así como en esta tesis indagaré de qué manera el contexto de la pandemia por el COVID-19 en Lima puede ser interpretado desde el teatro del absurdo por medio de la creación de una puesta experimental inspirada en ello. Para lograrlo, responderé también a la pregunta específica ¿de qué manera los elementos centrales del teatro del absurdo detonan la creación de una escena que recoge las vivencias de los tiempos de pandemia por el COVID-19? En consecuencia, el objetivo central de la investigación es explorar de qué manera el contexto de la pandemia por el COVID-19 en Lima puede ser interpretado desde el teatro del absurdo para la creación de una puesta experimental inspirada en ello, el cual está acompañado por los objetivos específicos que desarrollaré: descubrir los elementos constitutivos del teatro del absurdo a través de la revisión de fuentes y a partir de las entrevistas a teatristas limeños profesionales que trabajaron con este género; explorar y sistematizar a través de la creación de una escena inspirada en el teatro del absurdo cómo nutre el contexto de la crisis por la pandemia del COVID-19 al proceso creativo; e identificar de qué manera se traslada y trabaja el teatro del absurdo en una puesta escénica.

Para poder llevar a cabo la exploración, desarrollé una metodología mixta desde las artes escénicas. Es así como realicé la investigación de textos académicos y los contrasté con entrevistas realizadas a directores y actores peruanos que han trabajado con obras de

teatro del absurdo en Lima, Perú. A la par, recolecté materiales detonantes como noticias, sucesos diarios y eventos no comunes que ocurrieron durante esta etapa para así pasar a crear una escena virtual inspirada en ello y en algunos elementos del teatro del absurdo que determiné a partir de mi investigación. De esta forma es que, a través de este arte, plasmé una interpretación personal sobre la situación actual provocada por la pandemia en Lima, la cual fue influida por el humor para brindar una nueva visión más positiva de la misma y lograr que el público empatice con lo observado.

Esta metodología fue diseñada en base a mi experiencia previa con el teatro del absurdo y con mis intereses artísticos de investigación. Durante mis estudios de pregrado en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, llevé el curso de Actuación 4, en el que, bajo la guía de Marissa Béjar, realizamos la puesta en escena de *La pesadilla del actor*, obra escrita por Christopher Durang, que maneja elementos del teatro del absurdo. Otro curso llevado como parte de la carrera de Teatro que me dio a conocer el teatro del absurdo fue el curso de Actuación 7, el cual terminó con la presentación de la obra *Absurdos* en el año 2016 dirigida por Alfonso Santistevan que consistía en diversas obras cortas escritas por Ionesco y Beckett en la cual participé como actriz. Estos primeros acercamientos hacia el teatro del absurdo generaron curiosidad desde mi perspectiva actoral sobre el potencial que tiene este tipo de teatro. Además, llevé dos cursos de dramaturgia en los que aprendí los principios básicos de la escritura teatral y que me brindaron las bases para la creación dramática de obras. Es así que, como parte de la investigación de mi tesis de licenciatura, exploré la creación de dramaturgia escénica en el Teatro de Luz Negra desarrollando la puesta escénica de una obra teatral en la cual me desarrollé como actriz, creadora y productora. La escritura dramática y escritura escénica han llamado mi interés como fuentes de creación. Por ello, tomando en

consideración mi formación desde la escena en la carrera de Teatro y mis intereses profesionales de investigación, deseo expresar mi sentir sobre la etapa vivida durante la pandemia por el COVID-19 a través de la exploración del absurdo en el contexto actual.

En esa misma línea, lo que me motiva a realizar esta investigación es una necesidad personal de buscar y dar un sentido optimista, con mayor esperanza, al contexto insólito sucedido. Además de mi interés artístico por investigar el teatro del absurdo, existe un interés profesional en explorar la dramaturgia desde la creación a partir de la escritura de una obra inspirada en los elementos de este género y poder actuar en ella. El reto que supone la dramaturgia, la actuación y el montaje de una obra del teatro del absurdo, hace que me intrigue experimentar sus posibilidades.

El haber llevado a cabo esta exploración, me ha demostrado la relevancia y vigencia del teatro del absurdo para poder expresar las preocupaciones de la actualidad mediante un mecanismo que cambia la realidad y permite dar una nueva visión a las situaciones insólitas que pueden suceder. Me permitió desahogar mi sentir y preocupaciones sobre el contexto insólito de la pandemia desde mi experiencia personal pero que a la vez pudo ser identificado por los asistentes a la presentación virtual, interpretado desde cada una de sus propias vivencias. Además, fue a través del humor que se logró generar un vínculo con el espectador con lo que se consiguió una visión esperanzadora y más optimista de los hechos según se puede ver en los resultados de las encuestas realizadas.

De esta forma, la relevancia de esta tesis radica en que brinda una nueva perspectiva sobre la vigencia del teatro del absurdo en la sociedad actual a pesar de los años transcurridos

desde su creación. Así mismo, resalta el impacto del contexto para la creación escénica y el efecto catártico que puede tener el uso del teatro del absurdo para exponer las situaciones insólitas vividas. Además, como respuesta de lo explorado, muestra que el humor genera empatía por medio del espectador y que es una herramienta eficaz para la creación escénica. Es así como esta investigación puede servir de inspiración para el uso del teatro del absurdo en la creación de nuevas puestas que busquen reflejar la sociedad actual.

A continuación, encontrarán en el Capítulo 1 el estado de la cuestión y marco conceptual donde podrán observar las investigaciones realizadas anteriormente del teatro del absurdo y temas relevantes para esta tesis. En el Capítulo 2, se detalla el diseño metodológico y los pasos realizados para desarrollar esta investigación. En el Capítulo 3, podrán hallar las experiencias de teatristas peruanos y sus opiniones sobre el teatro del absurdo. En el Capítulo 4 desarrollo los principales elementos del teatro del absurdo que identifiqué a partir de mi investigación. En el Capítulo 5 podrán encontrar las etapas en las que desarrollé la creación de la obra *Truenos tristes*. Podrán revisar una reflexión sobre los resultados de las encuestas realizadas a los asistentes a la presentación virtual en el Capítulo 6. Por último, en el Capítulo 7 se desarrollan los resultados y las reflexiones finales sobre todo el proceso creativo de investigación. Posteriormente encontrarán las conclusiones en las que se cierran las ideas propuestas y luego encontrarán en los anexos información que resulta relevante para comprender la tesis.

Les invito a que puedan disfrutar del proceso creativo de mi investigación y los resultados obtenidos a través de este experimento, y a que el teatro del absurdo pueda cobrar sentido para cada uno de ustedes desde sus propias vivencias.

Capítulo 1: Estado de la cuestión y marco conceptual

1.1. Estudios del teatro del absurdo

El término “teatro del absurdo” fue propuesto por Martin Esslin en 1961, en su libro *Theatre of the absurd*, en donde analiza ciertos dramaturgos representativos. Él menciona que estos dramaturgos “do not form part of any self-proclaimed or self-conscious school or movement. On the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world” (Esslin, 1961, p. XVIII). De esta forma los dramaturgos principales como Ionesco, Beckett, Genet, o Adamov se inspiraron de manera individual gracias al contexto vivido lo que los llevó a tener algunas características semejantes en sus obras.

Existen diversas definiciones sobre lo que teatro del absurdo o absurdo en sí puede significar, entre estas destacan las propuestas por Sutjiati y Budiwaty en su investigación *Interpreting the Absurd Theatre Through Existentialism Approach*.

Perrine (1987) said that drama of the absurd is a type of drama allied to comedy, radically nonrealistic in both content and presentation that emphasizes the absurdity, emptiness, or meaninglessness of life. According to Jakob Sumardjo (1986), absurd means irrational, absurd, deviate from general logic. Rationale absurd is the notion that the world is entirely neutral. Mohammad (2010) argued that the sensation of the absurd is a sense or feeling that comes from mind and deed. All are metaphysics or mental attitude that seems vague but clearly, far but near. (Sutjiati, R., Ningsih, T. W. R., & Budiwaty, S., 2015 p. S102)

Como afirman los autores, estas definiciones parecen encontrarse cercanas, pero a la vez lejanas en su significado. A estas, se les añade el concepto propuesto desde la mirada del existencialismo: “One concept of existentialism stated that the universe has no purpose and is absurd. According to the philosophy of existentialism, absurd refers to the lack of meaning in life, the lack of structure and there is no consistency” (Sutjiati, R., Ningsih, T. W. R., & Budiwaty, S., 2015 p. S104). Esta visión de falta de significado en la vida, hace que la palabra absurdo en el llamado teatro del absurdo pueda tener un significado negativo, sin embargo, este tipo de teatro trasciende a estos significados de la palabra ya que existen diversas interpretaciones de la misma, pero las características del teatro del absurdo no se encasillan en solo uno de esos significados. Esta sensación es compartida por el autor Bennett en su texto *Reassessing the theatre of the absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter.*

the “actual” definition of absurd does not even matter for understanding the Theatre of the Absurd. Whether it comes from a nihilistic perspective of “nothingness” or more from Camus’s paradoxical perspective where our desires will not be met by the realities of the world, the Theatre of the Absurd really is not concerned with this fact. Esslin was correct in that the playwrights of the Theatre of the Absurd do not argue whether the world is absurd or not, and they certainly do not try to define this sense of absurdity: they merely present it as such. (Bennett 2011, p.3)

De esta forma, en el teatro del absurdo es importante concentrarse en las características que unen a estos dramaturgos bajo la perspectiva de Martin Esslin y no solo en la palabra que titula el movimiento propuesto pues este va más allá del nombre.

La mayoría de investigaciones relacionadas a este tipo de teatro, se basan en la propuesta de Esslin. Tal es el caso de la investigación de Puma en el texto *El Teatro del Absurdo en Procedimiento de Juan Manuel Valencia, Bajo la puerta de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y El estigma y el ladrón de Fabián Patinho (2014)*. El autor, desarrolla la investigación de la influencia del movimiento del teatro del absurdo en tres textos teatrales ecuatorianos. Para ello, se basa en la estética de este tipo de teatro y en tres elementos característicos de la misma que son los medios para mostrar el vacío de la condición humana y la ruptura lógica del discurso. Es así como Puma toma en cuenta la visión original de Esslin sobre este tipo de teatro.

Fue el crítico literario británico Martin Esslin quien usó, por primera vez, el término “Teatro del Absurdo” a propósito de su diálogo con la dramaturgia internacional contemporánea en 1961, en su libro del mismo nombre. Dicha categoría describe un tipo de teatro que destaca la marcada carencia de sentido existencial o histórico, así como el descrédito de la realidad y la ilógica dramática (Puma, 2014, p. 16).

De este modo, en el teatro del absurdo se puede apreciar el vacío de la existencia humana de la época. Puesto que “el Teatro del Absurdo abre una posibilidad de expresión humana genuina –ciertamente compleja– frente al holocausto luego de la guerra que adoleció la humanidad” (Puma, 2014, p. 17). Además, el teatro del absurdo, al surgir como respuesta a la Segunda Guerra Mundial, busca presentar una crítica ante la sociedad de ese entonces, a la sociedad actual en la que se redacta la obra. Es así como,

la ilógica que plantea este tipo de Teatro provoca un sentido estético diferente y enriquecedor en cuanto a los recursos que usa: ironía, paradoja, sátira de la condición humana vista en el espejo de la desolación. Por otra parte, también objeta

y se contrapone a esa presuntuosa manera de “comprenderlo todo” desde el sentido y la racionalidad (Puma, 2014, p. 20).

Este tipo de teatro, utiliza los elementos mencionados por Puma, para sensibilizar a la sociedad a cerca de las problemáticas actuales. El humor presentado en el teatro del absurdo forma una parte fundamental para el logro su cometido, de modo que, la risa, que se ocasiona en el lector al leer los textos o en el espectador al observar la obra, se encuentra cargada de crítica hacia el tema propuesto que en su mayoría podría ser la política, la sociedad o la religión.

La autora María Sánchez, en su texto *La recepción del teatro del absurdo en Argentina y la inclusión de elementos absurdistas en la narrativa de Abelardo Castillo*, afirma que “al Teatro del Absurdo se la ha llegado a denominar un antiteatro, por ser un género anti-convencional y anti-tradicional, que se plantea de entrada la subversión de las categorías dramáticas aristotélicas” (Sánchez, 2017 p. 3). La autora plantea las semejanzas entre las características del teatro del absurdo con algunos textos de dramaturgos argentinos y cita a Esslin para explicar por qué se podría considerar anti tradicional este tipo de teatro ya que “como lo confirma Esslin, ‘la acción en una obra del teatro del absurdo no tiene por intención la narración de una historia, sino que comunica un conjunto de imágenes poéticas’. (Esslin, 1961:382)” (Sánchez, 2017 p. 4). Por consecuencia, la obra absurda no contiene una trama clásica y por ello se comprende que rompe con la tradición teatral o convencional planteada por Aristóteles.

Si bien diversas investigaciones toman como base principal el libro de Martin Esslin, la investigación de Bennett en *Reassessing the theatre of the absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, se opone a la propuesta de Esslin pues el autor interpreta el teatro del absurdo desde una mirada distinta a la que Esslin tuvo sobre Camus.

I argue that Esslin based his understanding of the plays he characterized as absurd on two significant misreadings: 1) Esslin mistranslates and miscontextualizes a quote by Eugene Ionesco, which Esslin uses to define the absurd, and 2) Esslin misread Albert Camus as an existentialist. As such, Esslin posits that the Theatre of the Absurd contemplates the “metaphysical anguish of the absurdity of the human condition.” I will suggest, instead, that these texts, rather, revolt against existentialism and are ethical parables that force the audience to make life meaningful. Ultimately, I argue that the limiting thematic label of Theatre of the Absurd can be replaced with an alternative, more structural term, “parabolic drama”. (Bennett 2011, p.2)

Por las razones expuestas por el autor, este considera que con una visión moderna de Camus se puede comprender mejor el teatro del absurdo ya que además debate que Esslin menciona que el teatro del absurdo hace un mejor trabajo que el mismo Camus y Sartre en explorar sus filosofías

In other words, Esslin suggests that the philosophy and the aesthetic are “absurd”; the theatre itself and/or what happens on stage are just as irrational and senseless as life itself. Esslin argues that the Theatre of the Absurd does a much better job at expressing both the artistry and philosophy of Sartre and Camus, than Sartre and

Camus achieve in their own theatre (where they only explore their philosophy).
(Bennett 2011, p.6)

Es esta mirada de cuestionamiento que lleva a Bennett a discutir la propuesta de Esslin desde una mirada más actualizada de Camus en su investigación.

I argue in this book that these plays that constitute the Theatre of the Absurd can be read in a new light through a re-examination and re-application of Camus's philosophy. In 1995, 35 years after the death of Camus, the publication of Camus's unfinished *Le premier homme* brought tremendous renewed interest in Camus and led to a reassessment of some of the basic assumptions about his work. I argue that if we read Camus as he is now understood—not as an existentialist, as he once was understood, but as someone revolting against existentialism—then our entire understanding of the Theatre of the Absurd can be reconceived. Such plays were first understood in terms of Camus and existential philosophies, accenting the meaninglessness of the world and life. Reading them with an up-to-date understanding of Camus allows us to better gauge the ethical implications of their work. (Bennett 2011, p.2)

De esta forma, podemos notar que las investigaciones sobre el teatro del absurdo toman de base fundamental la propuesta de Esslin, ya sea para seguir los pasos que este investigó o para buscar una nueva mirada interpretativa desde esa propuesta. Por ello, en esta investigación, tomaré como referencia ciertos principios que Martin Esslin utilizó para categorizar las obras que actualmente se conocen como teatro del absurdo y los contrastaré con lo propuesto por otros autores para poder explorar desde mi propia interpretación este género teatral.

1.1.1. Camus sobre el absurdo

Para agrupar y denominar las obras como “teatro del absurdo”, Martin Esslin hace referencia al trabajo filosófico que propuso Camus en *El mito de Sísifo*. Sin embargo, el autor Bennet plantea que se realice una nueva mirada de las propuestas de este filósofo para poder comprender este tipo de teatro.

En *El mito de Sísifo*, Camus reflexiona sobre la absurdidad de la vida al asociarla con la muerte. Este ensayo fue escrito durante la Segunda Guerra Mundial y fue publicado por primera vez en 1942 en francés. Para Camus “el sentimiento de lo absurdo no es lo mismo que la noción de lo absurdo. La fundamenta y nada más. No se resume en ella sino durante el breve instante que juzga al universo” (Camus, 1995, p. 45). Por ello, el filósofo asocia el sentido del absurdo con la experiencia humana.

Anteriormente se trataba de saber si la vida debía tener un sentido para vivirla. Ahora parece, por el contrario, que se la vivirá tanto mejor si no tiene sentido. Vivir una experiencia, un destino, es aceptarlo plenamente. Ahora bien, no se vivirá ese destino, sabiendo que es absurdo, si no se hace todo para mantener ante uno mismo ese absurdo puesto de manifiesto por la conciencia. [...] Vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es, ante todo, contemplarlo (Camus, 1995, p. 74).

Con esta cita, el autor hace referencia a que la vida está relacionada con lo absurdo y que para vivir hay que aceptar la absurdidad en la vida misma. Durante a la Segunda Guerra Mundial y en tiempos inmediatamente posteriores a ella, el sentido de la existencia se ve cuestionado y lo absurdo aparece como respuesta. “Lo absurdo me aclara este punto: no hay mañana. Esta es en adelante la razón de mi libertad profunda” (Camus, 1995, p. 79).

Es así como Camus afirma que lo absurdo brinda libertad en su sin sentido. Sin embargo, esa libertad se ve condicionada, al igual que la vida, con la muerte.

Pero sigue siendo lo absurdo y su vida contradictoria lo que nos enseña. Pues el error consiste en pensar que esta cantidad de experiencias depende de las circunstancias de nuestra vida, cuando sólo depende de nosotros. A este respecto hay que ser simplista. A dos hombres que viven el mismo número de años, el mundo les proporciona siempre la misma cantidad de experiencias. A nosotros nos corresponde tener conciencia de ellas. Sentir la propia vida, su rebelión, su libertad, y lo más posible, es vivir lo más posible. Donde reina la lucidez se hace inútil la escala de valores. Seamos todavía más simplistas. Digamos que el único obstáculo, la única pérdida “por falta de ganancias” lo constituye la muerte prematura. El universo aquí sugerido no vive sino por oposición a esa excepción constante que es la muerte. Por eso ninguna profundidad, ninguna emoción, ninguna pasión ni ningún sacrificio podrían hacer iguales a los ojos del hombre el absurdo (aunque lo desease) una vida consciente de cuarenta años y una lucidez que abarca sesenta años. La locura y la muerte son sus elementos irremediables. El hombre no elige. Lo absurdo y el aumento de vida que implica no depende, por lo tanto, de la voluntad del hombre, sino de su contrario, que es la muerte. Si se pesan bien las palabras, se trata únicamente de una cuestión de suerte. Hay que saber consentir en ella. Veinte años de vida y de experiencia no se reemplazarán ya nunca (Camus, 1995, p. 84-85).

La muerte es un eje central en la filosofía propuesta por Camus, es lo que da sentido al absurdo pues el hombre no tiene la capacidad de elegir. La muerte es una constante durante las guerras, en especial en la Segunda Guerra Mundial que propició este ensayo y, a la vez, esa misma muerte inspiró a los dramaturgos a escribir lo que hoy llamamos

teatro del absurdo. Es esa misma pérdida de vidas humanas que durante la pandemia por el COVID-19 me resuena a la absurdidad en la vida. Durante los años 2020 y 2021, el temor que se sentía por la pandemia era palpable pues la población se enfrentaba a la muerte de manera real; las muertes no se podían controlar y hacían que el futuro fuera incierto. De un momento a otro, cambió toda la vida por una enfermedad desconocida en su momento. Confrontarse con esa realidad todos los días era aceptar lo efímero de la vida y que igualmente hay que vivirla a pesar de no tener elección en algunas circunstancias.



1.1.2. Orígenes y antecedentes del teatro del absurdo

Si bien, el teatro del absurdo nace como propuesta de los dramaturgos y es encasillado en el nombre propuesto por Martin Esslin, uno de los antecedentes más claramente identificables es el movimiento Dadá que nace en cabarets en Europa.

en estos “cabarets” se dan movimientos como Dada, que es uno de los antecedentes más evidentes del “Teatro del Absurdo”. La primera celebración tuvo lugar el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire, y consistió en un espectáculo de variedades y exposición de una forma de arte que posteriormente se denominaría “dadaísta”. Ya en 1918 se publica el Manifiesto Dada, escrito por Tristan Tzara, ensayista y poeta rumano, quien encarna una de las tendencias más apasionadas en cuanto a una crítica del lenguaje como tal. (Delgadillo 2009, p.25)

Este movimiento nace como respuesta ante una necesidad de renovación en la forma de expresión de la época, un medio de expresión que pueda transmitir lo sentido a partir de diversas artes como desde las artes visuales hasta el teatro. De esta forma,

el propósito de Dada no era necesariamente el de renovar al teatro como tal, sino el de expresar ante otros hombres esa doctrina de insatisfacción que no podía contenerse en los textos solamente. Sin embargo, el aporte más importante de Dada al teatro fue la posibilidad de transformación de los textos dramáticos y la apertura a innovaciones, no tanto en puesta en escena, como en los textos mismos. De allí que el posterior “Teatro del Absurdo” sea una especie de refinamiento de este tipo de expresiones, precisamente después de la Segunda Guerra Mundial,

mediante las cuales, la dramaturgia consideró importante crear espacios para nuevos temas. (Delgadillo 2009, p.27)

Como afirma Delgadillo, el aporte del Dadá al teatro del absurdo se encuentra en la posibilidad de ruptura de estructuras transformando los textos dramáticos fuera del esquema racional. Expone nuevas formas de mostrar la escena siendo una puesta que parte desde el sentir. “El Teatro Dada, por lo tanto, no solo se identifica con el Teatro Futurista por su ruptura total con la coherencia del drama, sino que también lo hace en cuanto a la violencia de sus puestas en escena” (Delgadillo 2009, p.26). Son escenas en las que la violencia se encuentra presente pues se considera el medio de expresión adecuado. El teatro del absurdo toma esa sinceridad de expresión para adaptarlo a un medio que consideran más conveniente con respecto al contexto vivido en el que la absurdidad de la humanidad sale a relucir.

1.1.3. Características del teatro del absurdo europeo

El teatro del absurdo nace en Europa gracias a la propuesta de Martin Esslin, sin embargo, no es un movimiento organizado, como menciona Vassilopoulou en su texto *Possible worlds in the theatre of the absurd*.

Esslin does not suggest a proclaimed school or an organized movement. Rather, he proposes a common label for those post-war dramatists who express in their work the sense of loss and the futility of existence after the modern human has declined religious faith and is faced with the absurdity of his or her essence. (Vassilopoulou 2008, p. 121)

Es gracias a este sentimiento de pérdida confrontada con la absurdidad, que Esslin encuentra ciertas características comunes en los dramaturgos Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov y Jean Genet a pesar de no ser un movimiento planificado. El contexto vivido tras la Segunda Guerra Mundial, genera en estos dramaturgos la búsqueda de una nueva forma de escritura que sea expresada de una manera no convencional como menciona también Vassilopoulou.

This existential perspective, at first developed in conventionally structured plays that followed logical reasoning, has then become the core of absurdist drama as a genre, which emerged after the horrors of World War II. The innovation of these texts lies in the unique way in which this topic is presented, through the abandonment of the conventions of realism, rather than in the topic itself (Vassilopoulou 2008, p. 122)

Es así como el abandono del realismo y la estructura clásica, además de una manera innovadora de abordar los temas tratados, hace que el teatro del absurdo europeo se categorice como tal. Sin embargo,

“Teatro del Absurdo” no fue la única clasificación que se le dio en los años cincuentas y sesentas al teatro de Samuel Beckett, Ionesco, Adamov y Pinter, entre otros; “Los críticos– y no los dramaturgos mismos– le han ido colgando etiquetas a este teatro. Tales calificativos prueban, a su vez, las limitaciones del lenguaje. Se habla de Teatro del absurdo, de teatro de irrisión (Martin Corvin), de anti-teatro, de nuevo teatro, o simplemente de teatro de vanguardia. Cualquier rótulo de éstos es,

naturalmente, convencional” (Vélez, 19) e insuficiente. El mismo Ionesco aclara este punto: “Si se me considera un autor de vanguardia, no es mía la culpa. Es la crítica la que me considera así. No tiene importancia. Una definición vale tanto como otra. No quiere decir nada. Es una etiqueta” (1965, 28). (Degadillo 2009, p.30)

Por ello, nos concentraremos en algunas características que conforman el teatro del absurdo. La primera obra presentada del teatro del absurdo fue “en 1950 se estrena en París la obra de Ionesco *La cantante calva*, que se ha considerado la piedra angular del cambio” (Bobes 2010, p. 57). Posteriormente,

In 1953, a play premiered that confounded audiences, arguably, unlike any play that has come before or after it. That play was Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*. One early critic probably summed up the frustrations of the 1950s theatre audience the best, taking a line from the play: “Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it’s awful.” Audiences who were used to Aristotelian, Shakespearean, melodramatic, and realistic drama, a play with a clear beginning, middle, and end—exposition, action, climax, and a dénouement—had a right to be bewildered by a play like *Godot*. (Bennett 2011, p.1)

Es con estas puestas en escena que se da a conocer al público este nuevo movimiento. En la obra *La cantante Calva*, según Bobes en su texto *El anti-teatro en "La cantante calva"*, menciona que

No hay trama; los motivos se suceden sin conexión temática, tampoco la tienen en su interior; la palabra expone relatos cortos y anécdotas insustanciales que se suceden para llenar el tiempo de la representación; nada tiene sentido, en la trama, en los motivos, en los caracteres. Las contradicciones son constantes desde la primera escena (Bobes 2010, p. 60)

Esta falta de trama, es característica de muchas obras del teatro del absurdo y se explica gracias al vacío de la existencia humana que expone Aguilú de Murphy.

Para muchos de los escritores del absurdo, de acuerdo con la filosofía nietzschiana, Dios ha muerto, lo cual deja al ser humano en un vacío existencial, en un mundo caótico, sin protección. Este modo de pensar trae como consecuencia que el escritor se dé cuenta de lo absurdo de la existencia humana y quiera expresarlo en su teatro. El teatro del absurdo europeo es un teatro aparentemente insustancial, sin una argumentación lógica, ni personajes distinguibles; estos son simplemente marionetas que reflejan la condición absurda del ser. Es un teatro que se nutre de sueños y pesadillas, en donde no se intenta, en lo absoluto, reproducir la naturaleza y mucho menos la realidad humana. El lenguaje utilizado en el teatro del absurdo refleja la condición del hombre; es un lenguaje vacío, sin sentido, que no comunica nada. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 41)

En ese sentido, notamos algunas características propuestas por Aguilú de Murphy como lo son la falta de argumentación lógica, personajes sin evolución clásica, el lenguaje vacío y que no se reproduce la realidad. Estas características serán tratadas por dramaturgos y con mayor detalle en el *Capítulo 4: Elementos del teatro del absurdo considerados como parte de la investigación de esta tesis.*



1.1.4. Impacto del absurdo en el mundo

El teatro del absurdo que se generó en Europa, trascendió a diversas partes del mundo e influyó a otros dramaturgos, tal es el caso de América Latina. Sin embargo,

hay una dispersión en cuanto a la creación dramática en América Latina. Sobre todo, en cuanto al Teatro del Absurdo se refiere, su uso es arbitrario. Las temáticas son totalmente disímiles. Está demás decir que el teatro y, por ende, la actividad dramática, tienen una frágil memoria. Sin embargo, es posible rastrear fragmentos del Teatro del Absurdo –en mayor o menor medida– en textos dramáticos contemporáneos y actuales (la mayoría inéditos, recopilados en antologías, textos manuscritos o publicados virtualmente en internet) (Puma, 2014, p.30).

El autor Paúl Puma en su texto *El Teatro del Absurdo en Procedimiento de Juan Manuel Valencia, Bajo la puerta de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y El estigma y el ladrón de Fabián Patinho*, menciona algunos ejemplos concretos de la influencia del teatro del absurdo en dramaturgia de Argentina, México, Cuba, Puerto Rico, Chile y Ecuador, centrándose, sobre todo, en este último.

María Silvana Sánchez, en su texto *La recepción del teatro del absurdo en argentina y la inclusión de elementos absurdistas en la narrativa de Abelardo Castillo* estudia el impacto que tuvo este género teatral en Argentina. La autora afirma que se exploran elementos que Esslin encontró en los dramaturgos representativos del género teatral en obras argentinas.

Estas aseveraciones, detalladas por Esslin, componen un cuadro de situaciones que se replican y toman forma propia en el Río de la Plata. Dentro del modelo de periodización del teatro argentino en Buenos Aires, la década del '60 se presenta como una segunda modernización del sistema teatral, concretándose en tres fases:

- 1- De ruptura y polémica con respecto a la tradición realista (1960-1976);
- 2- Fase denominada “canónica”, con la aparición del movimiento de Teatro Abierto y la producción de textos novedosos y emergencia de autores importantes (1976-1985);
- 3- Tercera fase del sistema teatral abierto en los sesenta, en donde se producen intentos de renovación del realismo reflexivo, con nuevos cuestionamientos hacia la modernidad (1983/5-1998) (Sánchez, 2017, p.4)

De esta forma, Sánchez encuentra a lo largo de las etapas del teatro argentino las similitudes con las situaciones planteadas del absurdo. Lo cual dialoga con lo descrito por Puma acerca de la influencia del mismo en Argentina.

En Argentina, la dramaturgia del Teatro del Absurdo sirve, para elevar una voz de protesta en un ámbito represivo. Griselda Gambaro escribe *El desatino* (1965) y Carlos Manuel Varela *Alfonso y Clotilde* (1980). Sus discursos subversivos usan el Absurdo para dislocar la preeminencia del discurso oficial y su consecuente situación inaudita. Cuando la horrorosa realidad supera a la imaginación teatral, es posible colindar con el realismo “procedimientos desrealizantes” de efectos ambiguos. Lo real y lo absurdo se conjugan para denunciar los procesos de asechanza ideológica y sus derivaciones funestas para el ser humano (Puma, 2014, p.34).

Del mismo modo, la autora Delgadillo, en su texto *El teatro del absurdo en Europa y Latinoamérica: convergencias y divergencias* investiga la influencia de este género en América Latina visto desde la transculturación y tomando en cuenta el contexto en el que se generó. Según su investigación, menciona que el primer país en que se notó la influencia del teatro del absurdo fue Cuba y que posteriormente pasó a otros.

Estos primeros años de representación del “Teatro del Absurdo” en Cuba fueron importantes para abrir los espacios culturales a la innovación. Sin embargo, la representación de obras de este tipo no llegó a constituirse en una tendencia fuerte en los años cincuenta, hasta los años sesenta, cuando se representan asiduamente en los escenarios latinoamericanos. Esto también indica que las dinámicas culturales latinoamericanas en los años cincuenta, no habían “seleccionado” aún estas obras como influencias, salvo para los grupos de teatro experimental que anhelaban llevar a escena nuevas técnicas y temas, como es el caso también del grupo Teatro Ictus en Chile y su representación de obras como *El velero en la botella* de Jorge Díaz desde 1959 (Delgadillo, 2009, p.84).

De esta forma, notamos que diversos países latinoamericanos sintieron la influencia del teatro del absurdo europeo trasladado a los contextos de la región.

1.1.5. Teatro absurdista hispanoamericano

La influencia del teatro del absurdo surgido en Europa en los dramaturgos latinoamericanos ha sido investigado y estudiado, entre la corriente europea y latinoamericana existen algunas semejanzas y diferencias es por ello que, para referirse al teatro del absurdo ocurrido en América, se renombra como “absurdista”. Delgadillo en su investigación *El teatro del absurdo en Europa y Latinoamérica: convergencias y divergencias*, menciona que Daniel Zalacaín en su texto *Teatro absurdista hispanoamericano* redactado en 1985 propone el nuevo cambio a absurdísimo.

Esta teorización es significativa por el hecho de que hace una diferenciación terminológica entre “el absurdo” existencialista, cuyo tema central tiende al pesimismo, y el “absurdismo” como la asimilación hispanoamericana de una técnica teatral europea, optando por temas sociales específicamente latinoamericanos. (Degadillo 2009, p.91)

Esta apropiación de la corriente europea muestra una tendencia más positiva. Se menciona que de los primeros países en adoptar las características del teatro absurdista hispanoamericano es Cuba debido al contexto sociopolítico en el que se encontraba.

El “Teatro del Absurdo” empieza a llamar la atención de la gente de teatro en Latinoamérica primeramente en la Cuba anterior a la revolución, donde, las vanguardias europeas, en especial el existencialismo y “el absurdo”, fueron “seleccionadas” por el campo artístico e intelectual cubano, ante las transformaciones políticas que, en los años cuarenta y cincuenta durante el periodo despótico de Fulgencio Batista (1940-1944/1952-1959), se vivían en la Isla. (Degadillo 2009, p.82)

Es en este país donde el dramaturgo Virgilio Piñeira es uno de los pioneros en mostrar en sus obras algunas características similares a las de la corriente europea. De esta forma, la autora Aguilú de Murphy en su libro *Los textos dramáticos de Virgilio Piñeira y el teatro del absurdo* analiza las obras y características de este dramaturgo cubano con respecto a las características del teatro absurdista hispanoamericano. La autora comenta que “Virgilio Piñeira experimenta con las técnicas absurdistas en la década de los cuarenta, mientras que el movimiento absurdista en Hispanoamérica no se pone en boga hasta la década de los sesenta” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 10). Es así como se puede considerar que las obras de este dramaturgo son pioneras en la corriente hispanoamericana debido a que “las circunstancias históricas de Cuba le permiten a Piñeira crear una obra teatral en donde se demuestra una esperanza de cambio en la sociedad de su tiempo” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 32). Por ello, el contexto de conflicto e inestabilidad que afronta Cuba, le permiten crear con similares principios a los utilizados por sus contemporáneos europeos posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

El teatro absurdista hispanoamericano, al igual que el europeo, intenta mostrar, en sus múltiples y posibles variantes, la angustia metafísica por la que atraviesa el hombre del siglo XX. Existen circunstancias políticas y sociales que han afectado profundamente el comportamiento del hombre hispanoamericano. El teatro absurdista ha servido al escritor hispanoamericano como palestra y mirador en el que tal comportamiento se ha puesto en evidencia. A base de observación y reflejo, el teatro absurdista se ha impuesto la tarea de hacer resaltar la condición de enajenación y de vida mecánica en que transcurre el diario vivir del ser humano. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 37)

Como menciona Aguilú de Murphy, si bien se muestra la mecanización de la vida del ser humano con el reflejo de las preocupaciones tanto en el teatro del absurdo europeo como en el teatro absurdista hispanoamericano, existe un giro, según la escritora, sobre la actitud pesimista mostrada en la corriente Europa.

El escritor hispanoamericano, en muchos casos, mantiene una puerta abierta, una posible salida a la situación que retiene prisionero al hombre moderno. Esto se debe al hecho de que, en muchos de los casos, el escritor muestra, de una forma muy directa, su compromiso con la realidad socio-política de su país, manteniendo de esa manera la ilusión de un cambio hacia un futuro mejor. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 38)

La conexión de los dramaturgos hispanoamericanos con la situación política de su país les genera una mirada con mayor ilusión de posible mejora. Ello se ve reflejado en las obras escritas que pueden catalogarse como teatro absurdista. Como ejemplo de ello, “Piñeira comenta que el ser humano, como ente social, inseguro de todo, vive su propia inseguridad como un absurdo y que la única forma de salvarse o simplemente de defenderse de ese caos es a través de la sátira” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 25). Es esa sátira la que da una nueva esperanza sobre la situación atravesada y se combina con el humor.

El humor se ha interpretado como uno de los mecanismos de defensa utilizados por el hombre en contra de la irracionalidad del mundo. Hispanoamérica también participa de este rasgo fundamental del teatro del absurdo. El humor es, de por sí, uno de los rasgos predominantes del hispanoamericano. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 56)

De esta forma, el humor se utiliza como herramienta para brindar una escapatoria, sin embargo, se diferencia del humor europeo presente en algunas obras de teatro del absurdo en especial en las de Ionesco y Beckett.

Es importante aclarar que si bien el teatro del absurdo europeo y el hispanoamericano tienen en común la utilización del humor como uno de sus ejes principales, el humor utilizado en el teatro hispanoamericano es un humor mucho más directo. El humor no sólo depende de la situación absurda que se presenta ante nosotros, sino que también la combinación de una serie de elementos tales como: la situación, el lenguaje, los clichés, etc. Muchos de los escritores hispanoamericanos se valen de la burla y de lo grotesco para mostrar el estado de tortura mental que prevalece en el hombre. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 57-58)

En consecuencia, el humor absurdista es más evidente que el humor del teatro del absurdo ya que los chistes y las burlas forman parte del humor hispanoamericano. Este humor distintivo es trasladado a las obras absurdistas con el fin de que la sociedad en la que se muestra pueda identificarse con lo observado, por ello, es más directo que el humor utilizado en el teatro del absurdo europeo. Es así como estas obras reflejan la realidad sociocultural festiva que caracteriza a la idiosincrasia de los países de América Latina.

Al igual que los dramaturgos europeos, el teatro absurdista es producto personal de los dramaturgos. Por ello es interesante conocer la perspectiva, según Aguilú de Murphy, de Piñeira sobre sus obras.

Así define Piñeira su teatro en general, como el producto neto de un momento histórico concreto. Le preocupaba ese momento y le angustiaba su existencia como

hombre dentro de ese panorama histórico-social cubano. Su teatro surge de esa angustia personal (y muy pronto colectiva) que le corroe la conciencia: ¿con quién puede contar el ser humano? (Aguilú de Murphy, 1989 p. 27)

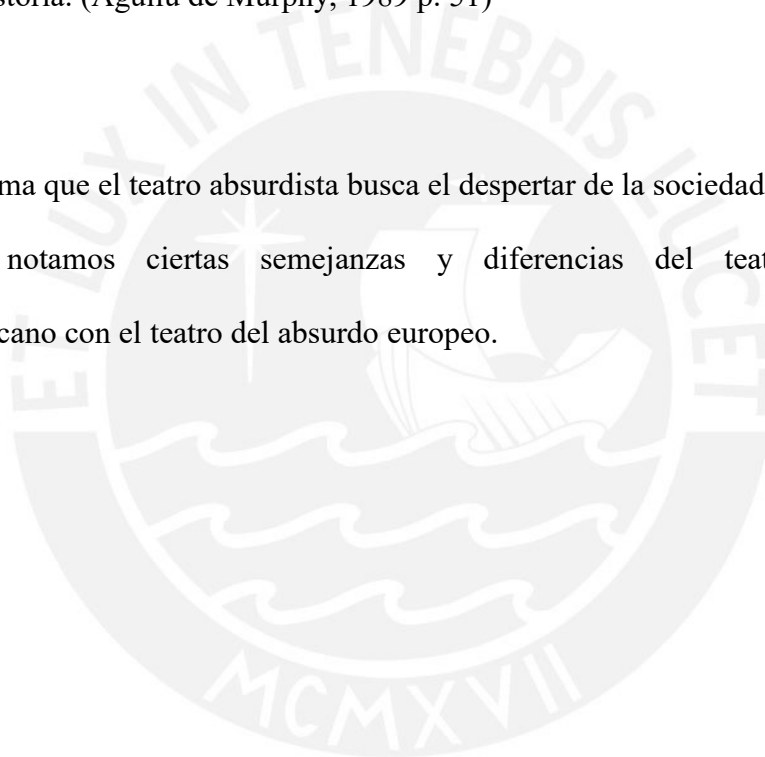
De esta forma, notamos la importancia del contexto atravesado, rodeado de incertidumbre, que es lo que inspira al dramaturgo a escribir lo que escribe. Esa angustia que se ve reflejada en sus obras, comenzó por ser una preocupación personal y se tornó en una preocupación posteriormente colectiva. Es así como nace el teatro absurdista hispanoamericano.

La mayoría de los escritores absurdistas hispanoamericanos revelan en sus obras la realidad de sus países. Esto les diferencia del teatro absurdo europeo, ya que los escritores europeos miran a la realidad circundante como un círculo cerrado, en donde el hombre no encuentra ninguna posibilidad de escape. El escritor hispanoamericano, por el contrario, ve a esa realidad absurda y caótica que le aprisiona no representa un estado permanente para la sociedad; el ser humano tiene la posibilidad de escapar de ese mundo agónico en que se encuentra. Por lo general, el escritor hispanoamericano se siente mucho más comprometido con una realidad socio-política y deja en su producción dramática una puerta semiabierta hacia una propicia esperanza de cambio. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 53)

Si bien, el teatro absurdista nace del contexto de desolación y preocupación mezclado con algunos elementos del teatro del absurdo europeo, tiene una filosofía más positiva puesto que no solo se limita a exponer, sino que el dramaturgo hispanoamericano se siente más comprometido con la situación política de su país, y por ello cree que puede generar un cambio.

Los escritores absurdistas hispanoamericanos buscan nuevas formas de expresión que les permitan comunicar su honda preocupación por los problemas fundamentales a que se enfrenta el hombre de su época y de sus países. Pretenden poner de manifiesto el estado de enajenación a que ha sido sometido el hispanoamericano, víctima de opresión política y cultural. Quieren lograr por medio de la expresión teatral absurdista que el hombre adquiriera conciencia de su realidad y despierte de la condición mecánica y enajenante a que ha sido reducido a lo largo de la historia. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 51)

Es de esta forma que el teatro absurdista busca el despertar de la sociedad a través de sus obras. Así notamos ciertas semejanzas y diferencias del teatro absurdista hispanoamericano con el teatro del absurdo europeo.



1.1.6. La actuación en el teatro del absurdo

Actuar en el teatro del absurdo puede parecer complejo y existen algunos textos sobre cómo abordar la actuación de este tipo de teatro. Por ejemplo, los autores Sutjiati, R., Ningsih, T. y Budiwaty, S en su texto *Interpreting the Absurd Theatre Through Existentialism Approach*, proponen algunos puntos para que un estudiante de teatro del absurdo pueda tomarlos como referencia y que le estimulen a interpretar una obra de este género.

1. absurd theater is a theater that emphasizes atmosphere and movement, the student must aware that to understand the absurd theater, they do not only need to understand word for word.
 2. Students should understand the strength of each character deeply.
 3. If students have to perform as players in the absurd theater, student needs thorough preparations in order to perform well on stage. The players should be students who are mature, intelligent, and skillful but capable of thinking realist.
- (Sutjiati, R., Ningsih, T. W. R., & Budiwaty, S., 2015 p. S106)

Según estos autores, el actor que desee interpretar un personaje del absurdo no debe intentar comprender palabra por palabra sino, que debe concentrarse en entender a su personaje, además de tener una preparación previa en la actuación siendo capaz de comprender también obras realistas. Estos puntos conversan con la propuesta de Kurapel en su texto *Actuar el teatro de Samuel Beckett*. En este, el autor propone algunas recomendaciones para que el actor que lo desee, sea capaz, a su perspectiva, de poder actuar una obra del dramaturgo Samuel Beckett.

El actor que desee interpretar algún personaje de Beckett debe estar en pleno conocimiento escénico teórico y práctico, habiendo entrenado diariamente sus propios ejercicios corporales, vocales, que ha ido creando, seleccionando, perfeccionando a través de su vida, habiendo extraído la esencia de lo que cada creador teatral ha querido expresar después de un arduo trabajo. Porque los actores que necesitan los personajes de Samuel Beckett deben llenar sus Cosmos de humanidad postexistencia, traspasando los límites ontológicos, para llegar a la serena esfera desintegradora de la soledad tranquila, transformándola en una liturgia en la que el horizonte ha desaparecido y la trascendencia es solo un concepto insignificante. El ser humano está en ese espacio, que no le pertenece a nadie porque al habersele roto el horizonte se ha transformado en un espacio sobrenatural habitado por seres que portan la inclemencia más acá de cualquier espectador, encerrando en ellos todos los tiempos y circunstancias. Es un teatro antes de la muerte o después de esta, en el que los personajes quizá ya totalmente amnésicos o con memorias desconocidas, sin ansias de ningún tipo, quedaron en aquella realidad. (Kurapel, 2015 p. 169)

De esta forma, se busca un actor que tenga experiencia previa, un conocimiento actoral personal, que le permita humanizar a los personajes planteados por el dramaturgo. Kurapel resalta la importancia de los personajes las obras del reconocido dramaturgo del teatro del absurdo.

Por esto mismo, creo que la estrategia actoral para Beckett o para actuar sus personajes, requiere el nacimiento de un actor nuevo, es decir de un artista que no sea fante del director sino un actor-ser humano integral, que conozca todas las

artes, que sepa investigar la sociología, las relaciones políticas de su entorno y de los personajes que representan, que conozca geografía, física, matemáticas.

El gran legado de Samuel Beckett es el plantear tácticamente la necesidad de un inédito actor que traiga todas las memorias al presente y que en su vida escénica contenga a todos los hombres y mujeres del universo infinito, que pueda, cómo dice Gorgias, no estar en ninguna parte. Los diálogos son remanentes de la vida que conocemos y que en este otro espacio se repiten como vestigios sin una significación aparente, pero a la que hay que descubrir actoralmente porque ésta se re-significa en una incierta realidad en la que siempre están inmersos los personajes beckettianos. (Kurapel, 2015 p. 181)

Esa realidad incierta en la que se encuentran los personajes de Beckett empieza por el texto del dramaturgo. Por ello, para actuar e interpretar a estos personajes, es importante mantener la teatralidad de los textos propuestos, como menciona De Toro en su ensayo *Más allá del teatro: Samuel Beckett revisitado*.

En el caso de Beckett, la teatralidad reside en el espectáculo como texto, puesto que no hay separación entre uno y otro, es decir, no existe un texto espectacular y un espectáculo, sino que ambos son uno e inseparables. Beckett no puede ser “adaptado” o desvirtuado puesto que alejarse del texto implica sacrificar el espectáculo que lo contiene. (De Toro, 2015 p. 63- 64)

Así, este autor sostiene que mantener los diálogos propuestos y no intentar adaptar la obra, es fundamental para que se mantenga la espectacularidad que plantea este dramaturgo en sus obras.

1.2. Conceptos teatrales

En el *Diccionario del teatro* (1998), Pavis detalla diversos conceptos utilizados en el teatro para esclarecer las dudas sobre su significado en este ámbito artístico. Es así como Pavis menciona que “la obra absurda apareció a la vez como antiobra de la dramaturgia clásica, del sistema brechtiano y del realismo del teatro popular” (Pavis, 1998 p. 20). Además, añade que este tipo de obras no poseen personajes ni interrogantes ya que son el azar y las situaciones lo que hacen que el espectador acepte la nueva convención de este mundo ficticio (Pavis, 1998 p.20). Es así como podría considerarse como anti teatral.

El antiteatro, según Pavis, surge porque el teatro ya no quiere trabajar con psicología o diálogos sutiles o de conflictos claros pues ya no se considera como una institución moral (Pavis, 1998 p. 42). Es así como carece de acción y se basa en las casualidades ya no en causalidades.

Sobre la dramaturgia, Pavis recoge que “es el <<arte de la composición de obras de teatro>>” (Pavis, 1998 p. 147). Es así como se puede entender que es la base para la construcción de una obra teatral. Sin embargo, el autor afirma que la dramaturgia se puede analizar desde distintos frentes ya que se “distingue la estructura interna de la obra -o dramaturgia en sentido estricto- y la estructura externa- ligada a la (re)presentación del texto” (Pavis, 1998 p. 148). Por ello se puede hablar de una dramaturgia escrita, del texto dramático, y de una dramaturgia escénica, la partitura de la puesta escénica de la obra.

Esta dramaturgia escénica, Pavis la define como una escritura escénica. “Sin embargo, la escritura dramática no debe ser confundida con la escritura escénica, que tiene en cuenta todas las posibilidades de expresión del escenario (actor, espacio, tiempo)” (Pavis, 1998 p. 168). Por ello, esta escritura escénica busca generar imágenes en el espacio de representación convirtiendo la escritura escénica en la puesta en escena de la obra.



Capítulo 2: Diseño metodológico

La metodología de trabajo de esta tesis es de investigación en artes escénicas con una aproximación teórica y de investigación desde la práctica personal combinada con entrevistas a teatristas peruanos. Al ser esta investigación una búsqueda para encontrar el nexo entre el contexto por la pandemia del COVID-19 y el teatro del absurdo, desarrollaré una metodología mixta que combinó la investigación académica y la investigación desde la práctica. Esta última fue creada en base a la intuición e inspirada en las experiencias previas que pude tener con este género teatral durante mis estudios de pregrado en la PUCP, como actriz y docente de teatro.

2.1. Investigación y análisis de fuentes

Para poder hallar los elementos centrales del teatro del absurdo, realicé la revisión y el análisis de fuentes académicas sobre teatro del absurdo, tomando de referencia los dramaturgos más representativos (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco y Jean Genet). Una fuente central es Martin Esslin, creador del nombre de este tipo de teatro, y este material dialogará con las otras fuentes encontradas. Esta etapa de la metodología sirve de base para poder plantear el proyecto escénico de creación de la obra virtual explorando dichos elementos con el contexto de los años 2020 y 2021. Así mismo, supone los primeros lineamientos para marcar los elementos del teatro del absurdo que se considerarán para las entrevistas también.

2.2. Entrevistas

Al ser una investigación desde la práctica también, consideré relevante entrevistar a teatristas peruanos que tienen experiencias trabajando en obras del teatro del absurdo, de esta forma, lo experimentado por ellos, brinda una perspectiva diversa que apoyó al proceso de creación escénica. Las entrevistas fueron realizadas a los directores y actores Paco Caparó, Alberto Ísola y Norma Martínez sobre su práctica con estas obras para indagar dos niveles: la comprensión del texto dramático del teatro del absurdo y sus experiencias con la puesta escénica para ser montada en la sociedad limeña. Estos insumos fueron considerados para dialogar con la experiencia de la puesta virtual de *Truenos tristes*.

2.3. Planteamiento del proyecto escénico

Posterior a la investigación y análisis de las fuentes académicas para obtener los elementos constitutivos del teatro del absurdo que deseaba trabajar, recopilé material sensible acerca del contexto actual en el Perú del 2021 sobre la pandemia por el COVID-19. Con ello, realicé el proceso de creación desde la escritura de una obra virtual basada en los elementos del teatro del absurdo más resaltantes de los dramaturgos estudiados, y las experiencias de los entrevistados, considerando el contexto causado por la pandemia del COVID-19. Con este proceso creativo, busqué desde la práctica, experimentar el nexo que intuía podía existir entre el teatro del absurdo y lo ocurrido. Para obtener diversas reacciones sobre lo desarrollado, el proyecto escénico, denominado *Truenos tristes*, fue presentado de manera virtual frente a un público seleccionado y se realizó una encuesta

anónima posterior a la muestra con el fin de recoger las impresiones de los asistentes y de esta forma contrastarlas con el propósito de la investigación.

2.4. Proceso metodológico

Para realizar la investigación, desarrollé los siguientes pasos:

1. Análisis de fuentes de estudios sobre el teatro del absurdo: realicé la búsqueda de fuentes académicas en las que investigué, analicé y contrasté los diversos puntos de vista del teatro del absurdo. Además, realicé la separación de ejes de estudio para poder entender el mecanismo, como similitudes y elementos centrales entre las características de este tipo de teatro en los dramaturgos.
2. Entrevistas: realicé entrevistas a tres directores y actores peruanos sobre su conocimiento, experiencias y opiniones acerca del teatro del absurdo y el humor en este. Estas entrevistas realizadas a Paco Caparó, Alberto Ísola y Norma Martínez, dialogaron entre sí y también con el conversatorio “El sentido de lo absurdo”, realizado por el Teatro Británico, en el que participaron Alberto Ísola, Marissa Béjar y Mateo Chiarella. Estos insumos experienciales se contrastaron con el material académico analizado previamente.
3. Recolección, elaboración y manejo de materiales disparadores: Realicé la recopilación de noticias, sucesos e imágenes sobre el contexto de la pandemia por el COVID-19 y mantuve una bitácora personal en la que tomaba nota y hacía reflexiones sobre mi observación de situaciones cotidianas detonantes de modo que sirviera como inspiración para la escritura de la obra.
4. Creación de la obra desde la escritura: Tomando los ejes separados en el análisis de fuentes, lo dialogado en las entrevistas y tomando la recolección de material

disparador, realicé la escritura y reescritura del texto para una obra virtual inspirada en el teatro del absurdo y contexto actual. De este modo, puse a prueba lo investigado, pasando por la experiencia y así, reflexioné sobre el proceso creativo de escritura de la obra.

5. Montaje y presentación de la obra virtual: realicé la puesta escénica de forma virtual de *Truenos tristes*, obra creada experimental. Esta fue mostrada ante un público invitado de dieciocho personas entre los 23 años hasta los 60 años de edad a quienes, al terminar la presentación, se les envió una encuesta virtual para recoger sus impresiones a cerca de la misma.
6. Reflexión y análisis del proceso: La información recolectada en base a la indagación de fuentes académicas, entrevistas a profesionales del teatro, proceso creativo, presentación virtual y encuestas fueron insumos que dialogaron entre sí y me ayudaron a realizar una reflexión sobre mi investigación.

Capítulo 3: Experiencias del texto absurdo a escena en Lima

En el presente capítulo, se encuentran fragmentos de entrevistas realizadas a los profesionales de teatro Alberto Ísola, Paco Caparó y Norma Martínez sobre sus experiencias con obras del teatro del absurdo en Lima. Estas dialogan entre sí y se complementan con el conversatorio propuesto por el Teatro Británico denominado “*El sentido del absurdo*” en el cual participaron Alberto Ísola, Marissa Béjar y Mateo Chiarella.

3.1. Experiencias de teatro del absurdo en Lima

En Lima, Perú, se ha desarrollado cierto interés por el teatro del absurdo, prueba de ello es que se han realizado diversas puestas de este tipo de obras a lo largo de los años, incluyendo, la más reciente hasta la fecha, la obra *Días felices* de Samuel Beckett dirigida por Alberto Ísola montada en el Teatro Británico en el año 2021. Esta puesta detonó posteriormente en el mismo año un conversatorio llamado “*El sentido del absurdo*” también producido por el Teatro Británico en el que participaron como ponentes Alberto Ísola, Marissa Béjar y Mateo Chiarella, reconocidos directores y docentes de teatro. En esta sección, comentaremos sobre las experiencias detalladas en la entrevista personal que realicé a dos actores y directores peruanos, Paco Caparó y Alberto Ísola, y, a la actriz, directora y productora peruana, Norma Martínez, tomando así mismo algunas ideas sugeridas en el conversatorio previamente mencionado para poder conocer el pensar de estos expertos frente a este tipo de teatro.

Paco Caparó, pasó por la experiencia de actuar y dirigir la obra *La cantante calva* de Eugene Ionesco en dos ocasiones distintas. Como me comentó en la entrevista personal, el primer acercamiento de Caparó a esta obra fue gracias al reconocido maestro, dramaturgo y director de teatro Sergio Arrau quien les propuso hacer esta obra pues consideraba que la pieza iba con ellos. “Cuando la leímos, como alumno yo de teatro [*en el Club de Teatro de Lima*], no entendía absolutamente nada, pero me parecía muy divertida. Entonces él [*Sergio Arrau*] dijo ‘yo los voy a asesorar, ustedes vean cómo la hacen y tanta cosa’” (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021). Fue así como se dio este primer acercamiento a la obra de Ionesco, una obra que le pareció divertida e interesante a pesar de no comprender muy bien lo que ocurría o cómo abordar la obra:

Y lo que hicimos fue empezar a jugar, con total desconocimiento e ignorancia, comenzamos a jugar. Nos dimos cuenta que no eran personajes cotidianos y la quisimos llevar por un lado más farsesco entonces nos juntamos a crear personajes, a movernos por el espacio, a mirarnos, a aconsejarnos a robar lo que el otro proponía y así empezamos a armar los personajes. Tanto así, nuestra ignorancia era tal que nos repartimos los personajes por sorteo (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Es de esta forma, a partir del juego y el azar, que se realiza el montaje de *La cantante calva* en la década de 1990 en Lima, Perú. Este montaje resultó tener mucho éxito durante la temporada, y logró que las funciones se llenaran, dejando incluso a algunos sin lograr obtener una entrada, como relata Caparó:

Tanto así que Pataclaun, sonaba en todo Lima como la gente más ilustre del medio, Pataclaun no entró se quedó afuera. Habían llegado todos los Pataclaun en mancha con July con Carlín, con Carlos Alcántara, para vernos porque se habían pasado la voz que la obra estaba buena y no llegaron a verla creo. Con eso te cuento la primera experiencia, nunca supimos muy bien lo que estábamos haciendo, solo jugamos (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

La segunda experiencia de Paco Caparó con la obra *La cantante calva*, se da cuando, después de varios años de haberla actuado, observa una puesta de estudiantes en Aranwa Teatro. “Entonces después de unos meses dije, ‘la quiero hacer’. Y llamo a un elenco aquí del Club [*de teatro de Lima*], nos reunimos, la leemos y esta vez sí me tocó chambearla, me tocó intentar entenderla más allá de lo que recordaba, más allá del entretenimiento puro, que además me parece muy entretenida” (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021). Caparó decidió dirigir la obra que se estrenó en el año 2018, en la cual, como menciona, no alteró el texto original pero sí tomó algunas libertades en la puesta escénica:

Lo hice de forma inactual, los vestuarios no eran antiguos ni nuevos, eran ropas de los 60’ con vestuario moderno con atisbos de los 30’, una cosa así hice. Pero metimos celulares en escena, hay momento de vacío y de silencio donde metimos celulares contruidos, que hicimos de cartón, muy lindos, no alteré el texto en absoluto. No lo alteré, el texto está tal cual, y esos momentos de vacío en que la

gente mira y no sabe qué decir, agarra su celular que, para mí, hacía crecer y ahondar en la separación de esto de la gente que no se habla, que no se escucha, no se entiende ¿no? Este no saber quién es el otro y ahora nos refugiamos mucho en el celular. (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Con esta nueva puesta, también alcanzó el éxito esperado llegando a tener tres temporadas debido a la acogida ante el público. El motivo por el cual Caparó decidió montar la obra fue por el grato recuerdo que tenía de esta. “Sí, pero no hicimos la obra pensando en el teatro del absurdo, yo la hice porque guardaba un grato recuerdo y me parecía, me sigue pareciendo, que es una obra que, si está bien hecha, no hay falla, no hay pierde. Es una obra agradecida, que siempre la gente te puede decir ‘no entendí mucho, pero me encantó’” (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021). Es así como a través del grato recuerdo guardado por la pieza, decide montar la obra para reflejar la falta de comunicación que existe en la sociedad actual que pretende refugiarse en la tecnología en vez de conocer a la otra persona con la que se encuentra.

En otras obras del teatro del absurdo puestas en Lima, podemos resaltar la experiencia de Alberto Ísola. Él actuó en la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett dirigida por Edgar Saba en el año 1997 y dirigió la obra *Días felices* de Samuel Beckett en el año 2021. Sin embargo, este tipo de teatro, ingresó desde antes a su vida.

Cuando yo estaba estudiando teatro en el año 71-72, ya el libro de Martin Esslin tenía más de, no, ni 10 años que había aparecido, cinco o seis años. Y todavía, claro, los autores eran, los autores que él mencionaba eran como los autores del momento ¿no? Yo me acuerdo que como audición para la escuela del Piccolo Teatro [*de*

Milán], donde me presenté, hice una escena de *Esperando a Godot*. Entonces era como algo muy presente. (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

Ísola tiene un acercamiento importante hacia este tipo de teatro y además “el libro fue muy importante para mi generación. Pero claro, tú sabes que es un libro bien curioso porque todo parte de una decisión muy arbitraria. O sea, Esslin decidió que esto era el teatro del absurdo, no es que los autores se pusieron de acuerdo, y eso tiene su lado bueno y su lado malo” (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021). Es así como Ísola menciona, según su punto de vista, el lado positivo y no positivo de la decisión de Esslin de agrupar a estos dramaturgos en el denominado teatro del absurdo.

El lado bueno es que es cierto que encontró en todos estos autores una serie de preocupaciones comunes, pero son muy diferentes entre sí. [...] El lado bueno es ese, el haber tenido la sensibilidad de entender que había como preocupaciones comunes en todos estos autores a los que sumó después a Pinter y Rabal. El lado malo, siento yo, es que hay dos confusiones ¿no? Cuando él se refiere al absurdo, no se refiere a que lo que sucede en el escenario sea absurdo, se refiere al hecho de que la existencia del ser humano en el mundo de la posguerra, la guerra fría, la posibilidad de la bomba atómica, haber salido de la Segunda Guerra Mundial, te da una sensación de que la existencia es absurda y claro. [...] Entonces lo que pasó con todos estos autores es que sintieron que hablar de lo absurdo de la existencia del ser humano de forma realista y, digamos, psicológicamente coherente era un absurdo también. Entonces no es que estos autores decidieran escribir como

escribieron cada uno en su estilo, alejándose del realismo, simplemente por una especie de impulso. Si no que era la manera más coherente de decirlo. Yo no puedo escribir una obra hablando de lo absurdo de la situación humana como si fuera una obra de Ibsen. ¿no? Primer acto, segundo acto, tercer acto... (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

Con ello, Ísola nos expresa su sensación de cómo comprende el teatro del absurdo que no se trata de ver en escena cosas absurdas, si no, que, según su experiencia y perspectiva, estos dramaturgos sienten la existencia humana como absurda por el contexto en el que vivían y es por ello que en sus textos se presentan situaciones absurdas. Esta sensación de lo no absurdo visto en escena comenzó a partir de su experiencia como actor en *Esperando a Godot*.

La persona que cambió mi visión de Beckett fue Edgar Saba. Edgar Saba dirigió *Esperando a Godot* en el 97 con Ana Cecilia Natteri, Victor Prada, Jorge Villanueva y yo. Y claro cuando él me llamó, porque somos muy amigos, me llamó para hacer la obra yo le dije: 'Uff o sea, hacer una obra cinco días a la semana donde lo que haces es decirle a las personas que no vale la pena ni siquiera luchar porque no pasa nada, yo no sé si la quiero hacer'. Y me dijo: 'No, no, tú tienes que pensar que tanto Vladimir como Estragón y sobre todo Vladimir', porque yo hacía Vladimir, 'creen firmemente que Godot va a venir y lo esperan con Fe.' Y para mí eso fue un redescubrimiento de todo (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

El tener una visión más optimista sobre lo que ocurría en la obra planteada por Beckett fue lo que motivó a Ísola a actuar en la obra y poder empatizar con estos personajes que luchaban por salir adelante y no se rendían a pesar del que no llegara Godot. Le brindó una dimensión más humana de lo que ocurría y ello también lo trasladó a escena cuando dirigió la obra *Días felices*.

Entonces eso para mí cambió la percepción y fue muy bueno y cuando hicimos *Días felices* con Norma, que es un proyecto que teníamos desde hace mucho tiempo, empezamos por ahí ¿No? Porque claro, tú puedes leer la obra de dos maneras: esta mujer se está hundiendo irremediabilmente en la tierra y así es. O esta mujer lucha por seguir adelante, aunque se está hundiendo en la tierra, que creo que es la visión de Beckett (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

Es así como la visión del personaje Winnie, interpretado por Norma Martínez, tiene un atisbo de esperanza a pesar de la situación que está viviendo. Norma, productora y actriz del montaje *Días felices*, comparte esa sensación y encuentra sentido en los textos de su personaje.

Si uno piensa en Winnie de *Días Felices* y al lado le pone teatro del absurdo entonces tienes una mujer que está enterrada en un monte hasta la cintura y la pones a hablar, hablar y parece que está hablando cosas absurdas si es que no haces un trabajo como de acciones específicas con el texto que te acerca a ella, te ayuda a comprenderla. Y creo que el hecho de que ella esté enterrada primero hasta la cintura y luego hasta el cuello, más que una idea que tiene que ver con lo absurdo creo que es una gran metáfora de Beckett sobre este entierro de la vida cotidiana, de esta sensación que siente uno a veces en la vida que siente que está estancado o

inmóvil sin avanzar. Entonces cuando yo lo veo desde esa perspectiva siento que de absurdo no tiene nada si no más bien tiene mucho de concreto y todo lo que ella dice nace de algo, no es una verborrea que no tiene sentido ni es una verborrea absurda. Es una mujer que está tratando de llamar la atención de su marido todo el tiempo y está usando todos los recursos, todas las estrategias y todas las posibilidades para que él le de alguna muestra de cariño. Lo que sucede es que su discurso puede ser errático si quieres porque salta de una cosa a la otra. Es como cuando alguien está hablando de algo y se acuerda de algo que habló hace un rato y la trae de nuevo. Pero eso tiene una lógica entonces nosotros cuando montamos *Días felices* buscamos todo el tiempo esa lógica justamente para que nos podamos vincular con ella de una manera concreta y que no se cree esa distancia de que hay una loca ahí que está hablando cosas absurdas y tonterías. No habla tonterías Winnie, para nada, o sea incluso tiene reflexiones bastante cercanas a lo espiritual. (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

Es de esta forma como Martínez concuerda con Ísola en encontrar el no absurdo en lo ocurrido y tratar de aterrizar el texto en situaciones concretas, al igual que como menciona Caparó, en el teatro del absurdo ocurren durante las situaciones presentadas. Ello dialoga con lo expuesto por Marissa Béjar en el conversatorio El sentido de lo absurdo organizado por el Teatro Británico.

Tienes que entregarte, tienes que entrar y decir bueno esto es otra realidad alternativa, voy a comprar este juego, es como los dibujos animados. ¿Por qué no podemos hacer eso? Además, no todo tiene que ser espectáculo, el arte escénico y el teatro tiene más de una función una de esas funciones es hacer un espectáculo

disfrutable por la espectacularidad de algo, eso puede implicar movimiento, música, lo que fuera y otra es confrontarte. Es decir, ponerte en una situación en la que normalmente no estarías y estiras la experiencia humana hacia esos otros territorios. Entonces, sí he tenido oportunidad de ver Beckett y absurdo que sí me ha dejado contenta porque te pone en una situación donde tienes que ceder y tiene que gustarte el ceder y tienes que darte cuenta de que el teatro es mucho más que únicamente algo espectacular que es hermoso y que yo disfruto también mucho, o que algo realista, que a mí me encanta el realismo porque también tiene toda otra lógica que te conmueve, que toca la esencia cuando está bien hecho. Pero digamos, Beckett particularmente te lleva a un territorio donde es posible que eso pase, por ello tú llegas a sentir que sí pues, es posible que esta mujer esté enterrada ahí, porque no te hace el drama de ‘ay Dios mío está enterrada, saquémosla de acá’. No, sino dice aquí está y vamos a ver qué pasa, vamos a ver que sientes, cómo lidia ella con su existencia. (Béjar, 2021, Conversatorio *El sentido del absurdo*)

El juego, el estudiar la obra y la empatía con los personajes son puntos resaltados por los entrevistados y por Marissa Béjar, que pueden ayudar a dar una visión más comprensible y humana de los mundos planteados en este tipo de obras.

3.2. Una mirada del teatro del absurdo desde el contexto limeño

Entre los años 1980 y 2000, ocurrió la época del terrorismo en el Perú. Esta afectó considerablemente a todas las regiones del país causando inestabilidad económica, pérdidas de vidas humanas y pérdida de libertades. Es en este contexto que, aproximadamente en el año 1990, Sergio Arrau dirige a un grupo de alumnos del Club de Teatro de Lima y les sugiere que monten la obra *La cantante calva* de Eugene Ionesco. Paco Caparó se encontraba en ese grupo de actores que montó la obra.

Debido a este contexto, el día del estreno, ocurrió uno de los muchos apagones que ocurrían en Lima de esa época:

Y en el momento de que empezaba la función, cinco minutos antes, hay un apagón porque había terrorismo. Se volaron unas torres de luz en Barranco o por los alrededores y nos quedamos sin luz. Preocupados nosotros decíamos ‘¿qué hacemos? Tenemos el público’, la sala estaba llena habían vendido nuestras entradas. Y nos dice que la hagamos con velas y la hicimos con velas, hicimos toda la función con velas. La luz, mágicamente regresó en el momento que nos estábamos agachando a recibir los aplausos del público, en ese momento regresa la luz (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Es el contexto que obliga a este elenco de actores a adaptar la obra a una función con velas, generando una atmósfera distinta para el público pues este no podía descifrar si las velas eran parte de la función o si había habido un apagón.

Durante el año 2021, se realizó la puesta de la obra *Días felices* de Beckett en el contexto de la pandemia por el COVID-19, lo que requirió de ciertos protocolos de seguridad que

debía cumplir la obra para poder ser montada de forma presencial y virtual en el Teatro Británico pero que, el deseo de montar la obra por parte de Norma Martínez y Alberto Ísola viene desde antes del contexto mencionado.

Yo soy una convencida de que, así como las obras eligen a sus elencos, eligen a sus equipos de trabajo, también las obras eligen sus momentos. Hace mucho tiempo que Alberto y yo queríamos montar *Días felices* y siempre me decía ‘tienes que ser mayor, tienes que cumplir más años para montar *Días felices*’. Tengo una compañía que se llama Animalien, con mi socia Fiorella Pennano, y presentamos una serie de proyectos al [Teatro] Británico entre los que estaba *Días felices* porque yo ya tenía la edad que Alberto quería, porque Alberto podía, porque la obra reunía una serie de características que la hacían factible, es decir, un elenco de solo dos personajes, un equipo de trabajo mínimo, se cumplían ciertos protocolos de la vuelta al teatro presencial entonces había muchas cosas y sobre todo nuestro interés enorme en hacerla. Pero creo que en ese momento nosotros no la vinculamos tanto con la pandemia, o sea pensamos que era una gran obra y que nos gustaba tener la oportunidad de hacerla, pero en ese momento no dijimos ‘wow qué relevante para la pandemia’. Creo que eso fue cuando la empezamos a montar, a estudiar y a descubrir la obra, fue como ‘asu, es como si hubiéramos elegido esta obra ahora’ (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

Como menciona Norma Martínez, propusieron la obra para ser montada en el Teatro Británico por el interés personal que sentían para hacerla. En un principio no relacionaron la obra con el contexto de encierro por la pandemia sin embargo en el pasar de los ensayos notaron el impacto que podría tener.

Cuando empezamos a ensayar ya nos habíamos dado cuenta de que esta cosa era una cosa tremenda y la obra empezó a adquirir un sentido. No es que lo pensáramos para, pero indudablemente que coincidiera con lo que pasó, con lo que está pasando, fue muy importante. Creo que el público inmediatamente se vincula con eso, con la sensación del encierro, con la sensación de la muerte (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

La obra, como menciona Alberto Ísola, brindó una sensación distinta al espectador pues este pudo identificarse con el estar atrapado que vive constantemente Winnie al encontrarse enterrada. Este sentir es compartido por Martínez también ya que considera que la oportunidad de montar la obra ahora pudo hacer que el público empatizara mejor con el personaje.

Se dio la oportunidad ahora cuando su significado ha tomado muchas más lecturas, muchas más dimensiones para mí incluso también, todas las referencias que se hace a la muerte, a los muertos, al estar atrapada de este modo sin poder moverse. Yo creo que más bien la gente ha podido entender mucho mejor el drama de Winnie ya que ha podido experimentarlo también de alguna manera. Entonces creo que ha sido excelente también por eso porque más personas hemos podido identificarnos con esa sensación de parálisis, con esa sensación de entierro, de encierro también, de inmovilidad, quizás antes hubiera sido demasiado lejano y ahora hace todo más cercano. Pero creo que fue una afortunada coincidencia. (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

Esa afortunada coincidencia, como menciona Norma Martínez, generó que el contexto brindara diversas interpretaciones que no hubieran podido plantearse de la misma manera

si se hubiera presentado años antes la misma pieza. Este nuevo significado que pudo partir del contexto es compartido por Mateo Chiarella quien expresó su sentir acerca del montaje *Días felices* en el conversatorio *El sentido del absurdo*.

Hay momentos en los cuales el tema de la vida y la muerte cobra una presencia particular. Las guerras, por ejemplo, son momentos en los cuales los significados que uno le pone a todo están indefectiblemente ligados a ellas. Es imposible, para mí, que esta obra no haya estado teñida de la pérdida, del dolor y de la sensación de frustración y también del optimismo frente a la etapa que estamos pasando en el mundo entero. Por eso, la obra es tan pertinente para mí hoy porque cada uno puede encontrar en ella su propia idea de lo que es ‘enterrar’, de lo que es ‘estar enterrado’, cada uno le puede poner su propio entierro, su propio ‘qué está enterrando’. Desde la perspectiva de la vida y la muerte, la obra tiene una mirada mucho más potente. Felizmente todo está contrastado con el optimismo de Winnie. (Chiarella, 2021, Conversatorio *El sentido del absurdo*)

De esta forma, el sentido de la vida y la muerte tomó una relevancia distinta frente al contexto de la Pandemia. Otro punto importante para este montaje es la técnica con la que fue presentada, al darse en la situación en que los teatros recién se encontraban reabriendo en Lima, no se podía tener aforo completo de manera presencial y la obra era transmitida también de manera virtual, lo que debía ser contemplado en términos de actuación.

El lenguaje de la cámara es diferente al lenguaje del teatro o sea quiero decir para el actor, para la actriz, la técnica base es la misma, pero hay que trabajar distintos registros porque si tengo un micrófono al lado no tengo que proyectar la voz

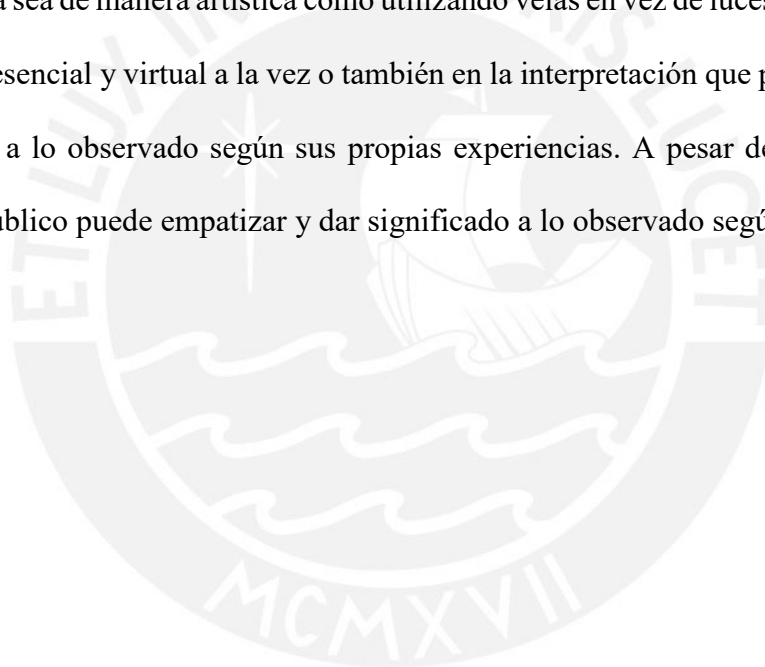
incluso puedo ir más bajo y susurrar, pero quizás a ese volumen en el teatro no se me puede escuchar. Entonces era ‘cómo vamos a hacer, vamos a tener público en la sala y público en el streaming’, entonces había que tomar una decisión y decidimos privilegiar al público que estaba en sala en términos de registro para que pudiera escuchar bien la obra y que quien la viera por streaming fuera consciente de que esto está ocurriendo en un teatro y que tiene una proyección vocal propia del teatro que es diferente a la de la cámara (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

Esta virtualidad que se utilizó para transmitir la obra, fue vista por Marissa Béjar quien compartió su experiencia y sentir como público asistente a la puesta que supuso también un regreso paulatino de los teatros abiertos en Lima.

Para mí el hecho de escuchar el sonido de las butacas moverse, yo estando en mi casa y ver la luz y sentir el movimiento del teatro, se podía sentir hasta la energía y yo creo que he entrado a ver la obra con esa vibra. La he visto virtualmente y he entrado a mirarla entonces he comprado el otro camino para verla. Alberto decía es como una realidad, yo quiero agregar, paralela al teatro, una alternativa, es una lógica distinta. El absurdo, en este caso esta obra de Beckett, te plantea una lógica distinta, te plantea que sí, está enterrada y ya [...] Entonces a todos los mete en esa situación de ‘bueno vamos a jugar este juego de una realidad paralela, distinta, una lógica diferente’ y el hecho de haber yo entrado al estreno de manera virtual, ya es como si hubiera pasado por un pasadizo de esa lógica alternativa, diferente y eso tiñó mi experiencia como espectadora. Entonces digamos, para mí fue súper emotivo ver a Norma batirse como una leona en el escenario, como una súper actriz que es, poder percibir la conexión con su compañero que está y no está, o sea que está todo el tiempo pero que no se le puede ver más que algunos momentos, pero

uno logra sentirlo. Y entender la mano de Alberto ahí, los textos. No hay un solo texto en este montaje que no tenga una razón de ser, pero una razón de ser, más que pensada en lo que significa en términos de subtexto, una razón de ser en la acción de lo que está sucediendo. O sea, esos textos de la manera como Norma los entrega, permiten que la siguiente acción se realice (Béjar, 2021, Conversatorio *El sentido del absurdo*).

Es así como notamos que, en las experiencias de los entrevistados y de los participantes del conversatorio realizado por el Teatro Británico, el contexto influye en el montaje presentado, ya sea de manera artística como utilizando velas en vez de luces o presentando de manera presencial y virtual a la vez o también en la interpretación que puede brindarle el espectador a lo observado según sus propias experiencias. A pesar de ser teatro del absurdo, el público puede empatizar y dar significado a lo observado según su bagaje.



3.3. Decisiones creativas para la puesta escénica

Como Caparó mencionó en la entrevista, esta primera puesta de *La cantante calva*, que montaron cuando aún eran estudiantes, la realizaron jugando, buscando el lado farsesco y sin un conocimiento profundo de cómo abordar una obra del Teatro del Absurdo. Esto les ayudó a poder crear una obra que cautivara al público. Es en ese juego que sortearon los personajes, Paco Caparó interpretó al Sr. Smith, y realizaron un cambio en el personaje de El Bombero.

Cuando hicimos la obra nosotros por desconocimiento, la hicimos en los noventa, el bombero no era el bombero, si no que fue la bombero. Entonces en esa época me acuerdo en la sala escuchar “ah” cuando la bombero y Mary habían tenido un romance. Te hablo de los ochenta y nueve, noventa, era una cosa homosexual, y la gente se escandalizaba un poquito ¿no? Nosotros no sabíamos que eso podría pasar, éramos muy chibolos en esa época (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Esta decisión creativa, si bien, comenzó como un juego, inspiró a Caparó para mantener la homosexualidad entre personajes en la puesta que realizó en el 2018. Aunque en la nueva puesta escénica mantuvo el texto original, sí realizó un ajuste en el personaje de Mary

a mí me gustó esa sensación y ahora que la volvimos a hacer, yo, a propósito, llamé en vez de Mary, fue Mario. Era un chico, y había un romance homosexual con el bombero. ¿Puedes alucinar que tantos años después, casi treinta años después, la gente seguía reaccionando con “ah”, sorprendida a un romance homosexual en escena? Pero a mí me sorprendió que la gente se seguía

asombrando de una relación homosexual entre personajes, ese fue el único cambio que hice (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Es gracias a la experiencia de Caparó como actor en la puesta de los años 90, que deseó mantener la sorpresa que causaba en el espectador al enterarse de un romance homosexual entre personajes. Además, según menciona en la entrevista, este cambio sirvió para divertir al espectador por las reacciones inesperadas ya que el personaje del bombero atrae a los personajes femeninos de la obra y al enterarse de haber tenido un romance posterior con Mario, genera reacciones divertidas para el espectador.

En este mismo sentido, para la puesta escénica del 2018, Paco Caparó como director, consideró importante centrarse en los gestos de los personajes y trabajarlos de manera minuciosa y en el tiempo específico.

Las reacciones eran chiquitas, jugosas pero chiquitas. Muy inglés todo. Les dije esta obra es de gestos es de mínimo gesto, puede ser el montaje en el que más he molestado yo con cosas físicas específicas en el segundo dado. Había un momento que me volví loco y no me entendían. Usaba música clásica para el momento en que el bombero dice “y la cantante calva” y se va y arroja la piedra y deja a toda la familia conmocionada. Porque en nuestro proceso suponíamos que la cantante calva era la mamá del señor Smith y que a lo mejor eran estas mamás, ancianas con Alzheimer que hacen locuras, que salen desnudos a la calle, en fin, esa fue nuestra lectura. No recuerdo de dónde salió, no sé si encontré un análisis por ahí, pero para nosotros esa era nuestra lectura. Entonces el momento en el que él decía “la cantante calva”, era acabose en la familia, había una depresión terrible del papá y todos los demás querían contenerlo porque lo veían sufrir y qué se yo. Ese momento lo hice con música clásica, no recuerdo cuál, y

había un momento de la música clásica que había un alza o una caída de ritmo muy clara, yo les dije “en ese segundo todos tienen que sentarse al mismo tiempo”. Y esa escena fue la única que repetimos y repetimos y repetimos hasta que los actores interiorizaron en qué momento de la música tenían que sentarse al mismo tiempo y se armaba una linda coreografía (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Este detalle para trabajar las marcaciones escénicas, generan un efecto absurdo que engloba y enganchan al espectador. Además, según lo mencionado por Caparó, buscaron un significado entre ellos, sobre quién podría ser la cantante calva para los demás personajes y ello ocasiona cierta reacción en los gestos y movimientos de la marcación. En esta decisión creativa, se valoraba no solo que todos se sentaran al mismo tiempo, sino que también tuviera un peso interno en los personajes sobre el significado de la cantante calva para estos.

Para Alberto Ísola, en sus experiencias, brindarles un pasado a los personajes es fundamental para poder comprenderlos e interpretarlos, lo cual también se aplica para obras del teatro el absurdo. Ello empezó desde que participó como actor en la obra *Esperando a Godot* en 1997.

Edgar Saba decidió que éramos el Gordo y el Flaco y empezamos a ser el Gordo y el Flaco. Nos vimos todas las películas y yo me acuerdo que llegamos al segundo acto y en el segundo acto de *Esperando a Godot*, Vladimir tiene uno de los más bellos textos que se han escrito, sobre la vida y la muerte. Y yo me acuerdo que entré en crisis en ese ensayo porque le dije a Edgar, el Gordo no puede decir este

texto porque es un texto demasiado complejo, demasiado profundo, no te hablo del Gordo como persona te hablo del gordo como personaje. No lo puedo hacer ¿cómo hago para hacer este texto con este hombre que... En fin, entramos en crisis todos y volvimos atrás. Edgar, gran director, dijo que vamos a empezar de cero y vamos a construir los personajes y les vamos a dar un pasado como si fuera una obra de Chéjov. [...] Les pusimos nombre y apellido, les creamos historias. Y claro después cuando tú veías la obra, nada de eso se sabía, pero a nosotros como actores nos cambió totalmente. Entonces eso para mí fue una lección porque claro, el peligro con muchas de estas obras, con Pinter pasa igual, y creo que con Ionesco también un poco, es que como son personajes tan emblemáticos, tan simbólicos, el peligro es que no tengan humanidad ¿no? Que se vuelvan simplemente como abstracciones. Y fue muy bueno porque por supuesto al final, tú veías la obra, no añadimos nada, el texto seguía siendo el mismo, pero los personajes tenían un pasado que hacía que la obra se comprendiera. (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

A partir de ese momento, Ísola determina que es fundamental utilizar el método de Stanislavski para poder interpretar con mayor verosimilitud a los personajes sin importar el tipo de teatro que se realice, puesto que él considera que el punto de partida siempre debe ser la realidad.

Yo siempre he creído que la base del trabajo siempre es el realismo o sea hagas lo que hagas, tienes que partir de la realidad. Eso para mi es una regla que después la deformas o la cambias. [...] Hagas tragedia griega o hagas Brecht o teatro del absurdo, teatro testimonial, el principio debe de ser real. Esa fue la lección para mi cuando estábamos haciendo *Esperando a Godot*, primero estábamos haciendo el Gordo y el Flaco y de repente el personaje decía cosas que requerían de un

conocimiento de una profundidad mía como actor para poder decir ese texto. [...] Creo que el principio siempre es ese y claro después puedes exagerar, deformar puedes hacer lo que quieras. Pero el peligro que yo siento que es cuando se hace una obra de cualquier tipo y no hay un trabajo de construcción Stanislavskiano elemental, no funciona, esa es la primera cosa y la segunda cosa es la acción porque cuando Saba me dijo para hacer *Esperando a Godot* 'ya hay que esperar' y la acción no es esperar, la acción es llenar el tiempo cuando esperas que es muy distinto. La acción de Winnie no es hundirse en la tierra, la acción de Winnie es vivir un día feliz mientras pueda. Eso hace un cambio radical. Al no haber acciones entonces el peligro es que no estés contando una historia por absurda que sea. No es que lo que pasa en el escenario sea absurdo, no, hay una lógica. Hay una mujer que se está hundiendo, hay dos hombres que están esperando, hay dos viejos que están esperando y llenan el espacio de sillas. Entonces yo te diría esas dos cosas, partir de una construcción psicológica verosímil humana del personaje y después si quieres despegas de ahí, y la otra cosa es que tienes que tener acciones, no puedes actuar un estado, porque si actúas un estado no pasa nada (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

La partida de una comprensión realista y humana por parte del actor para poder afrontar personajes del teatro del absurdo son fundamentales para Ísola. Esta importancia de partir de la realidad es compartida por Norma Martínez del mismo modo.

Cuanto más absurdo es en apariencia un texto, tienes que hacerlo de manera más realista o sea tienes que crear ese contraste para aterrizar una vez más ese texto. Estoy pensando por ejemplo en *La Cantante calva* de Ionesco, si eso lo haces como absurdo, si no aterrizas como actriz o como director de qué están hablando en realidad, muy fácil se puede perder la atención de eso y decir todos están locos.

Pero tú sabes como actriz, que esa es la salida más fácil decir que está loco. Entonces lo trabajé quizás con más realismo y creo que el aporte en el montaje tiene que ver con los momentos en que Winnie se llena de rabia y quiere salir de ese hueco. Yo decía ‘por qué ella va a estar resignada a estar ahí, tiene que tener un momento en que quiera escapar’, no puede. Y eso me trajo una idea sumamente realista que es que, si yo estuviera ahí, al menos tendría un intento de escape, tengo que asumir que esa es mi condición para siempre (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

El partir desde la realidad como experiencia personal o comprensión de lo ocurrido desde una manera humana, brinda para estos actores una conexión más profunda con los personajes que interpretarán y los ayuda a dar sentido a lo que podría parecer no tenerlo. “La mujer está enterrada, explicar eso no tiene sentido, es una realidad. Yo le dije el primer día, el primer ensayo dije, se está hundiendo en la tierra, en el segundo acto se está hundiendo hasta el cuello, eso no lo vamos a tocar, eso es una circunstancia dada del texto, no lo vamos a explicar, no lo vamos a justificar. Me parecía muy importante respetar las indicaciones originales de Beckett” (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021). En el montaje *Días felices*, Alberto Ísola comentó en la entrevista que se guio del libro de anotaciones de Beckett que fue publicado con las anotaciones que el dramaturgo dio para cuando él dirigió la misma obra. Ello les sirvió para dar precisión a las acciones concretas que debían realizar los personajes en los momentos indicados pues afirma que es una obra muy precisa. Otro punto importante es que, a pesar de partir de la realidad, no se debe buscar explicación a lo que se encuentra ocurriendo en escena. “La última cosa que te diría es no tratar de encontrar justificaciones lógicas para las situaciones, puedes encontrar analogías, esta mujer está muriéndose de

cáncer en el hospital, el señor está al lado leyendo el periódico, hay momentos en que se deprimen, en el segundo acto está peor. Entonces eso te ayuda no sabes cómo” (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

El tratar de justificar las situaciones hará que el actor o director se estanque tratando de buscar explicaciones que no existen. Las situaciones planteadas son fundamentales en este tipo de teatro. Mateo Chiarella brindó su punto de vista sobre ello.

Yo encuentro en el teatro del absurdo en general, y en Beckett muchos componentes vodevilesco. El vodevil es un género popular, es un género que además se cimienta en lo concreto, en la situación concreta, pequeña [...] El personaje está viviendo una situación específica pequeña, entonces esas cosas metafísicas de las que hablamos están contrastadas con el momento a momento de Winnie, con lo que está queriendo hacer Winnie, arreglarse, etcétera. Y hay en eso que se considera también cercano que, si Beckett se pusiera trascendente con los personajes en el sentido de que le otorga un léxico o una forma de hablar, ya todo sería incontenible. Entonces lo increíble y he ahí también donde se manifiesta el vodevil porque finalmente es un personaje pequeño concreto que tiene una dificultad y que mal que bien, hay un universo que lo sobrepasa o que no puede controlar de alguna manera y en eso nos sentimos identificados y en eso nos sentimos de alguna manera conectados con los personajes y eso me parece fundamental (Chiarella, 2021, Conversatorio *El sentido del absurdo*).

Las decisiones creativas tomadas en las experiencias mencionadas, se relacionan con el poder comprender lo que sucede en los textos y así poder interpretar los personajes.

Partiendo desde el juego o desde la metodología de Stanislavski, lo que tienen en común las puestas es la precisión de las situaciones con la que se deben desarrollar las escenas, las acciones que hacen los personajes deben estar marcadas por un tiempo definido que no puede ser alterado pues cambiaría la percepción de la obra.



3.4. Humor en la escena

El humor está presente en la mayoría de las obras del teatro del absurdo. Este humor que se encuentra en el texto dramático, debe ser traspasado a la puesta escénica. Con respecto a las puestas escénicas de *La Cantante Calva* de Ionesco, Paco Caparó menciona que “yo siento que es una sátira maravillosa y nosotros le pusimos algunas cuotas de dramatismo en algunos momentos, pero funcionaba dentro de todo. El balance para mí fue redondo, de verdad estoy muy contento con esta obra” (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021). Según su punto de vista, el balance es fundamental para mantener el humor y que no se agote en escena.

Otro punto importante, es el ritmo de la escena. Caparó menciona haber visto otros montajes realizados en Perú de la obra *La cantante calva* pero que el abordaje no le parecía ser el adecuado. Tal es el caso de una escena presentada por estudiantes de actuación “no me gustó porque era lenta. Lenta, lentísima. Era ese encuentro entre los señores Martin [...] y aparentemente no se conocen y creo que el texto dice pausa, pausa... Hablan, pausa, hablan, pausa, lentísimo” (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021). Si bien algunos textos tienen indicaciones de pausas, es fundamental que esas pausas no se encuentren vacías de intención.

Yo, los silencios estos para mí eran muy necesarios, los silencios del señor y la señora Smith. Porque me encantaban esos silencios, me fascinaban esos silencios, pero para mí el teatro siempre es un espectáculo antes que un ejercicio mental, intelectual. Para mí el teatro tiene que ser entretenido, sea lo más intelectual del mundo y esos silencios yo lo aprovechaba con dos actores

fenomenales que tenía Fabiola Colón era una que era Clown entonces sus expresiones, sus gestos, sus rostros, sus miradas a Josefo que era el otro compañero actor que es muy talentoso, llenaban esos vacíos, no era simplemente un vacío de no saber qué hacer, si no que había una actuación ahí de evidenciar “sí a este lo conozco o no lo conozco” pero yo medía esos tiempos. En algunos casos yo dije “sí, necesito que la gente se desespere un poquito y diga ¿Por qué no se hablan?”. Están a punto de hablarse, pero no [*lo hacen*]. Yo quiero que la gente se desespere, le dije y a ellos les costaba entenderme, quiero eso y funcionó (Paco Caparó, comunicación personal, 19 de agosto del 2021).

Nuevamente, el balance y la medida de los vacíos de texto, silencios, pero acompañados de intención escénica contribuyen a que el humor en la obra *La cantante calva*, resalte. Es en este sentido que es importante reconocer el valor de los silencios textuales para poder trabajar escénicamente con lo que se desea hacer sentir al espectador, trabajar la atmósfera que se desea generar en los momentos determinados. Estas son decisiones que cumplen con el objetivo planteado por el director de la pieza.

Para Albero Ísola, el humor está presente en algunas de las obras de teatro del absurdo, sin embargo, no en todas.

Adamov como te digo es el que menos conozco, Genet no, Genet no cuenta chistes, *Las criadas* es una cosa muy distinta, no hay humor en Genet. En Ionesco sí y en Beckett también y en Pinter también hay humor. Creo que tiene que ver con el hecho de que están trabajando con la idea del contraste o sea creo que hay humor porque estos tres autores son lo suficientemente grandes, y saben que tienes que combinar

las cosas. Que sientes que el humor es parte de la vida, claro porque qué pasa si por ejemplo tienes esta mujer enterrada y que se pasa toda la obra llorando y lamentándose, te desconectas porque, además, en la vida real, [...] somos así porque es muy difícil que nos quedemos en una sola emoción entonces creo que el humor nace de eso (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

La necesidad del humor para poder conectar al público con lo que ocurre en escena es un pensar compartido por Martínez. Durante el trabajo del personaje Winnie para la obra *Días felices*, la actriz buscó el humor en su personaje.

Yo siempre trato en mi trabajo como actriz o de directora de poder aprovechar la oportunidad o crearla para que exista el humor. Creo que Winnie es un personaje entrañable y tiene que ser adorable para que la puedas acompañar durante toda la obra que es una obra larga de casi una hora y media. Entonces lo que hay que hacer es que la gente la quiera por ese lado el humor es una buena arma para crear empatía para que la gente se vincule contigo y creo que en verdad es bien graciosa, trágicamente graciosa la relación que tiene con su marido porque ella le decía tal cosa y él nada. Eso daba risa, qué hace esta mujer ahí pidiendo atención a alguien que no se la va a dar jamás que incluso creían que estaba muerto hasta que apareció. Pero sí creo que la vida también es absurda en muchas circunstancias, uno la quiere hacer como una cosa más seria la vida, pero la vida es una cosa absurda y cómica muchas veces, mientras uno lo observa, cuando es tu vida entonces ya no es tan cómico las cosas que te pasan, pero cuando uno ve a otro en otras circunstancias las considera cómicas, hasta las más absurdas incluso. Creo que convivimos todo el rato con el absurdo y eso nos trae sentido del humor (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

Como menciona Norma Martínez, el humor es parte de la vida diaria y existen situaciones cotidianas que pueden parecer absurdas y que nos invitan a pasar un momento cómico también. Este pensar es trasladado también a los personajes de Beckett, según menciona Alberto Ísola, puesto que son personajes cotidianos que permiten al público empatizar.

Creo que hay una cosa bien importante con el llamado teatro del absurdo es todo el tema con el lenguaje. Creo que la grandeza de Beckett es que para hablar de los temas que eligió tocar como la soledad, el absurdo de la existencia, la ausencia de Dios, todas estas cosas de las que se habla, no eligió a personajes intelectuales o a escritores o artistas. Todos los personajes de Beckett son gente común y corriente [...] que son muy sensibles, que tienen intuición. Winnie lo que tiene es mucha intuición, se da cuenta, no a través de un uso intelectual sin decir que no piensa, por supuesto que piensa. [...] Al hacer que las personas que se plantean estos problemas sean gente común y corriente, te acerca mucho más a la situación (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

Esta intuición que tiene el personaje de Winnie, según lo mencionado por Ísola, hace que el personaje plantee problemas cotidianos con los cuales el público puede identificarse. Para Norma Martínez, el sentir del público se sintió con respecto de este planteamiento y el humor.

Creo que la gente comprendió mejor el personaje por el hecho de haber pasado la pandemia. Había público que se rieron mucho otros que se rieron menos, pero los comentarios que he recibido de manera personal son como ‘que impactante esta obra, que impactante esta imagen que ya te cuenta tanto’. Creo que esa es otra cosa que tiene el genio de Beckett, que no hay manera de no entender con esa imagen. No hay manera de no entender que un matrimonio puede colocarte en esa situación en la vida cotidiana. También estamos hablando de una obra de hace sesenta años donde una mujer de una clase acomodada no tenía más vida que esa, hablar todo el día, pintarse, arreglarse, esperar al marido a ver si él le da bola e irse enterrando en la soledad y en la nostalgia de los tiempos pasados todo el tiempo. En realidad, parece más misterioso el drama de Winnie, pero en verdad es súper concreto entonces ahí también pienso en absurdo ¿dónde está el absurdo? Quizás en la situación y lo mismo pienso de Esperando a Godot, son dos personas que están esperando a alguien que no llega. [...] Gente que se niega a perder, a morir, y que se agarra de lo que sea para encontrar un día feliz. Cualquier mínima cosa, una hormiga que se cruza por ahí, es un motivo de felicidad para Winnie, es un motivo de vida que la aleja de la muerte (Norma Martínez, comunicación personal, 19 de octubre del 2021).

El poder comprender lo que sucede es un punto clave para poder interpretar el humor en las situaciones. Es por ello que, para Alberto Ísola, es fundamental no buscar la explicación de lo que ocurre, si no, mas bien aceptarlo para poder entrar a la convención planteada.

Cuando te das cuenta de lo que sucede y de lo que está sucediendo es totalmente humano, la gente se relaja, en el buen sentido de la palabra. Creo que eso pasa, una vez que entiendes, pasan cinco o diez minutos y la mujer está enterrada, ya la mujer está enterrada y nada puedes hacer. No va haber ninguna explicación de por qué ni nada entonces ya te empiezas a fijar en el otro lado, en el lado de lo que le va pasando. Yo creo que eso pasa con cualquier obra (Alberto Ísola, comunicación personal, 26 de setiembre del 2021).

De esta forma, podemos notar que cuando el público puede identificar la humanidad en lo planteado, se relaja y deja de cuestionar la situación, genera que pueda disfrutar de lo observado, identificándose y así comprendiendo el humor que se plantea en la puesta. Según las experiencias planteadas, el balance es lo que cautiva al espectador y puede hacer que pase un buen rato y a la vez empatice con lo visualizado. Es según sus propias experiencias, que el espectador puede comprender el humor que se plantea y esto le genera interés en lo que observa.

Capítulo 4: Elementos del teatro del absurdo

En este capítulo, he realizado un estudio de análisis y comparación de elementos importantes del teatro del absurdo que se mencionan en los textos académicos. Como resultado de ese estudio, resalto las siguientes características de este tipo de teatro con el fin de explorarlas en la escritura dramática.

4.1. Trama

La trama en el teatro del absurdo no posee una construcción progresiva clásica como las planteadas por Aristóteles. Se trata de un conjunto de situaciones que suceden una tras otra y no necesariamente existe la concordancia de causa y efecto.

En muchas de las obras no se desarrolla un argumento lineal, sino que se presenta una serie de imágenes desarticuladas y frases inconexas que no pueden ser entendidas más que en la totalidad de la obra. Es por tal motivo que el planteamiento o trama de estas obras es relevantemente sencillo, ya que ellas no pretenden contar una historia, si no presentar un conjunto de imágenes complejas que giran alrededor de la condición absurda del ser humano. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 51)

De esta forma, en las obras del teatro del absurdo los acontecimientos ocurren y son estos los que mantienen la ilación de la obra como conjunto. Ello ocurre en las obras de todos los dramaturgos representativos de este tipo de teatro, a pesar de que cada uno tenga cualidades diversas. Por ejemplo, “Ionesco dice expresamente que no quiere hacer teatro, sino antiteatro; su texto es antiteatral y sus obras aspiran a ser antipiezas” (Bobes 2010,

p. 63). Esta percepción de anti-teatro puede surgir por la ausencia de la necesidad de tener eventos que ocurran de forma cronológica en la historia. Estas situaciones propuestas pueden contradecirse y generan lo opuesto a una trama clásica.

Podemos concluir que el teatro del absurdo es anti- en la trama, que la sustituye por eskeches sin conexión lógica, y es anti- en el discurso en el que pasa del diálogo a una conversación desvinculada e independiente muchas veces de la trama, de la tensión creada, del desenlace y es anti- en la lógica, a la que continuamente contradice. (Bobes 2010, p. 69)

En consecuencia, en las obras de teatro del absurdo no habrá un conflicto que resolver. La ilación de la obra se centra en las imágenes planteadas desvinculadas unas de otras pero que constituyen la esencia de la pieza.

4.2. Lenguaje

La preocupación por el lenguaje se visualiza en las obras de Eugene Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett y Arthur Adamov. Es un lenguaje que no ayuda al ser humano a poder comunicarse, no es suficiente para que pueda transmitir lo sentido.

en el teatro del absurdo es la falta de comunicación que prevalece en la sociedad moderna. El lenguaje se presenta cada vez más en contradicción con la realidad. La vida moderna, rápida y mecanizada, ha desprovisto al hombre de la capacidad de establecer comunicación con los otros seres humanos. El escritor del teatro del absurdo, consciente de esta realidad, presente en su obra, por medio del lenguaje, el problema de la falta de comunicación. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 44)

Esta imposibilidad de comunicación o este límite que tiene el lenguaje, traspasa a las relaciones entre personajes. Cada dramaturgo aborda esta preocupación por el lenguaje de manera particular. En el caso de Ionesco, en la obra *La cantante calva*, se desarrolla el uso de “surrealist proverbs, nonsense use of foreign languages, and complete loss of sense, the degeneration of language into pure assonance and sound patterns” (Esslin 1961, p.136). En el caso de Genet, también se percibe la pérdida de significado de lenguaje. “In the world of prelogical thought, dream, and myth, language becomes incantations instead of communication; the word does not signify a concept but magically conjures up a thing-it becomes a magical formula” (Esslin 1961, p.167). Esta falta de significado del lenguaje y degradación se percibe en Adamov también. “The degradation of language in our time becomes the expression of its deepest sickness” (Esslin 1961, p.50). La degradación del lenguaje se considera una enfermedad ya que no permite a los seres humanos comprenderse.

A pesar de ello, este tipo de teatro busca otras formas de comunicación que no se limitan solo al lenguaje.

El teatro del absurdo, ante la desvalorización del lenguaje, sustituye el lenguaje hablado por lo que Artaud calificó de <<lengua del escenario>>: sonido, luces, decorado, etc., toma todo aquello que pudiera producir algún tipo de sensaciones en el espectador. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 50)

Es así como todo lo visible en el escenario aporta a este problema de comunicación y permite que el espectador experimente la desvalorización del lenguaje hablado a través de otros sentidos, como la vista.

4.3. Tiempo

El tiempo, a veces representado por un reloj, se identifica en las obras de Samuel Beckett, Arthur Adamov y Eugene Ionesco. Esto se debe a que “la preocupación del escritor por la existencia absurda del hombre le lleva también a expresar su inquietud por el tiempo” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 43). En el caso de Beckett, el tiempo se desarrolla como espera, en especial en su reconocida obra *Esperando a Godot*. “The subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristic aspect of the human condition. [...] is in the act of waiting that we experience the flow of time in its purest, most evident form” (Esslin, 1961, p. 17). De esta forma, el tiempo que transcurre en la espera es fundamental pues uno de los temas que la obra trata es el uso del tiempo durante esa espera.

En el caso de Adamov, el tiempo también se trabaja en escena, como por ejemplo en la obra *La Parodie*. “Time is constantly evoked: the characters keep on asking each other the time without ever receiving an answer. A clock without hands is a recurring feature of the décor” (Esslin 1961, p.53). La presencia del reloj sin saber qué hora es también se puede sentir en Ionesco en la obra *La cantante calva*. En dicha obra, suenan las campanas del reloj constantemente y además “some of its features have already become proverbial: the clock that, in a spirit of contradiction, always indicates the opposite of the correct time” (Esslin 1961, p.92). El tiempo se convierte en una contradicción que aporta al absurdo de la existencia humana presentada.

De esta forma, el tiempo es trabajado por estos tres dramaturgos de formas distintas, ya sea en la espera como en Beckett o en los personajes mencionándolo como en Adamov o con alarmas y relojes que dicen la hora contraria de la que es como en Ionesco. Esta preocupación por el tiempo es trabajada también en el teatro absurdistas hispanoamericano. “En las obras absurdistas hispanoamericanas, al igual que en las europeas, el tiempo es utilizado por el personaje como un medio de evadir la realidad que le molesta” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 54). Es así como se pone en manifiesto la disconformidad con el contexto en el teatro absurdistas y el tiempo se convierte en una excusa, en un escape.

4.4. Personajes

Los personajes en el teatro del absurdo, al igual que la trama, no tienen una progresión. Suelen padecer de pérdida de memoria, soledad o aislamiento. Además, usualmente son pares de personajes opuestos que se complementan y suelen proclamar ideas absurdas como verdades absolutas.

Un nuevo modo de entender el mito o fábula, los caracteres o personajes, el pensamiento o subtexto y en relación a éstas todas las categorías y unidades dramáticas, elimina la progresión causal de los motivos de la trama y la relación causal entre el personaje y la acción, sustituyéndola por una acumulación arbitraria de motivos; el texto de las obras del absurdo carece de trama, no avanza con lógica hacia el desenlace de un conflicto planteado y desarrollado en el nudo de la obra; avanza sólo en el tiempo y en el espacio textuales, añadiendo motivos que sólo implican progreso discursivo y no son un paso adelante en la historia; la sucesión de motivos diferentes, sin relación entre ellos conduce a la circularidad, una especie

de retorno continuado e incoherente: este es la interpretación que sugiere el que los señores Martin, al terminar el espectáculo, vuelven a empezarlo, y lo mismo sería que lo empezasen los Smith: la obra muestra en su texto que el absurdo vuelve a empezar, con cualquier personaje. (Bobes 2010, p. 62)

Es así como la falta de trama afecta directamente a los personajes. Al no haber una causalidad en los actos ni una concordancia lógica, hasta los mismos personajes pueden cambiar entre ellos pues los actos no responden a una causa. Cada dramaturgo trabaja de manera distinta los personajes.

Uno de los escritores del teatro del absurdo que presenta especial atención al personaje es Adamov. En su teatro nos presenta a personajes de aspecto grotesco por medio de la exageración, de la gesticulación dramática. Estos personajes, como comenta George E. Wellwarth, son más que nada títeres esqueléticos, marionetas desprovistas de dignidad y sentimiento, obsesionados por el constante deseo de sobrevivir a cualquier precio. Son calculadores y fríos, ruines y despreciables, antihéroes que intentan vencer a la muerte, no por valentía, sino por miedo y cobardía. Este aspecto grotesco, ridículo y extravagante hace de ellos simples figuras deshumanizadas, o sea, meras marionetas carentes de sentimiento y de identidad. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 47-48)

En consecuencia, los personajes planteados por Adamov se convierten en marionetas deshumanizadas con un deseo constante de sobrevivir. La movilización por deseos, dialoga con los personajes de Beckett.

El legado de Samuel Beckett sería la constante búsqueda del espacio escénico de sus personajes, espacio intangible que se sitúa más allá del sueño y de los sueños,

donde el deseo es efímero al introducirse en otro deseo y así hasta el infinito y los personajes ya sobrepasados logran llegar a la completa renuncia de sus propósitos, quizás ya olvidados. (Kurapel, 2015 p. 168)

De esta forma, podemos notar lo cambiantes que pueden ser los personajes en el teatro del absurdo puesto que las situaciones presentadas no son realmente importantes y por ello cambian constantemente de situaciones, temas, deseos, etc. Ello es complementado con la dualidad de personajes que también aparece en el teatro absurdista hispanoamericano.

Otro punto de interés dentro del tratamiento del personaje es el hecho de que este muchas veces tiene un contrapunto. Por ejemplo, en el teatro de Griselda Gambaro, el personaje nunca actúa totalmente solo. Siempre tiene a su otro <<yo>>, que le sirve como fuerza contraria o, muchas veces, como el equilibrio de su personalidad. Se trata de un personaje que, aunque se resiste a aceptar a su doble, sin embargo, no puede vivir sin el otro. Este es el caso también de los personajes como Vladimir y Estragón, Pozzo y Lucky, en *En attendant Godot*, los cuales poseen una aparente incompatibilidad y, sin embargo, naturalezas complementarias. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 59)

Por ello, se pueden encontrar diversos pares de personajes que se complementan y se mantienen juntos a lo largo de las situaciones a pesar de no llevarse bien. Es una muestra de la vida mecánica presentada en la vida cotidiana de estos personajes que, a pesar de no soportarse, se mantienen unidos lo cual aporta al absurdo del comportamiento humano.

4.5. Humor

El humor es una característica que suele aparecer en algunas obras del teatro del absurdo. La considero fundamental para efectos de esta investigación pues a partir de la experimentación, el humor surgió como necesidad para lograr escribir la obra *Truenos tristes*. El humor en el teatro del absurdo se utiliza como mecanismo de defensa, como escapatoria. “La risa sirve como un medio de purificación, ya que lo absurdo de la vida irrumpe de nuevo sobre lo cómico y el resultado es entonces una risa amarga, producto de la desesperanza del hombre” (Aguilú de Murphy, 1989 p. 46). Es esa misma desesperanza que invita al ser a reír para no llorar. Podemos notar el humor característico de Ionesco en sus obras.

Para Ionesco, el humor actúa como una fuerza libertadora, ya que este humor aleja al hombre de su propia condición tragicómica, permitiéndole tener de esa forma una visión crítica de su propia situación y condición en el mundo moderno en que vive. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 46)

De esta forma, el humor en Ionesco es un mecanismo que utiliza para cambiar la visión del ser humano sobre su propia realidad. En esa misma línea, el humor se utiliza en el teatro absurdista hispanoamericano como un elemento catártico.

El humor en el teatro del absurdo hispanoamericano se utiliza con el propósito de presentar escuetamente lo absurdo y trágico de la condición humana. Es por ello que el elemento cómico -al igual que en el teatro de Ionesco-, se utiliza en función de catarsis del ser humano. Cuando el hombre siente angustia ante los hechos trágicos de la vida, esto le causa momentáneamente miedo y pena. Pasado el

sentimiento de angustia, lo trágico llega al punto de convertirse en farsico, causando risa, una risa que es motivada simplemente porque lo trágico deviene en cómico y lo cómico en trágico. (Aguilú de Murphy, 1989 p. 57)

Como resultado, el humor en el teatro del absurdo sirve como mecanismo de conexión con el espectador para generar una nueva visión del mundo absurdo planteado en la escena.



Capítulo 5: *Truenos tristes* en acción

En el presente capítulo, detallaré algunas etapas del proceso de creación de la obra experimental, producto de esta investigación, denominada *Truenos tristes*. El texto dramático completo de la obra podrá encontrarse en los ANEXOS de esta tesis.

5.1. Recopilación de materiales sensibles

Para poder escribir el texto dramático, realicé la recopilación de materiales sensibles para mi proceso creativo. Estos se resumen en noticias periodísticas que reflejaban el contexto de algunas regiones del Perú, en especial de Lima, y sobre algunos acontecimientos que sucedían durante la cotidianidad de mi vida en este nuevo contexto que me parecían detonantes absurdos. A continuación, mencionaré algunas noticias y contextos cotidianos considerados para las situaciones planteadas en el texto dramático *Truenos tristes*.

Tipo de cambio abre en nuevo máximo histórico de S/3,98 ante incertidumbre por elecciones

El nerviosismo en el mercado se mantenía dos días después de los comicios dado que aún no finaliza el conteo oficial de votos de la segunda vuelta



En el mercado paralelo o casas de cambio de Lima, el tipo de cambio se cotizaba a S/3.890 la compra y S/3.950 la venta de cada billete verde. (Foto: Eduardo Cavero / GEC)



Redacción EC
El Comercio
buenas.practicas@comercio.com.pe

Lima, 8 de junio de 2021
Actualizado el 08/06/2021 02:30 p.m.

Fotografía extraída de *elcomercio.pe* en la publicación del día 8 de junio del 2021. URL:

<https://elcomercio.pe/economia/mercados/precio-del-dolar-en-peru-revisa-aqui-cual-es-el-tipo-de-cambio-hoy-martes-8-de-junio-de-2021-tipo-de-cambio-ocona-compra-venta-sbs-interbancario-cotizaciones-casa-de-cambio-nndc-noticia/?ref=ecr>

Dólar sube a un nuevo máximo histórico de S/4,13 ante turbulencia política

El dólar anotaba su cuarto nivel récord consecutivo en una misma semana, mientras el mercado cambiario se encontraba dominado por la incertidumbre



En el mercado paralelo o casas de cambio de Lima, el tipo de cambio se cotizaba a S/4,120 la compra y S/4,155 la venta de cada dólar. (Foto: Jorge Cerdan / GEC)



Redacción EC
El Comercio
buenas.practicas@comercio.com.pe

Lima, 30 de septiembre de 2021
Actualizado el 30/09/2021 12:31 p.m.

Fotografía extraída de *elcomercio.pe* en la publicación del día 30 de setiembre del 2021. URL:

<https://elcomercio.pe/economia/mercados/precio-del-dolar-en-peru-revisa-aqui-cual-es-el-tipo-de-cambio-hoy-jueves-30-de-septiembre-de-2021-tipo-de-cambio-ocona-compra-venta-sbs-interbancario-cotizaciones-casa-de-cambio-nndc-noticia/>

Algunas de las noticias consideradas fueron el alza del precio del dólar con la consecuente devaluación de la moneda peruana. En los periódicos, se leían constantemente encabezados de noticias que decían “Tipo de cambio abre nuevo máximo histórico”. Como ejemplo se puede visualizar la imagen extraída de la página del periódico *El comercio*.

Como menciona el encabezado, el alza del dólar se debía a la incertidumbre política, sin embargo, después de que Pedro Castillo asumiera la presidencia el día 28 de Julio del 2021, el alza del dólar continuó y se podía encontrar a S/.4.10 soles aproximadamente el precio del cambio. Las elecciones presidenciales en Perú, se realizaron en dos fechas el 11 de abril del 2021 fue la primera vuelta electoral y el día 6 de junio del 2021 se realizó la segunda vuelta electoral entre Keiko Fujimori y Pedro Castillo. Los resultados del ganador oficial se dieron después de un mes aproximadamente mientras se revisaban apelaciones y se esperaba la respuesta del Jurado Nacional de Elecciones. La incertidumbre se reflejaba en los titulares de diversas partes del Perú y del mundo. Por ejemplo, los titulares de *BBC mundo* y los de *El comercio*.

Elecciones en Perú: por qué se está demorando el conteo de votos y quién declara al ganador

Redacción
BBC News Mundo
10 junio 2021

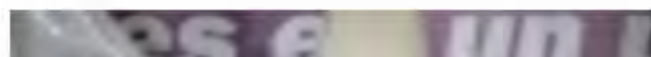


GETTY IMAGES
El conteo de votos puede tardar días.

Fotografía extraída de *bbc.com* en la publicación del día 10 de junio del 2021. URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57420076>

Elecciones en Perú: con el conteo de votos al 100%, Castillo supera a Fujimori en las presidenciales, aunque aún no se ha declarado a un ganador

Redacción
BBC News Mundo
15 junio 2021



Fotografía extraída de *bbc.com* en la publicación del día 15 de junio del 2021. URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57492302>

Ipsos Perú: No se encuentra evidencia de una concentración atípica de casos a favor de un candidato en particular

Detalló que si se eliminaran dichos casos en ambos partidos, la variación porcentual “no sería significativa y se mantendría el orden de la elección”.



Los candidatos por Perú Libre, Pedro Castillo, y por Fuerza Popular, Keiko Fujimori, disputaron la segunda vuelta de las Elecciones 2021. (Foto: Renzo Salazar /@photo.gec)



Redacción EC

19/06/2021 16H45 - ACTUALIZADO A 19/06/2021 17H26

IDEA Internacional pide a candidatos y partidos respetar resultados oficiales que proclame el JNE

La organización expresó su confianza en la labor de las autoridades electorales durante la segunda vuelta electoral.



Keiko Fujimori y Pedro Castillo fueron los candidatos presidenciales en la segunda vuelta del 6 de junio (Fotos Hugo Pérez / @photo.gec) / Hugo Pérez



Redacción EC

19/06/2021 14H07

Fotografía extraída de elcomercio.pe en la publicación del día 19 de junio del 2021. URL: <https://elcomercio.pe/politica/elecciones/elecciones-2021-ipsos-peru-no-se-encuentra-evidencia-de-una-concentracion-atipica-de-casos-ni-en-determinadas-zonas-geograficas-ni-para-un-candidato-en-particular-fuerza-popular-peru-libre-nndc-noticia/?ref=ecr>

Fotografía extraída de elcomercio.pe en la publicación del día 19 de junio del 2021. URL: <https://elcomercio.pe/politica/idea-internacional-pide-a-candidatos-y-partidos-respetar-resultados-oficiales-que-proclame-el-jurado-nacional-de-elecciones-peru-elecciones-2021-peru-libre-fuerza-popular-nndc-noticia/?ref=ecr>

Estos acontecimientos se ven reflejados en la obra *Truenos tristes* cuando el personaje de Bree menciona que botará los lapiceros a la basura porque su precio sube constantemente y Cascabel le responde que mejor bote las naranjas. La palabra “botar” hace referencia a su homónimo “votar” lo que simula las elecciones. El símbolo político de Pedro Castillo era un lápiz y el de Keiko Fujimori era una K de color naranja. Es por ello que utilicé de imagen mental al lapicero y a la naranja para poder hacer alusión a los candidatos políticos. Además, se menciona el alza del precio de los lapiceros que sugieren el alza del precio del dólar que se vivió por la inestabilidad política y por algunas propuestas y reacciones de los candidatos. En esa misma línea, en diversos medios de comunicación y redes sociales, se visualizaban constantes debates y disputas sobre posturas políticas de

diversos usuarios, lo que generó mayor inestabilidad entre los ciudadanos. Cabe recalcar que la pieza escrita no refleja ninguna preferencia por ningún partido político, el personaje de Bree prefiere las naranjas y el personaje de Cascabel prefiere los lapiceros, la intención es reflejar los acontecimientos ocurridos y cómo estos podían afectar a ciudadanos provocando discusiones absurdas constantes por las preferencias personales.

Un hecho fundamental para la creación de la pieza fue la pandemia por el COVID-19 que viene afectando desde hace más de dos años a diversas partes del mundo. Este contexto fue el que motivó en un principio la creación de la obra y todas las situaciones propuestas en *Truenos tristes*, la obra creada, son producto de sucesos que se dieron durante esta etapa de pandemia. Además de la influencia que tiene en la trama este acontecimiento, la pandemia por COVID-19 también se ve reflejada en la puesta en escena mediante la escenografía y acciones físicas de los personajes. Ejemplo de ello es que se encontraba en escena un parante que estaba lleno de mascarillas colgadas con las que Bree interactúa en cierto momento y también con el uso de alcohol en las manos que utiliza Bree por ningún motivo aparente. Durante la pandemia por COVID-19 en el Perú, el uso de mascarilla ha sido obligatorio para poder salir de casa, y el parante hace alusión a ello por la cantidad de mascarillas que se encuentran en este. Del mismo modo, en un inicio de la pandemia, era necesario desinfectar todo con alcohol pues, al no tener mucha información sobre el nuevo coronavirus, se pensaba que podía impregnarse en todos los objetos y que para evitar el contagio estos debían ser limpiados de modo exhaustivo. El uso del alcohol en la escena es un espejo de ello. Este cambio radical en el comportamiento, con referencia al uso de mascarillas y a la desinfección, era inimaginable años anteriores y de pensarse, se habría visto como una situación absurda.

Además de esta pandemia mundial, ocurre otro hecho inusual en Lima que es la epidemia por dengue la cual es causada por la picadura del mosquito infectado por el virus de dicha enfermedad. De esta forma, en Lima, al igual que en otras partes del Perú, se debía estar atentos al salir y tomar las medidas necesarias para prevenir la enfermedad causada por el COVID-19 y, a la vez, tener cuidado cuando uno se encontraba en casa para evitar la picadura del mosquito portador de la enfermedad del dengue. La seguridad que un ciudadano podía tener al estar en casa protegido del COVID-19, se vio afectada por la posibilidad de que un mosquito portador del dengue pueda ingresar e infectarlo, lo que generó mayor inseguridad y preocupación entre los limeños. Esta situación se menciona en la obra cuando Bree comenta que se encontraba en casa y que tuvo visitas que hacían el sonido “zzzz”, haciendo referencia a los mosquitos, además realiza la descripción de estos cuando menciona los puntos blancos en sus patas. Con ello se resalta la realidad absurda de no solo tener cuidado al salir, sino también al estar dentro de la casa, ya que esta no es un lugar seguro del todo, puesto que hay que estar atento a los mosquitos que pueden ingresar a ella.



Fotografía extraída de canaln.pe en la publicación del día 24 de marzo del 2021. URL: <https://canaln.pe/actualidad/dengue-minsa-emitio-alerta-epidemiologica-estos-14-distritos-ante-presencia-casos-n432897>



Fotografía extraída de canaln.pe en la publicación del día 27 de julio del 2021. URL: <https://canaln.pe/internacionales/coronavirus-riesgo-cocirculacion-dengue-y-covid-19-n421408?ref=>

En esta misma línea, pasó un suceso poco común en Lima el día 24 de mayo del 2021: la aparición de relámpagos y truenos. Este hecho sorprendió a la ciudad pues no ocurre casi nunca en Lima y es tan inusual que la última aparición de relámpagos y truenos en esta zona se dio aproximadamente hace cincuenta años. De esta forma, diversos titulares resaltaron lo acontecido.

Senamhi tras los truenos y relámpagos en Lima: “Se suelen dar con un periodo de retorno de 50 años”

El especialista del Senamhi, Nelson Quispe, afirmó que la nube que generó este fenómeno se viene desplazando hacia sur.



Lima registró relámpagos en el cielo la mañana de este lunes 24 de mayo. (Foto: Twitter Jaime Borda)



Redacción EC
El Comercio
buenas.practicas@comercio.com.pe

Lima, 25 de mayo de 2021
Actualizado el 25/05/2021 12:57 p.m.

Nelson Quispe, director de pronóstico del [Senamhi](#), aseveró que los

Fotografía extraída de elcomercio.pe en la publicación del día 25 de mayo del 2021. URL: <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/senamhi-explica-que-truenos-y-relampagos-en-lima-se-suelen-dar-con-un-periodo-de-retorno-de-50-anos-nndc-noticia/>



Fotografía extraída de gestion.pe en la publicación del día 24 de mayo del 2021. URL: <https://gestion.pe/peru/relampagos-y-truenos-en-lima-cual-es-la-diferencia-nndc-noticia/>

Ello fue incluido en el texto dramático al escucharse los truenos y mencionar que son truenos tristes porque extrañan a los personajes. Además, se traslada al título de la obra ya que refleja lo insólito de la situación actual vivida en el mundo y en especial, en Lima. Así como los truenos son poco frecuentes en Lima, también lo es la combinación de una pandemia mundial con una epidemia combinados con incertidumbre política y económica. Los *Truenos tristes* es el texto dramático resultado de mi apreciación del lado

absurdo implicado en el contexto actual que dialoga con acontecimientos de la vida cotidiana.

Por otra parte, durante el proceso creativo de esta investigación, mantuve una bitácora en la que anotaba detalles de algunas situaciones de la vida cotidiana que me parecían interesantes, entre ellas se encuentra el dictado de clases mediante la plataforma de videoconferencias Zoom ya que las clases escolares pasaron de ser presenciales a virtuales y el proceso de adaptación fue complejo tanto para profesores como para estudiantes. También incluí algunas conversaciones cotidianas, como la pregunta de mi hermana a mi madre consultando si es que se decía refrigerador o refrigeradora al electrodoméstico, ello llamó mi atención pues, estando en confinamiento por la pandemia, analizamos cosas sobre las que no nos preguntaríamos normalmente. Además, esta pregunta sobre el género de la palabra, resonó en mí con la incertidumbre sobre el lenguaje en el teatro del absurdo y, también, me recordó a los nuevos movimientos que buscan modificar las palabras para que sean femeninas o masculinas o sin género pues consideran que es un lenguaje más inclusivo. Por otra parte, en una oportunidad, ocurrió que vi cuatro llamadas telefónicas perdidas de un número desconocido y pensé que me llamaba alguien que yo conocía. Para averiguar si había sido esa persona quien me llamó, marqué a otro número que tenía registrado a nombre de esa persona y cuando la persona me contesta la llamada, me comenta que no había sido quien me llamó pues al yo tener su número registrado, debió aparecer su nombre en la pantalla de mi celular y como no fue el caso, esa persona no me había llamado. Este hecho me pareció absurdo puesto que yo sabía que debía aparecer su nombre cuando me llamara, pero de todos modos pensé que el celular se había malogrado y decidí llamar para averiguar lo sucedido. Es así como añadí estas situaciones cotidianas al texto dramático para enfatizar lo absurdo de la

cotidianidad en el contexto de la pandemia. Estos hechos dialogan en la obra con las noticias mencionadas anteriormente, así como nosotros dialogamos con todos estos acontecimientos cada día de nuestras vidas en esta nueva “normalidad”.



5.2. Elementos del teatro del absurdo puestos a prueba en la obra

Además de los elementos detonantes, utilicé en la creación de la obra *Truenos tristes* algunos elementos del teatro del absurdo, los cuales se encuentran señalados en la lista del Capítulo 4.

En el caso de la trama, el teatro del absurdo presenta diversas situaciones que no necesariamente se encuentran hiladas ni llevan a la resolución de un conflicto. En ese sentido, para la obra *Truenos tristes*, planteé diversas situaciones que detallo a continuación:

1. Problemas con el micrófono para la videollamada: Bree y Cascabel se preparan para realizar una videollamada a extraños desconocidos. Bree consulta varias veces a Cascabel si la puede escuchar a través del micrófono de la laptop, a pesar de encontrarse una al lado de la otra, para saber si se encontraba muteada o no.
2. Bienvenida a los usuarios desconocidos. Bree y Cascabel dan la bienvenida a “La escuela pandémica mágica” a los usuarios desconocidos. Estos últimos, no tienen cámaras prendidas ya que los personajes mencionan que extrañarán sus “no rostros y no voces” al despedirse de ellos.
3. Búsqueda del bonsái: Cascabel pregunta a Bree por el bonsái a lo que esta última responde que no lo ha visto, sin embargo, el bonsái se puede observar en todo momento en la escena.
4. Bree charlando con el bonsái: Cascabel sale de escena y Bree se queda charlando con el bonsái como si este reaccionara a lo que ella dice y como si le respondiera.
5. Consulta de llamadas o no llamadas telefónicas: Cascabel entra a escena y le pregunta a Bree si es que ella la llamó porque tiene llamadas perdidas de un

- número desconocido, a lo que Bree responde que, si no sale su nombre en el celular, entonces ella no la llamó.
6. Preparación para evento olvidado: Suena la alarma y los personajes mencionan estar listos para el evento que debe ocurrir, pero han olvidado qué era.
 7. Sonido de truenos que están tristes porque extrañan a Bree y Cascabel: Se escucha el sonido de truenos, Bree pensó que era su estómago porque tenía hambre. Cascabel reconoce que son truenos y Bree dice que son truenos tristes porque las extrañan.
 8. Cuestionamiento sobre si decir refrigerador o refrigeradora: Bree pregunta a Cascabel si se dice refrigerador o refrigeradora para nombrar al electrodoméstico. Esta consulta aparece sin motivo aparente.
 9. Discusión sobre lapiceros y naranjas: Los personajes debaten sobre si tirar a la basura a los lapiceros o a las naranjas. Bree y Cascabel se enfadan mutuamente por las posturas que cada una defiende y se dicen halagos entre sí en vez de insultos al discutir.
 10. Nueva preparación para videollamada: Los personajes se preparan nuevamente para una videollamada y se vuelve a repetir el cuestionamiento de Bree sobre el funcionamiento del micrófono.

Estas situaciones parecen carecer de significado, pero son un reflejo de lo absurdo de la realidad humana durante la etapa de confinamiento. Algunas situaciones que ocurrían cotidianamente como el problema de “muteo” en las reuniones virtuales o discusiones sobre política representados por lapiceros y naranjas, son presentadas de manera absurda buscando parodiar el mundo real. De esa misma forma, se utilizó el simbolismo de reflejo en espejos cuando en la puesta escénica Bree se mira al espejo y habla consigo misma

también para de alguna forma hacer presente el efecto reflejo con la sociedad y con uno mismo.

Es así como, al igual que en las obras del teatro del absurdo, *Truenos tristes* carece de una trama lineal, son las situaciones las que mantienen la ilación de la obra. A ello se le añade el efecto circular que poseen algunas obras del absurdo, como es el caso de *La cantante calva* o *La lección*, ambas obras de Eugene Ionesco. Con el efecto circular, nos referimos a que las situaciones iniciales parecen volver a repetirse hacia el final dando el efecto de que lo presentado es cíclico. Lo mismo ocurre en la obra creada, los personajes vuelven a alistarse para las videollamadas y se vuelve a presentar la consulta sobre el muteo. Si bien es un efecto cíclico, no empieza nuevamente exactamente igual como antes, puede haber ligeros cambios como, por ejemplo, en el caso de *La cantante calva* los personajes cambian sus roles: los señores Smith dicen los textos de los Martín y viceversa. En la puesta realizada, existe un ligero cambio en la posición escénica inicial del Bonsái.

La preocupación por el lenguaje fue utilizada en la obra creada a partir de preguntas sobre la forma correcta de expresarse y la pérdida de significado de las palabras. En la situación de cuestionamiento sobre si decir refrigerador o refrigeradora, Bree pregunta a Cascabel sobre cuál sería la forma correcta de decirlo, ello hace referencia al uso del lenguaje inclusivo, en el que se cambia las palabras, ya sea al género femenino o procurando no establecer ningún género, de modo que se haga visible la normalización y la validación de grupos sociales oprimidos históricamente. Es por ello que Cascabel le responde que diga “refri” ya ese término abarca cualquier género.

Otro momento en que se muestra la preocupación por el lenguaje es en la discusión final de Bree y Cascabel, ya que, en vez de decir insultos como parte de la pelea, dicen halagos como si fueran palabras ofensivas y de esta forma quitan el significado real de las palabras. Con ello busqué resaltar la poca efectividad de la comunicación a través de la carencia de sentido de algunas discusiones, en este caso por el lapicero y la naranja. Esto se debe a que ambos personajes no se escuchaban y que no daban cuenta de que decían halagos en vez de insultos como si fueran expresiones negativas. En esa misma línea, a lo largo de la obra, se presenta la falta de comunicación entre ambos personajes cuando no se escuchan o hablan de cosas distintas ignorando al otro.

El tiempo es trabajado por los dramaturgos del teatro del absurdo de formas distintas, ya sea en la espera como en Beckett, o que los personajes mencionen el tiempo como en Adamov, o con alarmas y relojes que dicen la hora contraria de la que es como en Ionesco. Para la obra *Truenos tristes*, trabajé la espera al mostrar qué hacen Bree y Cascabel entre las reuniones virtuales y también cómo reaccionan al sonido de alarmas en diversos momentos de la puesta que indican que algo debía ocurrir pero que los personajes olvidaban lo que era y le restaban importancia. Con ello, denoto el transcurrir del tiempo pero que parece no cambiar nada. Los personajes se encuentran en una rutina interminable que carece de alteraciones y por ello no se notan evoluciones en lo observado a pesar de que se escuchen las alarmas al pasar el tiempo.

Para la creación de personajes consideré la pérdida de memoria, la soledad o el aislamiento, personajes que se complementan y la proclamación de ideas absurdas como verdades absolutas. En el caso de los pares de personajes, Bree y Cascabel son

interpretados por la misma actriz y de esta forma podría interpretarse que es el mismo personaje con diferentes personalidades o que son dos personajes distintos. Bree y Cascabel se expresan de manera diversa lo que genera una dualidad complementaria que se puede entender como Bree el personaje alegre y Cascabel el personaje más realista o pesimista. Esta dualidad opuesta pero complementaria se aprecia en diversos personajes de obras del teatro del absurdo ya que resalta el hecho de que, si bien estos personajes parecen disímiles y discuten constantemente, se mantienen juntos pues necesitan de la compañía del otro pese a que no se agraden completamente. Sin embargo, a pesar de mantenerse unidos, se puede identificar el aislamiento y soledad entre los personajes del absurdo a través de la falta de comunicación. De esta forma, en diversas ocasiones Bree y Cascabel se ignoran o conversan de dos cosas distintas sin escucharse la una a la otra, igualmente, Bree conversa con un objeto inanimado para escapar de la soledad. Así mismo, la pérdida de memoria característica en diversas obras del teatro del absurdo es trabajada en los personajes de la obra creada cuando no recuerdan qué es lo que deben hacer cuando suenan las alarmas.

Por último, el humor aparece como respuesta a la necesidad de brindar una visión más positiva a los hechos reales que inspiraron la obra. De esta forma, el humor surge como mecanismo de defensa y a la vez, para brindar esperanza a los espectadores acerca del contexto planteado. La esperanza se vio reflejada gracias al humor que transmitía la obra y fue identificada por los asistentes a la muestra. El humor se trabajó desde los diálogos absurdos en las situaciones planteadas. En estas, se buscaba quitar las consecuencias negativas de los acontecimientos para lograr que la obra sea un escape de la realidad abrumadora durante el contexto de la pandemia. También se planteó el efecto cómico en la interpretación de personajes pues se buscó que sean opuestos. Bree y Cascabel tenían

voces y ritmos distintos lo que generaba contraste: Cascabel tenía voz nasal y movimientos más lentos, Bree tenía una voz ligeramente más aguda y era más alegre y activa que Cascabel.



5.3. Proceso de escritura de *Truenos tristes*

El proceso de escritura del texto pasó por etapas de escritura y re escritura del mismo. Esto se debió al querer incluir elementos del contexto actual y posteriormente combinarlos con algunos elementos del teatro del absurdo y al final, añadir una visión más humorística de las situaciones planteadas. Así mismo, la forma de escribir fue variando con respecto del planteamiento escénico que iba imaginando mientras creaba el texto dramático. De esta forma, llevé a cabo las siguientes etapas en el proceso de escritura de *Truenos tristes*: etapa de escritura de acontecimientos, etapa de escritura de monólogos y diálogos aislados, etapa de creación de personajes, etapa de exploración no realista, etapa de exploración humorística.

Escritura de acontecimientos

Inicié la escritura de acontecimientos cotidianos tomando en consideración los elementos detonantes y redactando pequeños fragmentos en la bitácora en la que anotaba lo sucedido. Los acontecimientos eran seleccionados por su potencial absurdo y porque me evocaban a los elementos del teatro del absurdo con los que deseaba explorar. Los textos redactados me sirvieron como inspiración para la escritura de monólogos iniciales. La forma de escritura de estos sucesos era como un diario con fecha como el ejemplo presentado a continuación:

02/04/2021

Se metió un zancudo en mi cuarto. Lo vi mientras era de día, cosa rara porque los zancudos usualmente salían de noche. Intentó picarme y cuando lo vi parado lo maté rápidamente con ambas manos (es la forma más rápida de hacerlo porque sino se escapa). Pude aplastarlo a la primera y vi que sus patitas tenían puntos blancos.

Los zancudos normales no tienen eso. Investigué en internet y resulta que los zancudos que transmiten el dengue tienen patas con puntos blancos. Realicé otra nueva búsqueda para ver si es que en Lima hay esos zancudos, porque usualmente están en la selva, y resulta que hay varios casos de dengue registrados en Lima a finales de marzo y que el epicentro estaba cerca de mi casa. Ahora tengo que tener cuidado también por los zancudos que pueden entrar, ya no solo por el COVID-19, sino que también por el dengue (texto escrito por la autora de esta tesis durante la etapa de escritura de acontecimientos).

Este suceso anotado en la bitácora se utilizó en lo que posteriormente se convirtió en la inspiración para una parte del monólogo de Bree hablando con el bonsái. Es así que, al tratarse de textos que escribía en base a experiencias vividas, me fue útil que sean realizados en primera persona para luego poder utilizarlos en los monólogos o diálogos en los que se convirtieron. Estos fueron modificados posteriormente ya que los acontecimientos cotidianos, a pesar de parecer absurdos, se encontraban redactados de manera realista.

Escritura de monólogos y diálogos aislados

Gracias a los acontecimientos vividos, redactaba monólogos o diálogos aislados los unos de los otros que pudieran ser dichos por personajes creados, que no tenían nombres ni contexto. Me centraba en redactar textos que pudiera decir un personaje tomando en cuenta las situaciones delimitadas por los acontecimientos descritos en la bitácora. En esta etapa no buscaba que fueran absurdos, tenían un seguimiento lógico y estaban cargados con la emoción inicial que podría ser frustración, miedo, inseguridad o ira dependiendo de la situación en la que me estaba basando. Para poder ver la evolución y proceso creativo, presentaré un ejemplo que servirá para ver su evolución en las diversas

etapas. El siguiente fragmento es uno de los ejemplos que escribí en esta etapa exploratoria:

Bienvenidos todos a la Pandemia por el COVID-19. Hemos escuchado sus sugerencias y al no encontrarse contentos con esta, hemos añadido gratuitamente en beneficio del pueblo lo siguiente: la posibilidad de ser infectados por dengue y la posibilidad de convertirse en un en el que los ciudadanos deben huir para sobrevivir. No nos agradezcan, querían otras opciones y se las dimos. Gracias nuevamente por vivir con nosotros (texto escrito por la autora de esta tesis durante la etapa exploratoria de Escritura de monólogos y diálogos aislados).

Este primer texto escrito estaba pensado para un personaje que presenta la pandemia actual por la enfermedad del COVID-19 y la epidemia del dengue en el país. Este primer monólogo fue evolucionando conforme fueron avanzando las etapas de exploración.

Etapas de creación de personajes

En un primer momento, pensaba hacer de la obra un monólogo completo, únicamente considerando a un personaje para mostrar que se encontraba solo. Sin embargo, posteriormente, decidí que sería mejor que fueran dos personajes pero que podían o no ser el mismo; ambos serían interpretados por mí para simbolizar el vacío y aislamiento social al que se tuvo que recurrir como medida de prevención de la pandemia. De esta forma, la decisión tomada enfatiza en el acompañamiento de uno mismo a través de esta etapa. Es aquí, cuando creo a los personajes Bree y Cascabel. Busqué que ambos se diferenciaran en las energías que emanaban, Bree siendo más alegre y Cascabel un poco más centrada.

Etapa de exploración no realista

En esta etapa, busqué quitar el realismo presentado en los monólogos escritos en la etapa de escritura de monólogos y diálogos aislados. Añadí palabras sin sentido al diálogo e intenté explorar con la emoción contraria a la que me transmitía el primer texto planteado. Con respecto al ejemplo mencionado anteriormente, este fue modificado de la siguiente manera y dicho por el personaje Bree:

BREE: Sí, sí están conectados. Sí hay gente Cascabel, las hadas existen. (*Bree se para frente a la cortina guinda y comienza la conferencia.*) Mi nombre es Bree y les doy la más cordial de las bienvenidas a la Pandemia de La escuela Mágica de Magia. Hemos escuchado sus sugerencias fantásticas y al no encontrarse encantados con esta situación, hemos añadido asombrosamente en beneficio del mundo mágico lo siguiente: la posibilidad de ser infectados por magi-dengue y la posibilidad de convertirnos en un mundo en el que todos debamos salir volando para sobrevivir. No nos agradezcan, querían otras opciones y se las dimos. Recuerden que aquí les enseñaremos mágicamente a sobrevivir estupendamente y superar este mágico año 2021. El primer paso, es conseguir magia. Para conseguirlo primero deben creer en las hadas, ellas les darán el poder mágico de las hadas y así podrán convertirse en magos. Segundo paso, mágicamente, con estilo, pensar fabulosamente con la mágica imaginación que se encuentran en el fantástico año 2300 y así el malvado hechizo del 2021 desaparecerá por arte de magia de sus vidas fantásticas. Cascabel y yo les recordamos que las sorprendentes hadas de Magicalandia no existen (*al decir no cruza los brazos delante en forma de x*). Que tengan una mágica vida. Gracias nuevamente por vivir con nosotros. (texto escrito por la autora de esta tesis durante la etapa de exploración no realista).

En este monólogo añadí la magia y las hadas para hacerlo menos realista, pero manteniendo la intención inicial de mencionar la pandemia, sin mencionar el COVID-19, y la epidemia del dengue que fue convertido a magi-dengue para relacionarlo con la magia. Las palabras utilizadas en este monólogo las elegí para quitar el sarcasmo y frustración que transmitía el primer texto planteado. De esta forma, añadí muchas palabras positivas relacionadas con el acontecimiento negativo planteado para buscar lo absurdo en la situación.

Etapa de exploración humorística

En esta etapa busqué que los diálogos tengan mayor ritmo y fluidez para poder explorar el humor del texto. En este sentido, resalté el contraste de personalidades que planteaba entre los personajes Bree y Cascabel. Los textos de Bree serían más positivos y despreocupados mientras que los de Cascabel serían más pesimistas y preocupados. De esta forma, el monólogo presentado en la Etapa de exploración absurda se modificó para convertirse en un diálogo, lo cual resultó en el texto final de *Truenos tristes* de la siguiente manera:

CASCABEL: Bienvenidos todos estimados usuarios con caras desconocidas que nunca hemos visto y que jamás volveremos a ver. Mi nombre es Cascabel y les doy la más cordial de las bienvenidas a la pandemia de La escuela pandémica mágica.

BREE: (*se toca los labios para desmutearse*) Yo también quiero darles la más cordial de las cordiales bienvenidas a la pandemia de La escuela pandémica

mágica. Mi nombre es Bree y estoy muy honrada de poder estar frente a ustedes distinguidísimos desconocidos.

CASCABEL: Queremos informarles, no, no solo informarles, si no que también informarles que hemos escuchado sus fantásmicas sugerencias y al no encontrarse encantados con esta situación, hemos añadido asombrosamente en beneficio del mundo pandémico mágico lo siguiente: la posibilidad de ser infectados por denguemico mágico y la posibilidad de convertirnos en el mundo en donde todos debemos salir volando para sobrevivir.

BREE: No nos agradezcan, bueno sí desean si pueden agradecemos. Ser agradecido es una virtud. Queridos y apreciados desconocidos que nunca olvidaremos porque nunca conocimos, querían otras opciones y se las dimos.

CASCABEL: Recuerden que aquí les enseñaremos mágicamente a sobrevivir estupendamente y superar este mágico año 2021 y el que ya pasó y el que vendrá.

BREE: El tip para solucionar todos sus problemas es pensar con la mágica imaginación que se encuentran en el fantástico año 2300 y así el malvado hechizo del 2021 desaparecerá por arte de magia de sus vidas fantásticas estimados desconocidos.

CASCABEL: Bree y yo les recordamos que los sorprendentes secretos que les hemos revelado, no les serán de ayuda (*al decir no Bree cruza los brazos delante en forma de x*). Que tengan una mágica vida. Gracias nuevamente por vivir en la pandemia de La escuela pandémica mágica con nosotras.

BREE: Chau, cuidense mucho, los extrañaremos. Extrañaremos sus no rostros y no voces. (Texto escrito por la autora de esta tesis como parte de *Truenos tristes*).

De esta manera, busqué resaltar el desconocimiento ante los participantes conectados y el distanciamiento que puede producir la comunicación virtual. Decidí dividir el monólogo ya que Bree tenía otro monólogo posteriormente y, además, al convertirlo en un diálogo, me brindaba la posibilidad de jugar con la oposición entre las personalidades de Bree y Cascabel para añadir humor a la escena. Este fragmento mostrado pertenece a la segunda situación planteada de la obra final de *Truenos tristes*.



5.4. La puesta en escena

Para la puesta en escena, planteé desde el principio que sea virtual y grabada previamente a la presentación frente al público. Esto debido a que nos encontrábamos aún superando la pandemia por el COVID-19 y era preferible seguir manteniendo el distanciamiento físico. Esta decisión me permitió tomarme ciertas libertades, como, por ejemplo, el darme la posibilidad interpretar a ambos personajes. Para la grabación conté con el apoyo de Josse Orrego Loyola, quien viene del área audiovisual. De esta forma, para lograr la filmación realicé diversas etapas que son las siguientes: etapa de grabación de voces, etapa de ensayo con el audio grabado, etapa creación de espacio escénico, etapa de filmación del personaje Cascabel, etapa de filmación del personaje Bree, y etapa de edición. El enlace completo del montaje de Truenos tristes podrá encontrarse en los ANEXOS de esta tesis.

Etapa de grabación de voces

Para poder realizar esta puesta, consideré importante las reacciones de los personajes ante lo que el otro personaje dice. Es en este sentido que creí conveniente grabar las voces de los personajes primero para ponerlas como audio de playback en la filmación y mientras interprete al personaje de Cascabel, pueda reaccionar con el tiempo necesario a los textos de Bree y viceversa para que ambas filmaciones puedan calzar en edición.

En el momento de la grabación, grabé ambas voces a la vez. Como yo interpretaba ambos personajes, decidí diferenciar las voces haciendo la voz de Bree más aguda y alegre mientras que para la voz de Cascabel la hacía más nasal, cubriendo mi nariz, y un poco más grave que la de Bree. De esta forma, grababa los diálogos a la vez: cuando decía los

textos de Bree agudizaba la voz y cuando decía los textos de Cascabel me cubría la nariz rápidamente para que pueda hablar a la velocidad necesaria como reaccionando ante lo dicho por el otro personaje.

La grabación de los audios se realizó por secciones dependiendo de las situaciones planteadas en el texto. Es así que se grabaron nueve audios pues son nueve situaciones en el texto dramático. Estos audios los uní en edición posteriormente y en esa edición añadí la música introductoria y final que es la parte inicial de la pieza *Gloria* de Vivaldi. También se colocó los efectos de sonido como la alarma que suena en dos ocasiones y el sonido de los truenos. Con esto pude tener el audio completo para la grabación y guiarme del audio para reaccionar a los estímulos que se escuchaban.

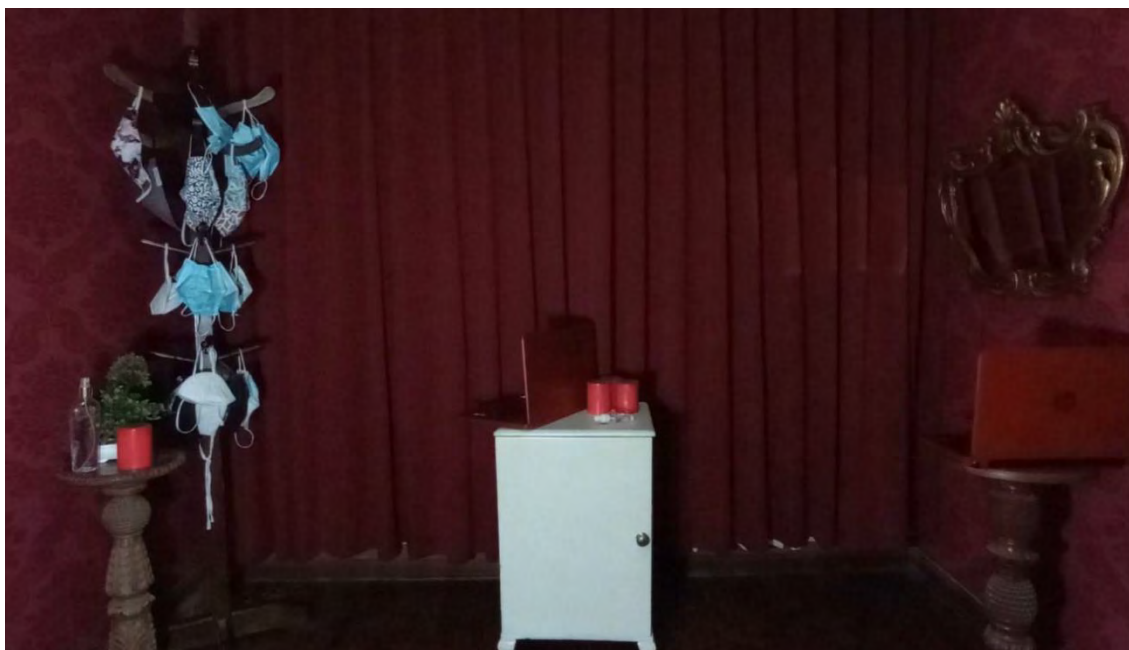
Etapas de ensayo con el audio grabado

Para poder filmar la obra, tuve que practicar haciendo playback con el audio. Lo que hacía era dejar correr el audio desde el principio y por momentos hacer playback de la voz de Bree y luego en la siguiente pasada hacer playback para la voz de Cascabel. Era importante aprender, no solo el diálogo, si no que el tiempo de espera y el ritmo con el que decía los textos para poder calzar con exactitud con la pista de audio.

Etapas de creación del espacio escénico

Al crear el espacio escénico debía tomar en consideración que ambos personajes no pueden estar en el mismo lado del ambiente a la vez ya que como yo interpretaba ambos personajes, necesitaba distanciamiento físico entre ambos para poder editar la escena posteriormente. Es por ese motivo que pensé el espacio con los objetos divididos a la

derecha o izquierda dependiendo de si eran objetos con los que el personaje Bree o Cascabel interactuaría.



Espacio escénico obra Truenos tristes. Fotografía: Josse Orrego Loyola

Por ello, el lado izquierdo del espacio escénico fue destinado para Bree y el lado derecho para Cascabel. Como resultado, al lado izquierdo se encuentra el espejo, la laptop de Bree, en el centro se encuentra el velador blanco con un rociador de alcohol pequeño, tres velas encima y la laptop de Cascabel. A la derecha se encuentra el parante con mascarillas o cubrebocas y el bonsái con un rociador de alcohol y una vela.

Etapas de filmación del personaje Cascabel

El primer personaje que se filmó fue el de Cascabel, esto se debe a que era el personaje con menor cantidad de texto y además por el maquillaje elegido para el personaje. El vestuario que seleccioné para este fue de un saco largo de color gris, un vestido largo de color negro que iba debajo del saco, utilizaba crocs azules de zapatos, gafas rectangulares

de color morado y cabello amarrado en un moño. El maquillaje era simple, ojos delineados de color negro y con lápiz de labio color morado oscuro. Con la elección de este vestuario y maquillaje quería resaltar el control y recato con el que quería plantear a Cascabel.



Personaje Cascabel obra Truenos tristes. Fotografía: Josse Orrego Loyola

Para la filmación, el personaje de Cascabel se quedaba al lado derecho del espacio escénico. En este se encontraba su laptop encima de un velador blanco, el perchero con mascarillas o cubrebocas y un atril con un bonsái, una vela y un rociador de alcohol. Cascabel se mantenía en ese espacio durante toda la filmación y se relacionaba con esos objetos.

Etapa de filmación del personaje Bree

Para el vestuario del personaje de Bree busqué algo opuesto a lo que tenía el personaje Cascabel. Bree tenía el cabello en media cola, utilizaba un vestido de manga corta color verde y no utilizaba zapatos ni ningún accesorio. En el maquillaje, utilicé sobras de color azul y verde, y utilicé lápiz labial de color rosado eléctrico. De esta forma quería resaltar la energía que transmitía Bree y el descuido a la vez porque no tenía zapatos.



Personaje Bree obra Truenos tristes. Fotografía: Josse Orrego Loyola

Durante la filmación, el personaje Bree se quedaba al lado izquierdo del espacio escénico excepto durante el monólogo en el que Cascabel se encuentra fuera de escena. En ese momento sí pasea por todo el espacio. Bree se relaciona sobre todo con su maquillaje, el espejo, la laptop y el Bonsái que es colocado por Cascabel en el velador del medio en una parte de la escena.

Etapa de edición

Para la edición, conté con el apoyo de Josse Orrego Loyola. Lo primero que se realizó fue juntar las tomas generales de Bree y Cascabel con pantalla dividida. En este proceso se debía tener en cuenta que la escenografía calzara con las dimensiones de la otra pieza. Posteriormente, se mezcló la toma general que ya tenía a ambos personajes, con algunos acercamientos del mismo video pues en ocasiones, al tener pantalla dividida, el brazo de Bree desaparecía de la toma. Es por ello que se utilizaba la filmación original y se acercaba hasta ese personaje para poder ver el gesto completo. En el monólogo de Bree se utilizó el plano secuencia, ya que ocurría cuando Cascabel no estaba en escena y le brindaba otra dimensión al elemento audiovisual.



Personaje Cascabel y Bree interpretados por Francine De la Peña, fotografía extraída del video Truenos tristes. Edición: Josse Orrego Loyola

Todos los videos fueron editados con el audio captado en el video y buscando que estos audios calcen entre sí. Cuando se tuvo los cortes del video unificados, recién se pasó a unir el audio final, el que sirvió de guía para filmar las escenas, quitando el audio de todos los videos. En el resultado final, se solo se escuchó el audio grabado previamente.

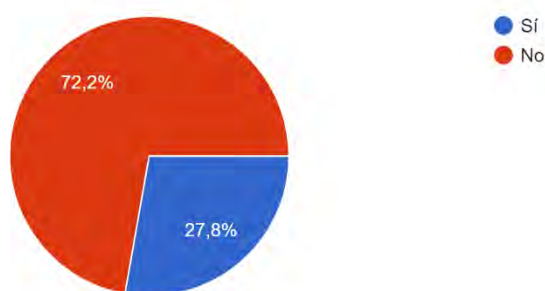
Capítulo 6: Presentación virtual de *Truenos tristes*

6.1. Presentación virtual

Truenos tristes fue presentada de manera virtual mediante una videoconferencia en la plataforma Zoom el día sábado 2 de octubre del 2021. Asistieron dieciocho personas invitadas de manera personal entre las cuales se encontraban familiares y amigos de diversas edades entre los 23 años hasta los 60 años de edad. Se buscó que el público sea diverso para poder tener en cuenta si sus conocimientos previos sobre teatro, sus puntos de vista sobre la actualidad del país y sus experiencias personales afectaban las respuestas de la encuesta sobre la muestra virtual. De esta forma, la primera pregunta de la encuesta realizada posterior a la presentación, estaba relacionada a ello.

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo?

18 respuestas



Esquema de resultados de la primera pregunta de la encuesta realizada posteriormente a la muestra virtual. Extraído de las respuestas del Formulario de Google.

Antes de la presentación, se mencionó que *Truenos tristes* formaba parte de una investigación que tomaba en cuenta algunos elementos del teatro del absurdo y algunas situaciones del contexto actual. No se mencionó el humor considerado en la exploración ni se detalló cuáles fueron los elementos del teatro del absurdo utilizados ni tampoco las situaciones específicas de los años 2020 y 2021 presentadas en la puesta. Esto para no condicionar las respuestas en las encuestas que se realizarían posteriormente.

6.2. Encuestas sobre primeras impresiones del público

A continuación, comentaré sobre las respuestas de los asistentes a la presentación virtual de *Truenos tristes*. Se realizaron dieciocho encuestas anónimas para comprender las primeras impresiones de los espectadores. Sin embargo, tomaré de ejemplo las respuestas completas de cuatro asistentes para analizar la visión personal de cada uno de ellos. De esta forma, podré reflexionar sobre la recepción de la pieza con respecto del contexto y el humor. Para ello, brindaré a cada respuesta un número del 1 al 18 para poder hacer referencia a estas durante las reflexiones, las respuestas completas de todos los asistentes se encuentran en el Anexo 4 de esta tesis. Para este capítulo, tomaré de referencia y reflexionaré sobre las respuestas de los participantes 4, 6, 10 y 13 pues son las respuestas con mayor fundamento y que reflejan el sentir plasmado en las contestaciones de otros participantes. Asimismo, comentaré sobre los participantes 2, 3 y 14 pues además de sumarse a otras propuestas planteadas también exponen lecturas particulares sobre lo observado. Posteriormente, comentaré de manera general lo observado en las respuestas.

En la respuesta 4 se menciona que existe una estrecha relación entre el texto y lo vivido como sociedad durante la pandemia. También el participante tuvo algunos impulsos de risa pero que estaban acompañados por la sensación de no llegar a comprender todo lo observado lo que le impedía que la risa suceda. Este sentir se repite en la última respuesta en la que encuentra una ligera monotonía en la obra que no le permitía conectar con lo que se proponía. Sin embargo, el participante se identificó con lo observado y menciona haber sentido una relación muy fuerte entre su experiencia personal y la obra observada cuando se mencionó el alza del dólar pues dice haber tenido un problema económico

durante la pandemia. Ello nos lleva a reflexionar que las vivencias de cada espectador son las que le brindan el sentido a lo observado ya que, en el texto, no se dice explícitamente que hay un alza del dólar, se dice que el precio de los lapiceros sube y se mencionan algunos números de cómo ha ido subiendo el precio de los lapiceros. Es la libre interpretación del espectador, según su bagaje, que lo hace relacionarlo directamente con el dólar. Eso hace notar que sí pudo identificarse con lo visto, si bien le generó dudas, también pudo realizar afirmaciones directas como el decir que existe una relación directa del texto con lo atravesado como sociedad durante la pandemia, la relación de la subida del dólar y que algunas situaciones le daban el impulso de reír. Sin embargo, esto se puede ver nublado cuando se intenta comprender todo desde el punto de vista realista, la conexión que genera este tipo de teatro no es la misma que podría formar una obra que sigue una estructura clásica.

Para el participante de la respuesta 6 lo presentado en la escena le transmitió la sensación de mantener la mente ocupada para no deprimirse o tener pánico por lo ocurrido durante la pandemia. También menciona que se identificó con las videollamadas por Zoom para poder conservar la conexión con otros pero que podría llegar a saturarse tanto tiempo frente a una pantalla. En las situaciones presentadas en *Truenos tristes*, no se menciona la plataforma Zoom ni se transmite la sensación de saturación en los personajes, sin embargo, el participante lo relaciona de acuerdo a sus vivencias. La obra le dejó la sensación de curiosidad por saber si Bree y Cascabel llegaban a pelearse. Asimismo, al ser teatro del absurdo, no existe un conflicto dramático como lo hay en otras obras, en este caso, se presentan situaciones que los personajes deben atravesar.

Otra observación y sugerencia realizada en esta respuesta es que, hacia el final, Bree y Cascabel vuelvan a alistarse como ocurrió al principio, para una nueva videoconferencia con los extraños desconocidos. En ese momento, el Bonsái se encuentra sobre el velador que está en el centro y no fue devuelto a la posición inicial. El participante 6 notó este hecho y para él, si es que se hubiera querido dar la sensación de que todo volvía a continuar, el Bonsái pudo haber sido devuelto a donde se encontraba al inicio. Es una observación interesante puesto que, en el teatro del absurdo, algunas obras son cíclicas y vuelvan a comenzar, sin embargo, cuando comienzan existen cambios. Por ejemplo, en la obra *La cantante calva* de Eugene Ionesco, la obra vuelve a comenzar, pero los personajes de Sr. y Sra. Smith dicen los textos de los Martin y el Sr. y Sra. Martin, dicen los textos de los Smith. En *Truenos tristes*, las protagonistas vuelven a alistarse para la videoconferencia, pero no es exactamente igual. Al dejar el bonsái en una posición diferente se quiso mostrar que siguen avanzando, continúan las situaciones, que pueden parecer repetitivas pero que, sin embargo, no siempre serán exactamente iguales. Además, fue una decisión artística no reacomodar el bonsái ya que, al ser la relación lógica que todo vuelva exactamente a como empezó, el dejar el bonsái al centro, no sigue la secuencia lógica esperada de manera racional lo que, según mi punto de vista, brinda otra sensación de absurdidad: las secuencias lógicas que se esperan siendo absurdas, no se siguen ya que se convertirían en lo condicionado.

Otro punto interesante es que desde el punto de vista del participante 6, la obra le pareció un capítulo de la serie *Sienfield*, pues según menciona trata sobre el absurdo y la nada. Esta serie es una comedia estadounidense, que no he tenido la oportunidad de ver, que podría relacionarse con que el participante notó el humor que se estaba proponiendo en

la puesta de *Truenos tristes* y le recordó a esta serie, lo que nuevamente, llevó al participante a asociar lo visto con sus conocimientos previos.

En la respuesta 10, el participante menciona diversas relaciones que notó entre la puesta *Truenos tristes* y el contexto del Perú en los últimos años, entre estas se encuentra el confinamiento doméstico que se dio por la pandemia actual y que se podría relacionar con la obra cuando ambos personajes se encuentran en su casa y se menciona que no han salido por mucho tiempo. El participante puede ver la modalidad virtual en la educación cuando Bree y Cascabel dan la bienvenida a los extraños desconocidos a la escuela pandémica mágica donde dan algunas recomendaciones para sobrevivir el año 2021. También menciona la incertidumbre sobre el futuro y la inusual tormenta eléctrica que ocurrió en el 2021 en Lima. Con ello reconocemos que el espectador, al tener conocimiento sobre la nueva cotidianidad durante la pandemia y sobre acontecimientos inusuales que ocurrieron en dicho período, pudo identificar los sucesos mencionados a pesar de no ser presentados de una forma realista. Todos los hechos que mencionó el participante fueron considerados para la creación de *Truenos tristes* y especialmente el título está inspirado por la extraña tormenta de truenos que ocurrió en Lima pues hacía más de 50 años que no sucedía.

En la obra, este asistente pudo encontrar una relación entre el juego de absurdos y los personajes Bree y Cascabel, que le dieron una sensación lúdica pero que también eran acompañados por algo de tristeza ya que pudo notar reflejado en la puesta ciertas crisis internas de los personajes como soledad, aislamiento y apatía. Sin embargo, el espectador pudo encontrar optimismo en las situaciones planteadas en la obra que lo llevó a reflexionar que, a pesar de las rutinas y repeticiones, se sigue viviendo y eso hay que

valorarlo. El participante pudo identificarse con la situación en que Bree y Cascabel se encuentran hablando sobre la escuela pandémica mágica, en la conferencia virtual, por la experiencia que ha tenido al recibir o brindar clases en esa modalidad. Algunos puntos mencionados como la preocupación por el micrófono, el tener que mantener la interacción con usuarios desconocidos y la necesidad de seguir buscando la interacción a través de los medios digitales resonaron en este participante por sus vivencias.

Así como estos ejemplos descritos, el participante 10 se identificó con algunas situaciones de la obra que le generaron buen humor a pesar de ser absurdas y nostálgicas, porque según menciona, forman parte de un imaginario colectivo causado por la pandemia. El participante menciona que al ver *Truenos tristes* le queda la sensación de que a través del teatro del absurdo se puede cambiar la sensación de hastío y tristeza por este período vivido y transformarlo en risa y juego, lo que me lleva a reflexionar que este participante, al verse identificado con diversas situaciones no realistas planteadas en *Truenos tristes*, pudo transformar el recuerdo de su experiencia en un instante de risa gracias a la identificación del humor en la obra vista.

En la respuesta 13, el participante ha encontrado relación entre *Truenos tristes* y el contexto del Perú en diversos puntos mencionados, como la sensación de encierro debido a la pandemia y la confrontación con uno mismo, la cual relaciona con el espejo, cuando Bree se saluda a sí misma, y ambos personajes son interpretados por la misma actriz. También añade notar una despersonalización de la comunicación, porque se menciona a los extraños desconocidos y las dificultades por relacionarse a través de la tecnología. Además, agrega que los personajes Bree y Cascabel le hacían pensar en los estados de

ánimo que se atravesaron y atraviesan durante la pandemia siendo polos opuestos, felicidad y tristeza, que se vieron confrontados con algunas situaciones presentadas.

Al ver la puesta, el espectador sintió cierta confusión que, según lo que menciona, era lo esperado al tratarse de teatro del absurdo. Así mismo, le divirtió la obra y le hizo pensar en la obra corta *Catástrofe* de Beckett, obra en la que pude actuar hace unos años, que contaba con dos personajes y no por similitudes del texto. Con respecto de los diálogos menciona que, a pesar de que algunas situaciones podían desconcertarlo, le gustó la dramaturgia pues le pareció lúdica y entretenida, aunque por momentos podría perder partes del texto al encontrarse pensando en algo que ya había ocurrido antes. El participante se identificó y le dio risa el momento en que empieza el monólogo de Bree y dice que se encuentra con el bonsái y que también está con su propio reflejo cuando se mira al espejo. El asistente reflexiona sobre su experiencia en el encierro por la pandemia y que en diversas ocasiones él era poca y mucha compañía a la vez. Esa frase llamó mucho su atención pues dice remitirle al teatro del absurdo desde la manera en la que le brinda al espectador una frase que parece carecer de sentido pero que en realidad tiene mucho significado de fondo. Ver la puesta le dejó la sensación de que se puede explorar más la narrativa audiovisual pues hay un momento en que Cascabel sale de escena y Bree se mueve por el espacio, lo que resulta una sorpresa que, según el participante, aporta para el absurdo ya que al verse interpretados ambos personajes por la misma actriz se entiende que se encuentra la pantalla dividida, pero ese momento resulta interesante porque parece imposible. El participante considera que la pieza no es densa y que hace que el espectador pase un buen rato, desde su experiencia, le alegró ver *Truenos tristes*.

Por otro lado, en algunas respuestas se ha percibido que los asistentes a la muestra tuvieron diversas lecturas a las que me planteé al crear la puesta. Como ejemplo de ello, el participante número 2 comprendió el humor de *Truenos tristes* y se identificó con lo observado, en especial con la duda de los personajes de botar las naranjas o los lápices porque para este, también es difícil en ocasiones decidir qué hacer. El participante no necesitó darles significado alguno a esos dos objetos, solo se reconoció a sí mismo en la sensación de duda en la escena. Algo similar ocurre con el participante 3 puesto que los truenos que sonaban en la muestra los asociaba a la ola de contagios durante la pandemia. Esta es una lectura interesante pues no se menciona ninguna enfermedad en la obra, pero el espectador lo asocia con la sorpresa del alza de los contagios desde su propia realidad. Así mismo, el participante 14 consideró que Bree y Cascabel podían ser una misma persona con doble personalidad, pero que, a la vez, ambos personajes se conocieron más durante el encierro. Es interesante que el espectador considere que se trata de una misma persona ya que son dos personajes muy distintos, sin embargo, este asistente pudo deducirlo del hecho que la misma actriz interpretó a Bree y Cascabel. De todos modos, a pesar de tener dudas sobre lo observado, el participante 14 considera que todas sus interpretaciones son válidas. Es así que cada interpretación es admitida desde las vivencias personales de cada espectador y, además, para poder disfrutar de la absurdidad planteada en la escena, no es necesario que el público se guíe solo por lo que se intentó transmitir desde la creación de la obra.

En la línea de estos ejemplos de respuestas, en términos generales, el público asistente pudo rescatar una relación entre el contexto peruano de los años 2020 y 2021 con la puesta de *Truenos tristes*. Entre los puntos más resaltantes mencionados, se encuentran la realidad virtual que se insertó en las vidas cotidianas, la sensación de encierro y

aislamiento, la incertidumbre, la tormenta eléctrica que ocurrió en Lima y la situación política. Así mismo, percibieron el humor con el que se trabajaban los diálogos lo cual generó sensaciones de buen humor, gracia y hasta esperanza por reír de situaciones identificadas del contexto actual y vistas desde otra perspectiva.

Del mismo modo, podemos notar la identificación de los espectadores con lo ocurrido gracias a las experiencias personales de cada uno de ellos. Esto fue acompañado del reconocimiento del humor utilizado que les causó gracia y risa en algunos momentos puesto que comprendieron lo que ocurría en la escena y de lo que realmente se estaba hablando. Si bien hubo momentos en los que se mencionó confusión, el dejar de buscar una explicación lógica de justificación para lo que ocurría, les permitía a los espectadores ir más allá de la situación absurda planteada y poder encontrar el significado de lo que realmente se estaba mostrando, como, por ejemplo, las reflexiones planteadas sobre el ensimismamiento y encierro al encontrarse ambos personajes interpretados por la misma actriz.

Capítulo 7: Resultados de la investigación y reflexión del absurdo como proceso creativo en contexto insólito

Durante el año 2021, se vivió una situación insólita en el mundo y en especial en Lima. La pandemia por el COVID-19, desatada en el año 2020, continúa hasta el presente año 2022, y a eso se le suma la inestabilidad política y económica que ha vivido el Perú durante ese periodo. Ello motivó a que buscara a través del teatro del absurdo una forma de expresión con respecto a lo sentido y vivido durante esta etapa. Como resultado, realicé la investigación de fuentes, que detonó en la escritura experimental, actuación y montaje virtual de la obra *Truenos tristes*. Este proceso creativo y de investigación tuvo diversas etapas. A continuación, analizaré cada una de estas para identificar de qué manera el proceso creativo experimentado puede acercarse a la experiencia óptima, planteada por Csikszentmihalyi ², y resaltar las reflexiones que esta investigación destaca durante el contexto inusual vivenciado.

Truenos tristes es una obra corta escrita por mí en la cual existen dos personajes, Bree y Cascabel. La obra está inspirada en algunos acontecimientos de la vida cotidiana y noticias observados durante el período vivido de la pandemia por el COVID-19 en los años 2020 y 2021 en Lima. Algunos ejemplos son el “muteo” en las reuniones virtuales, la subida de los precios de los lapiceros (inspirado en la subida del dólar) y la confrontación con uno mismo durante el encierro.

² Mihaly Csikszentmihalyi fue un psicólogo reconocido mundialmente por investigar la psicología positiva. Entre los temas resaltantes de sus trabajos, destacan la creatividad y la felicidad.

La elaboración de los textos estuvo basada en algunos elementos del teatro del absurdo lo cual generaba que el realismo no sea parte del resultado final. Es así que, como parte de la decisión creativa para alejarme del realismo, planteé interpretar a ambos personajes y, con la ayuda de la edición audiovisual, ambos personajes podían comunicarse entre sí.

La motivación de la creación de *Truenos tristes* nació desde una necesidad personal de poder expresar lo experimentado durante la etapa de confinamiento desde una visión que pudiera brindarme otra perspectiva de la realidad. “Nuestras percepciones sobre nuestras vidas son el resultado de muchas fuerzas que conforman nuestra experiencia, y cada una provoca un impacto que hace que nos sintamos bien o mal” (Csikszentmihalyi, 1990, p. 14). El impacto que causó el repentino encierro y cambio radical de las relaciones sociales con los demás, resultó en una experiencia complicada de afrontar, sin embargo, es desde esta vivencia que decidí ver con otros ojos lo ocurrido. “Es cómo las personas responden a las tensiones lo que determina si van a sacar provecho de su mala fortuna o van a sentirse fatal” (Csikszentmihalyi, 1990, p. 21). Decidí sacar provecho del confinamiento para poder crear un mecanismo que me guíe a darle una nueva esperanza a lo acontecido y así buscar la felicidad en lo cotidiano.

La felicidad no es algo que sucede. No es el resultado de la buena suerte o del azar. No es algo que pueda compararse con dinero o con poder. No parece depender de los acontecimientos externos, sino más bien de cómo los interpretamos. De hecho, la felicidad es una condición vital que cada persona debe preparar, cultivar y defender individualmente. Las personas que saben controlar su experiencia interna

son capaces de determinar la calidad de sus vidas, eso es lo más cerca que podemos estar de ser felices. (Csikszentmihalyi, 1990, p. 13)

Como menciona Csikszentmihalyi, la felicidad se busca desde el control de la experiencia interna, por ello, a través de la creación de *Truenos tristes* busqué desde el teatro del absurdo cambiar mi interpretación de los hechos externos con una mirada acompañada de humor y esperanza. En las obras catalogadas en la actualidad como teatro del absurdo, los dramaturgos expresan la absurdidad de la vida que debían soportar durante la postguerra. Este tipo de teatro se convirtió en un espacio de catarsis que permitía a los autores alejarse de la racionalidad y dejar de intentar dar un sentido lógico a la situación en la que se encontraban. Es precisamente la búsqueda de un escape a la desolación lo que ocasionó que cada uno de estos dramaturgos, de manera personal, encuentre en la absurdidad de la vida la inspiración para escribir. Esta ambición de alejarse de la realidad, podría compararse con mi necesidad de afrontar el contexto de la pandemia mundial ocasionada por el COVID-19 la cual me inspiró a tomar ciertos elementos del teatro del absurdo para poder sentir esa liberación del momento insólito. El escape de la realidad tormentosa mediante el uso de la absurdidad de la vida es una especie de esperanza que se alberga por parte de los dramaturgos de poder seguir viviendo a pesar de la adversidad y era algo que me interesó experimentar.

Durante el proceso de escritura de *Truenos tristes*, revisaba noticias a diario que usualmente eran negativas, por ejemplo, cómo iba aumentando el precio del dólar cada día debido a la inestabilidad política del país o las constantes muertes por la pandemia. El tener que estar en contacto con la realidad del país para poder crear los diálogos para la

puesta, generaba que fuera complicado organizar mis ideas separando mis emociones ya que yo no tenía control sobre lo que ocurría en la vida diaria lo cual causaba bloqueos creativos por la nostalgia que me producía el pensar cómo eran las cosas antes de la pandemia. “La nostalgia es el síntoma de la decadencia de un estado feliz que intenta mantenerse vivo por dentro. Es el humo negro del cabo de una vela que ardió íntegra con su flama libre avivada por la brisa. Es esa sensación avinagrada mitad dolor, mitad felicidad que denuncia con su sabor a mar y a río lo que se va y lo que se queda” (Martínez, 2019 p. 58). Estas palabras resuenan con lo que sentí en el proceso de creación e investigación ya que la felicidad estaba desapareciendo por el contexto de la pandemia y por todas las restricciones dadas. Sentía nostalgia por cómo en el pasado podíamos ser “libres”, no lo sabíamos, y en la actualidad del 2021 de confinamiento había la ventaja y desventaja de quedarse en casa. Es así que, con esta investigación, buscaba alejarme de esa sensación de nostalgia y buscar la felicidad a pesar de lo negativo de la situación, encontrar otra mirada de esperanza exponiendo lo absurdo de las situaciones atravesadas.

Por ello, para lograr generar una experiencia óptima durante el proceso creativo, tuve que seleccionar las noticias que deseaba incluir y evitar preocuparme por lo que no podía controlar, que eran las situaciones externas, y centrarme en lo que sí podía controlar que era la escritura de los diálogos. Como menciona Csikszentmihalyi (1990) la experiencia óptima se basa en el poder controlar la conciencia en todo momento a partir del esfuerzo y creatividad personal (p.19). Por ello, buscando la experiencia óptima, el utilizar los materiales detonantes para la escritura y transformarlos en textos no realistas pero cargados con la esencia de lo que deseaba transmitir, generó en mí la esperanza de que el contexto acontecido podía verse desde otra perspectiva.

Sin embargo, el proceso de creación no fue tan sencillo. Al empezar a escribir los diálogos, noté que expresaban resentimiento y frustración pues el contexto que me servía de inspiración, era uno que me afectaba emocionalmente. A pesar de ello, decidí seguir escribiendo admitiendo el hecho de que ese primer texto se encontraba cargado de la negatividad de las circunstancias en las que fue escrito. Así mismo, tuve dudas sobre incluir posturas políticas en la pieza ya que en ese bosquejo inicial mi pensamiento frente a los acontecimientos era evidente. Me sentía frustrada por no poder “encubrir” expresamente mi sentir ya que, además, el leer ese borrador me producía desapego y yo, siendo la autora, no podía empatizar con lo que leía. Pasé por aceptar que no tenía que salir bien en la primera versión y que lo que reflejaban las palabras escritas era válido. Es en ese momento que resolví utilizar el humor en la pieza.

A veces, algunas situaciones son tan graves que lo único que queda es reírse de ellas y eso fue lo que decidí hacer o como también menciona Csikszentmihalyi, “we can learn from creative people: how to find purpose and enjoyment in the chaos of existence” (Csikszentmihalyi, 2013, p. 20). De esta forma, busqué reírme sobre los hechos ocurridos y así mismo encontrar un propósito y disfrutar de alguna forma el caos del contexto vivido, pero, sobre todo, crear con estos insumos. El humor tiene un efecto poderoso en el individuo, como menciona Sánchez.

la descompresión emocional provocada por diversos mecanismos: la risa, la sublimación ideológica o afectiva, el éxtasis religioso, etc., resuelve el problema en sus justos términos: elimina momentáneamente la pulsión y nos retrotrae al momento inicial sin provocar una ruptura individuo-sociedad. En el caso del humor

el mecanismo es bien claro: ruptura de la norma (colocándose momentáneamente extramuros de la normativa social) –descompresión en la risa– reaceptación de la norma y, por ende, reingreso en la órbita social (Sánchez, 2007, p.104).

Por ese motivo, el uso de humor fue apareciendo en el proceso creativo de investigación, había la necesidad de volver a reincorporarme a la sociedad, a una sociedad que cambió repentinamente por una pandemia inesperada. A pesar de ello, aún tenía dudas sobre si incluir o no aspectos políticos en la obra. Llegué a la conclusión de que no podía retirar la parte política porque constituyó un rol importante durante el periodo de la pandemia, por ello, busqué la forma de hacer que mi postura quede oculta logrando que cada personaje apoye de alguna forma a lo que simbolizaba cada partido político en *Truenos tristes*. En consecuencia, los textos fueron transformándose de textos realistas, con carga emocional negativa afectada por el contexto, a diálogos que pasaban a ser absurdos llenos de humor, lo cual me llevó a notar que yo podía tener el control de si dejaba que me afecten los materiales detonantes o utilizaba ese sentimiento como motivación y lo transformaba buscando así una experiencia óptima para la creación. El cambio de aproximación no fue inmediato ya que

Tener el control en la vida nunca es fácil, y a veces puede ser hasta doloroso, pero a largo plazo las experiencias óptimas añaden un sentimiento de maestría (o tal vez mejor sea decir, un sentimiento de participación al determinar el contenido de la vida) que está tan cerca de lo que queremos decir normalmente como felicidad como cualquier otra cosa que podamos imaginarnos (Csikszentmihalyi, 1990, p. 16).

Ese sentimiento de maestría generado por el control de las emociones internas propició que pueda terminar la escritura de la obra y que empiece a cuestionarme cómo podía ser la puesta escénica de la misma. Debía realizar la presentación en el 2021, año en que aún había mucha incertidumbre sobre el confinamiento por la pandemia, es así que hacer un trabajo audiovisual fue la respuesta. Por decisiones creativas, quise yo actuar ambos personajes para así resaltar el aislamiento durante los años 2020 y 2021. Tuve miedo de que Bree y Cascabel fueran interpretadas por mí misma a la vez pues necesitaba diferenciarlas y además tenían que interactuar y relacionarse en escena.

Por ello, para el montaje de la presentación, debía resolver en qué espacio físico iba a grabarse la obra ya que cada personaje tenía que filmarse por separado porque eran representados por la misma actriz y se unirían los videos con el apoyo de la edición. No había tenido la oportunidad de actuar conmigo misma antes, así que tuve que utilizar una solución creativa para ello. Interpretar dos personajes a la vez podía parecer algo imposible de realizar pues necesitaba que Bree y Cascabel se escucharan y reaccionaran en el tiempo que el otro personaje esté hablando. Tenía que inventar un medio que sea efectivo para la investigación, ya que, además, esta opción aportaría a la sensación de encierro y de estar viviendo en un contexto absurdo que quería plantear.

Con esta experiencia puedo reflexionar acerca de la importancia de buscar la felicidad a pesar del difícil contexto atravesado. Fue gracias a mi profesión teatral que pude hallar las herramientas para investigar, a través de elementos característicos que identifiqué del teatro del absurdo, la creación de una obra que me brindó las posibilidades de expresar la

angustia que sentía por el contexto en que se encontraba mi país y por todos los hechos insólitos que ocurrieron durante la etapa de la pandemia. Al fusionar el contexto con el teatro del absurdo, noté que la intuición inicial que tuve sobre la vigencia de este tipo de teatro para expresar sensaciones actuales era posible. A pesar de que el teatro del absurdo no se presenta de manera realista ante el espectador, sí refleja la realidad absurda vivida durante el contexto de la pandemia. Del mismo modo, noté que la vida cotidiana tiene un poco del absurdo y que reconocerlo, hace que aprendamos a tomar con humor ciertos acontecimientos para no hundirnos en la nostalgia del pasado.

El haber realizado la creación de una obra inspirada en el teatro del absurdo para transmitir mi sentir sobre la pandemia, provocó en mí una especie de catarsis. Al mostrar *Truenos tristes* ante los espectadores y poder leer las respuestas de las encuestas, reconocí que mi sentir personal era compartido por otras personas que también se vieron identificadas con las situaciones presentadas en la obra, lo cual me reafirmó que es válido buscar un escape no realista a una realidad que atormenta. Entre las respuestas, algunos asistentes identificaron la resiliencia que mostraban los personajes pues seguían adelante a pesar de verse envueltos en una rutina interminable. ¿Por qué no tomar el ejemplo de los personajes del absurdo que buscan salir adelante a pesar de encontrarse en situaciones terribles? Winnie, en la obra *Días felices* de Beckett, se encuentra enterrada pero no deja de buscar razones para hacer de su día uno feliz. Bree y Cascabel en *Truenos tristes* se encuentran encerradas, en el contexto que refleja al de la pandemia por el COVID-19, pero continúan con sus vidas y no se derrumban.

Considero que este tipo de teatro puede efectivamente reflejar la absurdidad de la vida, pero que, del mismo modo en que lo utilizaron los dramaturgos del teatro absurdista hispanoamericano, puede brindar esperanza y buscar generar un cambio. No quiero decir necesariamente un cambio social ni político -aunque no queda excluida la posibilidad- sino que me refiero a un cambio con respecto a la visión personal de circunstancias insólitas. Este tipo de teatro brinda la posibilidad de reír de algunos acontecimientos absurdos de la cotidianidad, puesto que a veces no tienen sentido y simplemente suceden, como en varias situaciones del teatro del absurdo. Los hechos que ocurren en las obras de este tipo de teatro no tienen explicación alguna, por ejemplo, en la obra *La cantante calva* de Ionesco, se intuye que los personajes del señor Martin y la señora Martin son esposos pues llegan juntos a la casa de los señores Smith, sin embargo, en su conversación, parecen no conocerse y luego descubren progresivamente que viven en la misma casa, que tienen la misma hija y que son esposos. Ello es algo inusual y absurdo que sucede en la obra, sin algún motivo aparente.

En resumen, si bien, el proceso creativo de *Truenos tristes* se dio durante el contexto insólito que atravesaba el Perú en el año 2021, en el que confluyeron la pandemia mundial, la epidemia por dengue, la inestabilidad política, las elecciones presidenciales, el alza del dólar, la tormenta de truenos que no ocurría hace cincuenta años en Lima, entre otros sucesos, es esta situación la que propició la intuición que tuve acerca de la relación de lo acontecido con algunos elementos del teatro del absurdo. Es a través de esta creación escénica para la investigación, que pude explorar la vigencia de este tipo de teatro para expresar mi sentir sobre el contexto inusual a través del análisis y selección de elementos centrales del teatro del absurdo. Mediante ello, pude reflexionar sobre la

importancia de buscar ser feliz a pesar del contexto complejo y cómo conseguir una visión con mayor esperanza a través de este arte teatral.



Conclusiones

1. En esta investigación, se identifican algunos elementos centrales del teatro del absurdo. Entre ellos, se encuentra la preocupación por el lenguaje, puesto que los dramaturgos exponen la limitación de la comunicación oral. El lenguaje ya no es suficiente para poder comunicar la absurdidad de la vida. Otro elemento que destaca en el teatro del absurdo es la falta de trama; los dramaturgos utilizan situaciones sin coherencia lógica entre sí para poder reflejar lo absurdo la cotidianidad. Ello genera que no haya conflictos convencionales en este tipo de obras. Así mismo, el tiempo es trabajado de diversas formas, como por ejemplo, en la espera de algo que no sucederá o en sonidos de relojes que indican el transcurrir del tiempo pero que no generan ningún cambio en la escena, pues en ocasiones suelen presentarse situaciones cíclicas. Por último, con respecto a los personajes, estos suelen ser dependientes y opuestos entre sí, ya que a pesar de discutir constantemente y de no agradarse, necesitan permanecer unidos pues se complementan. Es así como los protagonistas forman una dualidad complementaria pero que, a pesar de encontrarse acompañados, demuestran soledad por la falta de comunicación. También, la mayoría de personajes no tienen ninguna evolución en el transcurrir de la obra y algunos suelen sufrir pérdidas de memoria.
2. El teatro del absurdo y el teatro absurdista hispanoamericano buscaban expresar el sin sentido de la existencia humana por el contexto en el que se encontraban viviendo los dramaturgos representativos. Sin embargo, el teatro absurdista buscaba la esperanza de un cambio positivo. Esa misma apreciación se vio reflejada en la creación de la obra *Truenos tristes* puesto que la sensación de

absurdidad en la vida cotidiana se comparte en la actualidad de la pandemia por el COVID-19. Ello se logra partiendo desde la realidad y modificándola para buscar otras sensibilidades que ayuden a la comprensión del momento absurdo que está viviendo la humanidad. Como respuesta a lo mencionado, el humor aparece en la exploración para poder afrontar situaciones dolorosas o frustrantes y buscar la esperanza que caracteriza a los personajes del absurdo. Como en *Esperando a Godot* de Ionesco y como en *Días felices* de Beckett, los personajes buscan seguir sobreviviendo a pesar de que no llegue Godot o a pesar de estar enterrado bajo tierra. Lo mismo ocurría con los personajes Bree y Cascabel en *Truenos tristes*, a pesar de la rutina, a pesar del encierro, buscaban seguir adelante sin rendirse en la situación en la que se encontraban. Esos puntos fueron expuestos en las encuestas realizadas a los asistentes de la obra. Mediante el humor planteado, pudieron empatizar e identificarse con diversas situaciones que atravesaron durante los años 2020 y 2021 que les permitió reír sobre lo ocurrido.

3. Durante el proceso de creación de *Truenos tristes*, utilicé elementos detonantes como noticias o acontecimientos cotidianos que ocurrieron durante el contexto de la pandemia por COVID-19 en Perú y que me recordaban la absurdidad de la vida. Estos materiales eran sucesos insólitos que me generaban ansiedad y preocupación por el contexto del país. Ello ocasionó que tuviera algunos momentos de bloqueo creativo y frente a la necesidad de expresar lo que sentía a través de este arte teatral, surgió el humor como recurso para poder brindar una nueva visión a los acontecimientos vividos y así generar un atisbo de esperanza frente a lo planteado. El plasmar la realidad a través de los elementos del teatro del absurdo y utilizar el humor como medio catalizador, hizo que yo pueda

reconocer la importancia de buscar la felicidad frente al contexto complejo vivido, al igual que los personajes del teatro del absurdo no pierden las esperanzas y siguen intentando salir adelante a pesar de encontrarse en una situación difícil.

4. El público asistente a la presentación virtual de *Truenos tristes* pudo generar una relación entre lo observado en escena con el contexto que atravesaba el país durante los años 2020 y 2021. Ello se debe a que en la obra se utilizaron palabras u objetos que podían hacer referencia a sucesos reales a pesar de no estar planteados de manera realista. En las respuestas a las encuestas realizadas, los asistentes dan sentido a las situaciones absurdas planteadas en base a sus experiencias personales durante esta etapa. Este proceso de identificación de un suceso real visto desde el absurdo, provocaba en el espectador la esperanza de salir adelante y la posibilidad de superar esa etapa puesto que, al ver reflejada una situación insólita desde una ficción absurdista, el espectador empatiza con los personajes y comprende que a veces algunas situaciones insólitas en la vida diaria no tienen sentido o explicación al igual que en el teatro del absurdo.
5. El teatro del absurdo, a pesar de que parezca carecer de sentido, es un medio viable por el cual se puede representar las preocupaciones de un dramaturgo frente a una situación compleja. Este tipo de teatro se inspira en la realidad, pero la presenta de una manera que parece carecer de significado porque no sigue una ilación lógica. Sin embargo, la vida real no necesariamente sigue una secuencia lógica. Existen algunos acontecimientos que no tienen explicación y simplemente suceden, como es el caso de la pandemia por COVID-19. Estos sucesos inesperados hacen que nos cuestionemos sobre lo que llamamos absurdo puesto

que es en esos momentos que lo más cercano a la realidad es una obra del teatro del absurdo, más que una puesta realista. Es innegable la vigencia de este tipo de teatro para retratar la vida humana a pesar de los años transcurridos desde su aparición porque permite expresar de manera positiva que la vida tiene algo de absurdo y que no somos los únicos al sentirnos confundidos por algunos acontecimientos, y nos hace reflexionar sobre la posibilidad de salir adelante a pesar de lo complejo de la situación y que ser feliz es fundamental sin importar lo insólito del escenario. El que algo sea absurdo, no significa que sea malo, a veces algo de absurdo es necesario para mantener la cordura en contextos insólitos.



Referencias Bibliográficas

- Aguilú de Murphy, R. (1989) Los textos dramáticos de Virgilio Piñeira y el teatro del absurdo. España: Editorial Pliegos. ISBN: 8486214467
- Bennett, M. (2011) Reassessing the theatre of the absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter. Estados Unidos: Palgrave Macmillan
- Bobes, M. (2010). El anti-teatro en " La cantante calva". *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (2), 57-78. ISSN: 2171-382
- Béjar, M., Chiarella, M. & Ísola, A. (2021) *El sentido de lo absurdo* [Webinar] organizado por el Teatro Británico.
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. España: Alianza Editorial
- Csikszentmihalyi, M. (1990) La revisión del concepto de la felicidad. *Fluir, una psicología de la felicidad*. Editorial Kairós.
- Csikszentmihalyi, M. (2013) *Creativity, the psychology of discovery and invention*. Editorial Harper Perennial Modern Classics.
- Delgadillo, A. (2009). El " teatro del absurdo" en Europa y Latinoamérica: convergencias y divergencias. [Tesis trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/6396>
- De Toro, F. (2015) Más allá del teatro: Samuel Beckett revisitado. En María Fernanda Arentsen & Fernando De Toro, *Beckett Bajo la Lupa* (pp. 167-183). Editorial Paso de Gato.
- Esslin, M. (1961). *The theatre of the absurd*. Estados Unidos: The Anchor Books.
- Kurapel A. (2015) Actuar el teatro de Samuel Beckett. En María Fernanda Arentsen & Fernando De Toro, *Beckett Bajo la Lupa* (pp. 167-183). Editorial Paso de Gato.
- Martinez, L. (2019) La nostalgia es un síntoma de la infelicidad humana. *Pensamiento y psicoanálisis*. Año 9, Julio 2019. Nro 16
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. (Jaume Melendres, Trad.). Barcelona: Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1996).
- Puma, P. (2014). *El Teatro del Absurdo en Procedimiento de Juan Manuel Valencia, Bajo la puerta de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y El estigma y el ladrón de Fabián Patinho*. [Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador]. Repositorio Institucional UASB. <http://hdl.handle.net/10644/3885>
- Sánchez, A. (2007). Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 183(723), 103-121. <https://doi.org/10.3989/arbor.2007.i723.84>
- Sánchez, M. (2017). La recepción del Teatro del Absurdo en Argentina y la inclusión de elementos absurdistas en la narrativa de Abelardo Castillo. *Revista del Centro de*

Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. 8(11). ISSN-e 1853-4112 <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1467>

Sternberg, R. (2006) Retracted article: The Nature of Creativity. *Creativity Research Journal* 2006, Vol. 18, No. 1, 87–98

Sutjiati, R., Ningsih, T. W. R., & Budiwaty, S. (2015). Interpreting the Absurd Theatre Through Existentialism Approach. *Prosiding PESAT*, 6. ISSN: 1858-2559. <https://ejournal.gunadarma.ac.id/index.php/pesat/article/viewFile/1375/1222>

Vassilopoulou, K. (2008). Possible worlds in the theatre of the absurd. In *Lancaster University Postgraduate Conference on Linguistics and Language Teaching* (pp. 120-138). <https://www.lancaster.ac.uk/fass/events/laelpgconference/papers/v01/Vassilopoulou.pdf>

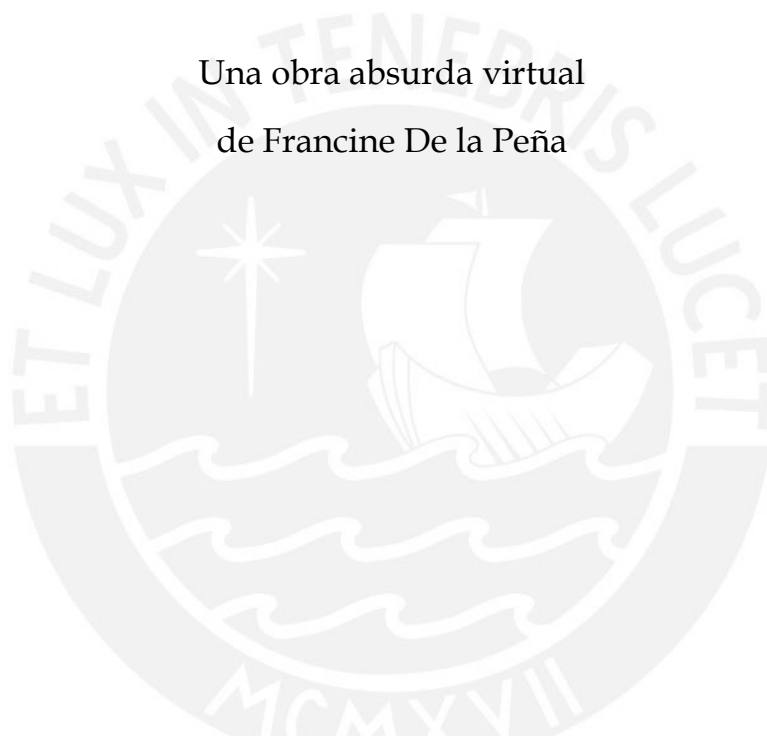


ANEXOS

Anexo 1: *Truenos tristes* de Francine De la Peña

Truenos tristes

Una obra absurda virtual
de Francine De la Peña



E-mail : francine.delapena@pucp.pe

Copyright © 2021 por Francine De la Peña

Personajes

Bree

Cascabel

Lugar

En una conferencia de zoom y en un espacio que tiene cortinas de fondo. Un parante con mascarillas y un espejo colgado en la pared. Se ve un pequeño Bonsái en la esquina en el piso.

Tiempo

En el año 2021.



Bree y Cascabel se encuentran en una videollamada de zoom. Ambas tienen el mismo fondo virtual.

BREE: ¿Cascabel, estás ahí? ¿Me escuchas? Creo que estoy muteada

CASCABEL: Sí te escucho Bree, claro y fuerte.

BREE: ¿Cómo sé cuándo me puedes escuchar?

CASCABEL: Solo te escucho cuando hablas...

BREE: Me refiero a que cómo se cuándo estoy muteada y cuando no...

CASCABEL: Es porque cuando estas muteada no te puedo escuchar y cuando no estas muteada sí te puedo escuchar. Así sabes.

BREE: Entonces, ¿ahora sí me escuchas? ¿Cascabel?

Cascabel no responde y solo mira a Bree.

BREE: Ahora ya me mutié. Yo sabía ya que esto me iba a pasar. *(A Cascabel)* Bueno, no importa, solo quería estar desmuteada para hablar, pero ya no hablaré... Cascabel, ¿cómo hago para desmutearme ahora? *(Hablando más fuerte, exagerando con la boca)* ¿CASCABEL? ¿Cascabel cómo hago para desmutearme?

CASCABEL: Bree ya deja eso, deja de hablar. Están ingresando los participantes.

BREE: Ok, me muteo entonces. *(se toca los labios para mutearse)*

CASCABEL: Bienvenidos todos estimados usuarios con caras desconocidas que nunca hemos visto y que jamás volveremos a ver. Mi nombre es Cascabel y les doy la más cordial de las bienvenidas a la pandemia de La escuela pandémica mágica.

BREE: *(se toca los labios para desmutearse)* Yo también quiero darles la más cordial de las cordiales bienvenidas a la pandemia de La escuela pandémica mágica. Mi nombre es Bree y estoy muy honrada de poder estar frente a ustedes distinguidísimos desconocidos.

CASCABEL: Queremos informarles, no, no solo informarles, sino que también informarles que hemos escuchado sus fantásmicas sugerencias y al no encontrarse encantados con esta situación, hemos añadido asombrosamente en beneficio del mundo pandémico mágico lo siguiente: la posibilidad de ser infectados por denguemico mágico y la posibilidad de convertirnos en el mundo en donde todos debamos salir volando para sobrevivir.

BREE: No nos agradezcan, bueno sí desean si pueden agradecemos. Ser agradecido es una virtud. Queridos y apreciados desconocidos que nunca olvidaremos porque nunca conocimos, querían otras opciones y se las dimos.

CASCABEL: Recuerden que aquí les enseñaremos mágicamente a sobrevivir estupendamente y superar este mágico año 2021 y el que ya pasó y el que vendrá.

BREE: El tip para solucionar todos sus problemas es pensar con la mágica imaginación que se encuentran en el fantástico año 2300 y así el malvado hechizo del 2021 desaparecerá por arte de magia de sus vidas fantásticas estimados desconocidos.

CASCABEL: Bree y yo les recordamos que los sorprendentes secretos que les hemos revelado, no les serán de ayuda (*al decir no cruza los brazos delante en forma de x*). Que tengan una mágica vida. Gracias nuevamente por vivir en la pandemia de La escuela pandémica mágica con nosotras.

BREE: Chau, cuídense mucho, los extrañaremos. Extrañaremos sus no rostros y no voces.

Bree se despide y cierra la laptop.

BREE: Ay ya los extraño...

CASCABEL: Bree ¿conseguiste el Bonsái?

BREE: Yo creo que como nunca los volveré a ver, siempre los extrañaré porque son extraños.

CASCABEL: Te dije que lo vayas a buscar a la esquina. Estaba ahí desde... bueno desde que lo vi ahí.

BREE: ¿Dónde dices que viste el Bonsái?

CASCABEL: En la esquina. Vas de la derecha luego a la izquierda y luego a la derecha y vuelves una vez más a la izquierda y llegas al mismo sitio donde estabas, en la esquina.

BREE: Oh, yo primero fui a la izquierda y luego a la derecha y luego a la izquierda y una última vez a la derecha y busqué y no estaba.

CASCABEL: ¿Cuándo buscaste?

BREE: Nunca. Nunca lo busqué así que nunca estuvo.

Cascabel va a la esquina y recoge el Bonsái del piso.

CASCABEL: ¿y qué es esto?

BREE: Al parecer es un Bonsái que nunca antes he visto.

CASCABEL: Es el Bonsái del que te hablaba, siempre estuvo ahí.

BREE: No puedo asegurarte eso porque como te dije, nunca busque. Para mí nunca estuvo.

CASCABEL: Ya vuelvo, cuida al Bonsái, prepararé la cena que será dos filetes con ensalada de lechuga.

BREE: ¿Qué vas a hacer?

Cascabel deja el Bonsái a Bree y sale.

BREE: Se fue... *(hablándole al Bonsái)* Bueno ahora solo estamos tú y yo. Ah claro y yo. *(se mira en el espejo)*

BREE: Bonsái que bueno verte después de tanto tiempo. Nunca vienes a visitarnos, te he extrañado. Te cuento que ha pasado mucho en la pandemia de La escuela pandémica mágica. Yo estuve todo este tiempo en mi casa. No me interrumpas Bonsái *(Bree agarra un rociador de alcohol y al Bonsái. Luego rocía el ambiente mientras continúa hablando)*. No salí ni por 2 segundos, no fui a comprar un año al supermercado. *(Mirándose al espejo)* ¿Tú tampoco saliste? Oh que coincidencia, yo tampoco salí. *(Se coloca un protector facial y se rocía alcohol en el protector)*. No viajé a Marte ni a Júpiter. *(Se quita el protector facial y lo limpia)*. ¡Hasta llegaron a visitarme! Yo estaba en mi casa y recibía visitas que hacían zzzzzzzzz. Hasta un día lo vi. ¿Pueden creerlo? Puntos blanquitos en sus patitas diminutas. Se acercó a mí y después no recuerdo qué paso porque desapareció. Ay cuanto te he extrañado Bonsái. *(a su imagen en el espejo)* Se fue sin despedirse, ¿puedes creerlo? Ahora también lo extraño... *(Se empieza a rociar alcohol por el cuerpo)* No se preocupen amigos, me dejó un recuerdo, este puntito rojo que me pica cada vez que lo recuerdo. *(Se echa alcohol al brazo)* No le cuenten a Cascabel, ella no sabe nada de esto, se pondría muy celosa porque a ella no la visitan. Bonsái, deja de hablar y escúchame, que a ti no se te escape ni una sola palabra, yo sé que eres muy parlanchín, pero no le digas nada a Cascabel.

Cascabel sale de a tras de la cortina con el celular en la mano.

CASCABEL: ¿Me llamaste?

BREE: ¡Cascabel! Yo no estaba hablando con nadie por si acaso.

CASCABEL: ¿Preparaste el desayuno? Mira tengo cuatro llamadas perdidas de un número que no conozco. ¿Tú me llamaste?

BREE: A ver... déjame pensar. ¿Tienes mi número registrado?

CASCABEL: Sí... creo que sí.

BREE: ¿Pero no salió mi nombre cuando te llame?

CASCABEL: No...

BREE: Entonces yo no te llame. Los celulares son inteligentes y reconocen quién llama, si no sale mi nombre entonces yo no te llame.

CASCABEL: Está bien. *(Ve al Bonsái)* ¡Oh, ahí está el hablador Bonsái!

BREE: Si, pero no tiene nada que decirte hoy día. *(Bree abraza al Bonsái)*

CASCABEL: Oh que pena... él es muy conversador.

BREE: Hoy día no.

CASCABEL: En fin.

Silencio. Suena la alarma.

CASCABEL: Ya es hora Bree.

BREE: Si ya llegó la hora.

CASCABEL: Exacto

BREE: Luego de 10 años por fin llegó el momento.

CASCABEL: ¿Estás lista?

BREE: ¡Totalmente! Super lista. Solo necesito que me recuerdes para qué, pero yo ya estoy lista.

CASCABEL: Lo olvidaste.

BREE: No lo olvidé, aún no ha pasado así que no lo puedo olvidar.

CASCABEL: No importa, podemos esperar 10 años más. ¿Sabes lo que descubrí el otro día?

BREE: Sí, sí sé.

CASCABEL: ¡Si me miro al espejo, apareces tú!

BREE: ¿Desde cuándo no te miras al espejo Cascabel?

CASCABEL: Debemos salir de aquí.

BREE: Yo me voy de viaje con Bonsái.

CASCABEL: Yo también iré volando entonces.

Bree deja a Bonsái en el piso. Suenan truenos.

CASCABEL: ¿Escuchas eso?

BREE: Debe ser porque tengo hambre... pero ya cené y desayune... debe ser que falta almorzar.

CASCABEL: No, ¡son truenos! ¡Está lloviendo!

BREE: Eso significa que el cielo está feliz por todo lo que estamos viviendo. Oh pero esos son truenos tristes, están llorando porque nos extrañan.

CASCABEL: Oh, yo pensaba que era porque dos nubes se chocaban al estar muy llenas de agua y por el calor producían el sonido de los truenos. Pero tienes razón... es porque están tristes.

BREE: Siempre tengo razón.

Cascabel mira al Bonsái en el piso se sienta en el piso al lado de este.

CASCABEL: *(cansada)* Ay... tengo tanta energía que podría correr una maratón.

BREE: ¿Dijiste refrigerador, Cascabel? ¿Se dice refrigerador o refrigeradora?

CASCABEL: Son posturas completamente diferentes pero que al final significan lo mismo.

BREE: Enfriar alimentos, con ¿el refrigerador o la refrigeradora?

CASCABEL: Mejor di refri, así te evitas el problema.

Bree se sienta en el piso junto a Cascabel y miran al Bonsái.

BREE: Ay refri... que complicada es la vida. *(Pausa)* He decidido que voy a botar los lapiceros.

CASCABEL: Deberías botar las naranjas que están podridas, no los lapiceros.

BREE: Los lapiceros están rotos, no tienen tinta y su precio sube, tengo que seguir pagando por algo roto. De 3.40 pasó a 3.50 y luego de 3.60 a 3.70, 3.85 y ahora está en 3.9 a 4 y suben a 4.15. Todo depende de si los boto a la basura o me los quedo.

CASCABEL: Deberías quedártelos y botar las naranjas porque ya no se pueden comer. Te dolerán las tripas si las comes.

BREE: Las naranjas solo me darán indigestión, pero los lapiceros me llevarán a la bancarrota si no los tiro a la basura. Además, no sirven.

CASCABEL: ¡Sí sirven! Te salvarán de la indigestión, no olvides las otras veces que comiste naranjas y estaban podridas.

BREE: Las naranjas me salvarán de la bancarrota. Ya te dije que prefiero tirar los lápices a la basura. *(Pausa)* Igual ya es demasiado tarde, no importa, nos quedaremos en la bancarrota y tendremos indigestión, pero tendremos a los melodiosos truenos tristes.

CASCABEL: Eres muy bonita al creer eso.

BREE: ¿Cómo puedes decírmelo? ¡Tú eres más encantadora!

CASCABEL: Deseo que te vayas a la isla paradisíaca y pases un momento fantástico.

BREE: ¿Ah sí? Pues yo deseo que te ganes un millón de dólares y seas muy pero muy feliz.

CASCABEL: OHHH *(Ofendida)*

Suena la alarma.

CASCABEL: Ya es hora Bree.

BREE: Claro los nuevos extraños desconocidos que no conocemos y que jamás veremos nos esperan. ¿Cascabel, cómo se cuándo estoy muteada?

FIN

Anexo 2: Enlace del video de *Truenos tristes* de Francine De la Peña

Podrán encontrar el montaje completo de la obra *Truenos tristes* en el siguiente enlace de Youtube:

<https://youtu.be/PrNA6FF11aA>



Fotografía extraída del video de Truenos tristes.



Anexo 3: Guía de entrevistas

Guía de entrevista a Paco Caparó

1. ¿Qué significó y que significa trabajar con el teatro del absurdo para ti?
2. ¿Por qué consideraste relevante montar una obra de teatro del absurdo, en específico *La cantante calva* de Ionesco, en Lima en el año 2018? ¿Cómo se relaciona el uso de la tecnología en escena?
3. ¿Cómo fue el proceso de montaje de la obra? ¿Se realizó alguna adaptación al contexto? ¿Qué demanda desde el enfoque de la dirección o actuación algo distinto? ¿Alguna diferencia en abordar una obra del teatro del absurdo con una obra realista? ¿Hay un abordaje desde la actuación distinto?
4. ¿Consideras que hay alguna relación entre el humor y el absurdo? ¿Consideras que el humor del texto de *La Cantante Calva* se traspasó a la puesta escénica? ¿Cómo reaccionó el público?

Guía de entrevista a Alberto Ísola

1. ¿Qué significa trabajar con el teatro del absurdo para ti? ¿Qué de especial demanda a diferencia de una obra realista o de otros géneros como director?
2. ¿Por qué consideraste relevante montar una obra de teatro del absurdo en Lima en especial durante el contexto actual del 2021? ¿Hubo algún distanciamiento o influencia del contexto?
3. ¿Cómo fue el proceso de montaje de la obra? ¿Qué demanda desde el enfoque de la dirección o actuación algo distinto? ¿Alguna diferencia en abordar una obra del teatro del absurdo con una obra realista? ¿Hay un abordaje desde la actuación distinto? ¿Se requiere una actitud diferente desde el punto de vista de dirección o actoral?
4. ¿Consideras que el teatro del absurdo tiene un nivel de humor como parte de sus características? ¿Consideras que el humor tiene algún vínculo con el teatro del absurdo? ¿A qué se debe? ¿Cómo trabajaron ese humor en el montaje *Días felices*?

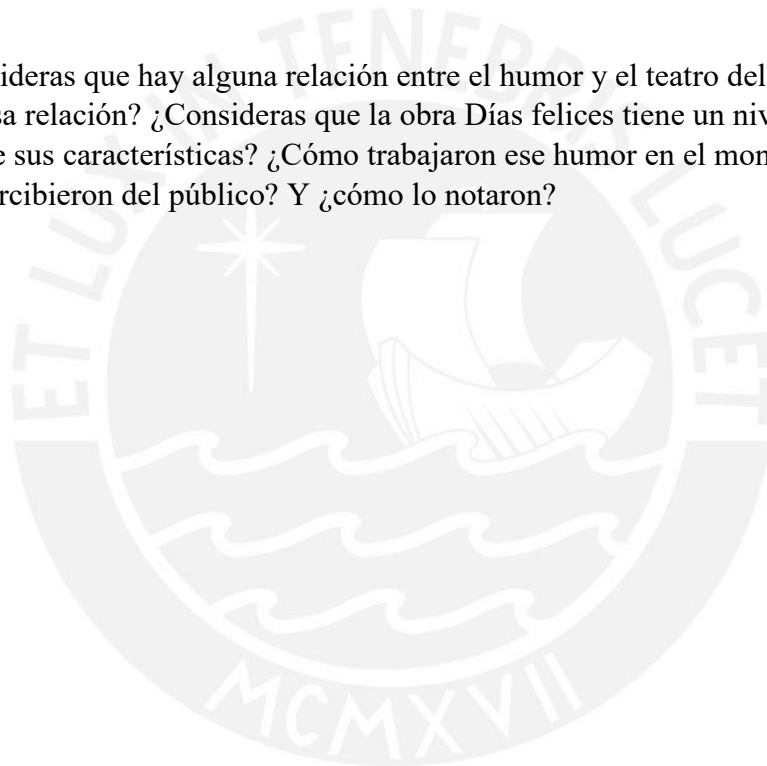
Guía de entrevista a Norma Martínez

1. ¿Qué significó y que significa trabajar con el teatro del absurdo para ti?

2. ¿Por qué consideraste relevante montar una obra de teatro del absurdo, en específico *Días felices* de Becket, en Lima en el año 2021, de manera virtual y presencial, en medio de una pandemia mundial?

3. ¿Cómo fue el proceso de montaje de la obra? ¿Qué demanda desde el enfoque de la actuación el trabajo con el teatro del absurdo a diferencia de otro tipo de teatro?

4. ¿Consideras que hay alguna relación entre el humor y el teatro del absurdo? ¿Cuál sería esa relación? ¿Consideras que la obra *Días felices* tiene un nivel de humor como parte de sus características? ¿Cómo trabajaron ese humor en el montaje? ¿Qué reacciones percibieron del público? Y ¿cómo lo notaron?





Anexo 4: Encuesta realizada a público asistente a la muestra virtual

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

 francine.delapena@pucp.pe (no compartidos) 
[Cambiar de cuenta](#)

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Tu respuesta

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *


Tu respuesta

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Tu respuesta

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Tu respuesta

Enviar  Página 1 de 1 [Borrar formulario](#)

Nunca envíes contraseñas a través de Formularios de Google.

Este formulario se creó en Pontificia Universidad Católica del Perú. [Notificar uso inadecuado](#)

Google Formularios

Captura extraída del Formulario de Google

Anexo 5: Respuestas a encuesta realizada a público asistente

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Si, la vida virtual y la nueva manera de relacionarse con las personas

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Confusión, un poco de risa

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Lo del muteo, en todas las reuniones virtuales pasa eso. También el hecho de que no he podido ver a nadie durante la pandemia.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Resignación, y a la vez alegría porque fue graciosa.

Enviado: 2/10/21 20:26

Respuesta 1, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Si, por qué nos sentíamos así, encerrados, sin oportunidad de salir y pensando que debíamos prepararnos para salir y que la pandemia iba a acabar, pero la verdad es que nunca se fue y hoy debemos seguir viviendo con ella

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

En algunos momentos risa y me dejó pensando en que a veces actuamos de esa forma

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si, cuando tuvo dudas de botar las naranjas y los lapiceros, porque me ha pasado de no saber elegir que cosas dejar de hacer

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Que a veces también nos vemos así de absurdos, repitiendo la mismas escenas a diario y encerrados en nosotros mismos

Enviado: 2/10/21 20:29

Respuesta 2, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Si, la relación sería sobre todo el tema de como se utiliza las herramientas de reuniones virtuales, para muchos ha sido difícil de aprender, por otro lado el tema de no poder estar con los seres queridos al no poder salir ni recibir visitas por el temor al contagio

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Asombro, tantas cosas pasan que muchas veces no las tenemos en cuenta en nuestro día a día, son acontecimientos a los que quizás no les damos importancia debida.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Me identifiqué con la parte de los truenos, sobre todo el año pasado que cada vez que bajaban los contagios parecía que acabaría pero luego venía otra ola y así hasta el día de hoy.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Me hizo reflexionar porque fue realmente impactante ver varias situaciones que suceden desde el 2020, sobre todo el contexto actual de la situación política que por la inestabilidad suben los precios y pasan cosas que no deberían pasar.

Enviado: 2/10/21 20:31

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Sí, creo que hay una relación estrecha entre el proceso que hemos ido atravesando la pandemia como sociedad y la propuesta. El texto me parece un recorrido de lo vivido durante ese periodo.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Duda. No terminaba de entender lo que veía. Por momentos sentí impulsos de reír por algunos textos, pero no terminaban de generar algo más profundo.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Quando se mencionó el alza del dólar sentí una relación fuerte. Tuve un tema económico delicado durante la pandemia y eso me hizo click.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Una ligera monotonía. No logré conectar con lo que se proponía.

Enviado: 2/10/21 20:34

Respuesta 4, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

si, el encierro por la cuarentena y la necesidad de mantener contacto con otros de modo presencial

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

me gusto, es una buen ejemplo de lo que estamos viviendo

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si, cuando dan la bienvenida a los extraños que nunca conocerán, es igual a las circunstancias actuales donde tienes que relacionarte con muchas personas de manera virtual sin llegar a tener contacto físico con ellas

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

la sensación es que pesar de que parecen estar desconectadas de la realidad, tratan de vivir de la mejor manera posible en la situación en que se encuentran

Enviado: 2/10/21 20:34

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Imagino que es tratar de mantener la mente ocupada para no caer en depresión o pánico por lo que se ve en los medios de comunicación por el tema de la pandemia

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Un poco de curiosidad por saber si en algún momento las protagonistas se peleaban entre ellas, un detalle a lo mejor al final debió dejar el bonsái donde se encontraba al principio, para reforzar la idea de que todo empezaba de nuevo exactamente igual (si es que esa era la idea al repetir al final lo que paso al principio)

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

En la manera como nos comunicamos ahora muchas veces mediante el zoom, algo necesario al principio de la pandemia pero creo que ya saturó a muchas personas.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Me pareció un capítulo de Seinfeld (en buena onda), si has visto la serie, trata sobre nada, sobre el absurdo, que imagino es la idea que trataste de plantear. ¡Felicitaciones!

Enviado: 2/10/21 20:37

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Podría asociarlo al estado de ánimo de las personas por vivir bajo encerrado frente a una pandemia.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Sentí que algo malo pasaría.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Cuando los personajes participaban en una Reunión virtual, también participo en reuniones virtuales en donde siento incertidumbre al no poder ver o escuchar a las otras personas.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Me sentí confundido.

Enviado: 2/10/21 20:37

Respuesta 7, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Si, la de hablar por una computadora con "extraños" pero al mismo tiempo generar vínculos.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Sentí confusión y gracia, debido a que escuchaba muchas incongruencias y luego llevarlas al día a día y empatizaba las situaciones.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

si, al iniciar cuando explicaban un poco el tema de la virtualidad y me identifique cuando recién dictaba clases y era todo un caos, pero al mismo tiempo nuestra capacidad de adaptarnos es increíble.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

incertidumbre

Enviado: 2/10/21 20:41

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Miedo e inseguridad

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Sorpresa porque no esperaba esos truenos

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si me identifique, la parte de las naranjas y los lapiceros

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Que lo real tiene algo de sarcasmo

Enviado: 2/10/21 20:41

Respuesta 9, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

El confinamiento doméstico, la modalidad virtual en la educación, la incertidumbre sobre el futuro e incluso fenómenos como una rara e inusual tormenta eléctrica acontecida en Lima, Perú.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Una sensación lúdica, al intentar encontrar el juego de absurdos entre Brie y Cascabel. Asimismo, cierta tristeza porque refleja las crisis internas e interpersonales que se han vivido a través de la pandemia: soledad, aislamiento, apatía. Finalmente, una nota de optimismo porque, aunque tengamos que seguir viviendo en un bucle de rutinas, queda la posibilidad de vivir.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Con varios momentos, pero especialmente el juego de cámara de primera persona, totalmente identificable con la experiencia de dar/recibir clases en línea. Personalmente fue muy directa la referencia a los absurdos de enseñar detrás de una pantalla: constante preocupación por el silencio del micrófono, la forzada interacción con desconocidos/usuarios anónimos y la necesidad de mantener la comunicación viva aunque sea por medios digitales.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Una sensación de buen humor, ya que me transmitió momentos identificables los cuales, aunque absurdos y nostálgicos, forman parte de un imaginario colectivo del confinamiento y la pandemia. Me deja la sensación de que, tras este período difícil, a través del teatro del absurdo es posible recobrar lo vivido y transformar el hastío y la tristeza en risa y juego.

Enviado: 2/10/21 20:41

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Los truenos tristes se relacionan con la actualidad de lo que está pasando en el Perú .

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Gente que falleció en este año 20/21

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si cuando tuve que pasar cuarentena en mi trabajo lejos de la familia

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Párese algo tan absurdo que hasta pensábamos que no llegaría una situación de pandemia al Perú .

Enviado: 2/10/21 20:44

Respuesta 11, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Si, el extrañar a los familiares y amigos por no poder vernos en la pandemia, por la situación política.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

tristeza, incertidumbre, asombro, empatía, porque cada absurdo me llevaba a una situación en particular.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si, cuando se habló de las naranjas y lapiceros. Me hizo pensar cuando la crisis política llegó a un tope en el que la incertidumbre era cosa del día a día, y ahora que tenemos a un presidente incompetente, esa incertidumbre se amplía.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Me conmovió, debido a todo lo que hemos vivido y seguimos viviendo.

Enviado: 2/10/21 20:50

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Sí. Considero que se relacionan en varios puntos que enlistaré: la sensación de encierro, la idea de confrontarse con uno mismo (el espejo y ambos personajes interpretados por la misma actriz), la reducción de los espacios con naturaleza (a mí el bonsai me hizo pensar en eso), la despersonalización en la comunicación (los estimados extraños del zoom), la dificultad para relacionarnos a través de elementos tecnológicos, los estados de ánimo que transicionamos en la pandemia (los personajes me hacían pensar en la felicidad y la tristeza como los polos emocionales, y las situaciones que atraviesan las hacen transicionar distintas sensaciones que están entre estas dos emociones)

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Me sentí confundido, lo cual creo que es normal cuando uno se enfrenta a una pieza de teatro del absurdo. Me divertí, me hizo pensar en la obra "catástrofe" de Beckett (creo que porque recuerdo que tú la interpretaste y porque eran dos personajes, no por similitudes en el texto). Si bien me desconcertaba el texto, me gustó la dramaturgia. Me pareció lúdica y me entretuvo. Por momentos perdía la concentración, me quedaba pensando en algo que sucedió y que no entendí y por eso perdía porciones de diálogo.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Me gustó mucho y me dió mucha risa el momento en el que estabas en el cuarto y dices "yo", luego giras al espejo y dices "ah, y yo". No recuerdo exactamente el texto ni el momento, pero me hizo pensar mucho en los momentos que he pasé encerrado en la cuarentena. Ahora que escribo esto pienso en los momentos en que yo mismo era demasiada compañía y muy poca al mismo tiempo. Ese momento me llamó particularmente la atención y, sobre todo, me remitió mucho al teatro del absurdo porque llena al espectador con una frase que aparentemente no tiene sentido, pero en realidad tiene mucho fondo.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Me alegró verla. Siento que no es densa y que te hace pasar un buen rato. También me dejó la sensación de que puede explorarse más la narrativa audiovisual de la pieza. Hay un momento en el que cascabel sale de escena y el otro personaje toma su lugar. En nuestras mentes eso sería imposible ya que sabemos que, siendo la misma actriz, han tenido que dividir la pantalla, pero que suceda es una sorpresa que aporta mucho al absurdo.

Enviado: 2/10/21 20:59

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Al inicio y al final Cascabel y Bri tuvieron un contacto con demás personas por zoom hablando sobre la pandemia y más adelante se representa la relación con los miembros de la familia que aveces se han fortalecido o en otros casos todo lo contrario.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Me dejó pensando si tal vez es un bucle, y esta escena se seguirá repitiendo en el tiempo, si es una misma persona con doble personalidad, hay varios cabos sueltos.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

La relación de Bri y Cascabel parece que se estuvieran conociendo más en este encierro.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Tengo muchas preguntas pero siento que todo lo que yo interprete es válido.

Enviado: 2/10/21 21:01

Respuesta 14, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Sí. Debido a la pandemia nos hemos visto obligados a estar por mucho tiempo dentro de casa y vivir las experiencias de tener clases online y perdimos la oportunidad de interactuar a su vez con otras personas.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Confusión en muchos momentos de la obra ya que no existe mucha hilación entre un acto y otro. Asimismo también melancolía ya que uno recuerda su vida pre pandemia y lo importante que es estar en contacto directo con otras personas y no a través de una pantalla.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si me identifique con el hecho de que eran personas que no veíamos sus caras y estaban muteadas detrás de una pantalla. Esto sucedía al llevar las clases online en donde comúnmente todos se conectaban sin videocámara y a la vez apagaban su micrófono ocasionando muchas veces que las clases sean monólogos y por último no sabes si existe alguien realmente detrás o si realmente está conectado.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Melancolía y confusión

Enviado: 2/10/21 21:05

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

El antes y un después de una sociedad. La soledad y el encuentro con unx mismx.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explicalo *

Identificación. Ternura. Inocencia.

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

No me acuerdo exactamente.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Esperanza.

Enviado: 2/10/21 21:10

Respuesta 16, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

***Obligatorio**

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

- Sí
- No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

El día que sonó los truenos en Lima

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Me recordó el día de los truenos en Lima

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

La comparación del lápiz la naranja y el dólar momento político

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Bonita y graciosa

Enviado: 2/10/21 22:16

Respuesta 17, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google

No se pueden editar las respuestas

Encuesta muestra virtual Truenos tristes

¡Gracias por asistir a la muestra! La presente encuesta es realizada por Francine De la Peña como parte de la exploración para la tesis desarrollada en el programa de Maestría en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo la asesoría de Marissa Bejar. Al llenar este formulario, usted acepta de forma voluntaria ser parte de la investigación. Las respuestas serán utilizadas de manera anónima en la tesis de Maestría de Francine De la Peña.

Nota: Se le solicitará ingresar a esta encuesta con un correo electrónico pero esta información no será registrada ni asociada con sus respuestas. Esto es útil para que el Formulario de Google verifique que solo sea una respuesta por persona, en este sentido, sus respuestas permanecerán en anonimato para la investigadora.

*Obligatorio

¿Tienes algún conocimiento previo sobre el Teatro del Absurdo? *

Sí

No

¿Notaste alguna relación de Truenos tristes con el contexto en el Perú en el 2020 y 2021? ¿Cuál sería esa relación? *

Cómo ha cambiado la interacción entre las personas, ahora es virtual mayormente.

¿Qué reacciones te causó ver Truenos tristes? Explícalo *

Me causo gracia ver reflejada en la obra muchos reacciones y conductas que a causa de la pandemia hemos adquirido

¿Te identificaste con algún texto o momento de la escena? ¿Alguno de estos momentos te ha hecho pensar en alguna experiencia o situación específica tuya en esta pandemia? ¿Qué parte fue y por qué? *

Si, justo cuando se mencionaba en el diálogo como se hacía para silenciar el audio, me sentí identificada. Luego el alza en el precio de los lápices lo relacione con el dólar. Y la última parte de la discusión se utiliza un lenguaje totalmente discordante en relación a los gestos que efecubaban los personajes. En lugar de expresar palabras de enojo eran halagos.

¿Qué sensación te dejó ver la obra? *

Querer verla en vivo, en un contexto fuera de la pandemia.

Enviado: 2/10/21 22:26

Respuesta 18, captura extraída de las respuestas del Formulario de Google