

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El viaje íntimo y perceptual del espectador potenciado, en un marco temporal post pandémico, por medio de la construcción de una propuesta artística de *Autoteatro dualista* en Lima, Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

Alessandra Rivas Braithwaite

Asesor:

Gino Luque Bedregal


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Gino Luque Bedregal*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*El viaje íntimo y perceptual del espectador potenciado, en un marco temporal post pandémico, por medio de la construcción de una propuesta artística de Autoteatro dualista en Lima, Perú*”, de la autora *Alessandra Rivas Braithwaite* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02-feb.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Gino Luque Bedregal</i>	
DNI: 40388402	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2610-2529	

Resumen

Finalizando el mes de septiembre del año 2022, los protocolos de bioseguridad aplicados en los teatros a razón del COVID-19, fueron levantados en los espacios teatrales en Lima- Perú. En ese sentido, las expresiones artísticas, podían implementar, en la medida que quisiesen, un dispositivo relacional que de apertura a potenciar lo que por mucho tiempo fue prohibido: la interrelación cercana y la intimidad con el otro. Sin embargo, la mayoría de las propuestas teatrales acontecidas en Lima- Perú, desde la fecha, siguen manteniendo la misma convención tradicional, estancando así la posibilidad de enriquecer aquella experiencia perceptual y sensación de intimidad por la que el espectador pasa durante el hecho escénico. Es por esto por lo que, a través de esta investigación, he generado conocimiento en torno a una nueva poética teatral poco explorada en Lima-Perú: el Autoteatro dualista. Esto por medio de la indagación de fuentes que me ayudaron a deconstruir el concepto y determinar las características que lo componen. Debido a que esta es un tipo de teatralidad nueva, la investigación abarco, desde descubrir que características la componen, hasta la creación de una ruta sistemática para la reproducción de esta.

El análisis de esta teatralidad giro en torno a la hipótesis de que la percepción y la sensación de intimidad se podían potenciar en comparación a una obra teatral tradicional. Para investigar al respecto, me apoye en la rama de las neurociencias aplicadas al teatro por Gabriele Sofia y Miguel Ribagorda. En donde, en torno a la teoría de la “co - presencialidad”, de la “memoria multimodal”, de la “sensibilidad sinestécica” y de la “cognición corpórea” reflexione sobre la viabilidad de la hipótesis planteada, la cual se comprobó por medio de la creación y ejecución de una propuesta artística de Autoteatro dualista, llamada: Agnición Total.

Palabras clave: Teatro inmersivo, *Autoteatro*, experiencia teatral, experiencia teatral tradicional, percepción, intimidad teatral, neurociencias.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecerle a mi asesor Gino Luque, por brindarme su respaldo desde el inicio, por su guía, su confianza, su apoyo y, sobre todo, por haberme brindado mucha calidez humana durante este largo proceso de investigación. Realmente ha sido un lujo haber tenido la oportunidad de tenerlo como asesor. También, quisiera agradecerle a Becky Rodríguez por haber sido una maravillosa profesora, por su preocupación, confianza y cariño constante. A Katuska Valencia, Carolina Uceda y a Lucia Ginocchio por la empatía y por darme el respaldo como facultad para poder culminar esta investigación de la mejor manera. A su vez, agradezco a cada uno de los profesores que me han enseñado durante estos años de carrera, a los cuales respeto y admiro.

Por otro lado, quisiera agradecerle a Mayrita, por haber sido mi amiga, mi confidente y una luz dentro del proceso creativo de esta tesis; a Rencito por ser siempre aquel amigo con el que puedo confiar y por apoyarme en todo, incluso a distancia; a Favio por haber tenido la mejor disposición para trabajar y por la escucha en aquellas charlas filosóficas después de los ensayos del proyecto; a Christian por haberse sumado con mucho entusiasmo a ser parte de esto. Agradezco también a los grandes amigos que he hecho en la facultad, por haber sido mi lugar seguro durante estos años y haberme enseñado que la vulnerabilidad es sinónimo de fortaleza.

A mi mejor amiga Isabella Vigil, por haber sido mi compañera de teatro desde los 14 años, por su apoyo constante, por su generosidad y por siempre impulsarme a ser mejor. A mi mejor amigo Israel Caleni, por haber sido mi confidente y por haberme alegrado la vida con sus chistes y ocurrencias en todo momento, inclusive en los momentos menos oportunos. A Yovani Terrones, por ser una gran maestra de vida, por enseñarme a conectar conmigo y con mi energía creadora durante estos años de carrera. A mi abuelita Anama, por ser la mejor compañía, por las largas charlas de astrología después del lonche, por enseñarme a leer y a

escribir con los libros “coquito”, por sus cuidados y por todo su amor. A mi abuelito Memo, por siempre reírse de mis chistes no chistosos, por validar mis rarezas, por empoderar mi risa escandalosa, por hacerme sentir especialmente única y por, ahora, protegerme desde el cielo. A mi padre, por el cariño y por enseñarme que el sentido del humor puede ser un gran aliado para enfrentar la vida. A toda mi familia, por su apoyo constante. A mi hermanita, por ser sinónimo de luz y amor en mi vida. A mi hermano, por sus empoderadoras palabras de aliento. A Edu, por sus enseñanzas, por su cariño y por hacerme saber que siempre puedo confiar en él. Finalmente, y, sobre todo, a mi madre, por validar mis sueños y anhelos en la vida, por darme la libertad y el apoyo para vivirlos, por haberme sostenido en los momentos difíciles y por haber celebrado conmigo en los momentos de alegría, porque gracias a ella pude iniciar este viaje, gracias mami.

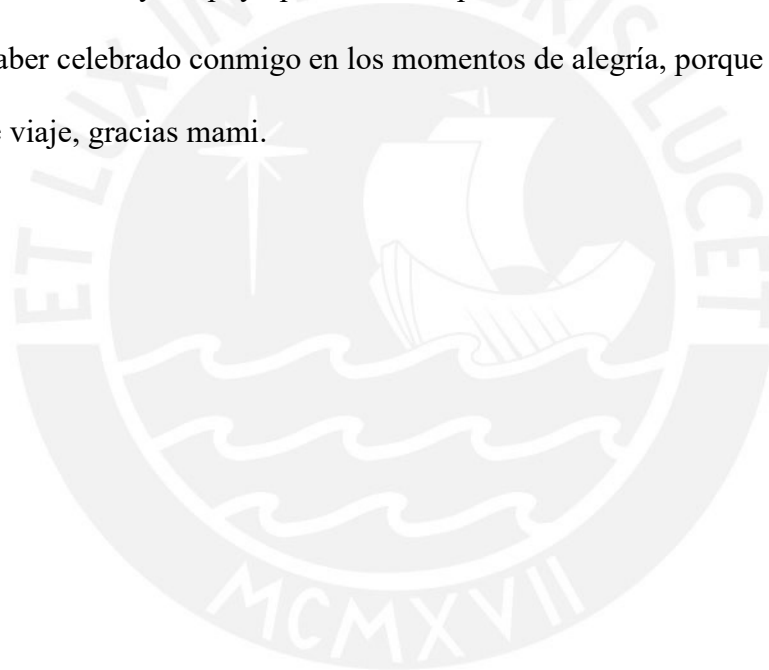


Tabla de contenido

Resumen.....	II
Agradecimientos.....	III
Índice de figuras.....	VII
Índice de tablas.....	XI
Índice de anexos	XII
Introducción	1
Capítulo 1: Estado del arte y marco teórico.....	18
1.1 La inmersión	18
1.2 El teatro inmersivo.....	25
1.3 El Autoteatro.....	40
1.4 La intimidad.....	46
1.5 Percepción y sensorialidad sinestésica multimodal.....	47
1.6 La experiencia teatral tradicional.....	52
Capítulo 2: La experiencia perceptual potenciada por el Autoteatro dualista	56
2.1 Sistema de recojo y mediciones empíricas de la percepción y la experiencia íntima del espectador	57
2.2 El teatro como un arte de relación: La resignificación del actor y el espectador en una obra de Autoteatro dualista	66
2.2.1 Un espectador activo.....	67
2.3 El espacio de representación como potenciador de la experiencia íntima y perceptual del espectador en el <i>Autoteatro</i>	92
2.4 La cognición sinestésica y los elementos sensoriales implementados en el proceso perceptivo del espectador.....	97
Capítulo 3: Laboratorio de Creación.....	103
3.1 Organización del proyecto	108
3.2 Primera Fase: La Esencia del Proyecto y la Temática a Tratar	109
3.3 Segunda fase: construcción de la dramaturgia de la obra.....	140
3.4 Tercera fase: construcción simultanea de la experiencia inmersiva	154
3.5 Tercera fase – parte 2: diseño del viaje sensorial	169
3.6 Tercera fase – parte 3: implementación de nuevas tecnologías: Autoteatro tech.....	183
3.7 Tercera fase – parte 4: creación de la dramaturgia sonora de la obra.....	194
3.8 Primeras reflexiones del laboratorio de creación.....	208
3.9 Cuarta Fase: puesta en escena.....	214

Capítulo 4: Hallazgos de la investigación basada en la propuesta artística agnición total: resultados de la encuesta	240
4.1 Con Respecto al Entorno Previo del Espectador/Participantes.....	241
4.2 La percepción y la sensación de intimidad	262
Conclusiones	270
Referencias bibliográficas	279
Anexos	288



Índice de figuras

Figura 1. Experiencia inmersiva con fines publicitarios creada por Vick Vaporub	34
Figura 2. Experiencia inmersiva con fines publicitarios creada por Vick Vaporub a actriz ...	35
Figura 3. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del oído.....	115
Figura 4. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista.....	115
Figura 5. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 2.....	116
Figura 6. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 3.....	116
Figura 7. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 4.....	117
Figura 8. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del gusto.....	117
Figura 9. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del gusto. Parte 2.....	118
Figura 10. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del tacto.....	118
Figura 11. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del tacto. Parte 2.....	119
Figura 12. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del olfato	119
Figura 13. Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del olfato. Parte 2.....	120
Figura 14. Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del oído	120
Figura 15. Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del olfato	121
Figura 16. Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del tacto	121
Figura 17. Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio de la vista	122
Figura 18. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista	122
Figura 19. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 2	123

Figura 20. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 3	123
Figura 21. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 4	124
Figura 22. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 5	124
Figura 23. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del gusto y olfato.....	125
Figura 24. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto.....	125
Figura 25. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto. Parte 2.....	126
Figura 26. Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto. Parte 3.....	126
Figura 27. Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del oído.	127
Figura 28. Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del gusto.....	127
Figura 29. Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio de la vista	128
Figura 30. Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del olfato	128
Figura 31. Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del tacto.....	129
Figura 32. Películas usadas durante el proceso creativo.....	131
Figura 33. Extracto del avance 1 presentado por Mayra Carbajal.....	147
Figura 34. Extracto 2 del avance 1 presentado por Mayra Carbajal.....	148
Figura 35. Extracto del avance 2 presentado por Mayra Carbajal.....	163
Figura 36. Extracto 2 del avance 2 presentado por Mayra Carbajal.....	164
Figura 37. Extracto del Avance 2	168
Figura 38. Extracto del Avance Final	169
Figura 39. Extracto 2 del Avance 2	169
Figura 40. Extracto 2 del Avance Final	170
Figura 41. Extracto 3 del Avance 2	171
Figura 42. Extracto 3 del Avance Final	172

Figura 43. Extracto 4 del Avance 2	173
Figura 44. Extracto 4 del Avance Final	174
Figura 45. Efervescente de naranja.....	176
Figura 46. Extracto del Texto Final (Viaje 5: Pedofilia liminal).....	176
Figura 47. Extracto del texto final (Viaje 6: Juguito de naranja).....	177
Figura 48. Extracto del libro Grape Fruit de Yoko Ono (Ono, 1970)	183
Figura 49. Extracto 2 del libro Grape Fruit de Yoko Ono (Ono, 1970)	184
Figura 50. Diseño de la Distribución de los Audios en la Página Web	185
Figura 51. Primera versión del inicio de la página web creada para la experiencia de Autoteatro	188
Figura 52. Última versión del Inicio de la página web creada para la experiencia de Autoteatro	188
Figura 53. Aplicación de los audios en la página web creada para la experiencia de Autoteatro	189
Figura 54. QR de la página web creada para la experiencia de Autoteatro	189
Figura 55. Extracto 1 del guion final	194
Figura 56. Extracto 2 del guion final	195
Figura 57. Prueba de los equipos de grabación.....	196
Figura 58. Texto de grabación	196
Figura 59. Grabación de la voz de ‘Mujer’	197
Figura 60. Grabación de la Voz Indicadora	197
Figura 61. Grabación de la Voz del Narrador.....	198
Figura 62. Revisión de la grabación	198
Figura 63. Edición del material sonoro en el software Reaper	201
Figura 64. Dirección sobre la edición sonora del audio inmersivo.....	202
Figura 65. Dirección sobre la edición sonora del audio inmersivo.....	202
Figura 66. Pantalla del software Reaper en el proceso de texturización de los ambientes sonoros	203
Figura 67. Objeto para la estimulación del tacto: Muñecas.....	209
Figura 68. Objeto 2 para la estimulación del tacto: soldados de plástico	215
Figura 69. Objeto para la estimulación del sentido del olfato: Agua de rosas.....	216

Figura 70. Objeto2 para la estimulación del sentido del olfato: Efervescente de vitamina C, sabor naranja	216
Figura 71. Objeto para la estimulación del sentido de la vista lentes difractores	217
Figura 72. Objeto para la estimulación del sentido del gusto: Efervescente de vitamina C, sabor naranja	217
Figura 73. Elemento adicional para la experiencia.....	218
Figura 74. Elemento adicional 2 para la experiencia.....	218
Figura 75. Carta para el participante/espectador que encarne a Esteban.....	219
Figura 76. Carta para el participante/espectador que encarne a Esteban'.....	219
Figura 77. Sobres	220
Figura 78. Paquete de audífonos para la experiencia Agnición total.....	220
Figura 79. Afiche final de la obra	222
Figura 80. Mensaje de invitación para la puesta en escena del 06 de enero.....	223
Figura 81. Prueba técnica en el café Starbucks.....	227
Figura 82 Prueba técnica en el café Contracultura	228
Figura 83. Elección de la locación. Prueba el café Kaldis.....	229
Figura 84. Café Starbucks de 28 de julio.....	230
Figura 85.Elementos implementados en la puesta en escena.	232
Figura 86. Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 1.....	233
Figura 87. Parejas pasando por la experiencia Agnición total de forma simultanea	233
Figura 88. Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 2.....	234
Figura 89. Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 3.....	234
Figura 90. Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 4.....	235

Índice de tablas

Tabla 1. Lugares implementados para las presentaciones teatrales presenciales del Festival Temporada Alta, realizado del 5 de febrero al 6 de marzo del año 2022	10
Tabla 2. Lugares implementados para las presentaciones teatrales presenciales del FAEL Lima, realizado del 02 al 12 de marzo del año 2022	11
Tabla 3. Las tres vertientes para producir inmersión según Gonzales.....	21
Tabla 4. Las siete características de White que definen al teatro inmersivo	27
Tabla 5. Elementos compositivos del teatro inmersivo	29
Tabla 6. Características elaboradas de la experiencia inmersiva según Rotazaza	40
Tabla 7. Reflexión sobre los dispositivos sonoros según Kapelusz.....	43
Tabla 8. Reglas del teatro narrativo según Enrile	51
Tabla 9. Objetivos relacionales por parte del espectador en una obra.....	74
Tabla 10. Diferencias de los objetivos relaciones en los diferentes tipos de participatividad.	75
Tabla 11. Características observadas en las Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de <i>Autoteatro</i>	76
Tabla 12. Categorías de Experiencia covivial y las Experiencias	76
Tabla 13. Características finales observadas en las Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de <i>Autoteatro</i>	77
Tabla 14. Características del dispositivo relacional.....	78
Tabla 15. Características del dispositivo relacional aplicadas al <i>Autoteatro</i>	79
Tabla 16. Síntesis de la primera fase	135
Tabla 17. Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por Rospigliosi	139
Tabla 18. Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por Carbajal	141
Tabla 19. Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por mí, Rivas	146
Tabla 20. Síntesis de la segunda fase.....	153
Tabla 21. Esquema de intervención	170
Tabla 22. Los nueve viajes.....	171
Tabla 23. Indumentos seleccionados y sentidos estimulados	178
Tabla 24. Características relacionales aplicadas a Agnición Total.....	205
Tabla 25. Características del dispositivo relacional aplicadas a Agnición Total.....	205
Tabla 26. Síntesis de la tercera fase	229
Tabla 27. Tercera Fase del proyecto abril del año 2022	236
Tabla 28. Tercera Fase del proyecto de mayo a julio del 2022	236
Tabla 29. Tercera Fase del proyecto de octubre a diciembre del año 2022.....	236

Índice de anexos

Anexo 1: Monólogo Escrito y Presentado por Alessandra Rivas	288
Anexo 2: Poema Presentado por Rospigliosi de Rainer María Rilke	289
Anexo 3: Poema Presentado por Favio Rojas de Maritza Núñez	293
Anexo 4: Guion Final: Agnición Total	294
Anexo 5: Encuesta Impartida a los Espectadores/Participantes	310
Anexo 6: Resultados de la encuesta impartida a los espectadores/participantes	317



Introducción

El eje temático de la presente investigación es proponer al Autoteatro dualista como una alternativa para potenciar la experiencia íntima y perceptual, entre el espectador y el hecho escénico frente a una experiencia teatral tradicional, posterior a un contexto de distanciamiento social en Lima -Perú.

Por el periodo “post pandémico” hago referencia a aquel tiempo acontecido a partir de septiembre del año 2022, por ser el momento en el que levantaron totalmente los protocolos de bioseguridad por el COVID-19 en los teatros en Lima- Perú.

Esta será ejecutada desde las artes escénicas y centrará el análisis investigativo en la creación y la puesta en escena de la propuesta artística de Autoteatro dualista que servirá como objeto de estudio. Esto con la finalidad de responder a la pregunta principal de investigación, es decir, la propuesta artística será usada para fines exploratorios, por ende, esta investigación es de carácter práctico-teórico.

Este proyecto de investigación nace en el mes de agosto del año 2020, desde un sentimiento honesto de desesperación e incertidumbre, con un deseo inicial de recuperar la presencialidad por medio de la ejecución de una obra de Autoteatro dualista, dentro de un contexto de pandemia mundial, en donde las palabras que más resonaban en todas partes del mundo, en mi país y en mí eran: “distancia” y “perdida”. Esto debido a la expansión del virus de la COVID-19 acontecido a inicios del primer trimestre del año 2020, el cual desembocó en un confinamiento mundial en el mes de marzo de ese mismo año.

Según el diario Gestión, El Perú, fue uno de los países más afectados del mundo por la pandemia del COVID-19, dando una cifra de 94,000 muertes por encima de las cifras de defunciones de los años anteriores, según el Repositorio Único Nacional de Información en Salud (Normatividad sobre Coronavirus (COVID-19)). Por ello, gobierno decreto que

estábamos en “Estado de Emergencia nacional” (El Peruano, 2020) lo cual significo que el ejercicio del derecho a la libertad de tránsito de las personas se viera limitado, en otras palabras, nadie podía salir a las calles; a su vez, ocasiono restricciones en el ámbito de la actividad comercial, actividades culturales, establecimientos, actividades recreativas, entre otras (El Peruano, 2020).

Dentro de esto, el sector teatral está incluido, siendo uno de los rubros más afectados, ya que, las salas de teatro y espacio culturales se vieron totalmente cerrados desde antes que se decretara el estado de emergencia hasta el mes de septiembre de ese año. Además, se cancelaron temporadas teatrales pre-vendidas e incluso interrumpió la edición del Festival de Artes Escénicas en Lima, ocasionando muchos daños al rubro.

A causa del estado de emergencia en el Perú se cancelaron, de marzo a diciembre de 2020, 453 temporadas, 3239 funciones, se devolvieron 15 025 entradas cuyo valor asciende a los S/ 344 919 y se paralizó el movimiento de S/ 4 500 000 (Barraza, 2020).

Como respuesta a esto, en el Perú y en el mundo surgieron distintas propuestas artísticas para intentar solucionar este inconveniente y que el teatro no deje de existir, pero, en el Perú, estas fueron acontecidas únicamente por medio de un soporte digital y los directores y actores apostaban por hacer obras a través de plataformas como *Zoom, Instagram Live, Facebook Live, YouTube*. Si bien, esta fue la solución para el sector, de las artes escénicas durante el confinamiento, esta es cuestionada debido a que, como muchos sostenían en su momento, la naturaleza del teatro yace en la presencialidad y es difícil comprender a las propuestas virtuales como algo vivo y no como un video reproduciéndose.

Una de las primeras acciones implementadas por las compañías independientes, las salas de teatro privadas y las estatales fue implementar transmisiones gratuitas de sus obras ya producidas a través de sus plataformas virtuales, a su vez, muchos artistas dieron acceso

abierto a los derechos de sus obras para ser usadas de manera pública por medio de plataformas digitales (Rebaza, 2020).

En base a esta crisis del sector teatral Alberto Isola menciona: “me parece terrible que lo que hace que el teatro sobreviva tanto tiempo es aquello que justamente hoy es lo más peligroso: el contacto” (Redacción RPP, 2020).

La preocupación expresada por Isola era compartida por muchos dentro del rubro de las artes escénicas y eran aterrizadas en diversos conversatorios y es que ¿cómo hacer teatro en un contexto en donde el distanciamiento social es la solución para sobrevivir? En ese momento, como estudiante de último año de la especialidad de Teatro de la FARES, me vi enfrentada a repensar los montajes virtuales del momento y la noción de teatro en general.

En el marco de esta coyuntura, aparentemente apocalíptica para el teatro, Dubatti mencionó, en una entrevista acerca de las obras a través de la virtualidad, que no puede haber teatro sin convivio y que el teatro virtual vendría a ser considerado como “techo teatro” pero no como “teatro en sí mismo”, ya que, si bien colabora con el acontecimiento teatral, no constituyen a este en su totalidad (Unam, 2020). Por otro lado, Isola mencionó que la supervivencia del teatro en el transcurso del tiempo yace en el contacto (Redacción RPP, 2020). Además, según Barraza, si bien este nuevo formato es una oportunidad para explorar y seguir creando a pesar de las circunstancias de la pandemia, él no lo considera teatro (Barraza, 2020).

En torno al debate sobre si es que las obras virtuales son o no son consideradas teatro, Alfonso Santistevan comentó lo siguiente:

El debate sobre el teatro hoy parece centrarse en la presencia. ¿Sigue siendo teatro si lo transmito por *Zoom* en vivo? ¿El teatro grabado en video ha adquirido un nuevo valor? Y si asumimos que la presencia ya fue, ¿cómo hacemos para que el espectador no nos vea como una película mal grabada?

Pero si insistimos en la presencia, ¿debemos asumir que el teatro entra en una era de catacumbas y clandestinidad? ¿Será que el teatro se va a convertir en testimonio de una vida que ya no tendremos? ¿Será el teatro el lugar de la nostalgia? Mientras haya preguntas habrá teatro.

Santistevan refleja la incertidumbre y el cuestionamiento vivido en ese momento y el deseo que, como él, mucho tenían de que el teatro no sea consumido por el medio audiovisual y que, a pesar de todo, este siga existiendo.

Este debate que cuestiona si es que las obras virtuales son consideradas teatro o no me llevó a confrontar aquellos aprendizajes, en donde se me enseñó que, el teatro es un vehículo de conexión y de interacción con cuerpos presentes para conectarnos y así crear un sentimiento de intimidad y comunión; ya que, en un ambiente en donde todo esto significaba un peligro a la vida, estas enseñanzas se volvían cada vez más cuestionables.

A su vez, surgió en mí un deseo enorme por recuperar esas sensaciones de intimidad y comunión que, en lo personal, sentía que me hacían falta y que no había experimentado en mucho tiempo en las obras virtuales del momento.

Es así como, a finales del año 2020, inicié a idear este proyecto investigativo y recordé una de las experiencias teatrales más fascinantes, íntimas y transportadoras que había vivido un mes antes de que la pandemia iniciará, en Lima. Se trata de la obra *Etiquette*, la cual fue traída a Lima con motivo del festival Temporada Alta en el año 2020.

Esta obra fue creada por la compañía italiana Rotozaza en el año 2007 y está dentro de lo que se conoce como teatro inmersivo. Esta es denominada como Autoteatro por sus creadores Ant Hampton y Silvia Mercuriali, nombre que describe la naturaleza de esta experiencia escénica al ser un teatro auto generado por el público.

El día en el que asistí a la función, la productora mencionó que ese día era la última función y que, los que se las personas que no consiguieron asistir tendrían que viajar a

Europa para ello, dado que la obra era propia de Italia y no había un tipo de experimentación de ese tipo de teatralidad en Lima- Perú. En ese momento surgió en mí un deseo enorme por recuperar y reproducir esa experiencia.

De esta manera, inició el deseo de aplicar en Lima- Perú, este tipo de teatralidad, cuyo origen se haya previo a la pandemia, el cual, al propiciar una experiencia de conexión e intimidad cobraba una relevancia especial dentro de este contexto coyuntural.

En el mes de diciembre del año 2020, el gobierno permitió la reapertura de los teatros, con la limitación de que solo podía haber un aforo del 30 % al 40% en las salas (García, 2021), sin embargo, la pandemia seguía estando presente y el temor de una tercera ola del virus de la Covid-19 asechaba a todos. Por ello, las obras presenciales fueron escasas debido al miedo que tenían las personas de asistir a las salas de teatros y debido a que muchos directores y productores teatrales del país no querían invertir en una producción que probablemente pueda ser interrumpida o cancelada por la “tercera ola”, por otro lado, el país se vio inmerso en una disparidad social por la crisis política acontecida. Bajo este nuevo contexto la sensación de desapego aún se encontraba latente, ahora no solo por la pandemia, sino también por el difícil contexto político que atravesaba el país.

En base a esto, decidí que la investigación tomaría otro giro y que ,en lugar de tratar de recuperar la comunión y la presencialidad, descubriría de qué manera se podía potenciar aquella experiencia íntima y perceptual en la que el teatro sumerge al espectador, es decir, ir más allá de las prácticas anteriores y ahondar en la forma de enriquecer la sensación de intimidad y la percepción que el espectador experimenta en aquellas experiencias teatrales tradicionales que, lentamente, regresaban a acontecer dentro de los teatros en Lima- Perú.

De esta manera, la investigación fue tomando rumbo y, en el mes de enero del año 2021, me contacté con Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal y Favio Rojas para formar el equipo de trabajo, con el que crearía y montaría la propuesta de Autoteatro dualista.

Para mí era importante contactar a personas que hayan tenido la misma formación artística que yo y que manejaran un dialogo similar, tanto Renzo Rospigliosi como Mayra Carbajal habían sido compañeros de la FARES con los que había trabajado con anterioridad y Favio era parte de la especialidad de música de la misma facultad y, si bien, no había trabajado antes con él, sabía que había tenido participación como musicalizador en distintas obras de la facultad y así se formó el equipo para el proyecto. La idea era que cada participante desarrollara un rol específico dentro del grupo pero que, a su vez, la obra se realice a manera de una creación colectiva con cierta horizontalidad en la elección de la temática a tratar, esto debido a que, en base a lo traumático que habían sido el año 2020, consideraba que todos teníamos mucho que decir y expresar como artistas, pero, sobre todo, como personas y quería que esta obra pueda dialogar con aquellos temas relevantes para cada uno de nosotros.

El proyecto consistía en crear, durante 4 meses, desde cero una obra de Autoteatro dualista, para luego montarlo de forma presencial en el mes de julio del 2021. Sin embargo, por inconvenientes en torno a mi salud, este término dándose en el mes de enero de año 2023, bajo un contexto distinto, pero igualmente enriquecedor para la materia de investigación.

Este proyecto conto con cuatro etapas; la primera etapa sería una etapa de introducción a la temática, en donde expondría a mis compañeros lo que caracterizaba al Autoteatro y el surgimiento de este a nivel histórico, a su vez, en esta se delimitaría el tema a tratar dentro de la obra; en segunda instancia, estaba la etapa dramaturgica, la cual iba a ser guiada por Mayra Carbajal; la cuarta seria la integración de la dramaturgia sonora la cual sería ejecutada y dirigida por Fabio Rojas y la última y cuarta etapa seria la etapa de dirección, en donde integraría los elementos sensoriales, propios de la propuesta dramaturgica y contaría con la ayuda de Renzo Rospigliosi como codirector.

El proyecto buscaba integrar las vertientes de elementos compositivos propios de una obra de teatro inmersivo expuestas por Josephine Machon, las cuales eran: el mundo propio, el espacio, la escenografía, el sonido, la duración, la hibridez, los cuerpos, el público, el contrato de participación, la intención y la experiencia.

A su vez, la propuesta se centraría, no en solo en encajar en las características propuestas por Machon, sino que, adoptaría una línea de desarrollo inspirada en las características impartidas por la compañía italiana Rotozaza, creadora del Autoteatro. Esto, en base a que esta forma de teatro inmersivo sugiere características únicas dentro de su convención en comparación a otras propuestas de teatro inmersivo. El proyecto hace un énfasis en las tres siguientes variables: la resignificación del espectador y el actor, el uso del espacio de representación como aporte a la narrativa y los elementos sensoriales estimuladores implementados dentro de una experiencia de Autoteatro dualista.

El proyecto avanzó hasta la primera semana del mes de junio del año 2021 llegando a concluir la etapa dramaturgica del proyecto, sin embargo, como ya se mencionó, por motivos en torno a mi salud, el proyecto artístico y el proceso investigativo tuvo que ser interrumpido y retomado en el mes de marzo del 2022. Luego de casi un año de receso retomé el trabajo de investigación el 22 de marzo del 2022.

Este era un contexto distinto, los festivales internacionales regresaron a la presencialidad, como es el caso del festival internacional de teatro “Temporada Alta” celebrando su séptima edición en el mes de febrero y “El Festival de Artes Escénicas de Lima FAE LIMA en el mes de marzo en se sexta edición, la cual llevo por nombre “Nos volvemos a encontrar”. Además, desde el lunes 28 de febrero el gobierno, bajo el decreto supremo número 015-2022-PCM, permitió que los teatros ampliaran su aforo en un 100% (Redacción LP, 2022).

No obstante, los protocolos implantados aún estaban muy presentes y seguían significando una limitación para los productores y artistas escénicos, los cuales sentían que estas normas yacían en la ambigüedad y generaban un regreso lento de las producciones teatrales. Para este momento, se permitieron que las salas de teatro operen con el 100% de sus respectivos aforos, sin embargo, casi todo el año 2022 (hasta la última semana del mes de septiembre), de manera contradictoria, los protocolos, establecidos por el poder ejecutivo, impedían que estos espacios culturales puedan aprovechar el total de su capacidad, como sucede a diferencia de lo que sucedía con otros eventos (Lara, 2022).

Dentro de este contexto más estable para las artes escénicas, pero aún incierto y limitante, muchos comparan la realidad de las artes escénicas en el Perú con el desarrollo que habían tenido estas en otros países en el mundo. Juan Carlos Fisher (Cultural LR, 2022), menciona que, a diferencia del resto del mundo, en Lima estuvimos sin hacer teatros por un año y medio y que, después de trabajar 10 meses en Madrid durante el año 2021, sostiene que, a diferencia de Lima, en Madrid hay muchas producciones y todo está mejor organizado:

“En el Perú estamos en camino; estamos en el proceso de ir mejorando las formas de hacer teatro. Todo acá está muchísimo mejor organizado. Realmente, uno se siente acompañado y protegido. Eso ha sido para mí un gran soporte” (Cultural LR, 2022).

Personalmente, encontré el valor de aquel comentario en el eje del problema planteado: el retraso frente a otros países. En otros países, como en España, el medio teatral busco formas para contrarrestar las limitaciones impartidas por su gobierno, incluso durante el año 2020, por medio de la implementación de nuevas formas escénicas, en donde se buscaba, sobre todo, que el espectador tenga injerencia sobre el hecho escénico, dentro de estas formas teatrales, el Autoteatro se hizo presente. Un ejemplo de esto fue cuando, al finalizar la primera etapa de mi investigación en diciembre del año 2020, La Alianza

Francesca presento, en Barcelona, la obra: Audioguías para supermercado, la cual, era una obra de Autoteatro de categoría privativa, por ser una experiencia de para solo un espectador.

Esto me llevo a preguntarme lo siguiente: ¿La responsabilidad del retraso en la presencialidad recaía solo en las leyes limitantes del estado peruano o estamos insistiendo y aferrándonos mucho en recuperar un espacio de representación tradicional que ahora no nos puede brindar más?

Lo cierto es que, dentro del marco temporal del presente trabajo de investigación, el mercado teatral, en Lima- Perú, ha encontrado la manera de resurgir poco a poco y ha logrado, aunque de forma muy paulatina, estabilizarse de cierta manera.

Así, los festivales como el “Festival de Artes Escénicas de Lima” y el “Festival Temporada Alta”, los cuales son de los festivales de artes escénicas más importantes dentro del país, retornaron. No obstante, como expuse anteriormente, a pesar de que había pasado dos años desde el brote de la pandemia en Lima – Perú, las limitaciones del distanciamiento social continuaron estando presentes.

Esto, afecto directamente a las producciones de forma negativa, al no dar cabida a que el público tenga injerencia sobre el hecho escénico a menos que sea por medio de la virtualidad. Esto fue contrastante con las propuestas acontecidas antes de la pandemia, en donde, se buscaba que la cuarta pared, que une al público y al actor, se difumine. Esto con la finalidad de incrementar la relación que puede acontecer dentro de la comunicación teatral entre el actor y el espectador.

Además, al evaluar la cartelera propuesta por ambos festivales internacionales, anteriormente mencionados, me percaté que las obras de teatro solo se han presentados en ambientes tradicionales como teatros limeños conocidos y centros culturales, en las cuales el rol del espectador es concebido desde una mirada tradicional y, por ello, sin injerencia sobre el hecho escénico.

Tabla 1

Lugares implementados para las presentaciones teatrales presenciales del Festival

Temporada Alta, realizado del 5 de febrero al 6 de marzo del año 2022

Lugar de representación	Obra teatral	Rol del espectador
Teatro Municipal de Lima	<i>El señor Armand, alias Garrincha</i> (Francia-Perú)	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores	<i>La persona deprimida</i> (Argentina)	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores	<i>Audiencia</i> (Perú-República Checa)	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores	<i>Pocahontas o la verdadera historia de una traviesa</i> (España)	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores	<i>Nuestros cuerpos sin memoria</i> (Perú/Francia)	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores	<i>El más hermoso y el más triste paisaje del mundo</i> (Perú)	Pasivo. Sin injerencia.

Nota. El rol del espectador no posee injerencia.

De: Alianza Francesa, 2022.

Tabla 2

Lugares implementados para las presentaciones teatrales presenciales del FAEL Lima, realizado del 02 al 12 de marzo del año 2022

Lugar de representación	Obra teatral	Rol del espectador
Cultural Station del Centro Cultural Británico	<i>Yerbateros (Perú)</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro de la Universidad del Pacífico	<i>De cuando el “Flaco” Martínez se fue sin decirle adiós a su chibolo</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Gran teatro Nacional	<i>Presagio</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Centro Cultural de España	<i>Lo Malo</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Plazuela de las artes	<i>Juzgado de Familia número 6</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro La Plaza	<i>Mujer Serpiente</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro del Centro Cultural PUCP	<i>Sirena</i>	Pasivo. Sin injerencia.
Teatro Británico	<i>Quítale peso o el pecado de no encajar en el estrecho molde la sociedad había reservado para mí</i>	Pasivo. Sin injerencia.

Nota. El rol del espectador no posee injerencia. Extraída de la página de Facebook del FAEL Lima, 2022.

Esto, también aconteció en las propuestas del año 2022 en el “XXI Festival Saliendo de la Caja”, propio da Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas y el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la cual se llevó a cabo del 21 de enero al 5 de febrero del año 2022 (Facultad de Artes Escénicas, 2022). En este festival se ofreció una programación enteramente virtual que pretendió acercar a la audiencia a los proyectos finales de nuevas y nuevos artistas de las artes escénicas (Facultad de Artes Escénicas, 2022).

La forma en la que se presentaron las propuestas teatrales dentro de esto festivales en el año 2022, denotaban que, la forma en la que se estaba manifestando las artes escénicas, en Lima- Perú, era bajo propuestas íntegramente tecnológicas o aquellas experiencias teatrales

tradicionales, a las que el público limeño estaba acostumbrado antes de que llegara la pandemia, con la diferencia de que, ahora, la cuarta pared se haya más demarcada que antes por las limitaciones y la distancia delimitada por el gobierno peruano en las salas de los teatros.

Es por este motivo que, en mi opinión, era el momento indicado para analizar y aplicar el Autoteatro dualista en Lima-Perú: En primer lugar, había una carencia de propuestas artísticas que implementen y prioricen el factor relacional entre el público – actor dentro del hecho escénico. Además, esta es una forma teatral poco explorada en el Lima-Perú, que centra su atención en el espectador y por ello, podría enriquecer la experiencia vivida por los espectadores dentro del hecho escénico a nivel cognitivo, íntimo y perceptual.

Es dentro de este marco temporal y territorial que el aporte del proyecto de investigación cobra relevancia : la tesis práctica podría ser un aporte a las artes escénicas al ser un formato aún no implementado como respuesta a la limitación acontecida después del periodo pandémico, asimismo, propone, desde un sentido crítico, estimular a los creadores escénicos a seguir investigando respecto a la aplicación de otras formas teatrales en nuestro país, también, expandirá el rango de fuentes de consulta a aquellas personas que están interesadas en investigar de este tipo de teatro inmersivo, desde su análisis hasta su aplicación, por último, devuelve la mirada al público desde una mirada relacional, priorizando el cohabitar en el hecho escénico.

Además, en el momento en el que retomé la presente investigación en abril del año 2022, sentí una gran necesidad por indagar acerca de los procesos cognitivos (como es el caso de la percepción y la sensación de intimidad) que yacen en el ser humano.

Esto porque, en los 10 meses de receso que tuvo mi tesis, tuve la necesidad y la oportunidad de llevar, de forma rigurosa, terapias post traumáticas llamadas terapias de *Eye movement desensitization and reprocessing therapy* o “terapia de desensibilización y

reprocesamiento por medio de movimientos oculares”. Estas terapias funcionan bajo un proceso cognitivo de estimulación sensorial, en donde, por medio de la estimulación del sentido de la vista y el tacto, el terapeuta ayuda a que, el sistema nervioso central del paciente desbloquee y reprocese información traumática. En base a esto y a los positivos resultados que obtuve, durante este proceso personal, surgió en mí el deseo de aplicar teorías de la neurociencia a mi trabajo de investigación e investigar más respecto al mundo cognitivo del ser humano evocado en el espectador.

Todo lo mencionado me condujo a reflexionar y preguntarme de qué manera, la propuesta artística de Autoteatro dualista, se convierte en una alternativa para potenciar la experiencia perceptual y la sensación de intimidad del espectador frente a una experiencia teatral tradicional, en un marco temporal posterior a un contexto de distanciamiento social en Lima-Perú.

Asimismo, de esta reflexión se desprendieron otras más específicas que me ayudaron a ahondar en la pregunta principal y a aterrizar y desarrollar los ejes compositivos del Autoteatro dualista que fueron analizados en la propuesta artísticas. En primer lugar, mi interrogante propuso responder, de qué manera, en un contexto de distanciamiento social, la redefinición de los roles espectador- actor, propuestos en el Autoteatro dualista, aumenta la experiencia íntima y perceptual del espectador frente a las experiencias teatrales tradicionales presentadas en los teatros en Lima- Perú. En segundo lugar, como, posterior a un contexto de distanciamiento social, la experiencia espacial dentro de una obra de Autoteatro dualista ofrece la potenciación de la experiencia íntima y perceptual del espectador, frente a las experiencias teatrales tradicionales presentadas en los teatros en Lima- Perú.

Por último, de qué manera, posterior a un contexto de distanciamiento social, los elementos sensoriales utilizados en el transcurso de la experiencia aportan a que se potencie

la experiencia perceptiva e íntima del espectador, frente a las experiencias teatrales tradicionales presentadas en los teatros en Lima- Perú.

Para complementar lo expuesto, el objetivo principal de la presente investigación es generar un análisis sobre la propuesta artística de Autoteatro dualista, para determinar cómo sus elementos compositivos permiten potenciar la experiencia íntima y perceptual del espectador frente a las experiencias teatrales tradicionales después de un impacto de distanciamiento social en Lima - Perú. De este objetivo se desprenden los siguientes objetivos específicos.

El primer objetivo específico será analizar la redefinición de los roles espectador-actor en el Autoteatro dualista como medio para aumentar la experiencia íntima y perceptual del espectador, en un contexto de distanciamiento social, frente a una experiencia teatral tradicional. El segundo objetivo, será analizar la potenciación de la experiencia íntima y perceptual realizada por medio de la experiencia espacial que ofrece la propuesta artística del Autoteatro dualista frente a una experiencia teatral tradicional, posterior a un contexto de distanciamiento social. Por último, el tercer objetivo que se desprende de la pregunta general será la de analizar la contribución de los elementos sensoriales utilizados en el Autoteatro dualista para la potenciación de la experiencia perceptiva e íntima del espectador, en un contexto de distanciamiento social, frente a la experiencia teatral tradicional.

Con la finalidad de tener un apoyo en el análisis de las vertientes de mi investigación, he planteado tener una posible respuesta a las interrogantes y objetivos expuestos, esto porque, personalmente, como investigadora siento que el hecho de plantearme una posible hipótesis me provee una ruta en el momento de indagar sobre el objeto de estudio, lo cual me resulta beneficioso. Dentro de la hipótesis de la presente investigación propongo que, el Autoteatro dualista, podría ser una alternativa para amplificar la experiencia perceptual e íntima entre el espectador frente al hecho teatral, debido a 4 características específicas que

posee este tipo de teatro inmersivo, delimitadas previamente por Machon (2013): La participación, el espacio escénico y la escenografía, el sonido y la hibridez.

En primer lugar, “la participación” expone acerca de la relación directa que el espectador tiene con la creación y el desarrollo de la experiencia teatral.

Es así como, dentro de una obra de Autoteatro dualista, los espectadores tomarán un rol simultáneo de actor y espectador. Además, el Autoteatro enfatiza la experiencia personal y relacional del espectador al mismo tiempo. Esto, por medio de proporcionarle audios distintos a los dos participantes que pasaran por la experiencia juntos, así que, a pesar de tener un compañero con el cual se va a interactuar, uno posee un audio ajeno al de la persona que uno tiene al frente, con el cual se está compartiendo la experiencia escénica, haciendo así que la experiencia para cada participante sea única.

En segundo lugar, se encuentra el espacio escénico, la atención al espacio dentro de esta práctica pone de manifiesto un cruce de fronteras en la creación de propuestas artísticas híbridas cada vez más inusuales. En una obra de Autoteatro dualista, el espacio escénico suele ser un espacio cotidiano que va directamente asociados a la dramaturgia de la obra, aportando de esta manera, un realismo atípico y generando una sensación inmersiva a la historia o en palabras de Patrice Pavis (Vera, 2016): el espacio lúdico, escénico y escenográfico es compartido.

En tercer lugar, el sonido es un componente vital de la experiencia, incluso cuando la experiencia juega con el "silencio" y los sonidos ambientales ya presentes en el entorno elegido. El sonido es un elemento de suma importancia en el desarrollo de una obra inmersiva y vital en nuestro objeto de estudio, ya que la propuesta de Autoteatro sugiere que el mundo inmersivo se dé por medio de una narración y delegación de indicaciones por medio de un sonido previamente grabado y estos viajes sonoros inspiran la imaginación del espectador que sustenta el mundo inmersivo.

Por último, la hibridez que posee el teatro inmersivo con otras artes, esta característica permite que no haya límites en la manera en la que se contará la narrativa y, es por ello, por lo que en el Autoteatro dualista se incluyen elementos sensoriales, los cuales, serán manipulados por los espectadores. Estos objetos abrirán sus canales sensoriales y se verán comprometidos de manera inconsciente a la narrativa de la obra. Todo esto se demostrará a partir de una propuesta artística de Autoteatro dualista que se pretenderá crear y montar.

Como indiqué, este trabajo de investigación tiene un enfoque práctico y se realizó desde las artes escénicas para poder ahondar en los objetivos y resolver las interrogantes propuestas. Es por ello, por lo que la propuesta de esta tesis fue la de crear, desde cero, una obra de Autoteatro dualista para que luego esta sea confrontada a un público, los cuales, determinaran si es que la hipótesis se cumple o no. Debido a que el Autoteatro dualista es una poética teatral nueva, no posee una sistematización dentro del ámbito de producción y por ello, se decidió iniciar un laboratorio de creación en el año 2021, desde aquellos recursos de montaje aprendidos durante la carrera y por ello que se planteó el laboratorio como una creación colectiva, guiado, paralelamente, de información que iba recolectando en el proceso, la cual menciona producciones y el origen del Autoteatro dualista.

En un momento inicial en la tesis, se investigó acerca del origen del término “Autoteatro” con la finalidad de hallar en que línea de estudio podía pertenecer y así delimitarla, en ese momento se indagó distintas ramas científicas como los conceptos de acontecimiento teatral, convivio y tecnovivio teatral presentados por Jorge Dubatti (2015) desde la filosofía teatral; los signos teatrales y el rol del espectador desde la semiótica teatral presentados por Patrice Pavis (2019) y Anne Ubersfeld (1997) y, por último, el concepto de teatro liminal desde la antropología teatral (Dubatti, 2016).

También, se indagó en poéticas teatrales ya definidas para intentar delimitar al Autoteatro dualista, como es el caso del teatro relacional, el teatro ciego, el teatro de los

sentidos. Como resultado se delimitó al Autoteatro dualista dentro del teatro posdramático, sin embargo, esta categoría era demasiado amplia y la información impartida por la compañía que creo este tipo de teatro, Rotozaza, se hacía insuficiente. A pesar de ello, esto se solucionó cuando tuve acercamiento al libro *Immersive theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* de Josephine Machon (2013), en donde se delimitaba al Autoteatro como una propuesta de teatro inmersivo. Por otro lado, se indagó en las entrevistas que le habían hecho a Ant Hampton (Gransky, 2015) (Andy, 2018) (Melgares, 2021) y Silvia Mercuriali (2022), los creadores del Autoteatro, para poder recopilar información más específica.

De esta manera, se buscó delimitar el concepto de Autoteatro y sistematizar las características específicas que tenía para poder crear una experiencia teatral que sea propia de llamarse Autoteatro y no solo pertenezca a la categoría de teatro inmersivo. Esto se logró al comparar las características expuestas por Machon, en contraste a las características que Ant Hampton y Silvia Mercuriali exponían sobre esta poética teatral. Posteriormente, propuse, dentro del análisis de la presente investigación, 3 categorías que enmarcan las tres formas en las que se presenta esta experiencia inmersiva en base al tipo de convivio que sugieren entre el público: experiencia privativa, experiencia dualista y experiencia cardumen, lo cual se explicará más adelante en la tesis.

La información, que giraba en torno al Autoteatro, se compartió con los integrantes del laboratorio por medio de presentaciones de *Power Point*, lecturas con extractos del libro de Machon y trabajos de investigación que indagan acerca del teatro inmersivo y de las particularidades que el Autoteatro tenía dentro de este tipo de poética teatral. Esto con la finalidad de crear un proyecto de Autoteatro dualista y responder la pregunta de investigación planteada.

Capítulo 1: Estado del arte y marco teórico

Dado que el objeto de estudio se centra en la concepción y ejecución de una propuesta artística de teatro inmersivo denominada Autoteatro dualista, con el propósito de analizar minuciosamente la experiencia íntima y perceptual del espectador, se ha establecido un conjunto de conceptos clave para enmarcar y contextualizar dicha investigación. Los conceptos que se emplearán como fundamento teórico son los siguientes: inmersión, teatro inmersivo, Autoteatro, percepción y sensorialidad, intimidad, y, por último, la experiencia teatral tradicional.

Para dar inicio a la investigación, resulta fundamental presentar y definir estos conceptos, ya que desempeñarán un papel crucial en la comprensión de los capítulos posteriores. En primer término, se expondrá el término inmersivo, cuyas definiciones sentarán las bases para el entendimiento de teatro inmersivo y el concepto de Autoteatro. Es importante señalar que este último concepto ha sido escasamente explorado en el ámbito académico y será delimitado por el investigador, basándose en las precisiones proporcionadas por la compañía italiana Rotozaza, así como en las fuentes periodísticas pertinentes hasta la fecha. Asimismo, se procederá a delimitar los conceptos de: intimidad y percepción, enlazándolos con el contexto del teatro de los sentidos, el teatro ciego y el teatro inmersivo. Por último, se delinearé el concepto de experiencia teatral tradicional para establecer un contrapunto relevante en el análisis comparativo. Estas definiciones preliminares sientan las bases para el desarrollo y la comprensión de los capítulos subsiguientes de la investigación.

1.1 La inmersión

Para poder enmarcar el término “inmersivo” dentro del ámbito teatral, considero pertinente, en primera instancia, explicar las delimitaciones y aproximaciones que se han hecho de este término desde otras ramas de estudio, como, la lexicología, la psicología y la tecnología por ser ramas que pueden ayudar a explicar el origen de los términos que se

pretenderán exponer; luego enmarcaré aquellos términos dentro de lo que respecta al teatro inmersivo.

La lexicología es la disciplina que estudia el significado de las unidades léxicas de una lengua y las relaciones sistemáticas que se establecen entre ellas en virtud de su significado, dentro de ella se puede reconocer la palabra inmersión como un sustantivo y como adjetivo. La palabra inmersión, proviene del latín tardío *inmergĕre* cuyo significado es “sumergir” (Real Academia Española [RAE], 2022). La Real Academia Española expresa en el punto dos y tres las siguientes definiciones de inmersión: “acción de introducir o introducirse plenamente en un ambiente determinado (punto 2)” y “acción y efecto de introducir o introducirse en un ámbito real o imaginario, en particular en el conocimiento de una lengua determinada (punto 3)”. A pesar de que estas definiciones son poco explicativas y podrían parecer insuficientes para explicar cómo se origina la inmersión dentro de un contexto teatral, de ambas se desprenden dos ideas importantes. En primer lugar, en el punto 2 se desprende la idea de que la inmersión es una acción por lo que esto requiere cierta actividad para ser desarrollada, por otro lado, introduce la idea de que hay un ambiente que va a ser puesto a disposición para que se genere la inmersión, esto sugiere que, la inmersión es una acción que depende de la delimitación de un ambiente específico creado para pueda generarse. Por otro lado, en el punto 3, se desprende la idea de que la inmersión puede darse de forma abstracta e imaginativa, lo cual sugiere que la inmersión puede acontecer en el mundo imaginario de una persona y no solo a través de introducirse dentro de una locación, es decir que, la inmersión, es un proceso que se puede dar con la misma intensidad a través de un contexto abstracto y cognoscitivo y dentro de uno concreto y palpable (espacio físico).

Por su parte, desde la psicología usaré la definición planteada por el investigador Carlos González ya que él expone su análisis de la inmersión con una mirada

fenomenológica, en ese sentido, su análisis se puede ampliar y servir a otros campos, como es el campo de las artes escénicas.

González presenta la inmersión como: “un proceso activo de retiro de la realidad próxima para aceptar las normas y valores del mundo simulado en el que se sumergen, con sus ventajas e inconvenientes” (p. 312). De esta definición se desprenden ideas relevantes para la investigación. En primer lugar, la idea de que este es un proceso que nace desde la psiquis del ser humano cuando este deja de percibir de forma clara su medio natural, en base a esto, Gonzales menciona que esto podría suceder al “concentrar toda su atención en un objeto, narración, imagen o idea que le sumerge en un medio artificial” (Gonzales, 2010, p. 312). Esta idea, sugiere que la inmersión puede acontecer bajo distintos estímulos pero, al ser un proceso psicológico, depende de la atención y concentración que la persona esté dispuesta a darle al estímulo para que esto suceda, es decir, que es un proceso personal y, por lo tanto, subjetivo. Se está poniendo la idea antes mencionada y trasladándola a un medio performático y teatral, afirmo que, una obra de teatro podría ser muy inmersiva para algunos, pero para otros no.

A su vez, González (2010) expone que este es un proceso consciente y que mientras acontece, la persona que está atravesando la inmersión, es consciente de que este en una situación irreal y artificial de la que puede salir en el momento que desee, sin embargo, estos son tan evocativos y vívidos que pueden afectar de forma similar a como les afectaría algo dentro de un contexto real, no imaginativo, sobre todo, en el mundo emocional de una persona. Si bien la inmersión cumple un rol invasivo sobre nuestro sentir, hay dos características relevantes que marcan el límite para la psicología entre lo que es un proceso inmersivo y lo que es una disociación total de la realidad, es decir, un trastorno psicológico. La primera es que hay una consciencia de que el mundo inmersivo es falso y la segunda es que, en base a esa consciencia, la persona puede salir cuando desee del proceso de inmersión

al que está siendo sometido. Un ejemplo de esto podría ser cuando uno está espectando una película y uno empieza a llorar porque se ha visto inmerso en la narrativa dramática de la película, uno se ha dejado afectar por ella, pero al mismo tiempo es consciente que aquella película es parte de un mundo ficticio y que si quiere dejar de sentir esa tristeza puede dejar de verla. Este límite, sugiere que dentro de un proceso de inmersión uno debe tener siempre un nivel de control y decisión sobre lo que está aconteciendo y es por ello por lo que en los procesos inmersivos el principal actante suele ser el individuo que está pasando por aquella experiencia, ya que, si este “se viera en la obligación” de que otro tenga una posición de poder sobre él, la inmersión podría resultar agobiante y hasta peligrosa.

Por otro lado, González aporta un modelo de tres vertientes necesarias para que se produzca la inmersión, que son: “el querer creer”, “la empatía” y “la familiaridad”, características descritas en el siguiente cuadro.

Tabla 3

Las tres vertientes para producir inmersión según González

El querer creer	Se refiere a la aceptación de una serie de conceptos que no pueden ser demostrados o que, aunque se hayan demostrados falsos, nos conviene creerlos como verdaderos.
La empatía	Esta es introducida como la capacidad de simular la forma de pensar de otra persona por medio de la proyección de nuestro conocimiento sobre ella y nuestra propia experiencia.
La familiaridad	Es la acumulación de experiencias y conocimientos sobre un tema, actividad, estos conocimientos suelen sistematizarse en rutinas que se presentan de forma automáticas en nosotros. Estos automatismos suelen incorporarse en nosotros en nuestra infancia.

Nota. Esta tabla muestra las definiciones de las tres vertientes de Gonzales. Adaptado de Gonzales, 2010, p. 315.

Estas características dialogan con la idea mencionada anteriormente en donde se menciona el grado subjetivo que tiene la inmersión. Dentro de esta investigación estas características serán utilizadas para explicar, más adelante, la manera en la que se podría generar la inmersión dentro del teatro inmersivo, específicamente en el *Autoteatro*. Pero antes de entender como esta se aplica en el teatro inmersivo, es necesario explicar como esta se aplica en la tecnología, ya que muchas compañías teatrales que introducen experiencias inmersivas lo han realizado inspirados por la inmersión tecnológica que acontecía en los años noventa (Machon, 2013).

Para entender cómo se comprende el termino inmersivo, dentro de la tecnología, usaré lo planteado por Philippe Gauthier, en su artículo “Inmersión, Redes Sociales y Narrativa Transmedia: la Modalidad de Recepción Inclusiva”; esto porque Gauthier proporciona un análisis desde la contemporaneidad e introduce una nueva forma de ver a la inmersión desde el uso de las redes sociales. En ese sentido, Gauthier menciona que el concepto de “inmersión” fue introducida en un inicio dentro de las tecnologías para entender mejor las relaciones entre ficción y realidad creadas por medios más tradicionales tales como la televisión, el cine y los videojuegos (2018, p.13).

La definición que Gauthier utiliza para la inmersión va acorde con lo planteado por Gonzáles desde la psicología, exponiendo que la inmersión puede ser descrita como la experiencia de sentirse transportado a un entorno diferente al nuestro he inventado desde cero” (Gauthier, 2018, pp. 17-18).

Sin embargo, el resignifica este término dentro de un contexto actual , en donde el uso de las redes sociales son parte de nuestro cotidiano y en donde , como él sugiere , estamos en constantes momentos inmersivos cada vez que las utilizamos y ya no es necesario “monopolizar la atención” de las personas para que esta pasen por la inmersión, en ese sentido el propone ver la recepción de la inmersión de una forma distinta, en donde, en lugar

de sustituir una realidad por otra, a través de alterar la realidad del actante para que este se “sumerja” dentro de la otra realidad totalmente distinta, ambas realidades dialoguen y la línea entre lo que es real o no se vea difuminada. En otras palabras, en lugar de que concebir la inmersión como excluyente, se concibe como inclusiva de ambas realidades de manera simultánea o como el menciona: posibilitar la simultánea coexistencia de dos mundos, como si los mundos ficcionales se volvieran parte de nuestra realidad a través de las redes sociales.

El enfoque que Gauthier le ha dado al análisis de la inmersión dentro de las redes sociales es el mismo utilizado en las obras de teatro posdramáticas, categoría de la cual el teatro inmersivo forma parte y en donde, si bien se busca que el espectador se sumerja dentro de un contexto ficcional, también se busca que el ambiente no ficticio sume a la experiencia y se difumine la línea entre lo que es real y lo que no.

Siguiendo esta línea en su tesis titulada *El actor en la realidad virtual Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación*, Anabel Paoletta menciona que las producciones de arte experimental, en donde se hacen uso de mediación tecnológica para ocasionar la inmersión del espectador fue exitosa debido a la naturalización de los recursos tecnológicos dentro de la sociedad por el permanente contacto y manipulación de dichos recursos. Además, sostiene lo antes mencionado con respecto a la línea difuminada entre lo que es real y lo que no al momento de la inmersión en una obra de teatro inmersivo, al decir lo siguiente: “el acto artístico y su promulgación ya no tienen lugar en un espacio artístico herméticamente cerrado, sino en un contexto social y por ello las fronteras entre el arte y la realidad se vuelven borrosas” (Paoletta, 2019, p. 36).

Para completar lo expuesto, Josephine Machon (2013) sostiene que, dentro del discurso teatral, el término "inmersivo" es asociado actualmente a múltiples eventos que asimilan una variedad de distintas formas artísticas y tratan de explotar todo lo que hay de experiencia en la actuación, situando al público en el centro de la obra, es decir, no debemos

comprender este término únicamente como un adjetivo, sino como un género teatral. Además, con respecto a la sensación de inmersión ella sostiene que la “inmersión” se define como “la acción de sumergirse” o “el estado de estar inmerso en algo”; estas definiciones ayudan a comprender la manera en la que las experiencias inmersivas en el teatro combinan el acto de inmersión, es decir la sensación de estar sumergido, en un medio alternativo en el que todos los sentidos participan (Machon, 2013, p.22). En esta misma línea, el autor White (2012) propone discutir que sugiere exactamente el término “inmersión” dentro de una experiencia teatral inmersiva, es decir, como se manifiesta la inmersión y menciona que en un inicio la inmersión da lugar a pensar en “estar en el interior de algo”, “entrar en algo” o “dentro de algo” pero que actualmente las nuevas propuestas artísticas han ocasionado que este término sea insuficiente para describir al teatro inmersivo. Por su parte, Paoletta da una mirada a la inmersión desde el uso de tecnologías y explica, como el acto de estar inmerso dentro de algo, es un proceso complejo.

La nueva forma de reproducción inmersiva transforma la conciencia del usuario, porque el sujeto inmerso en un espacio con elementos actuales y virtuales debe situarse en una conciencia-presencia diferida, con el fin de establecer y distinguir entre los elementos del medio escénico la relación original-reproducción. Aunque con respecto a la propia reproducción mental del espectador, es decir, su interioridad, la transformación de la conciencia es inmediata porque es una acción espontánea producida por los neurotransmisores y receptados por las neuronas corticales del cerebro (Paoletta, 2019)

La inmersión no es solo una palabra con un significado abstracto, sino que es un concepto más complejo, como menciona Paoletta, la inmersión desde la neurofisiología es vista como un proceso neurológico, por tanto, la inmersión se da a través de la percepción del

espectador y, por lo consiguiente, se afirma que dentro de la inmersión hay un grado de subjetividad inherente.

En base a esta información, demarcaré el concepto de “inmersión” como: El proceso cognoscitivo activo de introducirse en un ambiente ficticio a través de la percepción del ser humano, con una conciencia de la realidad y con apertura sensorial para dejarse afectar por el entorno individualmente.

1.2 El teatro inmersivo

Teniendo delimitado el término inmersivo dentro de la investigación, pasare a desarrollar lo hasta ahora expuesto sobre el Teatro inmersivo como genero teatral. Para ello utilizaré a los siguientes autores: Gareth White (2012), Josephine Machon (2013), Adam Alston (2016), Anabel Paoletta (2019), Paola Abatte (2021).

En primer lugar, me centrare en discutir lo que este término sugiere dentro del teatro como poética teatral para tratar de definirla. En base a esto White expone que si bien la inmersión sugiere tener acceso al interior de algo inmersión implica acceso al interior de la actuación de alguna manera, pero ¿a qué tipo de interior podría referirse el término? Según expone White, la idea de estar dentro de algo que sugiere el teatro inmersivo, no es más que una metáfora que se puede concretizar mediante el entendimiento de la percepción corpórea, en ese sentido, lo que realmente quiere decir el “estar sumergido” en algo es que “la obra le sucede al cuerpo del espectador”.

“El teatro inmersivo (...) es una obra de teatro que se experimenta desde dentro y no como un observador externo.... Uno forma parte de él, en lugar de mirar fundamentalmente a otro.” (Truman, 2011 citado por Machon, 2013 p. 72). Esta idea se complementa con lo expuesto por Adam Alston en su artículo: “The Promise of Experience: Immersive Theatre in the Experience Economy”, en donde menciona: “aunque el teatro inmersivo es muy difícil de definir, yo lo veo como una práctica basada en la producción de experiencias, en la que se

invita al público participante a interactuar y moverse en entornos similares a una instalación” (Alston, 2016, p. 1).

Por su parte, Paoletta (2019) describe al teatro inmersivo desde una perspectiva ligada a la mediación tecnológica, como una variante del espectáculo teatral mediado tecnológicamente, que, necesariamente tiene que ser de carácter performático y complementarse con los recursos tecnológicos de alta definición.

Se requiere la proyección de imagen virtual sobre distintos soportes y formatos, cuyo contenido pueda estar formado por escenas pre filmadas o por imágenes producidas por la cámara abierta que capta lo que acontece en la escena actual. Cabe recordar que la intervención de dichos recursos tecnológicos es integrada desde el inicio de la creación de la obra y constituyen una parte estructural de la misma, no funcionan como parte del decorado, de hecho, en ellas no existe un decorado (Paoletta, 2019, p.171)

Paoletta (2019) plantea dos características para que se genere el teatro inmersivo, siendo estas: el carácter performativo y el uso de recursos tecnológicos de alta definición. Sin embargo, estas dos características no son suficientes para englobar algunas experiencias inmersivas y solo se centran en describir aquella inmersión generada por las tecnologías, que si bien es un campo que estudia la aplicación de la inmersión, no es el único campo desde el cual se pueden generar procesos inmersivos.

En línea con esto, White sostiene que el término “inmersión” es poco flexible como para atribuírselo a todas las formas de teatro inmersivo presentes. A diferencia de Paoletta, presenta siete características, que delimitan al teatro inmersivo y que, bajo su perspectiva definen a este tipo de teatro.

Tabla 4

Las siete características propuestas por White que definen al teatro inmersivo

1. Las obras son intensamente íntimas
2. Se hace presencia de una multi sensorialidad con el público
3. No hay una distancia entre el espectador y el público
4. La narrativa puede ser coherente como no
5. Se hace uso de mediación tecnológica
6. Se hace presencia de un alto nivel de comunicación con el espectador
7. El uso del espacio es sumamente importante y este puede ser espacios abandonados, espacios cotidianos (como en el caso del Autoteatro de <i>Etiquette</i>), lugares históricos, galerías y teatros.

Nota. La tabla muestra características del teatro inmersivo. Adaptado de “On Immersive Theatre”, por White, 2012.

En línea con esto, Machon comenta que las características principales de la práctica inmersiva son tres. En primer lugar, la implicación del público, asegurando que la función y la experiencia del público evolucionan de acuerdo con las metodologías de la práctica inmersiva. En segundo lugar, dentro de la experiencia, hay una priorización del mundo sensual que es única para cada evento inmersivo. En tercer lugar, el significado del espacio y el lugar es una preocupación clave de dicha práctica. Esto incluye el lugar específico utilizado como inspiración para la obra, sus detalles arquitectónicos y su diseño, así como los paisajes que son el lugar de trabajo. También, puede incorporar un enfoque sobre la ubicación geográfica, la comunidad y la cultura local, la historia y la política. De este modo, el lugar y la ubicación más amplia pueden funcionar como fuente de material para el evento tanto como su marco físico (Machon, 2013).

Para complementar esta idea y precisarla, Machon (2013) introduce el concepto de “la escala de inmersión” (p. 93), para describir las características que para ella delimitan esta poética teatral y que se hacen presentes en cualquier experiencia teatral inmersiva. Estas son once y son las siguientes: mundo propio, el espacio, la escenografía, el sonido, la duración, la

interdisciplinariedad e hibridez, los cuerpos, la audiencia, el contrato de participación, la intención y la experiencia (Machon, 2013). Estas características se explicarán a continuación.



Tabla 5*Elementos compositivos del teatro inmersivo*

<p>El Mundo propio:</p> <p>Funciona tanto dentro como fuera del marco temporal, las normas y las relaciones del mundo "cotidiano". Son lugares que tienen su propio ritmo y coreografía. Se trata de un entorno único y de una forma única de "estar dentro" de ese entorno, tanto para los artistas como para los participantes.</p>
<p>El espacio:</p> <p>Un rasgo central de las representaciones inmersivas e íntimas es la excepcional conciencia del espacio y el lugar; este tiene una carga sensorial que será explorada por el profesional en la creación de la obra y por el público que experimenta ese mundo. El lugar específico y/o la "transformación" de ese espacio según la estética del evento es vital.</p>
<p>La escenografía:</p> <p>La escenografía en lugares externos se adaptará para llamar la atención sobre la topografía y abarcará las fuerzas elementales y la luz natural a lo largo de la duración de la obra. La escenografía en entornos arquitectónicos subrayará las características existentes y las cualidades ambientales del espacio.</p> <p>La experiencia del espacio también depende de la relación específica del público con el evento. Los eventos específicos del lugar y de paseo no se convierten automáticamente en eventos inmersivos; la respuesta al espacio y el viaje a través de ese espacio tienen que concordar con todos los demás factores enumerados en esta escala para que el evento sea totalmente inmersivo.</p>
<p>El sonido:</p> <p>El sonido es un componente vital de la experiencia, incluso cuando la experiencia juega con el "silencio" y los sonidos ambientales ya presentes en el entorno elegido. El sonido diseñado, compuesto y natural es importante, en la misma medida; ya que la experiencia de audio establece tanto la intimidad de una experiencia individual como un sentido de complicidad con una o más personas a tu alrededor, ya sea que estén involucrados a sabiendas en la experiencia. Los viajes sonoros que se realizan en estos diversos eventos son esenciales para inspirar la imaginación que sustenta ese mundo.</p>
<p>La duración:</p> <p>La "duración" implica que el tiempo se trata como un elemento orgánico e importante de la experiencia del evento. La duración no es simplemente "lo que dura", el tiempo que dura el espectáculo desde el principio hasta el final, sino que tiene un mayor significado en lo que respecta a la relación interactiva que se establece entre el público-participantes y el evento dentro de las escalas de tiempo establecidas. Tanto si se concentra intensamente en minutos como si abarca días, meses o más, el tiempo que se pasa en el mundo influye en la experiencia de la obra según los parámetros del evento. La duración puede ser específica y prescrita, unos pocos minutos con el artista como con muchos uno a uno, o un evento que sea duradero puede invitar al público-participante a entrar y salir del mundo como quiera.</p>
<p>La hibridez:</p> <p>Los teatros inmersivos son siempre interdisciplinarios, borrando los límites entre la instalación, la performance, el ritual privado y público, los conciertos clandestinos y los festivales al aire libre.</p> <p>A menudo, estas obras incorporan elementos de diversas disciplinas, como la arquitectura, la improvisación, la narración, la actuación hablada y/o física, la danza, las técnicas circenses, las artes aéreas, las marionetas, la escultura, la animación digital o mecánica, los juegos, el sonido, el cine, el vídeo, el audio y/o las tecnologías hápticas. Sean cuales sean las disciplinas incorporadas, estos eventos pueden implicar una serie de técnicas imaginativas de puesta en escena. La presencia del texto se explora a menudo a través de medios no verbales en este trabajo; el habla puede estar totalmente ausente o presente en contextos poéticos y/o susurrados. Se entrelaza con la danza y otros elementos de la producción.</p>
<p>Los cuerpos:</p> <p>El cuerpo está presente en la propia representación y en la apreciación inmediata y posterior del público. De este modo, los cuerpos pueden convertirse simultáneamente en la vista, el lugar y el sitio de la representación. Volviendo a la naturaleza interdisciplinaria de este tipo de prácticas, los cuerpos escénicos altamente capacitados son a menudo la clave de esta experiencia.</p>

El público:

Un criterio fundamental: la inserción directa, real y física de un miembro del público en el mundo del evento, en la propia representación, es primordial y absoluta. Cuando un evento es totalmente inmersivo, el público inmerso es siempre fundamentalmente cómplice del concepto, el contenido y la forma de la obra.

En los teatros inmersivos, los miembros del público se convierten en participantes activos, colaboradores y cocreadores, y pasan a ser aventureros del público. La naturaleza de la interacción del público en la obra siempre requiere cierto nivel de participación y, como consecuencia, implica una experiencia de inmediatez y/o intimidad. Sin embargo, cabe destacar que, aunque todas las experiencias de inmersión implican cierto grado de participación y pueden suponer una experiencia de intimidad, no todo el teatro participativo ni toda la actuación individual es inmersiva

El contacto de participación:

En todos los casos en los que se establezca un mundo inmersivo habrá un compromiso de cuidar al público dentro del evento. los profesionales lo identifican como un "contrato" que se forma en la creación y ejecución de la obra.

Estos son fundamentales para la seguridad de del público-participante y de los artistas durante el evento. Invitan a distintos niveles de acción y participación, en función de hasta dónde esté dispuesto a llegar el público-participante.

a inmersión da permiso a los participantes del público para comportarse de forma activa y sensible dentro de estos mundos, de una manera que las producciones teatrales más tradicionales -incluso las que son experienciales- no lo hacen.

La intención y la experiencia:

La intención se presenta cuando uno ejecuta una obra inmersiva enmarcando como una experiencia artística que pretende funcionar como un producto artístico inmersivo, sensorial e intelectual, a su vez, que exista un grado de compromiso crítico con la forma inmersiva para explorar y expresar la profundidad de los sentimientos y el pensamiento que existe en las ideas conceptuales, temáticas y narrativas que sustentan la obra, en otras palabras, que una obra tenga elementos inmersivos sin la intención de que estos funcionen como tal, ya no se consideraría inmersiva.

Nota. Adaptado de “La escala de inmersión”, por Machon, 2013.

Por otro lado, Paola Abatte en su tesis doctoral *Transitando emociones: teatro inmersivo sensorial aplicado (TISA) como práctica performativa eficaz en la transición puberal*, caracteriza las teatralidades inmersivas a través de 3 vertientes: lo instalativo, lo situado y la política sensorial. A su vez, Abatte (2021) brinda una mirada fenomenológica del teatro inmersivo y expone que la aplicación de este tipo de teatro se basa en una estética de la recepción que activa y focaliza la poesía del espectador al marcar un camino a través de la democratización del cuerpo poético, el convivio amplificado, la teatralidad participativa, la teatralidad inmersiva y la teatralidad sensorial.

A su vez, Abatte (2021) haya la relevancia de su aplicación en el hecho de que el teatro inmersivo posee una estética de vinculación y de esta manera pretende abrir canales de creatividad y democratizar la experiencia estética.

A su vez, Michel De Certeau (2000) menciona que lo inmersivo, dentro del teatro, se caracteriza por su carácter horizontal con respecto a la audiencia y a la dramaturgia de la puesta en escena y se disocia de la verticalidad presentada por el teatro tradicional vigente por muchos años; además, sostiene que las prácticas inmersivas se caracterizan por tener una relación distinta con el espacio, diciendo que: “las prácticas performativas y teatralidades de carácter inmersivo se caracterizan por una aproximación a una problemática espacial distinta a la frontalidad que ha dominado las artes escénicas. Hablar de inmersión impone un acercamiento fenomenológico y corporizado al espacio” (citado en Abatte, 2021).

De igual manera, Marco Herrera (2021) considera al teatro inmersivo como una forma de actuación que enfatiza la importancia del espacio y el diseño y de esta manera se centra en la experiencia personal e individual de la audiencia. También describe que las prácticas contemporáneas del teatro inmersivo pueden verse como una fusión del arte de instalación y los teatros físicos y visuales del siglo XX.

Machon reafirma, lo comentado con anterioridad, al decir que, el público y el espacio suelen ser el punto de partida de cada experiencia inmersiva y que en las distintas experiencias inmersivas estudiadas hay una cuidadosa fusión y una intrincada estratificación de cada uno de estos elementos (o varias combinaciones de estos) es vital.

En complemento con esto, White afirma que el término de teatro inmersivo ha sido ampliamente utilizado para designar los espectáculos que utilizan instalaciones y entornos expansivos, que tienen público móvil y que invitan a la audiencia a participar, es decir que, dentro de esta forma de arte escénico no hay barreras entre los actores y el público. De este modo, el público no es espectador, sino que tiene la oportunidad de participar, explorar el espacio e interactuar con los intérpretes en el caso en el que haya. Ellos participan activamente en la creación de la dramaturgia y se convierten en coautores y cocreadores de esta y del proceso de narración.

Con respecto a esto, Abatte menciona que los espectáculos inmersivos londinenses suelen tener un énfasis mayor en el espacio con grandes producciones y con un elaborado desarrollo de material audiovisual, haciendo muy presente el arte cinematográfico, y creando de esta manera un gran espacio de fantasía o, como lo menciona Machon: un espectáculo épico (Machon se refiere a un espectáculo épico como aquel espectáculo que cuenta con una gran producción, el cual también genera una sensación de intimidad por ser una experiencia individual).

Un ejemplo de esto y una de las primeras compañías que marcó un primer impacto importante en el teatro inmersivo fue Punch Puck, fundada en Londres por Felix Barrett, en el año 2000, esta compañía fue pionera en la forma de inmersión contemporánea y son conocidos por utilizar edificios en abandono o reacondicionar espacios que nunca son teatros, a través de diseños de gran nivel de producción (Abatte, 2021).

En este punto, se entiende que las experiencias teatrales inmersivas ponen como punto focal y de partida al espectador y al espacio en donde este se va a sumergir en la narrativa propuesta, además, que las características pueden variar dependiendo la experiencia teatral inmersiva y se pueden presentar en distinta medida. A su vez, no hay una dramaturgia única y central, sino que cada miembro del público crea su propia narrativa, ligada a su experiencia, en donde, los miembros del público renuncian a su condición de observador para que se conviertan en coactores y cocreadores de la narrativa y del proceso de narración.

Dentro de las investigaciones presentadas por White y Machon se logra englobar otros aspectos del porque se produce este proceso cognoscitivo de la inmersión dentro del teatro inmersivo. En el caso de White: la intimidad, el permiso de que la narrativa sea incoherente y por lo tanto genere libertad dentro de la participación del espectador (la cual va asociada a la concepción posdramática que se tiene del texto dramático), la cercanía entre el espectador y el público. Por su parte, Machon introduce un aspecto sumamente relevante para

que se del teatro inmersivo que los otros autores no desarrollan: la intención de que este sea una obra inmersiva. Considero esta característica fundamental para que se de teatro inmersivo, ya que, por más subjetiva que parezca, demarca un límite. Esto porque, ya que la inmersión es un proceso cognoscitivo, puede darse dentro de muchos otros campos. La intención de hacer teatro inmersivo cobra una relevancia especial dentro de la actualidad, en donde estamos acostumbrados a estar expuestos a una saturación de estímulos sensoriales a todo momento por medio de las grandes empresas (RESAD, 2017), por lo tanto, estamos expuesto a distintos estímulos que podrían generar un proceso inmersivo, por ejemplo: una instalación inmersiva con la finalidad de servir como un medio publicitario ajeno desligado de cualquier narrativa artística.

Sin ahondar mucho, presentare como ejemplo de lo antes mencionado a una instalación inmersiva que se centra en la experiencia con fines publicitarios y no es parte de lo que se podría considerarse una obra de teatro inmersivo. Es la campaña publicitaria llamada “La casa más fría de Lima” realizada en el mes de junio del 2022 en Lima- Perú en el centro comercial Real Plaza de Puruchuco, por la empresa publicitaria Circus Grey y Vick Vaporub Perú con la supuesta finalidad de realizar donaciones a la comunidad puneña del Perú. Esta fue una experiencia llamada “Experiencia de frio extremo” la cual consistía en invitar a un público limeño a ingresar a una supuesta réplica de lo que sería una vivienda propia de la provincia de Puno (la instalación inmersiva) la cual por dentro tenía una temperatura de 3 a 5 grados centígrados generado artificialmente, esto con la finalidad que el público experimente el frio que se vive en los Andes (Fowks, 2022). Mediante la campaña publicitaria invitaban al espectador a ser parte de la experiencia de la siguiente manera: “Replicando una casa de Puno, *Vick* la ha traído aquí para que todos podamos experimentar el frío intenso: qué importante es ponerse en los zapatos del otro. Ven y experimenta esta sensación que estoy segura de que te hará donar” (Fowks, 2022).

Además, la experiencia también contaba con audífonos que simulaban el sonido del viento con la finalidad de hacer más vivida e inmersiva la experiencia. En las siguientes imágenes se puede ver la experiencia inmersiva utilizada con fines publicitarios:

Figura 1

Experiencia inmersiva con fines publicitarios creada por Vick Vaporub



Nota. Experiencia inmersiva de un usuario, con audífonos puestos, dentro de la página web de Vick Vaporub. Se muestra la página web de la campaña de Vick Vaporub en Perú. "Experiencia de frío extremo", por El País, 2022.

Figura 2

Experiencia inmersiva con fines publicitarios creada por Vick Vaporub a actriz



Nota. La actriz Gianella Neyra, dentro de la réplica de la casa construida para la campaña publicitaria de Vick Vaporub, en un centro comercial de Lima. Adaptado de El País, 2022.

En primer lugar, esta experiencia inmersiva resalta la idea de que no toda instalación inmersiva, forma parte del teatro inmersivo. Uno de los factores ausentes dentro de esta experiencia es la presencia de una narrativa, no hay una historia de por medio que se quiere narrar, solo se quiere sumergir al espectador en una situación específica. En segundo lugar, si bien, la experiencia de “La casa más fría de Lima”, no es parte de lo que vendría a ser teatro inmersivo, si reafirma la importancia que tiene la característica presentada por Machon: la intención y la experiencia. Estas ideas convergen con lo planteado por Machon, en donde expone que, dentro de las obras de teatro inmersivo, es necesario que exista un grado de compromiso crítico con la forma inmersiva para explorar y expresar la profundidad de los sentimientos y el pensamiento que existe en las ideas conceptuales. Sin embargo, en esta experiencia se puede ver la ausencia de esta característica, al usar la difícil situación de las heladas que vive la comunidad puneña del Perú, como una instalación inmersiva recreativa para la comunidad más privilegiada del país, con la finalidad colateral de que sirva como el

medio publicitario para un producto. En base a esta experiencia el director Eduardo Adrianzen, comenta lo siguiente:

“la caridad y la compasión son parte del imaginario de las clases medias y altas urbanas en Perú. Es como su cuota de sensibilidad social que jamás mira los contextos y las causas, sino la superficie desde una posición vertical, nunca desde la igualdad como ciudadanos” (Fowks, 2022, párrafo 4).

Lo anteriormente expuesto demuestra que, dentro de las obras de teatro inmersivo, la inmersión parte desde el viaje que hará el espectador dentro del marco de una dramaturgia, es decir, la experiencia teatral está al servicio del espectador y está creado para su uso y preparado para su aporte, en otras palabras, es un momento en el que el espectador va a reafirmar su propia existencia.

Sin embargo, para las instalaciones inmersivas no teatrales, el punto de partida es el espacio, es decir, en lugar de que el espacio le sirva al espectador, el espectador le servirá al espacio y a través de servirle al espacio vivirá la experiencia inmersiva. Por último, queda reafirmado la importancia de la intención y finalidad, que se tiene en el momento de realizar una obra de teatro inmersivo, expuesta por Machon.

Con respecto a la finalidad e intención al hacer una obra de teatro inmersivo, Feliz Barrett, fundador de la compañía de teatro inmersivo *Punchdrunk*, comenta que hacer teatro inmersivo nació de las ganas que tenía de crear una obra en la que el público fuera el centro de la experiencia y sacarlos de la seguridad de los asientos tradicionales del teatro para situarlos en el centro de la acción (Wilson, 2016). Esto dialoga con la finalidad de la compañía de teatro inmersivo Third Rail Projects, fundado y dirigido en el año 2000 por los directores artísticos Zach Morris, Tom Pearson y Jennine Wilett, los cuales, tienen como objetivo que sus proyectos re-visualicen las formas en que las audiencias se involucran con la interpretación contemporánea (Third Rail Projects, 2021). A su vez, dialoga con la intención

de la compañía Rotozaza, la cual, comenta que quería hacer actuar al espectador y así difuminar aún más la línea entre el público y el intérprete (Machon, 2013).

Ahondando más en la intencionalidad y el “para qué” de este teatro, James Frieze en el libro o *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, publicado en el año 2017, presenta una problemática relevante, la cual dialoga con el contexto social que se vive en el país.

Frieze (2017) sostiene que, el surgimiento del teatro inmersivo supone que existe un problema cultural que la inmersión pretende resolver. Este problema, va relacionado a una condición social de distanciamiento espiritual y político vivida en la sociedad actual, por ello, según Frieze, la solución es la forma participativa que nos ayudará a reconectar, a volver a conectar con los demás y con nosotros mismos por medio de la interacción real con el otro a través de un producto artístico. Si bien el teatro inmersivo tiene el origen antes de la pandemia del COVID 19 y por lo tanto del distanciamiento social, la sociedad ya deslumbraba una desconexión en ella desde antes que aconteciera la pandemia, problema que Frieze expone y que, mediante el teatro inmersivo, pretende solucionar.

Si bien, algunos le atribuyen características positivas al teatro inmersivo, este no está exento de las críticas y de personas que consideran este tipo de teatro como algo no propio de considerarse una experiencia teatral, como es el caso de Michael Coveney, el cual, en la revista londinense Prospect dijo lo siguiente: “el teatro inmersivo se anuncia como una alternativa emocionante e íntima al teatro tradicional, pero huele a trivialidad y a fascismo de bajo nivel” (Coveney, 2010, párrafo 11).

Por su parte la autora Gareth White también hace una crítica al teatro inmersivo y sobre todo al que se le atribuya el término “inmersivo” a estas formas teatrales. Menciona que el teatro inmersivo se ha convertido en un término ampliamente adoptado para designar una tendencia de espectáculos que utilizan instalaciones y entornos expansivos, pero que este

término resulta ser es un término defectuoso para describir el fenómeno que actualmente designa.

Según White, el teatro inmersivo suele rodear al público de la audiencia, hace uso de interiores hábilmente estructurados e ingeniosas invitaciones que exploren, aborda su presencia corporal en el entorno y su efecto en la creación de y les sugiere la posibilidad de llegar a otras profundidades. Pero no tiene la pretensión de crear interiores ficticios o imaginativos de una manera diferente a la que se da en las estructuras de audiencia más tradicionales, esta idea es reafirmada con la siguiente cita:

Ontológicamente hablando, el teatro inmersivo solo puede lograr lo que otras formas de actuación pueden lograr: una relación en la que el evento de una obra de arte ocurre entre su ser material y la persona que la encuentra. Si tiene afirmaciones que hacer, además de sus persuasivas afirmaciones de haber encontrado audiencias nuevas y excitantes, deben tener que ver con su potencial para estimular estas relaciones, más que con la creación de ámbitos de experiencia que no están disponibles en otros tipos de trabajo (White, 2012, p. 233).

A manera de conclusión, el teatro inmersivo es un teatro que más que contar una historia, intenta generar una experiencia para el espectador; esto por medio del proceso cognoscitivo de la inmersión, a través de la estimulación que este perciba del espacio implementado y se busca generar una intimidad especial con el espectador.

Por otro lado, casi siempre se hacen uso de tecnologías, pero la inmersión se puede generar de otras formas, es decir, la implementación tecnológica no es de carácter obligatorio. A su vez, este tipo de teatro no busca una “representación”, sino que busca un acontecer escénico, es decir, algo que sucede y se va desarrollando en ese momento dentro de un convivio teatral. También se busca la horizontalidad con respecto a la audiencia y a la

dramaturgia de la puesta en escena, esto hace que no haya distancia entre el espectador y el público, y se disocia de la verticalidad presentada por el teatro tradicional vigente por muchos años.

Además, exhibe rasgos característicos del posmodernismo, tales como la variabilidad de la narrativa, que puede transitar desde una coherencia y linealidad narrativa hasta su completa ausencia. De igual modo, aunque el aprovechamiento del espacio ostenta una primordial relevancia en el contexto de una producción teatral inmersiva, no basta con que un espacio se utilice con fines inmersivos para que automáticamente se le asigne la categoría de "teatro inmersivo". Por lo tanto, resulta imperativo que en el proceso de desarrollo de cualquier experiencia teatral inmersiva se adquiera una conciencia plena de la imperiosa relación entre la trama que se pretende relatar y la forma en que se llevará a cabo dicha narración. En última instancia, aunque esta vivencia teatral aporta enriquecimiento en numerosos aspectos para un amplio espectro de individuos, para algunos se configura como una experiencia de calidad moderada, es decir, no se presenta como un teatro de alcance universal.

En base a lo anteriormente mencionado, delimitare al teatro inmersivo como una forma de expresión teatral que prioriza la creación de experiencias profundas para el espectador en lugar de simplemente narrar una historia. Esto se logra a través de la inmersión cognitiva y la estimulación del entorno escénico, buscando establecer una conexión íntima con el espectador. Por otro lado, aunque a menudo involucra tecnología, no es obligatoria, y se caracteriza por enfocarse en generar un acontecimiento escénico en tiempo real, eliminando la distancia entre actores y público, y adaptando la narrativa a la experiencia. A su vez, se relaciona con el posmodernismo y requiere una cuidadosa consideración de la relación entre la trama y la ejecución en el espacio escénico.

1.3 El Autoteatro

El Autoteatro es un término desarrollado y nombrado por Ant Hampton y Silvia Mercuriali en el año 2007 por medio de la compañía italiana Rotozaza, con la creación de la pieza escénica *Etiquette*. Esta compañía teatral define al Autoteatro como aquella experiencia inmersiva cuyo funcionamiento es automático e independiente a aportaciones humanas, la cual, posee como único público a los propios participantes de la experiencia. En el siguiente cuadro expondré lo que menciona Rotozaza de estas características (Rotozaza, 2022).



Tabla 6*Características elaboradas de la experiencia inmersiva según Rotazaza*

Experiencia inmersiva cuyo funcionamiento es automático e independiente
Se refiere a que, una vez iniciada la experiencia, no se permiten actores ni otro tipo de implicación o trabajo humano durante la obra que no sea el compromiso de los participantes, ya que, la obra de Autoteatro existe como un "disparador" fijo, a menudo pregrabado, para una actuación encarnada únicamente por los participantes, sin necesidad de que haya una gran producción alrededor para que este se dé.
Experiencia inmersiva que supone no tener más público que los propios participantes
Esta característica crea una nivelación de lo que, de otro modo, sería una dinámica de poder y desigual, en otras palabras, Rotozaza buscaba la horizontalidad dentro de los roles del actor y el espectador. En ese sentido, no hay un director o un actor ensayado que sepa cómo "deberían ir las cosas"; no hay nadie sentado en la oscuridad haciendo juicios sobre los que actúan ya que sabes que la otra persona o personas están descubriendo la narrativa contigo.

Notas. En esta tabla se explica las características de la experiencia inmersiva mencionadas por Rotazaza.

El término Autoteatro alude a la cualidad intrínseca de autonomía que caracteriza a este género de experiencias. En otras palabras, se refiere a la condición en la cual estas experiencias se conciben como autogeneradas por parte de la audiencia. Estas vivencias pueden abarcar un rango de duración que varía desde los 30 minutos, como se evidencia en *Etiquette*, hasta una hora, como es el caso de la experiencia *The Extra People*, y su escenario se sitúa comúnmente en espacios cotidianos.

Para complementar esta idea, Melgares comenta que el Autoteatro explora un nuevo tipo de performance en la que el público interpreta la pieza, normalmente, para los demás y que, en la mayoría de los casos, se trata de guiar al público a través de situaciones escénicas no ensayadas, a su vez menciona que, aunque el tono y el contenido son variados, su obra ha explorado constantemente la tensión entre lo presencial y lo automatizado.

Los espectadores deberán portar auriculares que emiten las instrucciones, las cuales les indicara cómo interactuar, incluyendo el uso de objetos dispuestos en la mesa, lo que facilita las interacciones planificadas con el otro, al tiempo que permite margen para la improvisación dentro de dicha interacción en algunos momentos específicos. Para que la

pieza logre su funcionamiento y se alcance la liberación deseada, es esencial escuchar y responder de manera adecuada, lo que configura una especie de "juego" cuidadosamente estructurado (Machon, 2013)

Estas instrucciones se encuentran previamente grabadas y son específicas para cada participante. En el caso de "Etiquette," los audios insinúan la existencia de personajes tanto masculinos como femeninos; no obstante, los creadores han subrayado que estos roles pueden ser interpretados y percibidos sin tomar en cuenta el género del participante. Dado que los audios son únicos para cada participante, se origina una experiencia individualizada para cada uno, lo que significa que, aunque comparten una narrativa común, no comparten la misma versión de dicha narrativa. Los audios sumergen a cada participante en la perspectiva del personaje que les ha sido asignado de manera aleatoria, lo que da lugar a perspectivas individuales divergentes y, por ende, enriquece la vivencia individual.

De esta manera, en *Etiquette* la experiencia de audio establece tanto la intimidad de una experiencia individual como un sentido de complicidad con una o más personas a tu alrededor, ya sea que estén involucrados a conciencia en la experiencia o no (Machon, 2013, p. 95). Por su parte, la autora Gareth White menciona en su artículo "*On immersive theatre*" la relevancia que tiene la mediación tecnológica dentro de las experiencias inmersivas de la compañía Rotozaza, en el caso de *Etiquette*, la mediación tecnológica, que permite que se dé la experiencia, se da por medio del audio que brinda las indicaciones al espectador-participante.

Una vez recibidas las simples indicaciones, los participantes van accionando y mediante la ejecución de estas, la obra comienza a desarrollarse. Este tipo de concepto ha sido abordado para dos participantes de distintas edades y géneros, los cuales además de recibir el estímulo sonoro, son estimulados por medio de actividades que estimulan otros sentidos (Zinoman, 2007) logrando así que formen parte de una experiencia teatral inmersiva.

En base a la obra *Etiquette*, el periódico estadounidense *The New York Times* mencionó:

Si la línea entre público e intérprete parece borrosa (refiriéndose a las puestas teatrales contemporáneas), el nuevo drama de Rotozaza: *Etiquette*, creado con el pionero de los medios digitales Paul Bennun, borra esta línea por completo. En esta obra sólo pueden participar dos personas a la vez. Los miembros del público, convertidos en actores, deben seguir un guion grabado y actuar esencialmente el uno para el otro. (Zinoman, 2007).

En sumatoria, en el año 2021 el cocreador de la obra *Etiquette*, Ant Hampton fue entrevistado para un artículo académico para *The Amsterdam University of Arts*. En ella él expresó su perspectiva, expresando que la creación la veía como una colaboración esencial que debía forjarse con uno o varios artistas y un formato específico que haga que este trabajo sea reproducible.

Con respecto a su concepción de la escénica de la experiencia él se enfocó primordialmente en la construcción de la confianza mutua entre los dos especto-actores como pilar fundamental de la dinámica. Le llevó un período de tiempo comprender que el eje central de su trabajo no residía únicamente en las instrucciones y la disposición escénica, sino en la creación activa de espacios de confianza que debían ser negociados en tiempo real.

Desde su perspectiva, Hampton manifestó un interés particular en el trabajo que no necesariamente involucraba elementos digitales. En el contexto de experiencias en vivo, reconoció la importancia de definir el Autoteatro como una modalidad intrínsecamente relacional, subrayando que no se trataba de una actividad que se llevara a cabo de manera individual. Aunque podría haber sido tentador diseñar piezas que operaran de manera independiente, lo que resultaba verdaderamente cautivador desde la perspectiva del espectador era la interacción con el otro participante, el cual se convertía en su compañero de

escena. El proceso de toma de decisiones del espectador debía estar entrelazado con el proceso de toma de decisiones del intérprete, generando así una experiencia enriquecedora y colaborativa.

En base a esto, Melgares comenta sobre *Etiquette* lo siguiente: “está claro que su trabajo no intenta forzar un mecanismo performativo, sino que, por el contrario, se siente más como un proceso guiado, un acompañamiento suave”.

Por otro lado, Anysa Kapelusz (2016) introduce una reflexión que propone examinar los dispositivos sonoros del Autoteatro, es decir, el arreglo entre una banda sonora y un sistema de difusión sonora individualizado como productores de efectos sobre el oyente; una dinámica articuladora cuyo propósito es la activación física que se manifiesta en los individuos presentes y el surgimiento de un estatus más complejo de espectador. Sin embargo, no se aborda la eliminación del actor. A su vez, Kapelusz sostiene que el Autoteatro implica reaccionar adecuada e instantáneamente a las solicitudes y que, por ellos, se establece entonces un principio de dependencia de la instrucción sonora. Ella divide su reflexión sobre los dispositivos sonoros, en cuatro partes:

Tabla 7

Reflexión sobre los dispositivos sonoros según Kapelusz

<p>Escucha performativa:</p> <p>El flujo sonoro se despliega de forma continua, favoreciendo la inmersión del oyente ya que, como en el teatro radiofónico, los “huecos” mudos (Deshays, 2003: 89) que el déficit visual no podría remediar correrían el riesgo de romper el hilo del sonido.</p>
<p>Relación del espectador/actor:</p> <p>Es notable que estas interacciones predefinidas colocan a los individuos en el centro de un trastorno perceptivo, entre escuchar a los demás y volver a centrarse en sí mismos. Si bien lo visual se aprehende a distancia, conviene recordar que el sonido se despliega de manera ambiental e inmersiva, especificidad que hace de la audición un fenómeno “egocéntrico y centrípeto” (Chion, 2002, p.15).</p>
<p>Dispositivos ambientales:</p> <p>Los proyectos desarrollados por Rotozaza apuntan a la disolución de las fronteras que separan los espacios y funciones del actor y el espectador. Además, provocan interferencias perceptivas, debido a la inestabilidad permanente del posicionamiento del participante. Rotozaza organiza así una diversificación de las implicaciones del espectador, que se ha convertido a la vez en operador y sujeto perceptor. Situado en una zona de incomodidad.</p>
<p>La implementación del engaño:</p>

Esto se refiere a que, Al centrarse en las aproximaciones realizadas por los espectadores, el Autoteatro contribuye a establecer una perturbación entre la ficción y la realidad situada bajo el ángulo del “engaño” (Déchery, 2011, p. 504). Lo cual se refiere a que existe una forma de implementación del fallo de manera que, a partir de los errores y accidentes inherentes a la restricción impuesta por el dispositivo, surgen “efectos reales”

Notas. Adaptado de “Dispositifs sonores et écoute performative: le cas de l’Autoteatropar la compagnie Rotozaza. L’Annuaire théâtral Revue québécoise d’études théâtrales”, por Kapelusz, 2016.

Además, Kapelusz comenta que el Autoteatro se caracteriza por la sistematización de un protocolo para involucrar a los espectadores del teatro, la cual se basan en el mismo proceso predefinido: una ficción actualizada por espectadores que cooperan utilizando principalmente relevos sonoros, esto sin actores presentes durante el evento. Además, Kapelusz comenta que el Autoteatro forma parte de una corriente escénica inmediatamente contemporánea, que procede a trastornar los lugares y funciones del actor y el espectador, y por ello se experimentan diversas interacciones, como activaciones físicas, puestas en juego o incluso dramatizaciones del público, que perturban el clivaje escenario-sala constitutivo de la representación teatral.

Por último, sobre el guion, Ant Hampton comenta que este él concibe el guion como una guía técnica y que el propone pensar en el guion técnico como una especie de nuevo texto dramático. “Podría verse como una herramienta que tenemos para hacer que las cosas sucedan en un tiempo de actuación posdramática, ayudándonos a empujar los límites del aparato teatral, como una llave” (Hampton, 2021).

En síntesis, el Autoteatro se caracteriza como una forma de teatro inmersivo que se distingue por dos atributos fundamentales: en primer lugar, no involucra a ningún espectador externo más allá de los propios participantes, y, en segundo lugar, la ejecución de la obra se lleva a cabo de manera automática e independiente a través de la reproducción de un audio. Con relación a este aspecto, Pedro Manuel (2017) señala que el "mecanismo" es iniciado por la audiencia, pero adopta una cualidad intrínseca de "autogeneración" que es respaldada por la estructura de la partitura. En consecuencia, este mecanismo adquiere una cualidad

autosuficiente, ya que la ausencia de actores conduce a una automatización del proceso teatral, generando así una sensación de autonomía en el público.

1.4 La intimidad

La intimidad está ligada estrechamente a una consecuencia de la experiencia de participación del espectador en una obra de teatro inmersivo, ya que dentro del teatro inmersivo hay un aumento de los encuentros íntimos en la experiencia escénica; en donde se explora la conexión directa entre el intérprete y el público, el espacio y la interacción individual (Machon, 2013).

En base a la intimidad y el teatro inmersivo, Josephine Machon, comenta que, en los teatros inmersivos, los miembros del público se convierten en participantes activos, colaboradores y cocreadores, y pasan a ser aventureros del público y, como consecuencia, implica una experiencia de inmediatez y/o intimidad (Machon, 2013).

Para fines de esta investigación se utilizará el concepto de intimidad presentado por Juan Manuel Urraco (2013) en su escrito titulado: “Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea: Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico”, introduce el concepto “Intimidad contemporánea”, el cual da alusión al carácter íntimo que poseen los acontecimientos teatrales contemporáneos, menciona que: “se apasionan por explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, por (des)bordar la escena hasta dinamitarla, bajo el firme anhelo por devolverle al teatro su carácter de acontecimiento y de experiencia”.

A su vez Urraco, menciona la importancia de ver a las dramaturgias principalmente como experiencias. y delimita el concepto como:

Un anclaje de la realidad a la experiencia concreta a través de las posibilidades de evocación en un espacio de convivio teatral de los restos y residuos de lo real del sujeto, que, albergados en la memoria, son absorbidos como materia prima por estas prácticas dramáticas y compartidos con el otro en una

experiencia íntima, corporal, presente, transformadora, colectiva y estética.

Ofreciendo nuevas coordenadas para mirar al otro, para mirarse a sí mismo y a la comunidad a la cual se pertenece. (Urraco, 2012, p. 19)

En base a la dimensión de la intimidad en el contexto del teatro inmersivo, Josephine Machon argumenta que en los teatros inmersivos, los espectadores se transforman en participantes activos, colaboradores, y cocreadores, asumiendo un papel de aventureros en el ámbito del público. Esto, como resultado, conlleva a una experiencia caracterizada por la inmediatez y la intimidad (Machon, 2013)

En conclusión, en el marco de esta investigación, la intimidad se considerará como un elemento esencial que conecta la realidad con la experiencia, permitiendo el establecimiento de lazos tanto con otros espectadores como con el propio yo, dentro del espacio del acontecimiento escénico.

1.5 Percepción y sensorialidad sinestésica multimodal

La cognición no es la representación de un mundo con existencia independiente, sino más bien la constante construcción de un mundo a través del proceso de vida (Várela, F., Thompson, Rosch & Dennett, 1997).

La problemática concerniente al distanciamiento que las obras de carácter inmersivo buscan abordar se encuentra intrínsecamente vinculada con la estimulación sensorial, perceptual y de la intimidad que dichas obras procuran suscitar en el espectador. Por consiguiente, resulta imperativo profundizar en la definición y comprensión del concepto de percepción, dada su relevancia para el análisis de estas manifestaciones artísticas.

En su tesis de licenciatura *To film or Not to Film: la instalación audiovisual inmersiva como herramienta en la construcción de personaje*, Kiara Azabache (2019), introduce el concepto de percepción como: “la unidad básica del conocimiento sensible en el ser humano” (p.18). Se puede hablar de la percepción como el punto final del análisis

sensorial para que el sujeto no se quede con el recuerdo de impresiones sensoriales inconexas. Es decir, la percepción se convierte entonces en un proceso de integración que nos permite una aprehensión de la realidad, una interpretación de esta.

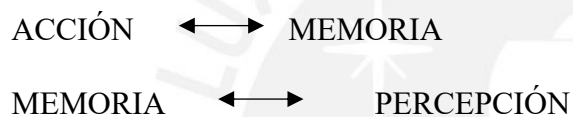
Sin embargo, el concepto de Azabache es abstracto para el análisis de esta investigación y se acoge en la subjetividad, es por ello por lo que, con la finalidad encontrar un parámetro más objetivo para describir este concepto, me apoyare en la rama científica de la neuro fenomenología. Para ello utilizaré el concepto expuesto por Gabriele Sofia.

En su libro *Las acrobacias del espectador, neurociencias, teatro y viceversa*, Gabriele Sofia (2015) expone los sistemas presentes dentro de la comunicación teatral entre el espectador y el actor. Dentro de este análisis el encuentra la manera de definir y paramentar al proceso perceptivo del espectador. Sofia describe a la percepción como acción por lo siguiente:

Sofia expone que dentro de la neurología se han hallados investigaciones que afirman que, las funciones neurológicas que utiliza nuestro cerebro para “percibir algo” son las mismas funciones que se utilizan para “recordar algo”. En base a los descubrimientos neurocientíficos de la memoria y los procesos necesarios para que se dé la acción de “recordar” , las nuevas perspectivas, han descubierto que el ser humano no cuenta con una memoria de donde podemos extraer información precisa cuando queramos (como la de una computadora), por lo contario, contamos con distintos canales de memoria, dado que cada sentido tiene su propia memoria, las cuales son la siguientes: memoria de los cinco sentidos, memoria cinestésica espacial (la que tenemos de nosotros en el ambiente espacial habitado), memoria del lenguaje y memoria de la emoción. Dado los distintos canales de memoria, uno puede recordar algún evento de distintas formas, dependiendo del tipo de memoria estimulada. A esto último se le conoce como: memoria multimodal.

Esto implica que cada vez que recordamos un evento, nuestro cerebro se involucra en un proceso de integración de diversas memorias, lo cual solo se puede lograr a través del sistema motor inherente al ser humano. En este contexto, es mediante la acción que conseguimos amalgamar estas memorias dispersas. Pues, exclusivamente mediante el sistema motor, generamos recuerdos, y las funciones neurológicas empleadas para la formación de la percepción de un acontecimiento son precisamente idénticas. Sofía llega a la conclusión de que no puede existir percepción sin acción y, por consiguiente, la percepción se configura como un acto activo. La conexión entre la acción y la percepción se puede entender mejor en la siguiente relación:

Relación de la acción – memoria, memoria- percepción:



Ello muestra como la acción y la percepción están relacionadas por medio de la memoria (Adaptado de RESAD, 2017).

El concepto de percepción concebido como una forma de acción, tal como lo propone Sofía, es denominado "transferencia intermodal". Este enfoque encuentra respaldo en la psicología a través de la teoría formulada por el psicólogo del desarrollo Daniel Stern, quien introduce el concepto de "La experiencia de la vitalidad". Stern define la experiencia subjetiva de la vitalidad, tanto en uno mismo como en los demás, como un conjunto de cinco elementos dinámicos interconectados: movimiento, tiempo, fuerza, espacio y direccionalidad. (Nudler, 2021).

La vitalidad es un producto de la integración mental de muchos eventos internos y externos, e intuitivamente evaluamos las emociones y estados de los demás en base a la vitalidad expresada en sus movimientos. Particularmente destacó su lugar en las artes temporales: danza, teatro, cine y música. Los

antecedentes más importantes de este concepto, y que Stern reconoce en su trabajo, son las cualidades de movimiento de Rudolf Laban y las formas del sentimiento de la filósofa Susanne Langer. (Nudler, 2021, p. 3)

A partir de la exposición anterior, se puede comprender la razón por la cual la percepción y los procesos cognitivos del ser humano no deben ser considerados como entidades separadas del cuerpo físico. Tanto la denominada "transferencia intermodal" como la teoría de "La experiencia de la vitalidad" aluden, en esencia, a la profunda interdependencia física que caracteriza la creación de recuerdos y la formación de percepciones en el ser humano. Este enfoque sustenta la idea de concebir la percepción como una acción, un concepto que se empleará de esta manera en el contexto de la presente investigación.

En el ámbito de la percepción, se desprende el concepto de "sensorialidad". Para los propósitos de esta investigación, se adoptará una definición vinculada a las artes escénicas, y por ende, se presenta la definición propuesta por la compañía de teatro de inmersión sensorial en México, Sensorama. Esta entidad aborda la sensorialidad como la facultad perceptual del ser humano para interactuar con su entorno y abarcar todos los sentidos que este posee, así como la información proporcionada por cada uno de ellos. (Sensorama, 2019).

Este concepto se complementa con lo comentado por Paola Abatte en el año 2021 con respecto a "lo sensorial" dentro del teatro inmersivo. Ella sostiene que, lo sensorial surge a través de la experiencia y que, a través de las poéticas sensoriales, se crean espacios y atmósferas afectivas para la experiencia, a su vez, sostiene que las prácticas performativas se sustentan en la escucha, en la relación sujeto-sujeto y se focaliza en crear una experiencia para otros, alejándose de lo representacional (Abatte, 2021).

“La inmersión se alinea con la concepción del cuerpo y de la mirada, dándole un protagonismo a los espectadores estimulándonos, de esta manera, de manera multisensorial” (Abatte, 2021, p. 88).

Además, es importante aclarar que el concepto de sensorialidad que se pretenderá utilizar dentro de esta investigación no será desde la visión tradicional de los cinco sentidos, sino desde una mirada sinestésica. La sensorialidad sinestésica, es definida como una condición que genera una interconexión entre modalidades sensoriales (Figuroa, 2019), es decir, los sentidos ya no se generan de manera individual. Adopto esta mirada porque dentro de los estudios de las sensorialidades cinestésicas se rechaza la idea de la solidez perceptual y que la mayoría de las personas podemos percibir el mundo de igual manera; en base a esto Figuroa menciona: “la sinestesia nos refuta esta idea y es sólo uno de los muchos ejemplos de sensaciones “diferentes” que existen descritos en los libros de psicología” (Figuroa, 2019, p. 22).

Es relevante destacar que el término sensorialidad sinestésica se adopta con una perspectiva inclusiva, lo que significa que no se considera una característica exclusiva de unos pocos individuos, sino más bien un proceso experimentado por una amplia variedad de personas. Esto subraya la importancia de reconocer la subjetividad en la percepción del espectador y la singularidad de cada individuo en el momento cognitivo de la apreciación artística.

Además, se ha observado que ciertos tipos de sinestesia están estrechamente relacionados con los niveles de serotonina, y se ha documentado que algunas sustancias pueden inducir estas experiencias sinestésicas en cualquier sujeto. Este hallazgo refuerza la idea de que la capacidad de experimentar la sinestesia no es un privilegio reservado para unos pocos afortunados, sino una dimensión perceptual que está al alcance de todos. (Figuroa, 2019, p. 20).

En otras palabras, la comprensión de la sensorialidad sinestésica y su aplicación en el contexto de la percepción artística abre nuevas posibilidades para la apreciación de obras de arte y la interacción entre el espectador y la obra. Esta perspectiva inclusiva promueve una apreciación más rica y diversa de la experiencia perceptual, reconociendo la diversidad y la singularidad de cada individuo en su encuentro con la obra de arte.

En conclusión, en esta investigación se utilizará el concepto de percepción como una acción activa, respaldado por la "transferencia intermodal" y la teoría de "La experiencia de la vitalidad", que destacan la interdependencia física en la creación de recuerdos y percepciones en el ser humano. La sensorialidad, en el contexto de las artes escénicas, se considerará como la facultad perceptual del ser humano para interactuar con su entorno a través de todos los sentidos, con énfasis en la interconexión sinestésica. Este enfoque busca alejarse de la visión tradicional de los cinco sentidos y enfatizar la singularidad y subjetividad en la percepción del espectador, reconociendo que la sinestesia es una experiencia que puede ser compartida por todos. Estos conceptos servirán como marco teórico para analizar la experiencia perceptual e íntima del espectador dentro de una experiencia escénica de Autoteatro dualista.

1.6 La experiencia teatral tradicional

Este concepto cobra relevancia en esta investigación debido a que es un término que será contrastado con el concepto de Autoteatro en el transcurso de la investigación y es importante definirla debido a la enorme cantidad de significados y conceptos a los que se le ve atribuido.

Antes es pertinente desarticular el concepto "experiencia teatral tradicional", para ello primero explicaré cómo surge y porque me refiero al término "experiencia teatral tradicional" en lugar de simplemente "teatro tradicional". Según Dubatti (2019), entendemos el término teatro debería ser concebido como aquellos acontecimientos en los que se reconoce la

presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación, y no como “un texto que será representado”, es decir, concebirlo como algo que acontece en ese momento, algo vivo dentro de una comunión social. En base al concepto de acontecimiento teatral, se deslinda el término “experiencia” en esta investigación.

Para desarrollar lo que quiero decir por teatro tradicional, me apoyare en el significado sugerente presentado por La Real Academia Española. Esta expone que la palabra tradicional es un adjetivo que puede interpretarse como aquel “que sigue las ideas, normas y costumbres del pasado” (punto 3). Esta idea sugiere que el termino tradicional aplicado al teatro sugeriría que haya un teatro con concepciones previamente establecidas e interiorizadas y que guarda cierto lugar fijo en la sociedad.

Esta idea dialoga con el concepto de teatro narrativo presentado por Juan Pedro Enrile (2016). El cual lo utiliza para referirse a aquel teatro burgués con una forma narrativa hegemónica la cual es construida a partir de cuatro principios básicos de unificación: la causalidad, el tiempo lineal, la continuidad espacial y el individuo como centro del mundo.

Es un teatro que plantea un mundo ya construido en donde el espectador observa la historia transcurrir delante suya de forma casual. La lógica es racional, los acontecimientos se suceden de forma causal, en un tiempo lineal, y en donde hay muy poco espacio para lo contingente, es decir, para el encuentro con los espectadores y en donde la realidad se divide en partes jerarquizadas y articuladas entre sí. En base a esto, Enrile expone, que este tipo de teatro enmarca adoctrina al espectador en base a reglas que actualmente ya tenemos internalizadas, estas son presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 8*Reglas del teatro narrativo según Enrile*

Debe permanecer sentado durante la representación, aunque si quiere puede salir.
No puede invadir el espacio escénico.
No puede hablar con los actores.
No puede hablar alto con los demás espectadores ni hacer excesivo ruido durante la representación.
La puesta en escena salvo excepciones durará alrededor de una hora.
En la escena algunos actores realizarán acciones acompañados por los sistemas de significación escénicos.
Durante la representación se observa un objeto escénico acabado.
Al finalizar la representación debe abandonar el local.

Nota. La tabla anterior muestra reglas que el ser humano tiene internalizadas que se aplican al teatro narrativo. Adaptado de “Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política”, por Enrile, 2016.

Esta perspectiva del teatro tradicional es compartida por Josephine Machon. Ella concibe al teatro tradicional como aquel teatro con reglas, hábitos y preconceptos que limitan que el espectador tenga un papel activo dentro del acontecimiento teatral y es aquel que marca una delimitación vertical en el espacio entre el público y el actor (Machon, 2013).

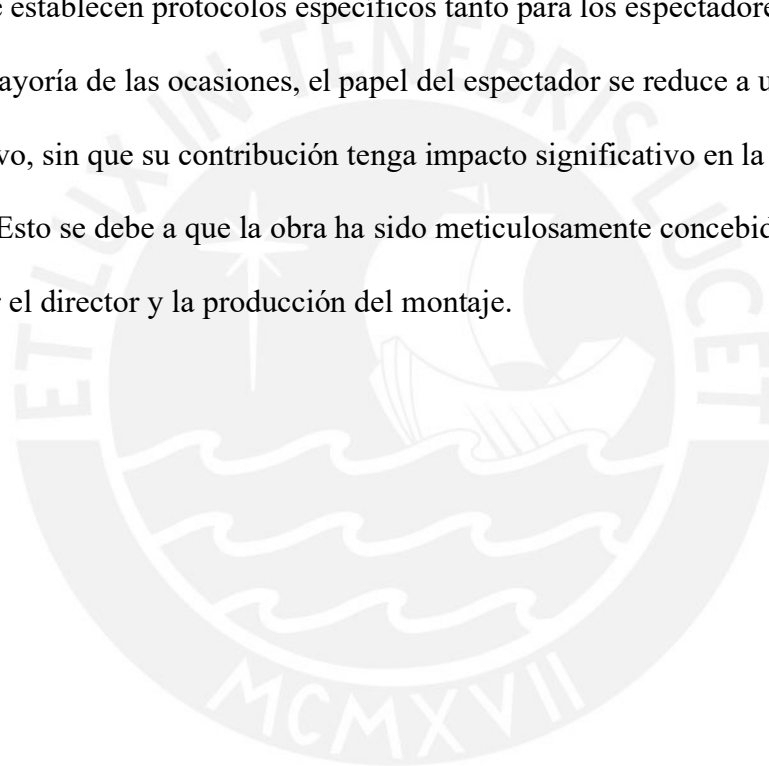
Por otro lado, Lehman entiende como teatro tradicional, a aquel teatro en donde se hacen presentes la diégesis y la mimesis y, en base a esto, se enmarca al espectador dentro de una ficción. Para Lehman, abandonar el teatro tradicional significa abandonar el mundo ficticio y apostar por que el teatro sea parte de la vida misma, o como Dubatti también menciona: “abandonar la representación”.

Sin embargo, esto no dialoga mucho con el concepto de Autoteatro planteado por Machon, ya que, a pesar de que calza dentro de la categoría de “teatro posdramático” introducido por Lehman y de “acontecimiento teatral” de Dubatti (2019), no hay un abandono de la mimesis y tampoco de la diégesis, solo que esto se da de distinta manera, y esta es ejecutada por el espectador bajo indicaciones claras y precisas.

En el teatro inmersivo no se elimina la idea de representación y tampoco el mundo ficticio de la obra, sino que, este funciona bajo términos de la propia experiencia teatral o en palabras de Machon “del mundo propio de la obra”. En ese sentido, la obra puede hacer que

el espectador sea el actor que represente parte de la obra bajo indicaciones, adaptando por desempeñar el rol de actor o simplemente se deje afectar por una representación actoral que rompa con la cuarta pared, dentro de un ambiente inmersivo, pero siempre de forma activa y participativa dentro de la experiencia, ahondare más en esta discusión en el punto 2.1 del siguiente capítulo.

Con base en lo anteriormente expuesto, procederemos a definir el teatro tradicional como aquel género teatral que concede una preeminencia inalterable al texto de la obra. En este contexto, se establecen protocolos específicos tanto para los espectadores como para los actores. En la mayoría de las ocasiones, el papel del espectador se reduce a una función de observador pasivo, sin que su contribución tenga impacto significativo en la evolución de la representación. Esto se debe a que la obra ha sido meticulosamente concebida y delimitada previamente por el director y la producción del montaje.



Capítulo 2: La experiencia perceptual potenciada por el Autoteatro dualista

Este capítulo está dirigido a resolver las interrogantes específicas de esta investigación las cuales, a su vez, derivan en los objetivos específicos planteados. No obstante, encuentro pertinente iniciar el primer apartado deconstruyendo conceptos relacionados a la percepción y la sensación de intimidad, ya que son dos ejes importantes dentro de la pregunta principal de esta investigación. Por lo que, el primer subcapítulo se centrará en desarticular los conceptos mencionados y, a su vez, en plantear una forma de medición para las mismas. En base a que, el enfoque del presente capítulo gira en torno al concepto de la percepción, encuentro pertinente utilizar la rama de la neuro fenomenología para exponer los cambios dentro del proceso perceptivo de la comunicación teatral por ser una rama de la ciencia que analiza la cognición y los ámbitos subjetivos del ser humano desde una perspectiva tangible.

Por otro lado, el segundo subcapítulo se centrará en analizar la manera en la que el espectador y el actor se resignifican dentro de las 3 categorías propuestas de una experiencia teatral de Autoteatro. El tercero, estará enfocado en desarrollar como se genera la potenciación de la experiencia íntima y perceptual por medio del espacio de representación que ofrece la propuesta artística del Autoteatro dualista frente a una experiencia teatral tradicional posterior a un contexto de distanciamiento social.

Por último, en el tercer subcapítulo se analizarán la contribución de los elementos sensoriales utilizados en el Autoteatro dualista para lograr la potenciación de la experiencia perceptiva e íntima del espectador, en un contexto posterior al distanciamiento social, frente a la experiencia teatral tradicional.

2.1 Sistema de recojo y mediciones empíricas de la percepción y la experiencia íntima del espectador

El propósito central de esta investigación radica en analizar de qué manera la propuesta artística del Autoteatro se configura como una alternativa eficaz para enriquecer la experiencia perceptual y promover la sensación de intimidad en el espectador, conforme se ha delineado desde el inicio de este estudio. En consecuencia, resulta imperativo profundizar en las teorías académicas que se relacionan con la percepción y la intimidad del espectador, con el fin de establecer un sólido marco teórico que respalde el desarrollo de un sistema de medición. Siguiendo la pauta de los apartados previos, este capítulo se inicia a partir de una interrogante fundamental: ¿Se puede medir enteramente y de forma cuantitativa la percepción del espectador y la sensación de intimidad que tendrán frente al hecho escénico?

Para responder esto, acudiré a la rama de la neuro fenomenología, debido al grado de pragmatismo que esta rama científica posee en combinación con la rama científica de la neurociencia, es decir, por aterrizar las interrogantes de la conciencia en algo tangible. Por su parte, la neurociencia propone explicar los procesos no conscientes, como es el caso de la percepción del ser humano y la sensación de intimidad. Además, el área de las neurociencias aplicadas al teatro ha logrado descubrimientos que han aportado a entender mejor cómo funciona la comunicación teatral entre el espectador y el actor.

Para ello, utilizaré principalmente a las teorías neurocientíficas aplicadas al teatro planteadas por Gabrielle Sofia (2015) en su libro: *Las acrobacias del espectador*, por Miguel Ribagorda (2018) en su tesis doctoral: *El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral*, por Alicia Nudler en su ponencia: *Las formas de la vitalidad de Daniel Stern en el estudio de puestas teatrales*, por Martin B. Fons en su artículo: *la actuación corporizada, Perspectivas neurocientíficas para el estudio*

del proceso creativo del actor (Fons, 2019) y por Elena Martín en su exposición: *Marketing Science y el impacto en las artes escénicas*.

2.1.1 Análisis de la experiencia humana desde la experiencia humana

Los procesos subjetivos que respectan al cerebro siempre han sido una incógnita para distintas ramas científicas como es el caso de la psicología y la neurociencia. Dentro de estas incógnitas, las dos que más resaltan son, en primer lugar, de qué manera el cerebro crea las realidades percibidas por el ser humano y, en segundo lugar, como algo objetivo y tangible como, por ejemplo, el sabor de un chocolate puede ser transformado de forma subjetiva por el cerebro dando como resultado una percepción distinta para cada ser humano. Estas dos grandes incógnitas son conocidas en la psicología y la neurociencia como “el problema difícil de la conciencia” y trata de resolver como los procesos neurológicos y cognoscitivos generan una conciencia (entendiendo como conciencia a aquella realidad que el cerebro crea a partir de la realidad que lo rodea y escenas integradas del mundo).

Hasta el día de hoy no hay una respuesta concreta a esta interrogante, pero si varias teorías de distintas ramas científicas que han intentado explicar esto por medio del análisis de distintos grupos de personas, como son los espectadores teatrales.

Ramas científicas como la neurociencia y la fenomenología desde décadas pasadas han hecho un intento por analizar la conciencia humana y los procesos cognoscitivos de esta. Sin embargo, concebían al ser humano y a su sistema cognoscitivo separados de la realidad experiencial, es decir, del entorno que lo rodeaba:

El papel del mundo-vida había quedado oscurecido por el predominio de la concepción objetivista de la ciencia. Husserl denominaba a esta visión el "estilo Galileo" de la ciencia, pues consiste en tomar las formulaciones idealizadas de la física matemática como descripciones del modo en que el mundo en verdad es independiente del sujeto conocedor. (...): el vuelco de

Husserl hacia la experiencia y las "cosas mismas" era totalmente teórico; o, para decirlo de otro modo, carecía totalmente de una dimensión pragmática (Varela, 1997, p.41).

Es por ello, que en 1999 Francisco Varela define el concepto de neuro fenomenología y sustenta que no se puede estudiar la experiencia humana fuera de la experiencia humana:

El mundo vivido no es la concepción teórica ingenua del mundo que se halla en la actitud natural, sino el mundo social cotidiano, donde la teoría se dirige siempre hacia un fin práctico. Husserl argumentaba que toda reflexión, toda actividad teórica, incluida la ciencia, supone el mundo-vida como trasfondo. La tarea del fenomenólogo ahora consistía en analizar la relación esencial entre la conciencia, la experiencia y el "mundo-vida (p. 37).

Varela hace mención del mundo - vida para referirse a la contexto pragmático y corpóreo de la experiencia humana.

Esto es recogido y aplicado al teatro por Gabriele Sofía, el cual, siguiendo esta línea, concibe al espectador como un objeto relacional, el cual, menciona, no debe ser analizado fuera de un contexto en donde cumpla su función de espectador, esto debido a que el sistema cognoscitivo del espectador posee propiedades emergentes, es decir, sus atributos solo se deslumbran cuando co-existe en su espacio dado. Además, sostiene que el espectador tampoco debe ser analizado de forma netamente analítica, ya que este debe ser visto como un ser pluridimensional y no solo como un conjunto de órganos activos.

2.1.2 El análisis del espectador en las neurociencias

Antes de poder responder si es que la percepción y la sensación de intimidad se pueden medir de forma cuantitativa, es importante reiterar que el concepto de percepción que utilizaré en la presente investigación se desprende del concepto de "cognición corpórea" introducido por Sofía, en donde la percepción es vista como una acción, es decir, algo en lo

que puedo participar y no algo que sucede sin involucrar mi sistema motor, ya que, en la base de cualquier proceso de comprensión, se halla una activación muscular (véase página 50 de este documento).

Un ejercicio para comprobar esta teoría es el siguiente: Cierre los ojos e intente recordar cuantas ventanas hay en total en el primer piso de su casa por 15 segundos.

Si usted se imaginó recorriendo el primer piso de su casa y parado frente a ellas para poder recordar cada ventana de tu casa, la teoría de que nuestros recuerdos están ligados al sistema motor y que el esquema corporal es un requisito para generar conocimiento, queda comprobada, ya que, si no fuese así, no necesitaríamos evocar nuestra presencia física en el recuerdo. En ese sentido el sistema cognoscitivo del ser humano a variado a concebir las áreas sensoriales y motoras como sistemas divididos a verlos como sistemas que se retroalimentan mutuamente.

2.1.3 Las neuronas espejo

Los aportes de la teoría de memoria multimodal y de la percepción vista como una acción, han alimentado al descubrimiento del sistema de las neuronas espejo. Las neuronas espejo son neuronas motoras, es decir, se activan al usar el sistema motor y también se activan en nosotros al ver a otros usando su sistema motor, ocasionando una activación en nuestro sistema motor sin que lo estemos usando realmente, por medio de una resonancia de la acción observada. Las neuronas espejo se activan en forma de cadena, estas cadenas de neuronas motoras constituyen lo que los neurocientíficos llaman programa motor (Sofia, 2008).

Lo interesante es que, como cada sistema motor tiene una memoria motora distinta en cada persona, la resonancia de la acción será, a su vez, distinta para cada uno. Por otro lado, como el sistema motor funciona en forma de cadena de manera automática, apenas uno ve la acción realizada por otra persona nuestro sistema motor se activa, esta activación hace que el

observador haga la acción y por lo tanto la entienda (Sofia, 2008). Además, las neuronas espejo tienen la acción de conocer, no de imitar ya que solo se activan si la acción se hace con intención, por ello cuando un actor no es verosímil con su acción, no genera empatía en el espectador y por lo tanto no se genera una buena comunicación teatral entre espectador-actor.

Las neuronas espejo cobran relevancia dentro de esta sección porque reafirman que hay una conexión directa entre percepción y acción.

La percepción es entonces: un producto de la actividad corporal en tiempo real y en relación con un entorno concreto. A su vez, ese entorno no es algo externo al sujeto, sino que lo percibido es ciertamente la relación potencial en base a nuestros recuerdos o actual con el entorno, es el mundo de acuerdo con las posibilidades de acción que éste habilita a un perceptor con un cuerpo específico. La percepción, entonces, imprime al mundo una organización mucho más centrada en el sistema motor que solo el sentido de la vista es más “Motor céntrico” que “Visio céntrica” (Nudler, 2021).

Con respecto a la experiencia cognitiva del espectador dentro de una experiencia participativa, Ribagorda menciona que definitivamente, los procesos cognitivos, responsables de que se produzca una experiencia se activaran en la condición de “espectador–interprete extrínseco” de una manera superior a la experiencia intrínseca. La percepción sensorial que llega a la corteza cerebral en forma de impulsos es recogida por las neuronas espejo donde ya no hay inhibición de aparato motor, en escena se trabaja físicamente. La expansión sensorial por el sistema nervioso central recorre hacia el organismo se manifestará en un determinado estado fisiológico activo que devolverá al bucle autopoietico¹.

¹ El concepto nace de la mano de los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela [1974], quienes designaron con este término a procesos mediante los cuales un sistema se genera a sí mismo a través de la interacción con su medio. Un sistema autopoietico es operacionalmente cerrado y estructuralmente determinado, igual que un ser vivo. Los sistemas auto–organizativos son aquellos capaces de reproducirse y mantenerse por sí mismos. También se los llama autopoieticos (Ribagorda, 2018, p.82).

Con base en lo anteriormente expuesto, Ribagorda (2018) ratifica las premisas teóricas establecidas en el marco de la presente investigación, que sostienen que la experiencia perceptual se amplifica en el contexto del Autoteatro dualista. No obstante, la validación de estas afirmaciones dependerá de la percepción y experiencia de los espectadores que participen en la propuesta artística de Autoteatro dualista.

2.1.4 Sistemas de Medición

En su tesis doctoral Miguel Ribagorda sigue la línea planteada por Sofía con respecto a la investigación del espectador bajo una mirada de la neurocientífica. Ribagorda reafirma el proceso perceptual como un proceso que involucra nuestro sistema motor y expone como se puede medir de forma empírica la percepción dentro de la comunicación teatral. De modo que, cuando expone acerca de medir la percepción, es tácito que se refiere a la capacidad del espectador de seleccionar las acciones más relevantes de acuerdo con su experiencia sensorial, acciones que activaran sus mecanismos neuronales para llevar a cabo esa conexión entre el sistema sensorial y el sistema motor de las experiencias propias con las experimentadas, que se convertirán en cognición, y alimentaran la comunicación teatral (Ribagorda, 2018).

Es importante mencionar que Ribagorda comprende al espectador de teatro tradicional como un “espectador- intérprete”, debido la implementación de la teoría de las neuronas espejo dentro de la comunicación teatral. Según lo que expone, las neuronas espejo comprueban que hay una dinámica bidireccional dentro de la comunicación teatral, debido a que el espectador también es ejecutor de acciones y también involucra su sistema motor en el hecho teatral, desde una mirada perceptual y neurocientífica. Pero esto solo sucederá si es que el actor logra enervar su sistema nervioso y así mantenerlo activo.

Gracias al descubrimiento de las neuronas espejo, el vínculo actor–espectador permite ampliar la figura de este último a espectador–intérprete, en cuyo proceso de entendimiento y sintonización con el actor está involucrada el primer estudio empírico de captación y análisis de activación, emoción y percepción como resultante de una comunicación teatral que le hará actuar a nivel neuronal con inhibición de sus partes motoras (Ribagorda, 2018, p. 213).

Esta teoría sostiene mi hipótesis, en la que sostengo que el Autoteatro potencia la experiencia perceptual del espectador, en comparación a un hecho teatral tradicional. Esto debido a que en el Autoteatro el espectador es el único ejecutor de acciones, pero no solo desde las neuronas espejo, sino que desde la literalidad: el espectador es el ejecutor de la acción misma, por lo tanto, la percepción es mayor. En otras palabras, una obra de teatro tradicional es menos “motor céntrico” que una obra de Autoteatro dualista y el motor centrismo se ve evidenciado en un hecho teatral como el del Autoteatro dualista. Sin embargo, la percepción está compuesta por más elementos que solo el sistema motor y afirmar esto sería reducirlo completamente. Pero ¿qué parámetros se usan para medir de forma empírica la percepción dentro de la comunicación teatral?

En base a esto, Ribagorda expone que se puede medir de forma empírica el nivel de percepción teniendo conocimiento de dos factores dentro del sistema nervioso central del espectador: la atención y la emoción del espectador con respecto al hecho escénico. Por lo tanto, una mayor emoción y atención sobre el hecho escénico da como resultado, una mayor percepción por parte del espectador y viceversa.

De todas formas, la interrogante inicial aún no se ha respondido ¿se puede medir de forma cuantitativa la percepción? El primero que propone hacer esto es Ribagorda en el año 2017, por medio de la implementación de técnicas neurocientíficas que estudian al consumidor audiovisual llamadas *Marketing Science*. Para ello se apoyó en la de la compañía

Sociograph, con el uso de un medidor de actividad electrotérmica (patente número 9902767 *Sociograph*). Este medidor funcionaba captando la carga eléctrica de la piel y en base a las frecuencias emitidas se podía determinar las líneas de atención y de emoción del espectador, por lo tanto, la percepción del espectador. Para hacer un recojo de información con esta tecnología, se tiene que hacer el análisis deduciendo el detalle de la emoción y la atención en base a lo que el espectador está viendo, en el segundo que lo está viendo.

Sin embargo, como menciona Ribagorda, la emoción que recoge el medidor no es equivalente al placer o al disgusto que pueda tener el espectador frente al hecho teatral, en ese sentido, lo que capta esta tecnología son los niveles de eléctrica, traducidos en emoción y atención, de la piel, pero no alcanza a interpretar todo el espectro subjetivo del espectador, como sería el caso de la sensación de intimidad del espectador.

Regresando a la pregunta inicial del apartado: ¿Se puede medir enteramente de forma cuantitativa la percepción del espectador y la sensación de intimidad? La respuesta es que no, siempre va a haber un lado subjetivo que la tecnología y la ciencia aún no han logrado descifrar. Además, el medir el cuerpo por medio de la carga eléctrica que genera la piel sería reducirlo a una mirada computacional del ser humano y no tomaría en cuenta los aspectos que lo encarnan, como el plano sintáctico y abstracto.

Sin embargo, no se puede negar que la tecnología de *Sociograph* es un gran aporte para el campo teatral ya que sí logra eliminar la ambigüedad en algunas áreas concretas dentro del espectro del espectador. Pero entonces: ¿Cómo medir la percepción y la sensación de intimidad?

Sofía (2013) afirma que:

Los estados emotivos, la epifanía, las opciones y combinaciones que el espectador puede hacer frente a un espectáculo son en su casi totalidad, imprevisibles. Pero imprevisible no es sinónimo de casual. Estudiar la

experiencia interpretativa del espectador no significa entender qué piensa el espectador; más bien significa tratar de identificar los mecanismos intersubjetivos que permiten al espectador construir y disfrutar de ella la representación. (p. 112)

En otras palabras, a lo que se refiere es a medir la experiencia que vivió el espectador, para que de esta manera podamos rescatar que es lo que ha percibido.

Esto es refirmado por Campos Bueno (2010) al exponer que: en la función de la percepción se ha desdeñado el aspecto subjetivo y humano de la imaginación y la impresión emocional. Se reivindica entonces que las mediciones que aportan conocimiento sobre la realidad del espectador están ligadas a aspectos subjetivos, a la complejidad de su experiencia y, por tanto, sería más correcto hablar de mediciones de experiencia (memoria, sistema de aprendizaje, bagaje cultural, emotivo) y no solo de percepción (Bueno, 2010, como se citó en Ribagorda, 2017).

Apoyándome de lo expuesto, reafirmo que la manera más productiva de medir la percepción, en mi investigación, es por medio de un sistema dinámico ligado con la subjetividad del ser humano. Por ello, implementare una encuesta con preguntas específicas, que aporten a responder la pregunta de esta investigación principal, como mi sistema de medición. Ahora me centraré en recoger teorías neurocientíficas que me ayuden a plantear las preguntas en el sistema de recojo, lo cual, será desarrollado más adelante en la investigación.

A modo de balance, se podría afirmar que hasta el momento los procesos subjetivos que respectan al cerebro siguen sin poder ser descifrados en totalidad por las ciencias, sin embargo, la neuro fenomenología propone aterrizar conceptos y analizar al ser humano en base a hechos tangible y por ello, el ser humano no puede ser evaluado separado del contexto que lo rodea. Trasladando esto al campo teatral, el espectador y sus procesos cognoscitivos, tampoco pueden investigarse fuera del ambiente que le atribuye su carácter de espectador,

esto debido a que el sistema cognoscitivo del espectador posee propiedades emergentes, es decir, sus atributos solo se deslumbran cuando co-existe en su espacio dado.

Por otro lado, el concepto de “cognición corpórea” expone como la percepción es una acción por ser percibida a través de nuestro sistema motor y, por esta razón, debe ser vista como algo de lo cual uno participa y no algo que sucede. Algo que suscribe lo antes mencionado, es el descubrimiento de las neuronas espejo las cuales activan el sistema motor por medio de la percepción de una acción con la cual hemos generado empatía.

Finalmente, a pesar de los avances tecnológicos que han permitido la medición de la percepción mediante dispositivos como el medidor de carga eléctrica en la piel ofrecido por la empresa *Sociograph*, persiste un componente subjetivo que escapa al alcance de la tecnología y la ciencia en la actualidad. Por lo tanto, en lugar de concebir la medición de la percepción del espectador de manera estrictamente cuantitativa, es imperativo considerar la evaluación de la experiencia del espectador en su calidad de ser humano integral, más allá de ser simplemente un conjunto de neuronas alojadas en un organismo físico.

2.2 El teatro como un arte de relación: La resignificación del actor y el espectador en una obra de Autoteatro dualista

En este apartado evocaré mis esfuerzos en indagar fuentes que me ayuden a deconstruir el concepto actor y espectador dentro del Autoteatro dualista, con la finalidad de generar conocimiento respecto a cómo a las características que los componen y la convención para así entender cómo se resignifican estos dentro de esta nueva poética teatral.

Como inicio a esta sección expondré una reflexión sobre la visión a la relación entre el espectador y el actor en la actualidad. Para ello me apoyaré de las siguientes fuentes: en primer lugar, *La escuela del espectador* por Ann Ubersfeld (1997), en segundo lugar, *El espectador emancipado* por Jacques Rancière (Rancière, 2008 citado en Yazigi, 2011) y, por último, las teorías de convivio teatral de Jorge Dubatti (2015).

2.2.1 Un espectador activo

Encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonidos, entre otros elementos. Pero no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva (Grotowski, 2008).

Bajo una perspectiva antropológica, Jerzy Grotowski concibe el teatro fundamentalmente como un momento de comunión entre el actor y el espectador. En su obra "Hacia un teatro pobre," argumenta que la riqueza del trabajo actoral radica en la capacidad de establecer una conexión con el espectador a través de la apertura, la comunicación viva y la deconstrucción de la propia identidad del actor. Asimismo, para Grotowski, el espectador no se limita a ser un mero receptor pasivo de la representación escénica, sino que se convierte en un participante activo que interactúa con la experiencia teatral. En este sentido, Grotowski propone un enfoque teatral en el cual la mera transmisión de una narrativa dramática, como se encuentra en el teatro tradicional, cede importancia en favor de una interacción auténtica entre el espectador y el actor.

Anne Ubersfeld sigue una línea similar al aplicar la "teoría de la recepción", que proviene de la semiología, al contexto teatral. Esta teoría analiza cómo los textos literarios son percibidos y cómo adquieren significados diversos según el receptor que los lea, considerando al receptor como un agente activo en la generación de significados en lugar de un mero receptor pasivo. Al extrapolar esta teoría del ámbito literario al teatral, se reconoce que, en el proceso comunicativo del teatro, que involucra un emisor (el actor) y un receptor (el espectador), es el espectador quien desempeña un papel activo al crear significados a partir de la interpretación actoral. En ese sentido, Ubersfeld (1997) expone que el espectador es el encargado de crear el significado de la interpretación actoral y, por lo tanto, su rol es un rol activo dentro de la comunicación teatral.

En base a esto, sería un error concebir al espectador únicamente como “alguien que observa” desde una pasividad, ya que, la mirada es un proceso motor activo. Sobre esto, Rancière sostiene la idea de que, creer que la pasividad del espectador es producto de la mirada que ejerce en contraposición a la acción del actor, no es real, ya que, no toma en cuenta que, dentro del proceso de mirar, también hay acción.

El espectador desempeña un papel activo y complejo en la experiencia teatral, ya que, como señala Yazigi (2012), "observa, selecciona, compara, interpreta". Es el espectador quien decide cómo abordar lo que se presenta ante él y cómo esta experiencia se relaciona con su propia vida. El artista teatral, por su parte, reconoce que el proceso de recepción de la obra es un trabajo que involucra al espectador y acepta la responsabilidad de involucrar al público en la obra. En línea con este enfoque, Rancière (2010), citado por Yazigi (2012), destaca la importancia de que el creador teatral estimule al espectador, incluso si el creador no sabe con certeza qué se debe mostrar en la obra. El objetivo es provocar una respuesta y una reacción por parte del espectador ante la actuación presenciada.

Por su parte, Jorge Dubatti reafirma el teatro como un arte que haya su esencia en la relación que se pueda generar entre el espectador y el actor, al considerar al hecho teatral como un acontecimiento, en el cual, convergen tres momentos: el convivio, la poiesis corporal y expectación. Según Dubatti (2015), el acto teatral no puede existir sin convivio, es decir, es un arte que involucra la reunión de cuerpos presentes y la relación de estos. A su vez, la idea de convivio le atribuye una valoración al rol y a la presencia del espectador, en el acontecimiento, al concebirlo desde la horizontalidad como un cocreador.

En el convivio teatral el espectador es compañero (del latín *cum panis*, «el que comparte el pan»), de allí la importancia de su amigabilidad, de su disponibilidad.

La visión del arte escénico como un acto de intercambio relacional es mencionada por Eugenio Barba en su ensayo *Genesis de la antropología teatral*, en donde lo considera como

“un momento autentico de transición” para la concepción del teatro (Ruiz, 1999, p.5). En esta línea, Nicolas Bourriaud propone el concepto de “estética relacional” en su estudio *Estética Relacional* (2008). Este concepto es teorizado dentro del arte, a partir de su aplicación, como una estética que involucra la creación artística bajo una intersección social entre los espectadores, en donde, el hecho teatral, es visto como un acontecimiento y no como un espectáculo previamente establecido.

Esto lo expresa en la siguiente cita:

En estos casos, cada artista podía intervenir durante la exposición para modificar la obra, reemplazar o proponer una actuación o acontecimiento. Cada modificación cambiaba el contexto general y la exposición desempeñaba su papel de manera flexible, el trabajo del artista la privaba de forma. El visitante ocupaba un lugar preponderante ya que su interacción con las obras contribuía a definir la estructura de la exposición (Bourriaud, 2021, p.23).

Por su parte, Juan Pedro Enrile en su tesis *Teatro Relacional: una estética participativa de dimensión política* publicada en el año 2016 analiza el concepto de estética relacional, planteado por Nicolas Bourriaud, y recopila las influencias y antecedentes que lograron que el teatro participativo surja. Para Enrile, el teatro participativo es influenciado por los siguientes antecesores artísticos y dimensión política en el arte: el colectivo revolucionario ruso, las fiestas de la Bauhaus, el contexto del teatro de creación colectivo, el *Living Theatre* de Eugenio Barba, el teatro del oprimido de Augusto Boal y el nacimiento del *happening* (Bourriaud, 2021).

En su tesis de licenciatura: *La participación del espectador en un acontecimiento relacional*, Ilda Polo sintetiza las tendencias previas en cuatro ideas sobre el acontecimiento escénico (2020, p. 32):

- La creación es considerada un proceso escénico abierto al cambio y no como un producto definido o preestablecido.
- El acontecimiento escénico busca que el actor y el espectador se relacionen. Entre ellos y que el acontecimiento sea, por lo tanto, visto como un colectivo durante su desarrollo
- Se procura que la temática abordada o la experiencia brindada durante el acontecimiento esté vinculado con el contexto actual del espectador.
- En el acontecimiento relacional se incentiva la participación del público y se espera que este accione sobre las circunstancias propuestas (Polo, 2020. p.32).

De estas influencias presentadas por Enrile y sintetizadas en estas ideas por Polo, se desprenden que, la estética relacional se comprende en el conocimiento ligado al acontecimiento del aquí y del ahora concretos, es decir, a un encuentro escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación. Además, en base a las prácticas de “relación” planteadas por Bourriaud, se pretende hacer un teatro en donde la creación tenga como objetivo, en primer lugar, traspasar la frontera entre el espectador y la obra para constatar la capacidad artística de los espectadores, que pasan de consumidores de significados (como se da el teatro narrativo o de texto) a generadores de significantes e, incluso, de contenido simbólico (Sánchez, 2007), en otras palabras, se busca constatar lo que un espectador puede hacer en un contexto nuevo, y, en segundo lugar, franquear la frontera entre teatro y realidad (Aragón, 2014).

Sin embargo, hay muchas formas escénicas participativas que no son necesariamente relacionales, ya que bajo la máscara de participación no buscan cuestionar nada. El teatro relacional busca crear comunidades cálidas, en donde un grupo de individuos con los mismos intereses se reúnen para escenificar sus opiniones y es que, para el teatro relacional, la

finalidad del acto teatral no es solo crear comunión entre el espectador y el intérprete sin razón alguna, por lo contrario, lo que se busca es una reflexión, ligada a la idea de revolución social expuesta por Barba, en donde expone que, el teatro relacional surge en épocas en las que se ponen en duda las grandes verdades que cohesionan el sistema y la sociedad busca abrirse a su pluralidad (Ruiz, 2017).

Por otro lado, Enrile expone un concepto que puede ayudar a entender las dinámicas de interacción entre el espectador y el actor generada en el *Autoteatro*, este es el de “dispositivo relacional”.

El concepto de dispositivo relacional es planteado por Enrile, después de que Bourdieu, explorará el fenómeno de proximidad y el de la urbanización. Sobre esto Bourdieu expone que los espacios donde las urbanizaciones se desenvolvían quedaban sumergidas a las lógicas de la sociedad de consumo y del mercado, las cuales, con el avance tecnológico de los años noventa reducían el arte en la producción de imágenes previamente establecidas.

En consecuencia, para Bourriaud, las relaciones sociales perdían fluidez y quedaban totalmente limitadas al sistema de producción. Para contrarrestar esta problemática decide explorar nuevos espacios en el arte, con la finalidad de crear espacios de interacción. Es así como ahora, el acto teatral, es concebido, sobre todo, como un intercambio en las relaciones humanas, respondiendo que la línea entre lo cotidiano y lo performativo se difuminan en espacios convencionales (Aragón, 2014).

En adición a esto, Enrile expone que la concepción de identidad del ser humano es reformada dentro de lo contemporáneo, reforzando la necesidad de un arte relacional. El concepto de identidad en el mundo clásico era vista como parte de la sustancia del ser humano (identidad como coincidencia consigo mismo), posteriormente era comprendida desde la negación (identidad como negación de lo otro) pero ahora es concebida desde una mirada de “red”, es decir, en la relación con el otro (identidad como relación entre sí mismo y

lo otro). Este concepto hace que lo real y verdadero sea visto como algo que sucede y está en acción, como lo da a entender en la siguiente cita:

La perspectiva relacional de la “realidad” se separa tanto del individualismo como del estructuralismo, para plantear un nuevo enfoque de lo social como red. La sociología relacional intenta comprender la sociedad no de acuerdo con parámetros puramente individuales o estructurales, sino a partir del desarrollo de nuevas relaciones sociales y nuevas conexiones entre relaciones. (Enrile, 2016, p.117)

Sobre lo planteado, Enrile plantea el concepto de dispositivo relacional, partiendo de la idea de “dispositivo” previamente utilizado por Foucault (Enrile, 2016), en donde plantea la idea del dispositivo como todo aquello que tiene la capacidad de capturar, orientar, influir y determinar sobre otros. Utiliza este concepto para exponer una relación entre distintos componentes o elementos institucionales, incluyendo los discursos, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morales y/o filantrópicos, que moldean de forma indirecta la conducta de la sociedad, ya que, formalmente defienden la igualdad pero esconden una gigantesca acumulación de dispositivos disciplinarios que permiten a unos ejercer el control sobre la mayoría.

Bajo esta mirada, cada teatralidad es por lo tanto un dispositivo que ordena la realidad para su representación, la jerarquiza y formula un tipo de público. Como expone Enrile, analizar un dispositivo supone trazar un mapa, cartografiar un territorio desconocido, pero también instalarse en sus mismas líneas que no sólo conforman el dispositivo que se analiza, sino que lo atraviesan y lo impulsan en varias direcciones. Para descubrir un dispositivo es necesario ver lo explícito y lo implícito dentro del marco de enunciación, es decir, descubrir que ejercicio de poder esconde (Enrile, 2016).

Para Enrile, las instrucciones que uno ejecuta al ir a ver una obra de teatro tradicional (mencionadas en la página 61 de esta investigación) es un ejemplo de un dispositivo, ya que, estas instrucciones moldean nuestra conducta. Sin embargo, Enrile no expone el concepto de dispositivo como algo negativo, por lo contrario, lo plantea como una herramienta para entender cuáles son los “códigos de relación” que serán usados dentro de las distintas expresiones escénicas contemporáneas, intentando responder: ¿cuáles son los acuerdos de relación con el otro en los acontecimientos escénicos?

Sin embargo, es importante recalcar, como menciona Bourriaud (2021), que el dispositivo en el arte relacional no tiene una función estética. Su presencia sirve como estrategia para unir individuos y grupos humanos, abrir al diálogo, a la discusión, producir espacio-tiempos relacionales, generar esquemas sociales alternativos y, con ello, conseguir transformar al espectador en interlocutor, primero, y en coautor artístico, después.

En base a todo lo expuesto, pretenderé centrar la interrogante que inspiro este apartado: ¿De qué manera se resignifica el actor y el espectador en una obra de *Autoteatro*?, en las características específicas de los roles del espectador y el actor en una experiencia de *Autoteatro*, apoyándome en el concepto de dispositivo relacional, utilizándolo como una herramienta para explicar la estructura diseñada en la que se genera la interacción espectador-actor. Esto con la finalidad de encontrar una posible respuesta que será comprobada una vez se recojan los hallazgos de la ejecución de mi propuesta artística de *Autoteatro*.

2.2.2 La Autonomía del Espectador

Con respecto a la participación, Hampton menciona:

En el sentido de la experiencia en directo, me di cuenta de que la definición de *Autoteatro*, es importante que se defina como algo relacional. No es algo que hagas tú solo. Era tentador proponer piezas que pudieran funcionar en solitario, pero para mí, lo que lo hace interesante desde el punto de vista del

espectador, es que recibes algo de un intérprete que es tu compañero. Tu proceso de toma de decisiones tiene que estar relacionado con el proceso de toma de decisiones de tu compañero. A lo largo de los años me he interesado por la ética de la participación, su implicación social y su problemática.

(Melgares, 2021)

En la cita anterior Hampton menciona la relevancia de una de las características fundamentales para que un acontecimiento sea considerado *Autoteatro*: el hecho de que estas experiencias inmersivas suponen no tener más público que los propios participantes y que de esta manera sea una experiencia vivida en forma convivial entre espectadores. Esto se hace relevante también en el funcionamiento del dispositivo relacional, ya que no es lo mismo vivir una experiencia frente a un único espectador/participante que frente a un colectivo de personas.

Además, dentro de la participación del espectador en las experiencias de *Autoteatro*, se pueden encontrar distintos entornos, no solo a nivel de locación, sino a nivel convivial, es decir, el entorno de espectadores que te rodearan y por lo tanto modificarán tu percepción durante la experiencia. Sobre el convivio Alicia Nudler (2021) comenta que la expectación y el convivio teatral conllevan a aspectos netamente intersubjetivos, ya que, por medio del convivio se comparten estados atencionales y afectivos con los otros espectadores y que esto lleva a que se genere una resonancia afectiva, por lo que, la experiencia será distinta en base a los espectadores que te rodeen.

La propuesta inicial de Rotozaza, proponía un cohabitar entre dos participantes, los cuales estarían sentados uno frente al otro e interactuarían entre sí para que la obra se desarrolle por medio de instrucciones a través del audio, señales visuales o textos escritos que les dirá lo que deben hacer o decir. Fue la conversación; pensamos que cuando las parejas se

reúnen en un café, siempre hay alguien que habla y otro que escucha: actor y público (Hampton, 2010).

Sin embargo, el formato que comprende al Autoteatro se ha expandido desde la fecha de su creación, pudiendo ser ahora experiencias vividas de forma individual, en dúo o en colectivo. Esto me llevo a cuestionarme lo siguiente: ¿Cómo se vive la relación convivial entre espectadores/participantes dentro de una experiencia de *Autoteatro*?

Para responder esta pregunta planteo 3 categorías de experimentación convivial. En primer lugar, se haya la experiencia cardumen, la cual posee un formato familiar al ser vivida de forma colectiva, como su nombre lo sugiere. En segundo lugar, la experiencia dualista, que da cuenta a aquellas experiencias de Autoteatro que son vividas en dúo, como es el caso de *Etiquette* de Rotozaza, la cual, como ya se mencionó ha sido la primera experiencia de Autoteatro existente. Por último, se haya la experiencia privativa, que, como su nombre lo sugiere, es vivida en de manera singular. Para poder analizar estas categorías presentaré un ejemplo de cada una de ellas:

2.2.2.1 Experiencia Privativa: *Wondermart* de Silvia Mercuriali. Resumen.

Wondermart es una audioguía interactiva que te lleva a redescubrir el entorno familiar del supermercado. Con los auriculares puestos y el anonimato detrás del carrito, el usuario es guiado por los pasillos inmerso en un paisaje sonoro privado. Lo real se confunde con lo imaginario, y el entorno cotidiano del "comercio minorista de alta densidad" se convierte en escenario de extrañas aventuras. *Wondermart* da libertad al público dentro de una audioguía cuidadosamente guionizada para habitar el entorno comercial por razones decididamente no comerciales (Mercuriali, 2022).

2.2.2.2 Experiencia Dualista: *Etiquette* de Rotozaza (Ant Hampton y Silvia Mercuriali). Resumen.

Etiquette de Rotozaza, codirigida y escrita por Hampton, se creó para dos espectadores a la vez, y la mayor parte de la obra de Howells se desarrolló para una

persona a la vez. En *Etiquette*, dos espectadores se sientan frente a frente en la mesa de un restaurante y siguen instrucciones de audio para interpretar su papel ficticio en esta relación entre un hombre y una mujer.

No hay actores presentes; sin embargo, las pistas de audio que escucha cada espectador le instruyen a cada paso sobre el comportamiento, los pensamientos, las palabras y las acciones de su respectivo personaje ficticios.

2.2.2.3 Experiencia Cardumen: *The extra people* de Ant Hampton. Resumen. *The Extra-People*, es una experiencia inmersiva para grandes teatros en el que 15 espectadores se sientan en las butacas y observan a otros 15 en el escenario.

El escenario inicia vacío y con las luces apagadas. Los espectadores llevan auriculares y escuchan el equivalente sonoro de las ilusiones ópticas: grabaciones realizadas desde el lugar exacto que ocupan. La voz concatenada, sintética y a veces melancólica que les guía (a través de grabaciones por medio de auriculares) parece proceder de altavoces situados en la sala, audibles para todos.

Lo que oyen parece ser movimiento y actividad en el teatro. A través de los auriculares se les indica que iluminen ciertas partes del teatro con las linternas que se les proporcionan. Los participantes "en escena" se dejan ver misteriosamente. Al cabo de media hora, los miembros del "público" sustituyen a los del escenario y descubren que otros 15 han aparecido en los asientos que habían dejado.

Pero nada se comparte. La colectividad es una ilusión, y este público está atomizado, a la deriva o aparentemente dormido entre los asientos y el escenario, conectado a flujos de audio separados, esperando la llamada para lo que parece ser un ensayo de abandono, una prueba de impotencia (Hampton, 2022).

2.2.3 Participatividad Configurativa y no Configurativa del Espectador

Para entender mejor cómo funciona la participación del espectador en el Autoteatro, me apoyaré en la síntesis de los objetivos relacionales y en las teorías de “participatividad configurativa y no configurativa del espectador” planteados por Ilda Polo en su tesis de licenciatura. Dentro de estos conceptos, Polo explica en qué medida el espectador puede sentir injerencia sobre el hecho escénico por ello denomina a la capacidad de participar como: participatividad. Además, para analizar la forma en la que se presenta la participatividad del espectador en una obra relacional, Polo presenta los siguientes objetivos relacionales, los cuales colindan con las características antes mencionadas (véase página 62 de este documento). Estos son las siguientes:

Tabla 9

Objetivos relacionales por parte del espectador en una obra

Intervención	El espectador participa de manera activa en el acontecimiento. Esto se relaciona con la idea de que el acontecimiento relacional se incentiva la participación del público y se espera que este accione sobre las circunstancias propuestas.
Modificaciones sobre el acontecimiento	El espectador realiza cambios dentro del acontecimiento que pueden ser previstos o imprevistos por el enunciador. Va relacionado con la idea de que la creación es considerada un proceso escénico abierto al cambio y no como un producto definido o preestablecido.
Conciencia sobre las propias decisiones	El espectador percibe con mayor claridad las acciones que realiza en el acontecimiento y tiene la posibilidad de reflexionar sobre ellas. Por ello se procura que la temática abordada o la experiencia brindada durante el acontecimiento esté vinculado con el contexto actual del espectador.
Negociación de Espacio	El espectador comparte el mismo espacio que el enunciador. Esto va relacionado con el hecho de que el acontecimiento escénico busca que el actor y el espectador se relacionen, por lo tanto, es visto como un colectivo durante su desarrollo

Notas. Adaptado de “La participación del espectador en un acontecimiento relacional”, por Polo, 2020.

Con respecto a la participatividad del espectador, primero se hace presenta la participatividad no configurativa, la cual permite al público sumergirse en la narrativa sin la necesidad de tener agencia sobre esta, en otra palabra, participa desde su calidad de

espectador y no de ejecutor. Este tipo de configuración la podemos ver en las obras de teatro tradicionales, en donde exponerle al espectador una narrativa lineal y ordenada cronológicamente es lo más importante.

Sin embargo, dentro de este enunciado también se hayan aquellos espectadores a los que le dan acciones concretas que servirán a la historia pero no a tener poder de decisión sobre ella, esto se puede ver, por ejemplo, en las obra de teatro infantil, en donde hay una ruptura de la cuarta pared y en donde los personajes piden la opinión de la audiencia con respecto a que deberían hacer, sin embargo, la opinión de los espectadores no influirá en las acciones que el intérprete tomará para que se desarrolle la narrativa.

En segundo lugar, se encuentra la participatividad configurativa, la cual, permite que el espectador construya y desempeñe su labor de creador/ejecutor sobre la narrativa propuesta y en ese sentido, el espectador deja de ser solo un estímulo para el hecho teatral. Dentro de la participatividad configurativa se presentan dos niveles. El primer nivel es aquel en el que los enunciadorees siguen en control, en donde los espectadores/participantes son invitados para que el hecho escénico se desarrolle, pero su participación no ejerce ningún cambio en este. El segundo, es aquel en donde los enunciadorees ceden el control de la narrativa a los espectadores/participantes, dándoles la posibilidad de construir junto a ellos.

Tabla 10

Diferencias de los objetivos relaciones en los diferentes tipos de participatividad

Objetivos Relacionales	Participatividad No configurativa	Participatividad Configurativa
Intervención	Tiene intervención, pero no injerencia	Tiene injerencia
Modificaciones sobre el acontecimiento	No hay	Puede ser previstas o imprevistas por los enunciadorees
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da en tanto el espectador decide que hacer	Se da debido al poder que se le otorga al espectador
Negociación de espacio	No hay	Hay
Sensación de empoderamiento	No hay	Hay

Nota. La tabla muestra cómo se manifiestan los objetivos relaciones en una obra con participatividad no configurativa y una configurativa. Adaptado de “La participación del espectador en un acontecimiento relacional”, por Polo, 2020.

Por otro lado, se descubrió que la Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen comparten las mismas características de participatividad. Estas son en su mayoría no configurativas.



Tabla 11

Características observadas en las Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de Autoteatro

Objetivos Relacionales	Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de Autoteatro
Intervención	Tiene intervención
Modificaciones sobre el acontecimiento	No hay
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da debido al poder que se le otorga al espectador
Negociación de espacio	Hay
Sensación de empoderamiento	Hay

Nota. Adaptado de “La participación del espectador en un acontecimiento relacional”, por Polo, 2020.

En base a los cuadros presentados, las tres categorías de experimentación detonan que los espectadores/participantes en el Autoteatro tendrían una participatividad configurativa en un primer nivel. Esto quiere decir que el espectador ya no es concebido dentro de una pasividad y es invitado a intervenir en el desarrollo de las acciones para que la narrativa avance, sin embargo, esto no significa que tenga una agencia para modificar la narrativa expuesta o dentro del hecho teatral, ya que esta sigue en control del audio que imparte las indicaciones de forma detallada. Esto no es gratuito, ya que, en una entrevista, el creador Ant Hampton ha expresado que la idea de que la pieza sea automática va relacionada con la idea de quitarle responsabilidad sobre la narrativa propuesta la y por ello es que realizo las indicaciones de forma detallada.

Tabla 12

Categorías de Experiencia convivial y la experiencia de Autoteatro evaluadas

Categorías de experimentación convivial	Experiencias de Autoteatro evaluadas
Experiencia Privativa	<i>Wondermart</i> de Silvia Mercuriali
Experiencia Dualista	<i>Etiquette</i> de Rotozaza
Experiencia Cardumen	<i>The extra people</i> de Ant Hampton

Tabla 13

Características finales observadas en las Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de Autoteatro

<i>Autoteatro</i>	Experiencia Cardumen <i>The extra people</i>	Experiencia Dualista <i>Etiquette</i>	Experiencia Privativa <i>Wondermart</i>
Intervención	Hay intervención	Hay intervención	Hay intervención
Modificaciones sobre el acontecimiento	No hay	No hay	No hay
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da debido al poder que se le otorga al espectador	Se da debido al poder que se le otorga al espectador	Se da debido al poder que se le otorga al espectador
Negociación de espacio	Hay	Hay	Hay
Sensación de empoderamiento	Hay en baja medida	Hay en baja medida	Hay en baja medida
Sensación de Marginalidad	No hay una sensación de marginalidad, el espectador es el foco de atención de los otros espectadores	Se da	Se da

Nota. Adaptado de “Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política”, por Enrile, 2016.

2.2.4 Dispositivo Relacional en el Autoteatro

Una vez expuesto el tipo de participatividad del espectador en el *Autoteatro*, aplicaré el concepto de “dispositivo relacional” planteado por Enrile en su tesis doctoral, con la finalidad de analizar a mayor medida la resignificación del espectador dentro del *Autoteatro*. Este término cobra relevancia en esta investigación por el carácter liminal que cobra el rol del espectador y el actor dentro de este tipo de experiencia escénica. En ese sentido, saber de qué

manera se manifiesta este dispositivo dentro del Autoteatro ayudará a entender, a su vez, el rol en el que se le posiciona al espectador y al actor dentro de él.

Tabla 14

Características del dispositivo relacional

Características	Descripción
El dispositivo es libre	Eso quiere decir que el espectador/participante de la experiencia teatral es libre de abandonar cuando lo desee ya que no hay imposición alguna por desarrollarse en un escenario de libertad
Las instrucciones son aceptadas y acordadas por todos los participantes del acontecimiento.	Estas reglas no pretenden construir narraciones sino construir contextos participativos que suspendan la sucesión temporal cotidiana y busquen en el aquí y ahora, en el presente, un acontecimiento.
Los límites espaciales de espacio y tiempo son delimitados con anticipación y son precisos.	Los posibles espacios donde realizar el teatro relacional son múltiples, en cualquier lugar se puede desarrollar
El dispositivo es incierto, no puede ser establecido en su totalidad por la participación subjetiva de los integrantes.	Una realización escénica conocida de antemano es incompatible con la naturaleza del TR, ya que consiste en poder inventar respuestas dentro de los límites de las reglas, este es uno de los motivos del placer que suscita.
La dramaturgia en este teatro busca que los espectadores tomen decisiones frente al desequilibrio que plantea la obra.	La dramaturgia en el teatro relacional hace que el desequilibrio se produzca en un tiempo “real”, es decir, el espectador, igual que en la vida cotidiana, se enfrenta con la necesidad de tomar decisiones. La obra no es un objeto sino un dispositivo con unas instrucciones que organiza el mundo concreto, buscando la confrontación con las condiciones materiales.
La dramaturgia relacional busca crear dispositivos relacionales, no exponer la narración.	La dramaturgia relacional en lugar de fundamentar la creación en narraciones, o en asociaciones se ocupa de construir dispositivos relacionales. El teatro puede estructurarse a partir de cuatro paradigmas diferentes: el narrativo, el asociativo, el discursivo y el relacional.

Nota. Adaptado de “Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política”, por Enrile, 2016.

Tabla 15*Características del dispositivo relacional aplicadas al Autoteatro*

Características	Descripción
El dispositivo es libre	En el Autoteatro la participación del espectador/participante es necesaria para la progresión y el desarrollo de la obra, sin embargo, debido a que el establecimiento sea un híbrido entre un café que está en funcionamiento y un espacio escénico, se genera una sensación en el espectador de no estar expuesto a participar en un acto escénico y que puede abandonarlo cuando el desee.
Las instrucciones son aceptadas y acordadas por todos los participantes del acontecimiento.	Las instrucciones son impartidas por medio de audífonos de forma clara y precisa antes de empezar la experiencia con el otro participante frente a ti.
Los límites espaciales de espacio y tiempo son delimitados con anticipación y son precisos.	El espacio no convencional (el café) en el que ocurre la experiencia escénica de <i>Etiquette</i> nutre la narrativa de forma directa y envuelve a los participantes de forma estrecha con la trama de la historia y con las indicaciones a desarrollar. Por ello, es necesario que este espacio sea preciso y delimitado desde antes para que así cumpla con la dramaturgia de la experiencia.
El dispositivo es incierto, no puede ser establecido en su totalidad por la participación subjetiva de los integrantes.	<p>En el Autoteatro el dispositivo es incierto en muy baja medida ya que es delimitado por instrucciones de forma precisa y clara sin dejar mucha cabida a la improvisación. El público no interviene, ya que el guion de audio está completamente predeterminado; sin embargo, los miembros del público tienen la sensación de vivir un juego de rol en primera persona, siendo a la vez público y actor.</p> <p>No obstante, hay momentos en donde al espectador se le pide realizar tareas desde un criterio personal, por ejemplo, En <i>Etiquette</i> se le pide a cada espectador- participante que esculpan su cara en una bola de plastilina, esta acción va alineada a la idea de participación subjetiva por parte del espectador ya que cada uno esculpirá de forma distinta.</p> <p>Es interesante ver que Hampton y Mercuriali han optado por darle más libertad y cabida a la improvisación en momentos que no están ligadas directamente con la labor actoral que desempeñaran los espectadores. Esto no es gratuito, ya que Hampton asegura que, si bien quería que el público tuviese una sensación de ser actor/improvisador mediante la ejecución de acciones, no quería darle la responsabilidad que esto involucra (Rotozaza, 2022).</p>

<p>La dramaturgia en el teatro relacional busca que los espectadores tomen decisiones frente al desequilibrio que plantea la obra.</p>	<p>En este caso, los creadores del Autoteatro mencionan que no querían que los espectadores/participantes tomen decisiones sobre la experiencia ya que pretendían que esta se desarrolle de forma automática (Rotozaza, 2022).</p> <p>En ese sentido, el desequilibrio que plantea la dramaturgia del Autoteatro va alineada a la idea de intimidad con un posible extraño en un ambiente de discreción o un conocido en un contexto de intercalación atípica, lo que cual genera incertidumbre y hace que esta experiencia se sienta viva, como un simulacro (Vera, 2016) pero, sin la necesidad de que el espectador/participante sea el que tome las decisiones que determinen el futuro del personaje que esta encarnando. En otras palabras, la experiencia no exige que el participante ejecute esas instrucciones con inventiva o virtuosismo, más bien ocurre todo lo contrario: las instrucciones alivian la necesidad de que el espectador- participante tome decisiones sobre cómo actuar, lo que permite que surja un orden diferente de veracidad con respecto al desequilibrio.</p>
<p>La dramaturgia relacional busca crear dispositivos relacionales, no exponer la narración.</p>	<p>La dramaturgia se fundamenta en la constante interacción con el otro espectador/participante, con él. Para Hampton, la dramaturgia del Autoteatro se aleja de la finalidad de “ser divertida” o causar entretención y se centra en crear un espacio de reflexión mediante la relación con el otro (Gansky, 2015).</p> <p>La dramaturgia narrativa de <i>Etiquette</i> está posicionada en un papel secundario, es una excusa para generar la interacción, esto se denota en el hecho de que en <i>Etiquette</i> puedes no llevarte una idea clara de la narrativa en sí y solo irte con la sensación de haber interactuado con el otro.</p> <p>Un ejemplo de esto es el hecho de que a dramaturgia narrativa en <i>Etiquette</i> es un híbrido de dos historias: La película italiana estrenada en 1962 “<i>Vivre sa vie</i>” y la obra teatral de Henry Ibsen “<i>Casa de muñecas</i>”, ambas historias se unen dentro de la interacción sin la necesidad de que haya un hilo conductual aristotélico que guie la narrativa de ambas. De esta manera, se posiciona la interacción sobre el drama narrativo de la historia, reafirmando el carácter relacional de <i>Etiquette</i>.</p>

A partir de lo expuesto, se puede entender mejor la manera en la que se da el funcionamiento del dispositivo relacional en *Etiquette*. Dentro de este análisis encuentro sus particularidades en dos características. En primer lugar, la manera en la que se genera la sensación de libertad no solo es desde el hecho de que el espectador tenga la conciencia de que puede retirarse del lugar de representación, sino que, este no tenga que llegar a esta

acción y que se sienta libre desde la forma en la que se manifiesta la experiencia: desde la intimidad y el anonimato con el entorno.

En el libro *Encountering practice*, nombran esta forma íntima como: el anti-espectáculo, lo cual permite que el acto escénico salga discretamente del centro de atención y se insinúe en lo cotidiano fuera del teatro. Al hacerlo, se desplaza crucialmente del centro de atención hacia los márgenes (Andy, 2018). Es así como se desarrolla una experiencia que Andy llama: la experiencia de la marginalidad. Este término alude a aquella característica del Autoteatro en donde hay una negación a mostrarse, se sitúan en la actividad cotidiana de un lugar y desaparecen. Al situar así la obra en los márgenes, los participantes- espectadores permanecen también marginales, al margen de las cosas. La experiencia de la marginalidad es un tema recurrente en las obras de Autoteatro de Hampton de formas explícitas y no explícitas. Particularmente en *Etiquette* es notoria la intención de que el espectador pase desapercibido alrededor de clientes del café o restaurante en donde se dará la experiencia relacional.

Por otro lado, otra característica particular dentro de cómo funciona el dispositivo relacional en el Autoteatro es la forma en la que enfrentan el desequilibrio del espectador por medio una “enmascarada” agencia sobre las decisiones. Uso el término “enmascarada” porque, si bien Rotozaza quería darle un rol principal al espectador al crear la primera experiencia de *Autoteatro*, el objetivo paralelo era hacerlo sin responsabilidad alguna, es decir, sin que el espectador se sintiese un actor, sin la necesidad de cargar con la responsabilidad de ser artista (Melgares, 2021) lo cual llevo a que crearan una obra, en donde el espectador, no tuviera una agencia sobre las decisiones que se tomarían en el transcurso de la experiencia escénica. Esto debido a que, en la obra, las instrucciones estarían impartidas de forma precisa y detallada de las acciones que el espectador va a ejecutar, en ese sentido, el espectador solo acciona, mas no tiene una agencia sobre la decisión detrás de la acción.

Esto se contrapone en otras experiencias relacionales en donde al público se le pide que improvisen una respuesta y que se exponga al juicio de un público observador, como es el caso del teatro del oprimido de Augusto Boal, en donde el interés participativo se dio en un marco de transformación social y en donde se esperaba que el público aportara un final improvisado al relato propuesto, para que, de esta manera, se generara una reflexión social (Enrile, 2016).

En el caso expuesto anteriormente, la responsabilidad del público sobre el hecho escénico es mayúsculo: ellos determinarían el final de los personajes, convirtiéndose en parte del desequilibrio de la obra. Pero, en el caso de *Etiquette* la intervención del espectador no supone que el hecho escénico se modifique en gran medida ya que las instrucciones brindadas están presentadas con mucha exactitud como para dar paso a las decisiones que modifiquen la narrativa.

No obstante, *Etiquette* de Rotozaza deja en el espectador/participante una sensación de poder y control sobre el espectáculo ya que el espectador/participante es el que ejecuta absolutamente todas las acciones de la experiencia para que esta se desarrolle sin otro aporte humano.

Para los creadores de *Etiquette* la responsabilidad de ser artista no solo va relacionado a la idea interpretar un texto aprendido con verosimilitud, sino que, sobre todo, está en la idea del desequilibrio al que el actor o actriz se ven expuestos: a exponerse a un público y a una reacción desconocida, a ser vistos, ser aplaudidos o no.

No es nuevo ver obras en donde el dispositivo relacional permite que el público sea invitado a pasar a la tarima con el actor y ser parte del espectáculo teatral, pero *Etiquette* propone retirar este desequilibrio propio de la labor actoral y proponer un desequilibrio propio del ser humano: la intimidad extrema con un posible desconocido por medio de la ejecución de acciones desconocidas. En síntesis, en *Etiquette* la marginalidad provocada por

la intimidad y el anonimato del espectador hacia una audiencia colectiva es lo que genera el desequilibrio.

2.2.5 La ética de participación en el Autoteatro

Sobre el público participativo y el tipo de colaboración que establece con el público, Ant Hampton sostiene que no describiría al Autoteatro como una co-creación o como una colaboración con el público. Esto porque asegura que el espacio que le deja al público para aportar dentro de la obra no es un espacio grande y la participación del público es guiada.

Lo mencionado por Hampton, se contrapone en la mirada post dramática que se tiene del espectador. En ella, se sostiene que dentro de la comunicación teatral debe haber una homogenización y que dentro del hecho escénico debe haber democracia:

“Un teatro entendido como democrático albergará a espectadores en este marco exterior desde el que construir esa conciencia colectiva, ese cerebro común entre miembros de la audiencia y el escenario” (Ribagorda, 2017, p. 190).

Uno de los exponentes de esta homogeneización del hecho escénico es Augusto Boal con el teatro del oprimido. Sobre esta búsqueda de la homogeneidad y la democracia en las artes escénicas, Rancière comenta que es una hipocresía.

Rancière recoge las teorías utilizadas por Joseph Jacotot (Yazigi, 2010) para hacer una analogía entre la visión jerárquica que se produce en la interacción de alumno - maestro y espectador - actor creador.

Jacotot expone que, dentro de la dinámica entre el estudiante y el maestro, está implícito que el alumno es el ignorante y que el maestro es el que va a educarlo para sacarlo de ese estado. En ese sentido, la educación es vista como el método de confrontación al embrutecimiento, en donde, siempre hay una posición de jerarquía.

Rancière hace un análisis de esto aplicándolos a la dinámica del espectador – actor creador y expone como la lógica se repite, ya que el directos, dramaturgo y actor crean

formas para educar al espectador posicionándolo, de esta manera, en una posición de inferioridad.

Según Jacotot, la división de roles dentro del sistema está tan arraigadas y normalizadas que, aunque se intente a homogenización de los roles, las estrategias que se utilizaran para lograrlo solo reafirmaran esta dinámica y no se va a conseguir el objetivo de abolir las jerarquías.

En ese sentido, el creador, sabe que debe sacar de su pasividad al espectador, para que este produzca una reacción con la performance vista. Un ejemplo es el del teatro del oprimido, en donde, Boal pretende darle una jerarquía al espectador, pero sigue posicionando al actor como el guía o educador del acto teatral.

Lo interesante de esto es que según Ant Hampton el Autoteatro nunca ha pretendido ser un medio que busca entrar en el debate del teatro relacional, sin embargo, por la forma en la que se manifiestan se tiende a pensar en la finalidad del Autoteatro y en el formato de participación como un medio para empoderar al espectador:

Y del mismo modo que su escritura pretende celebrar estos actos que de otro modo quedarían ocultos en el *oscuro trasfondo de la actividad social*, las piezas de Autoteatro de Hampton celebran los actos íntimos e invisibles de espontaneidad, profundidad y resistencia que se producen a través de nuestra apropiación del aparato teatral que nos controla. Somos héroes ordinarios, heroicos no a pesar de nuestra ordinariez, sino a causa de ella (Andy, 2018).

Sin embargo, Hampton expone lo siguiente con respecto al rol que él quiso atribuirle al espectador en el momento de la creación de este tipo de teatralidad:

Espero que no lo sea una colaboración. No confío realmente en el público. Quiero que confíen en mí, pero no quiero confiar en ellos. Yo defino un conjunto realmente estrecho y constrictivo de marcos dentro de los cuales vas

a jugar o intentar algo o pensar es más interesante para mí. Hay que establecer un contrato de buena voluntad con el público. Por eso creo que el formato de dos personas es genial. Porque te metes con otra persona en la que normalmente confías de todos modos y acuerdan juntos dar el salto y estar en un lugar en el que ninguno de los dos sabe lo que va a pasar después (Melgares, 2021).

Como consecuencia a esto, el Autoteatro ha estado expuesto a opiniones que desfiguran su finalidad real: la de crear un momento de intimidad y confianza entre dos personas por medio de un contrato de participación desde esta teatralidad.

Según Ant Hampton el malentendido más común es que las instrucciones implican una especie de experimento en la autoridad remota y los límites del libre albedrío. Sobre esto el comenta:

Mi reacción a eso es: entonces no intentes leer un libro, porque en ese formato está implícito el requisito de leer las frases de izquierda a derecha, decodificar las palabras y pasar las páginas. Para mí, se trata de un simple acuerdo de colaboración que tienes que hacer con un artista y con un determinado formato. Se trata fundamentalmente de confianza. Me llevó un tiempo comprender que el hilo conductor de mi trabajo no son las instrucciones y el escenario, sino la creación de estos espacios de confianza y relación para el espectador, espacios que tienen que ser negociados en directo. (Melgares, 2021)

2.2.6 Un teatro sin actores

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 2012 p. 21).

La cita de Peter Brook muestra como el Autoteatro cuestiona la concepción esencialista del teatro al no tener actores dentro del hecho escénico. A su vez, cuestiona el sistema de comunicación teatral, en donde, tiene que haber un emisor y un receptor (espectador- actor) ya que la comunicación es bidireccional y la co- presencia es una relación binaria entre un actor (persona presente) y un espectador (persona presente), y permite ampliar la visión de la co- presencia teatral como una relación en red entre seres humanos y no humanos, como es el caso de *Wondermart* en donde la experiencia es privativa y al acontecer de forma singular la relación de complicidad que acontece no es la de espectador- actor, sino la de espectador- audio.

De esta manera, los puntos de vista sobre la puesta en escena de la tecnología, la percepción de la teatralidad en entornos no teatrales y las relaciones entre el teatro y lo real han abierto nuevas formas de pensar la ausencia de actores (Manuel, 2017).

Desde un punto de vista técnico, la experiencia se diseñó para que fuera autosuficiente y portátil, y por lo tanto no tuviera que depender de la intervención humana para funcionar. La concepción de un escenario y de una interacción autónoma entre los espectadores por parte de los creadores de este tipo de teatralidad, permitió que el espectáculo se desarrollara por sí mismo, es decir, a través de la acción de los espectadores, que se convirtieron en los únicos protagonistas de los espectadores, que se convertían, a su vez, en los únicos intérpretes. Particularmente, en *Etiquette*, la estrategia de utilizar una partitura muy estricta de instrucciones, gestionada únicamente por los participantes, creó las condiciones para que la representación se basara en la autonomía de los espectadores y no de los actores (Manuel, 2017).

Mientras que en el teatro tradicional se puede considerar que la actuación de un actor cumple una función mediadora entre el público y la obra, en las representaciones de *Autoteatro*, es el público quien representa la obra en su totalidad mediante instrucciones.

Sin embargo, aunque el posible papel mediador desempeñado por los actores parece haberse distribuido entre los espectadores, lo que realmente cumple la función mediadora es el dispositivo relacional implantado por medio del audio inmersivo. Entonces, la agencia y la responsabilidad del hecho escénico ahora está depositado en un ecosistema de relaciones y ya no es un atributo exclusivo del ser humano, en otras palabras, en el Autoteatro la agencia teatral pasa de ser del intérprete para depositarse en el dispositivo relacional.

Así pues, el Autoteatro llama la atención sobre el hecho de que la capacidad de actuar no es algo que se dé en actores formados profesionalmente, sino que, por el contrario, la capacidad de actuar viene determinada en gran medida por los dispositivos teatrales.

En el *Autoteatro*, la ausencia del actor no es un fin en sí mismo, sino que resulta de un interés por escenificar y percibir aspectos de lo real como, por ejemplo, un momento de intimidad en un contexto histórico en donde las redes sociales y la extrema interconexión a través de ellas ha dejado de lado esa sensación de poseer un espacio íntimo y privado con alguien. Para concluir, presentaré una cita de Dubatti, reafirmando esta idea:

El espectador no es un actor fracasado, sino uno de los dos protagonistas de la relación teatral, de la misma manera en que no se puede evidentemente considerar al lector como un escritor fracasado. Felizmente, el espectador se ha convertido en el lugar por excelencia para repensar y redefinir el teatro; es hoy un laboratorio de (auto) percepción teatral. (CIDDAE, 2012).

El Autoteatro pretende ser, sobre todo, un intercambio relacional, por lo tanto, debe ser comprendido a través del desarrollo nuevas relaciones sociales y nuevas conexiones entre relaciones. Sin embargo, este comprende distintos formatos y por ello expone al espectador a distintos tipos de experiencias convivales. Por ello, he dividido estos tipos en 3 categorías: la privativa, la dualista y cardumen.

En línea con esto, el tipo de participativita que se genera, dentro de las 3 categorías, es una participatividad configurativa de primer nivel, lo cual significa que permite que el espectador tenga injerencia sobre el hecho escénico al dejarlo participar en este pero que eso no significa que tenga la potestad de tomar decisiones sobre la narrativa ni ejecutar cambios sobre la experiencia teatral.

Por otro lado, el dispositivo relacional del Autoteatro tiene características propias de un acontecimiento relacional por manifestarse de forma libre; además, contiene delimitación de instrucciones, espacio y tiempo; a su vez, no busca exponer una narrativa sino hacer pasar al espectador por una experiencia. Sin embargo, el dispositivo en el Autoteatro difiere con los acontecimientos relacionales por ser incierto en baja medida y porque el desequilibrio al que se expone el espectador se presenta por la intimidad al que se los expone y no desde obligarlos a tomar decisiones sobre el hecho escénico. Esto porque dentro del Autoteatro no se busca que el espectador tenga una responsabilidad sobre la narrativa, sino que piense en esta como una experiencia de dialogo y de conexión.

Por último, no hay que confundir al Autoteatro como un dispositivo de relación autoritarita por impartir indicaciones, sino como una excusa para generar intimidad y conectar de forma distinta con una narrativa.

2.3 El espacio de representación como potenciador de la experiencia íntima y perceptual del espectador en el *Autoteatro*

Al igual que el anterior apartado, este también se desprende de una de las preguntas específicas planteadas en la introducción, esta es la siguiente: ¿Como, posterior a un contexto de distanciamiento social, el espacio de representación de una obra de Autoteatro ofrece la potenciación de la experiencia íntima y perceptual del espectador, frente a las experiencias teatrales tradicionales presentadas en los teatros en Lima- Perú?

Para ello utilizare a los siguientes autores: la tesis doctoral de Paoletta: *El actor en la realidad virtual: Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación* y el libro *Immersive Theatre* de Josephine Machon para desarrollar como son usados los espacios dentro del teatro inmersivo. Por último, usare las teorías neurocientíficas aplicadas al teatro por Gabriele Sofia y por Miguel Ribagorda. Las teorías mencionadas aportan a este apartado debido a que, dentro de esta rama, exponen la percepción del espectador hacia el espacio que lo comprende.

2.3.1 El espacio en el Autoteatro

Como ya se mencionó, el Autoteatro es un tipo de teatro inmersivo y este tipo de teatralidad tiene como característica dominante el hecho de adoptar los espacios de representación como lugares para potenciar la narrativa de la experiencia teatral. En estos casos, el entorno al que el espectador se ve expuesto, se convierte en parte del mundo de la experiencia, es decir, el espacio, y el viaje dentro de él, tienen que contener el "mundo propio" del evento. La relación del espectador y el espacio dependerá de la relación específica del público con la experiencia teatral. El énfasis en el espacio dentro de esta práctica pone de manifiesto un cruce de fronteras en la creación de híbridos cada vez más inusuales y sofisticados (Machon, 2013).

El Autoteatro suele optar por desarrollar sus experiencias escénicas en lugares cotidianos. Sin embargo, vale la pena observar cómo muchas de las experiencias de Autoteatro optan por situarse discretamente a un lado o en un segundo plano. Esto va relacionado a la sensación de marginalidad antes mencionada. Se trata de espectáculos que se niegan a ser mostrados, se sitúan en la actividad cotidiana de un lugar y desaparecen. No obstante, la relación con el espacio escénico variará según el tipo de experimentación que el espectador va a tener.

En ese sentido si, por ejemplo, el espectador está siendo parte de una obra dualista lo más probable es que se encuentre sentado en un espacio que propicie la conexión entre los dos espectadores- participantes. Esto sucede en la experiencia *Etiquette*, la cual se puede montar en la mesa de un restaurante, cafetería o bar; en *The quiet volume*, que se da en la mesa de una biblioteca y, por último, en *Hello for dummies*, que se da en la banca de un parque. En este tipo de experiencias el espacio escénico ha sido pensado para servir a la sensación de complicidad que se pretende generar entre los dos participantes de la experiencia.

Por otro lado, si la experiencia es privativa, como en *Wondermart*, el espacio de representación será un estímulo más presente dentro de la narrativa de la obra, esto porque al no poseer otro participante, se busca que el foco atencional este posicionado en el espacio que rodea al espectador participante, esto, a su vez, porque el dispositivo relacional, plantea la participación con el entorno y no con otro espectador como en la experimentación dualista.

Por otro lado, en la experiencia en cardumen, la relación con el espacio suele ser un híbrido entre lo íntimo y lo épico con respecto a la relación con el espacio de representación. En *The Extra-People*, la experiencia es en cardumen y se da en una sala de teatro sin luz. La relación de la representación con el auditorio del teatro en el que tiene lugar es demostrativa de este deseo de resistirse al posicionamiento convencional del teatro como centro de la atención de todos. Las luces del teatro están apagadas, las butacas están casi vacías y el aparato habitual que guía nuestra atención se encuentra ausente (Andy, 2018). Por momentos esta experiencia permitirá que el público sea parte de un colectivo para que después a través del audio aislarlo bajo las sombras de un teatro oscuro. En ese sentido, la relación que el espectador tendrá con el espacio se verá afectada por el resto de los participantes, que, a su vez, están viviendo una experiencia teatral inmersiva con audios que contienen distintas indicaciones. Esto sucede porque el dispositivo relacional está dividido hacia dos receptores:

En primer lugar, está implantado en co- relación con los otros individuos (ya sea hacia un grupo o hacia una persona en específico) y en co- relación con el espacio en donde acontece el hecho escénico.

2.3.2 El espacio y la percepción

Para responder a la interrogante que inspiró este apartado me volcaré a utilizar las teorías de las neurociencias como la teoría de la co-constitución y el concepto de *affordance* evocadas al ámbito teatral por Gabriele Sofía y Miguel Ribagorda y las aplicaré a la percepción que el espectador puede tener del espacio teatral en una experiencia de *Autoteatro*.

En primer lugar, la teoría de la co-constitución permite entender cómo funciona nuestra percepción en un espacio rodeado por otras personas. Esta teoría sostiene que uno se suele reconocer en base al entorno que lo rodea, es decir, si yo me encuentro en un espacio en donde todos son espectadores, pues me voy a reconocer como un espectador, pero, si, por lo contrario, me hayo en un ambiente en donde las personas no son necesariamente espectadores voy a reconocer su posición como una propia.

Esto aplicado al Autoteatro explicaría como el espacio de representación implementado ayudaría a percibir de forma potenciada la experiencia teatral y la narrativa planteada. Esto debido a que, en el Autoteatro, se usan espacios cotidianos que están siendo utilizados en su cotidianidad por otras personas que no son parte de la experiencia de manera simultánea con las personas que sí lo son. En ese sentido y en base a la teoría de la co-constitución, el espectador va a reconocerse como el espectador de la experiencia y, a su vez, adoptará el rol del espacio cotidiano que lo rodea. Como consecuencia, el espectador vivirá una experiencia híbrida entre dos roles: el que desempeña dentro de la experiencia y el que desarrolla fuera de la experiencia por reconocerse dentro del rol adoptado por los que no están participando en la experiencia.

Normalmente en las experiencias de Autoteatro se busca que el rol que adopta el espectador en la obra sea potenciado por el ambiente en el cual se está viviendo la experiencia para que, de esta manera, la inmersión se pueda dar en mayor medida, es decir: potenciada. A continuación, plantearé como podría desempeñarse esto en las tres categorías de experimentación convivial en el Autoteatro (la experiencia privativa, la experiencia dualista y la experiencia cardumen).

En el caso de *Wondermart* (experiencia privativa), el espectador vive la experiencia inmersiva durante el horario de atención del supermercado, en ese sentido, se ve expuesto a ver a compradores en un estado de cotidianidad. Esto, según la teoría de la co-presencia, haría que el espectador pueda introducirse al rol de “un cliente más del supermercado” y al mismo tiempo “un participante de *Autoteatro*”.

Por otro lado, en el caso de *Etiquette* o *The quiet volume* (ambas experiencias dualistas) el espacio escogido es un café y una mesa con dos sillas dentro de una biblioteca. Como se mencionó el dispositivo relacional está enfocado en la relación entre los dos espectadores y no en la relación espectador- espacio como en las experiencias privativas, sin embargo, la teoría de la co- presencia sigue aplicándose de igual manera. Es así como los participantes de *Etiquette* y de *The quiet volume* se reconocerán como participantes- clientes del café (*Etiquette*) y un lector visitando una biblioteca (*The quiet volume*).

No obstante, esta co- presencialidad se genera en las experiencias cardumen en menor medida, ya que, en ellas, no se busca la marginalidad del espectador, es decir, que el espectador este encubierto entre la cotidianidad de las personas, sino que se explicita que estará viviendo esta experiencia junto con un grupo de otros espectadores. Sin embargo, esto no es un limitante para que se genere la inmersión, solo que, la percepción se dará de forma unidimensional al espacio de la experiencia.

En síntesis, la teoría de la co-presencialidad expuesta por Sofía permite que entendamos la forma en la que se genera la percepción dentro de espacio como los que sugieren las experiencias de *Autoteatro*. Dentro de la aplicación se ha determinado que tanto en la experiencia privativa como dualista se podría potenciar la percepción, ya que hay una percepción doble de la realidad y esto, a su vez, podría ayudar a difuminar en mayor medida la línea entre lo real y lo ficticio y, por tanto, la inmersión. Por último, hay que mencionar que la teoría de la co-presencialidad no aplica para las experiencias en cardumen.

Como síntesis, se podría afirmar que el Autoteatro tiene como característica dominante el hecho de adoptar los espacios de representación como lugares para potenciar la narrativa de la experiencia teatral por ser parte de la categoría de teatro inmersivo.

Por otro lado, la sensación de marginalidad presente en la experiencia de Autoteatro privativa y dualista se da porque dentro de esta categoría se expone al espectador a vivir la experiencia de forma incógnita dentro de un espacio cotidiano en uso. En línea con esto, la teoría de la co-presencialidad expuesta por la rama de la neurociencia, sostiene que uno se suele reconocer en base al entorno que lo rodea y debido a que, dentro de la experimentación dualista y privativa, hay una percepción doble de la realidad, la percepción podría verse potenciada.

2.4 La cognición sinestésica y los elementos sensoriales implementados en el proceso perceptivo del espectador

Esta subsección está destinada a resolver la tercera pregunta específica presentada en la introducción de la investigación y por lo tanto a desarrollar el tercer objetivo específico, el cual, es analizar la contribución de los elementos sensoriales utilizados en el Autoteatro para la potenciación de la experiencia perceptiva e íntima del espectador- participante dentro de un marco temporal post pandémico en Lima -Perú.

Para ello me apoyare de los siguientes autores: la tesis doctoral de Paola Abatte: *Transitando Emociones: Teatro Inmersivo Sensorial Aplicado (TISA) como práctica performativa eficaz en la transición puberal*; el artículo: *las formas de la vitalidad* de Daniel Stern; en tercer lugar, el libro de Francisco Varela y Eleanor Thomson: *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*; por último, por el artículo académico: *La sinestesia: “sentidos sin fronteras”* de Matej Hochel y Emilio Gómez Milán (Milán & Matej, 2008).

Como expuse en el marco teórico de la presente investigación, la mirada que adoptaré sobre el término “sensorialidades” es desde una mirada cinestésica. La cinestésica es mencionada en este apartado porque aporta en la comprensión de la experiencia subjetiva, como el aparato cognitivo del ser humano y podría ofrecer una respuesta a la pregunta que inspiro este apartado: ¿De qué manera la implementación de elementos sensoriales podría ayudar a que se potencie y la percepción y la sensación de intimidad dentro de la propuesta de Autoteatro dualista?

La palabra sinestesia proviene del término griego *aisthesis* percepción y significa “percepción unida”. Esta mirada sostiene que la estimulación de un sentido (por ejemplo, el oído) conlleva una percepción en otra modalidad sensorial añadida (por ejemplo, la vista) y que, en algunos casos, la experiencia sinestésica implica la “transducción” de una categoría semántica aprendida (grafemas, números, caras humanas, días de la semana) en una experiencia sensorial (por ejemplo, la percepción de un color “fantasma”) (Milán & Matej, 2008). Pero ¿porque sucede esto?

Las teorías desde la neuro fenomenología de Varela explican porque se genera esta sinestesia dentro de nuestro sistema cognitivo por medio del enactivismo.

El enactivismo o cognición enactiva, sostiene que nuestra percepción del mundo no se presenta de forma dividida entre los distintos sistemas del cuerpo humano como el sistema de

un computador, sino que se genera de forma multimodal, en otra palabra, nuestra percepción del mundo es una percepción sinestésica, en la cual participan distintos sistemas y canales del ser humano.

Varela concibe a la cognición como aquellas acciones internas que ejecuta un organismo vivo para mantener su acoplamiento con el mundo, un mundo que su propio cuerpo determina por medio de la actividad que tiene con él con el fin último de adaptarse al entorno.

Es decir, la cognición es una actividad adaptativa, el cual es generado por toda la organización del sistema que comprende al ser humano, el cual, se encuentra en un entorno previamente prestablecido, por lo tanto, los organismos crean sus experiencias del mundo a través de sus acciones y no son solo receptores pasivos del entorno: son actores en el entorno.

En ese sentido, el sistema cognitivo del ser humano es un acto corpóreo que genera, por su propia naturaleza, un dialogo entre los distintos sistemas el cuerpo (Várela, Thompson, Rosch, & Dennett, 1997)

Esta concepción se contrapone a las antiguas formas de concebir la cognición humana, como es el caso de la filosofía del dualismo cartesiano, presentada por Rene Descartes. En el cual, sostiene que hay dos tipos de fundamentos sobre el ser humano: el ámbito mental y el ámbito físico, dividiéndolos en dos planos diferentes y estableciendo que el cuerpo “no puede pensar” (Abatte, 2021).

A su vez, se distancia de aquellas perspectivas rígidas respecto al proceso perceptivo del ser humano: la objetivista y la subjetivista. La primera sostiene que la percepción del mundo se genera en base a las leyes de nuestro entorno, al margen de nuestra aptitud perceptiva y cognitiva. En ella la percepción es vista solo como la recepción de lo ya establecido. Por otro lado, el subjetivismo dice que todo el proceso perceptual del ser humano es interno, al margen de nuestro entorno biológico y cultural. Contrariamente a estas la

perspectivas, Varela y Thompson mencionan que, al ser la percepción un acto motor, lo interno y lo externo se definen recíprocamente.

En síntesis, el enfoque enactivo consiste en dos cosas: la percepción vista como acción y en que las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensorio-motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente (Várela, Thompson, Rosch, & Dennett, 1997).

Elementos sensoriales y estimulación perceptual:

Con esto expuesto se puede afirmar que cuánto más abierto están nuestros sentidos al medio que nos rodea, más fortalecemos al cerebro y sus conexiones y los procesos de aprendizaje y /o la adquisición de conocimientos (Luria, 1984, citado por Carbajo, 2014). Sin embargo, aún no se ha respondido la pregunta que inspiró este apartado.

Para ello, me remontare a las nociones presentadas por Sofia con respecto a los procesos cognitivos de memoria y percepción expuestos en el marco teórico de esta investigación (véase capítulo 1), en la cual, Sofia sostiene que, los mecanismos presentes en el que el sistema nervioso al momento de percibir algo, son los mismos procesos empleados para recordar algo. Por lo tanto, hay una comunicación dual entre estos campos.

Además, Sofia expone que dentro de cada órgano sensorial (la piel, que permite el tacto; los ojos, que proporcionan la vista; los oídos, que además de captar los sonidos controlan el equilibrio; la nariz, mediante la que se perciben los olores; y, la lengua, con la que se distinguen sabores con el sentido del gusto) tiene su propia memoria.

A su vez, el ser humano cuenta con distintos canales de memoria, los cuales tiene interconexión entre ellas, es decir que tenemos con una memoria sinestésica y es generada en base a como nos hemos relacionado con el ambiente. Estas memorias son las siguientes: la memoria de los cinco sentidos, la memoria del lenguaje, la memoria de la cinestesia espacial y la memoria de la emoción.

Eso explica porque cuando algún sentido es estimulado puede generar automáticamente un recuerdo y una emoción como, por ejemplo, al oler un perfume uno puede remontarse a un momento determinado que, a su vez, traerá consigo una emoción determinada.

No obstante, es importante recalcar que a diferencia de un recuerdo que es traído a la mente a causa de una asociación con algún aspecto del mundo externo, la respuesta sinestésica no puede ser controlada por la fuerza de la voluntad. Mientras que a veces somos capaces de dejar de pensar en un recuerdo desagradable, no es posible dejar de ver, oír u oler un estímulo externo a no ser que uno elimine la entrada de información sensorial (Milán & Matej, 2008).

Es por este motivo que sostengo que la implementación de elementos sensorialmente estimulantes dentro de la experiencia de Autoteatro dualista pueden apertura los distintos campos de memorias del espectador- participante. En ese sentido, se hace relevante que los elementos implementados en la experiencia vayan acordes de la narrativa de la obra y de lo que se quiere transmitir que, si bien no se percibirá de la misma manera para todos, si aportaran a la potenciación de la percepción con relación a la experiencia.

Esto también va relacionado con la potenciación de la sensación de intimidad con relación al hecho escénico, ya que, la estimulación sensorial que podría despertar memorias íntimas e individuales en los espectadores/participantes, se realiza de forma individual y atemporal, es decir, que los elementos son manipulados en distintos momentos de la experiencia por cada uno de forma personal, lo cual, expone al espectador/participante a tener un sentimiento más íntimo con respecto a la experiencia.

La cognición, según Varela y Thompson, es una actividad adaptativa, la cual, es generada por toda la organización del sistema que comprende al ser humano, el cual, se encuentra en un entorno previamente establecido. Es decir que, el sistema cognitivo del ser

humano es un acto corpóreo que genera, por su propia naturaleza motora, un dialogo entre los distintos sistemas el cuerpo.

Esta concepción se contrapone a las antiguas formas de concebir la cognición humana como la teoría de la dualidad cartesiana en donde la mente y el cuerpo esta divididos.

En línea con esto, Sofía expone que los procesos encargados de generar la percepción y memoria son los mismos y que, por ello, hay una interconexión estrecha entre estos dos sistemas.

A su vez, la neurociencia expone que, tenemos distintos tipos de memoria y, es por eso por lo que, los procesos subjetivos del ser humano están ligados a nuestros recuerdos y emociones de forma automática. Por lo que la memoria sensorial que uno posee, de un objeto, podría activar un recuerdo o una emoción. Por ello, la implementación de elementos que estimulen al espectador/participante podría generar que se potencie su percepción de la experiencia. Además, como los elementos generadores de recuerdos o sensaciones íntimas serán manipulados de forma individual y atemporal por cada uno de los espectadores/participantes, podrían potenciar la sensación de intimidad con la experiencia.

Capítulo 3: Laboratorio de Creación

Para cumplir con el objetivo principal de la investigación y resolver la pregunta investigativa, era fundamental crear y montar una obra de Autoteatro dualista. Como mencioné en la introducción, debido a que el *Autoteatro* (ya sea privativa, dualista o cardumen) es un tipo de teatralidad nueva, no posee una sistematización dentro del ámbito de la producción (al menos no una que haya sido difundida por la compañía creadora Rotozaza) y por ello, decidí iniciar mi laboratorio de creación en el año 2021, desde aquellos recursos de montaje que había aprendido durante mis años de carrera, por ello, el laboratorio inició como una creación colectiva, guiándome paralelamente de la información que iba recolectando en el proceso, la cual, era compartida con los integrantes del equipo.

La elaboración de este proyecto estuvo dividida en cuatro etapas, dos de ellas se dieron en el año 2021 y las dos últimas en el año 2022. Cada etapa pretendió cumplir con distintos objetivos dentro del proceso creativo.

La primera etapa, se enfocó en la elección de la temática a tratar y de crear la atmósfera de lo que sería nuestra propuesta de Autoteatro dualista por medio de propuestas sensoriales por parte de cada participante.

En la segunda etapa, se creó la dramaturgia de la obra por medio de propuestas grupales de textos y poesía.

La tercera etapa, tuvo una estructura distinta a las etapas pasadas, debido a que se dieron varios procesos de forma paralela, en ese sentido, la tercera etapa buscó: delimitar el enfoque de la propuesta dramaturgica y de la temática a tratar, diseñar la experiencia inmersiva a partir del texto, crear la dramaturgia sonora de la obra e implementarlos a las herramientas tecnológicas.

Por último, la cuarta etapa estuvo enfocada a la implementación de los elementos de producción, en la elección del lugar en donde se daría la obra, los ensayos generales y el montaje.

El objetivo de delimitar las etapas fue el poder organizar de forma óptima el proceso, para tener una guía en el momento de la creación y, de esta manera, poder proponer una sistematización del proceso creativo, el cual concluiría con la muestra final de la propuesta artística.

Este proyecto tuvo como fecha de inicio, el mes de abril del año 2021, en donde se desarrollaron las dos primeras etapas hasta finales del mes de marzo de ese mismo año, concluyendo la primera y segunda etapa del proyecto, cada una tuvo un mes de duración.

Posteriormente, el proyecto se retomó en el mes de abril del año 2022 y fue concluido en el mes de diciembre de ese año con el desarrollo de la tercera y cuarta etapa del proyecto, para luego ser montada en 06 de enero del año 2023.

Considero relevante volver a mencionar que la creación de esta propuesta escénica parte desde el desconocimiento concreto de cómo se realiza una obra de Autoteatro dualista, en ese sentido, es importante decir que, esta propuesta no intenta proponer una sistematización preponderante, en el ámbito de la creación y producción, para reemplazar un sistema no difundido o copiar la obra *Etiquette* de Rotozaza, la cual fue usada como una inspiración inicial para el proyecto. En contraste, lo que se pretendió con esto fue delimitar y organizar distintas alternativas que podrían permitir la reproducción de un protocolo no implementado en Lima- Perú para abrir posibilidades creativas.

En ese sentido, dentro de mi investigación posiciono a las obras de *Autoteatro*, planteadas por la compañía Rotozaza, como una inspiración que forma parte de un movimiento más amplio que el propio concepto de *Autoteatro*.

¿Por qué se creó la propuesta artística de Autoteatro con el formato de Etiquette?

La razón por la cual he utilizado el formato de *Etiquette* para la creación de mi propuesta artística, fue porque, como mencioné previamente en mi investigación, propongo que, la convención que compone al Autoteatro en donde hay una experimentación convivial de forma dualista, posee características únicas que aportan a comprobar la hipótesis planteada en la presente tesis, esto en comparación con las experiencias privativas y cardumen de *Autoteatro*.

En primer lugar, porque al ser una experiencia dual, la sensación de marginalidad se viviría en parejas, lo que podría hacer que se potencie, por otro lado, las experiencias individuales proponen que se genere una sensación de intimidad con uno mismo y lo que se buscaba era potenciar la sensación de intimidad en base a la relación con alguien más. Por otro lado, la experiencia cardumen quedo descartada por que la co – presencialidad no se hace presente en estas experiencias, por lo tanto, la percepción del espectador podría no estar totalmente potenciada como en la experiencia dualista.

En una segunda instancia, hayo relevante el formato de *Etiquette* sobre otras experiencias por ser el formato de la primera experiencia de Autoteatro como tal.

Dentro de este proceso creativo, adopte el rol de directora y gestora del proyecto, con la finalidad, de poder sumergir e instruir al resto del equipo dentro de la temática a tratar y así poder guiar el proceso a fin con los objetivos de la investigación. Los integrantes que fueron convocados para que formen parte del proyecto en año 2021 fueron: Mayra Carbajal como la dramaturga del proyecto; Renzo Rospigliosi, como codirector y Favio Rojas, como creador sonoro de la experiencia.

Para la elección de los participantes, me base en que sean personas afines a mí, esto porque para mí era necesario que en el laboratorio se formara un ambiente de escucha y de diálogo. También considere importante el hecho de que tuvieran la misma formación artística que yo para manejar un mismo lenguaje creativo al momento de dirigir. Es por ello por lo que

todos los participantes de mi laboratorio fueron formados en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

Por último, para mí era importante que sean personas afines con las nuevas corrientes artísticas posdramáticas y que no estén sesgados en concebir al teatro de texto como el único teatro o como un teatro propio de ser considerado una forma teatral superior a otra, en ese sentido, sabía que Renzo Rospigliosi y Mayra Carbajal eran artistas que, antes de aceptar la invitación para el proyecto, buscaban implementar recursos tecnológicos de inmersión dentro de textos teatrales. Por otro lado, sabía que Favio Rojas y Renzo Rospigliosi formaban parte del grupo *Sensáfora*, propuesta que buscaba crear mediante códigos digitales y medios tecnológicos piezas híbridas de danza, música y teatro. Por esto, sentí que sería idóneo que estas personas sean parte del proyecto.

En el año 2022, incluí a Christian Mora en el proyecto para que juntos diseñemos la experiencia inmersiva. Esto porque, al igual que yo, él estaba interesado en investigar el teatro inmersivo. Además, porque él fue mi compañero en la experiencia inmersiva *Etiquette* de Rotozaza en el año 2020, momento en el que surgió el deseo de explorar este tipo de teatralidad. A su vez, hubo reestructuraciones dentro de los roles establecidos inicialmente ya que, Renzo Rospigliosi ya no se encontraba en el país, por ello, creí pertinente nombrar a Mayra la codirectora del proyecto y darle a Renzo Rospigliosi la responsabilidad de asesorar la implementación tecnológica que se daría en la última etapa de la creación.

A continuación, presentaré una breve biografía de los integrantes de mi laboratorio de creación:

Renzo Rospigliosi: Artista escénico intermediario. Licenciado en Teatro por la Pontificia Universidad Católica del Perú y actualmente cursando la Maestría en Artes Plásticas, Electrónicas y del Tiempo en la Universidad de los Andes en Bogotá. Ha presentado su trabajo a nivel internacional en espacios como el *Elfreth's Alley Museum* en

Philadelphia, el Centro Cultural de la PUCP en Lima y diversos festivales. Influenciado por la performance construye instalaciones, video esculturas, piezas escénicas y sonoras utilizando lógicas computacionales y poniendo en tensión la relación humano-máquina. Es director del colectivo de improvisación interdisciplinaria *Sensáfora*, con quienes explora la relación entre las artes escénicas, el movimiento y la codificación en vivo.

Mayra Carbajal: Actriz licenciada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Participó como actriz en la puesta en escena “El Gran Teatro del Mundo” en el año 2017 bajo la dirección de Luis Peyrano; en la creación colectiva “Un ser en la ciudad”, bajo la dirección de Marissa Bejar en el año 2018; en la creación colectiva “visita guiada”, bajo la dirección de Ana Correa en el año 2018 y en la obra “Veinte Mil Páginas”, bajo la dirección de Jorge Villanueva en el año 2019. En los últimos meses ha recorrido diferentes ámbitos como la gestión cultural independiente, la dramaturgia y el desarrollo de códigos con lenguajes de programación.

Christian Mora: Actor licenciado de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Participó en el Encuentro Internacional de Teatro del Grupo *Malayerba* en el año 2015; en el Seminario Teatro por Dentro del Grupo *Yuyachkani* en el año 2014; y en el encuentro pedagógico del Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano (FITLA) en el 2017.

Participó como actor en la creación escénica “Baila, Miguel” en el Teatro del Olivar en mayo del 2016; en la obra “Dos Calculadores”, de José Manuel Lázaro dirigida por Javier Quiroz en mayo del 2017 en la Casa Espacio Libre; en la creación colectiva dirigida por Alejandra Guerra “Contigo Aprendí” en julio del 2018; en El Pánico, de Rafael Spregelburd dirigido por Jorge Chiarella en febrero del 2019, y *Manifiesto.ig* dirigido por Franco Ocaña en 2021.

Favio Rojas: Compositor, productor musical y músico de más de un instrumento con más de 7 años de presencia en el medio artístico en los cuales destaca en su labor como compositor de música para teatro, ópera y *song writing*. Cuenta con estudios de composición musical académica en la Facultad de Artes escénicas de la Pontificia Universidad Católica y estudios de guitarra clásico/popular con el maestro Mario Orozco. Es cofundador de la Comunidad Peruana de música nueva, proyecto que busca visibilizar las nuevas expresiones musicales peruanas con una perspectiva descentralizada. Entre sus obras notables se encuentran la música incidental para la obra de teatro *Ofelia no estaba loca* escrita por Carla Valdivia, la ópera *Una dama se defiende* escrita por Maritza Núñez y las producciones realizadas con su grupo Ciudad Pánico. Actualmente se encuentra investigando sobre la música y la relación con las tecnologías desde los lenguajes del *live-coding* y el diseño sonoro.

3.1 Organización del proyecto

La plataforma que utilicé para realizar la etapa 1 y la etapa 2 fue la plataforma *Zoom*, esto debido a que estas dos etapas se dieron en el año 2021, en el cual las restricciones por el estado de emergencias eran muchos más rígidas que en la segunda mitad del proyecto durante las etapas 3 y 4. Las etapas 3 y 4 contaron con sesiones semipresenciales debido a que a esas alturas del proyecto si era necesario reunir al equipo de forma presencial en algunas ocasiones. A su vez, les pedí a los que cuenten con un cuaderno a modo de bitácora, en el cual puedan poner la información que se les impartiría, las dudas acerca de este nuevo tipo de poética y las ideas que se les ocurría en el proceso. También se creó una carpeta Drive nombrada: Proyecto Autoteatro, en la cual cada participante tenía una carpeta personal para subir referencias y colocar algunas tareas que más adelante se les pediría realizar, a su vez, había contábamos con una carpeta nombrada “organización y cronograma del proyecto” ahí se encontraban las sesiones grabadas de las reuniones por *Zoom*, el cronograma tentativo del

proyecto y las fotos del proyecto. De igual manera, manteníamos comunicación constante por un grupo que cree en *WhatsApp* con el fin de ir mandándonos información que ayude a enriquecer el trabajo que íbamos realizando, las cuales, también eran subidas a la carpeta Drive.

3.2 Primera Fase: La Esencia del Proyecto y la Temática a Tratar

En esta etapa los integrantes fueron guiados por mi para hacer una recopilación de temas que atraviesan a cada uno de los integrantes para así, ver los puntos convergentes y delimitar un tema o escoger más de un tema y colocarlos en una misma línea narrativa. Esta fase se dio en el mes de abril del 2021 y contó con 7 sesiones y fueron realizadas Vía *Zoom*. Debido a que esta era la parte inicial del proceso, en donde yo impartiría información acerca del Autoteatro y de las líneas de investigación, fue importante que todos estén presentes en todas las sesiones, además, en esta etapa se definiría la esencia del proyecto.

3.2.1 Sesión 1: Introducción al Concepto de Autoteatro.

El proyecto inicio el miércoles 7 de abril del año 2021 y contó con la participación de todos los integrantes del equipo creativo en ese momento, es decir, Mayra Carbajal, Renzo Rospigliosi, Favio Rojas y yo.

Los objetivos centrales de la sesión fueron dos: El primero fue que yo les introdujera e impartiera mediante videos y diapositivas, la constitución del proyecto y la forma en la que quería que se dé el proceso creativo, a su vez, instruirles, a fondo, lo que comprende y de donde viene una obra de *Autoteatro*. En segundo lugar, organizar las sesiones semanales y el tiempo que se le iba a dedicar al proyecto durante el mes de abril, que iba a ser el mes en donde íbamos a abarcar toda la primera etapa de este, a su vez, cuadrar un cronograma en donde se indicara las actividades y objetivos de cada sesión.

En primer lugar, inicié dándole la bienvenida y agradeciendo que aceptaran ser parte del proyecto, hice que todos nos presentemos, ya que, Favio Rojas no conocía a todos dentro

del proyecto y que me comentaran porque habían decidido aceptar ser parte. Todos respondieron que, debido a la pandemia, no habían tenido la oportunidad de crear en mucho tiempo y que este proyecto era una excusa para que como artistas escénicos regresaran a hacerlo, particularmente, Favio Rojas agregó que él estaba interesado en explorar la hibridez entre el arte teatral y el arte sonoro y musical debido a que él era parte de la especialidad de música y que por ello estaba en constante búsqueda de hacer proyectos con personas de otras especialidades. Para mí era importante saber esto, para entender que significaba el proyecto para cada uno de ellos y que tanto interés tenían con respecto a la creación.

Después de la introducción de cada uno y de entender la razón por la que habían decidido entrar al proyecto, pasé a dar las reglas del laboratorio de creación, en donde hice hincapié en que ese era un lugar seguro para crear y que, por ello, cualquier idea o aporte creativo iba a ser escuchado independientemente si es que la idea iba a ser o no utilizada.

Después de eso pasé a mostrarles un video realizado por el periódico *New York Times* publicado en el año 2015, en donde se mostraba uno de los espectáculos de *Etiquette* de Rotozaza en un restaurante en Nueva York y los comentarios de uno de sus creadores Ant Hampton respecto al espectáculo² y mostré las definiciones que la compañía Rotozaza le daba al *Autoteatro*. Luego pase a exponer por medio de una presentación de diapositivas, el planteamiento del proyecto, los objetivos y el enfoque que este tiene con respecto a potenciar la experiencia íntima y perceptual del espectador.

A su vez, comente algunas teorías que consideraba relevantes. Una de ellas fue la idea extraída por Nicolas Bourriaud, el cual plantea arte de situación en el que se elimina la frontera entre arte y vida, para construir en la realidad cotidiana, y así, vivir la situación en lugar de vivir la evocación de una situación a través del arte (Bourriaud, 2021 citado en Enrile, 2015).

² Video de Etiquett de Rotozaza: <https://vimeo.com/120873104>

En segundo lugar, expuse brevemente el concepto de convivio planteado por Jorge Dubatti (2015) y la idea de tecnovivio presentada por Bryant Caballero y junto con esto la opinión de Dubatti con respecto a las nuevas propuestas virtuales y al tecnovivio, la cual es parcialmente evocada a reconocer una experiencia de tecnovivio inferior a una convival, al afirmar que, a mayor extensión de la experiencia tecnovivio, mayor necesidad de experiencia convival; problematizando así las propuestas virtuales que estaban aconteciendo en ese momento (Unam, 2020). Estas posturas no las mostré con la finalidad de imponer una apostura, sino que las mostré con la finalidad de que los integrantes pudieran entender alguna de las bases teóricas que habían conformado la propuesta de mi planteamiento de tesis.

Después de exponer esto, mis compañeros me comentaron sus impresiones. Favio recalcó que lo que más le había llamado la atención fue la importancia que tiene el audio dentro del proyecto por su carácter de guía y de creador de atmósferas. A su vez, Renzo comentó acerca de que debido a que cada participante tenía una experiencia distinta, la introspección y la psicología de cada personaje cobraban una relevancia especial y por ello esto debería ser tomado en cuenta al momento de escoger la temática. Por último, Mayra comentó que lo que rescataba de este tipo de propuestas era el hecho de no determinar al teatro de texto, como el único teatro, sobre todo en un contexto como Lima, en donde aún tenemos una mirada tradicionalista.

3.2.2 Sesión 2: División de Roles y Acercamiento a la Temática

La segunda reunión se dio el lunes 12 de abril y contó con la participación de Mayra Carbajal, Renzo Rospigliosi, Favio Rojas y yo. En la reunión planteé como objetivo principal el delegar los roles según la división del proceso e iniciar con un primer conversatorio sobre las posibles temáticas que se trataran en el momento de la elaboración de la dramaturgia, de manera que se discutan ideas tentativas que atravesasen a cada uno de los participantes.

El objetivo se cumplió dando como división cuatro etapas dentro del proceso:

- La etapa de definición del tema y acopio de información sensorial: la cual tendría una duración de 4 semanas y sería guiada por mí.
- La etapa dramaturgica: sería guiada por Mayra Carbajal y tendría duración de 4 semanas, las cuales abarcarían las semanas del mes de mayo
- La etapa de la dramaturgia sonora de la obra: Esta etapa sería guiada por Favio Rojas y abarcaría las 4 semanas del mes de junio
- La etapa del diseño del viaje inmersivo: La cual estaría guiada por mi bajo la codirección de Renzo Rospigliosi y por mí, sin embargo, como esta etapa se dio en el año 2021, la que co direcciono fue Mayra Carbajal. En esta etapa se pretendía unificar todos los elementos y diseñar la experiencia a manera de viaje sensorial

Dentro de esta delimitación mencioné que, si bien yo había designados la división de roles, para mí era importante el hecho de que este proyecto partiera con la idea de ser una creación colectiva, en ese sentido, el proceso tendría una mirada horizontal al momento de crear siempre y cuando entre dentro de los parámetros de lo propuesto en la tesis. Esto porque, al haber una carencia teórica con respecto a un sistema de creación, producción y dramaturgia de este tipo de poética, tenía que partir de una base conocida, como la creación colectiva, que me permitiera ir dándole forma al proyecto. Además, sabía que, como mis compañeros Mayra Carbajal y Renzo Rospigliosi habían sido formados en la misma escuela actoral que yo, tenían conocimiento de cómo crear bajo los parámetros de la creación colectiva y, por ello, podíamos usar un mismo diálogo durante la creación. El caso de Favio Rojas no era totalmente distinto, ya que, a pesar de que él era parte de la especialidad de música, había tenido la oportunidad de ser parte del montaje de creación colectiva “Contigo Aprendí” dirigido por Alejandra Guerra en el año 2018, siendo parte de la banda sonora de aquella experiencia teatral. Si bien es distinta la experiencia de pasar por una creación

colectiva siendo músico y no actor, Favio Rojas estaba abierto a dejarse guiar por la experiencia.

Por otro lado, durante la reunión surgieron los temas tentativos que se podrían desarrollar tomando en cuenta el contexto tan peculiar que atravesábamos como seres humanos debido a la pandemia y las consecuencias que esto acarreo en nuestras vidas. Además, también se tomó en cuenta el hecho de que, si bien la obra genera un cohabitar con otro, también se manifiesta de forma introspectiva en el espectador- participante que está pasando por la experiencia.

Después de conversar de forma honesta e íntima los temas y sucesos que más habían resonados con nosotros durante el último año, cada uno de los integrantes escogió una temática por investigar, las cuales serían expuestas la siguiente sesión.

Por último, para cerrar la sesión deje como tarea que cada integrante trajera una propuesta temática pero que este sea un tema que, en lo personal, sintieran que los atravesaba como personas. Este sería compartido la próxima sesión.

Las temáticas eran las siguientes:

- Mayra Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente
- Favio Rojas: La pertenencia de uno mismo
- Renzo Rospigliosi: La relación de sexo- poder y sexo- moral.
- Yo: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas. familiares

3.2.3 Sesión 3: Exposición de las Temáticas Escogidas

En esta sesión el objetivo principal era que cada uno de los integrantes expusiera por medio de una presentación de *Power Point* la investigación que hicieron con respecto a la temática escogida en la sesión anterior y que se reflexionara acerca de la convergencia que había o las diferencias entre ellas.

- Favio Rojas: La pertenencia de uno mismo.

- Renzo Rospigliosi: La relación de sexo- poder y sexo- moral.
- Mayra Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente.
- Yo: El apego emocional dentro de las relaciones familiares.

Durante la exposición cada uno dio las razones personales por las cuales habían escogido cada temática. La mayoría de los temas estaban ligados a eventos acontecidos durante el año de pandemia, por ejemplo, Renzo comento que él quería hablar de la relación sexo – poder y moral porque en el año 2020 surgieron en las noticias del país muchísimos casos de violencia sexual y acoso. Por otro lado, Mayra comento que, en base a la pandemia muchos habíamos tenido que recibir un apoyo terapéutico y por ello quería explorar el campo del vínculo entre un paciente y un terapeuta.

Por su parte, Favio abordo un tema más amplio, en el cual se podían encontrar inmersos los temas expuesto por Renzo y por Mayra, este era el de “la pertenencia de uno mismo” que, al igual que los anteriores temas, surgió desde lo acontecido a nivel personal en el año 2020; Favio explico que el tema relacionado a la pertenencia de uno mismo había surgido en base a cuestionamientos internos con respecto al debate acontecido mundialmente con respecto a que la vacuna contra el COVID-19 era obligatoria, sin importar si quisieras o no recibirla en tu cuerpo, en otras palabra, Favio planteo el debate respecto a donde se encuentra el límite entre la potestad del gobierno y la potestad personal sobre uno mismo. Por último, yo expuse respecto al apego emocional dentro de las relaciones toxicas, las cuales, a raíz del encierro originado por el COVID-19 se vieron potenciadas en algunos casos.

Esta sección del proyecto era de suma importancia, ya que, primeramente, dio lugar a una apertura grupal, honesta y transparente, hacia la reflexión y discusión sobre los temas que nos atravesaban en ese momento, los cuales estaban vigentes a la fecha. En segundo lugar, porque la temática elegida iba a tener relación directa con que se pueda generar empatía en el público y, por lo tanto, potenciar la sensación de intimidad y la percepción del espectador.

Desde la psicología cognitiva, el psicólogo Richard Gerrig (1993) plantea, el modelo del “transporte narrativo”. El transporte fue estudiado por primera vez en relación con la narración de cuentos y relatos y estudia el impacto cognitivo y persuasivo que tienen las narrativas sobre aquellos que la consumen en sus distintas formas. En su trabajo, Gerrig explora la capacidad de las narraciones, tanto ficticias como no ficticias, para transportar a audiencias/lectores e informar que, las creencias basadas en la narración conducen a cambios más fuertes y persistentes que las creencias basadas en la retórica, es decir, que el poder de las historias son más fuertes que el arte de hablar de forma persuasiva (Gerrig,1993).

Su teoría se sustenta en dos paradigmas. En primer lugar, en el hecho de que hay una afinidad universal, en los seres humanos, por usar las narraciones como estructuras mentales para organizar y recuperar pensamientos y, en segundo lugar, en el hecho de que los procesos cognitivos que intervienen en la formación de opiniones y actitudes frente a algo se hacen más persistentes por medio de las narrativas (Keith y Griffiths citando a Edwards, 1990; Rosselli, Skelly y Mackie, 1995; Fabrigar y Petty, 1999).

En su libro *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Richard Gerrig (1993) pretende analizar de qué manera, dentro de la estructura psicológica del ser humano, se da lugar a que los lectores se sientan transportados por la narrativa planteada.

El concepto de transporte constituye un constructo que se vincula con la focalización de la atención en el relato, la activación de imágenes mentales y la implicación emocional. En las investigaciones sobre transporte narrativo se utilizan textos escritos cortos, evaluándose tras su lectura el impacto en las creencias implícitas en el relato. La persuasión y simulación mental que se produce en el consumidor de la historia es definida como la inmersión en una historia.

El análisis de Greg ha demostrado que, los sujetos que experimentan una mayor inmersión durante la lectura mostraban un mayor grado de acuerdo con las creencias implícitas en el mismo (Green & Brock, 2000 citado en Igartua 2008). En ese sentido, lo que se genera en el espectador es un proceso de identificación con uno o más personajes.

La identificación con los personajes es un mecanismo a través del cual los sujetos experimentan e interpretan una narración de una forma personal e interna, como si los acontecimientos que se relatan les estuviesen ocurriendo a ellos mismos (Cohen 2011, citado en Igartua, 2008).

Los procesos cognitivos que participan en este proceso son, en primer lugar, la empatía emocional, la cual, es la capacidad de sentir lo que los personajes sienten e implicarse afectivamente; en segundo lugar, la empatía cognitiva, la cual se define como la capacidad de adoptar el punto de vista o ponerse en el lugar de los personajes; por otro lado, la absorción en el relato, la cual, es aquella sensación de volverse el personaje o de pérdida temporal de la autoconciencia e imaginar la historia como si se fuera uno de los personajes; por último, la atracción personal hacia los personajes, vinculada con la valoración positiva, la percepción de rasgos similares y de tener el deseo de ser como uno de ellos (Igartua, 2008).

En lo anteriormente expuesto, yace la importancia que tiene la temática implementada dentro de la narrativa de la historia en relación con lograr una percepción amplificada con respecto al hecho escénico. En ese sentido, se reafirma la importancia de tocar temática que giren en torno a la realidad actual acontecida. Sin embargo, el autoteatro, al igual que muchas otras poéticas dentro del posdrama, no tiene la finalidad de exponer una narrativa sino la de hacer que el espectador viva una experiencia y, junto con él, se vaya contrayendo la narrativa propuesta. Sobre las narrativas dentro del teatro inmersivo, Machon (2013) comenta lo siguiente:

Para quienes sólo buscan un camino directo a través de una narrativa lineal, el resultado puede ser la frustración, la decepción y la insatisfacción. Sin embargo, los temas más amplios y sus narrativas implícitas están presentes y son perceptibles desde el momento se adentra en el mundo (de la experiencia teatral inmersiva) (Machon, 2016).

En base a esto, con respecto a la narrativa y el proceso de creación de esta, se podría afirmar que lo que busca el autoteatro, es que el espectador logre el “transporte narrativo” a través de sumergir al espectador a nivel experiencial y en entornos que estimulan el compromiso multisensorial y formas exploratorias de este.

En ese sentido, era importante para nosotros tocar temáticas que puedan ser identificables en torno a la realidad que estábamos viviendo en el país, sin embargo, las temáticas que queríamos tocar eran temas densos de actualidad, por lo que podía ocasionar que la experiencia sea poco digerible para algunos y, por lo tanto, no se logre el nivel de empatía necesaria para potenciar la percepción y la sensación de intimidad del espectador/participante. Para contrarrestar esto, en el proceso de diseño del viaje inmersivo, acontecida en la fase 3, intentamos agregar una sección meta teatral³ con la finalidad de generar un efecto brechtiano, en donde el espectador logre un distanciamiento del hecho escénico por unos minutos.

3.2.4 Sesión 4: mochila sensorial en base a la temática elegida por cada uno de los creadores

La cuarta sesión contó con la participación de todos los integrantes. En esta sesión el objetivo principal fue que cada participante compartiera una mochila sensorial⁴ en base a la temática elegida la sesión anterior con los demás, para que, de esta manera, se recogieran

³ Es toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor.

⁴ Ejercicio actoral, usado durante la creación de personajes o la creación de una obra de teatro, cuya finalidad es recolectar impresiones sensoriales de algo o alguien para estimular al actor o al grupo de actores subjetivamente.

sensaciones y material abstracto que aportará a la futura creación de la obra de *Autoteatro*, en la cual los sentidos cobran una relevancia especial al estar estrechamente relacionados a la percepción del espectador.

Dado que esta actividad se centra en la experiencia sensorial, lo más deseable habría sido llevarla a cabo de manera presencial, permitiendo que cada participante experimentara directamente los estímulos sensoriales propuestos por los demás. Sin embargo, debido al contexto de la "tercera ola" de la COVID-19, esto resultaba inviable. Por esta razón, se solicitó a los participantes que emplearan al máximo su imaginación para poder percibir de manera efectiva los estímulos propuestos a través de la virtualidad. Además, se sugirió que, después de la sesión, en la medida de lo posible, los participantes intentaran entrar en contacto con los estímulos propuestos por los demás. Por ejemplo, si uno de los integrantes proponía el aroma de la manzanilla como estímulo olfativo en su mochila sensorial, al día siguiente, los participantes debían buscar este aroma para experimentar el estímulo sensorial propuesto por otro integrante.

Renzo Rospigliosi, Favio Rojas y yo, optamos por presentar nuestra mochila sensorial por medio de presentaciones en *PowerPoint*. Por su parte, Mayra Carbajal, además de emplear una presentación en *PowerPoint*, incorporó un video de su autoría para mostrar elementos personales que conformaban su mochila sensorial. A continuación, se incluirán imágenes que ilustran el contenido de las mochilas sensoriales de los participantes.

Figura 3

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del oído



Nota. Canción *Like Me*. Traducción de la imagen: la canción *Like Me* fue escrita y grabada en julio del 2017, después de un periodo en el cual Lacy mencionó que no había escrito ninguna canción debido al miedo y las emociones que tenía de expresar su sexualidad.

Figura 4

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista



Nota. Manchas negras sobre fondo blanco.

Figura 5

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 2



Nota. Color cemento.

Figura 6

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 3



Nota. Mujer desnuda (Pieza artística de Gustav Klimt, titulada: Danae); mujer mirando al suelo (Imagen extraída de la adaptación de “La señorita Elsa” por Sergi Belbel).

Figura 7

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio de la vista. Parte 4



Nota. Película Waking Life Y Synecdoche New York.

Figura 9

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del gusto



Nota. Jarabe de fresa.

Figura 9

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del gusto.

Parte 2



Nota. Fármacos.

Figura 10

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del tacto



Nota. Cofre pequeño de plata forrada por dentro con terciopelo rojo.

Figura 11

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del tacto.

Parte 2



Nota. Pasaportes.

Figura 12

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del olfato



Nota. Baúles antiguos.

Figura 13

Mochila Sensorial por Carbajal: La relación entre terapeuta y paciente por medio del olfato.

Parte 2



Nota. Cinta métrica dentro de caja pequeña de madera.

Figura 14

Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del oído



Nota. Canción de cuna: Lullaby for my Insomniac de James Blake.

Figura 15

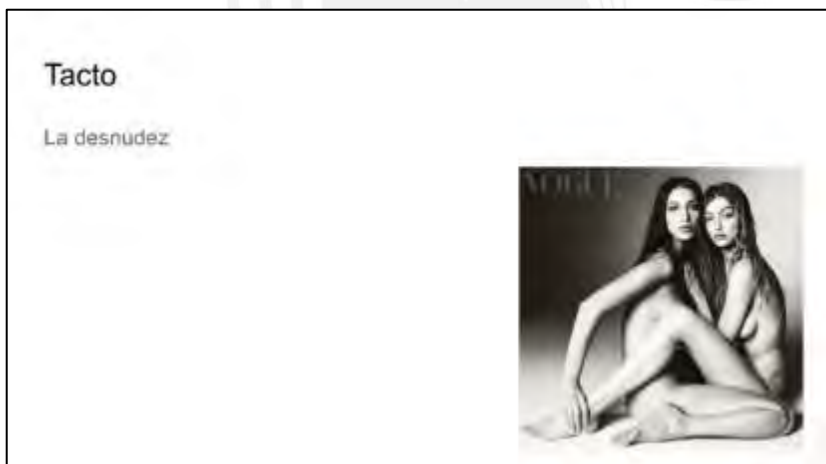
Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del olfato



Nota. Manos sosteniendo tierra.

Figura 16

Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio del tacto



Nota. Mujeres desnudas.

Figura 17

Mochila Sensorial por Rojas: La pertenencia de uno mismo por medio de la vista



Nota. Extracto de escena de la película *The Walking Life*: hombre flotando.

Figura 18

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista



Nota. Vulva con dientes.

Figura 19

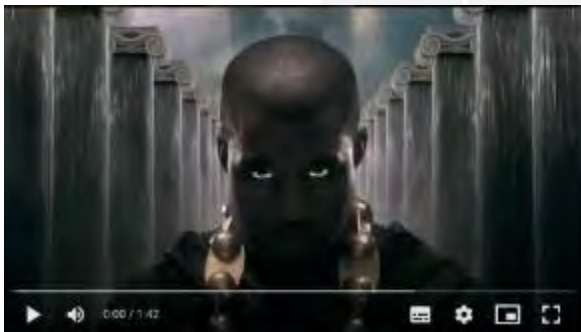
Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 2



Nota. Película.

Figura 20

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 3



Nota. Video Clip.

Figura 21

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 4



Nota. Película La Naranja Mecánica.

Figura 22

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio de la vista. Parte 5



Nota. Película.

Figura 23

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del gusto y olfato.



Nota. Piñas.

Figura 24

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto.



Nota. Imagen ilustrativa del arte fetichista “shibari”: ilustración de mujeres esclavizadas mediante cuerdas rojas en fondo blanco.

Figura 25

Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto. Parte 2



Nota. Pasto húmedo.

Figura 26

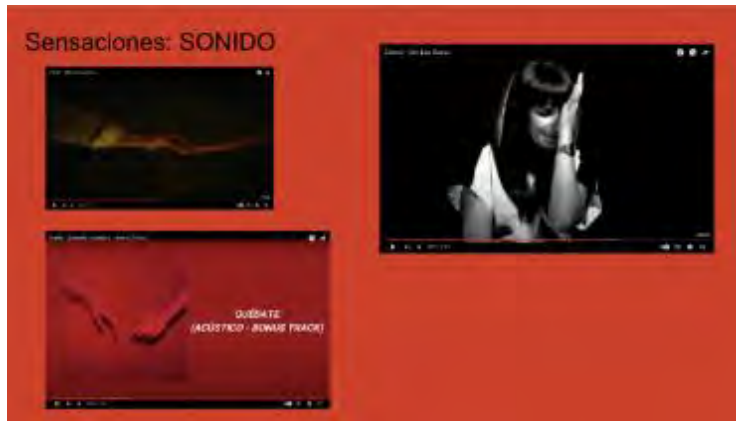
Mochila Sensorial por Rospigliosi: La relación de sexo-poder y sexo-moral por medio del tacto. Parte 3



Nota. Trampa china, atrapa dedos.

Figura 27

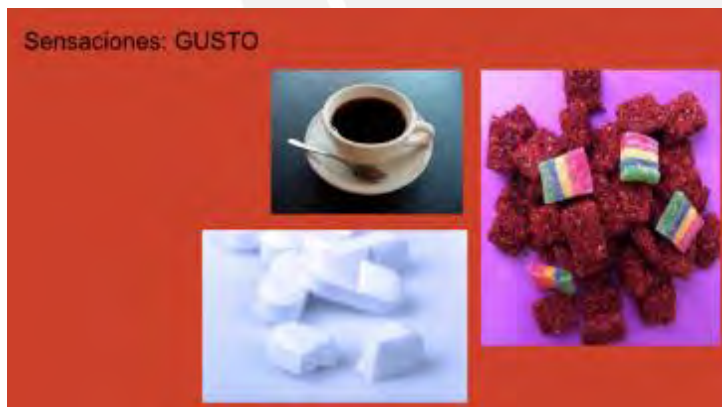
Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del oído



Nota. Canción titulada: “Manos de tijeras”, autor: Camilo. Canción titulada: “Con las ganas”, autora: Zahara. Canción titulada: “Quédate”, autora: Bratty.

Figura 28

Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del gusto



Nota. Taza de café, fármacos y dulces agridulces.

Figura 29

Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio de la vista



Nota. Bebé aferrándose a una mano adulta. Laberinto. Reloj de arena. Hilo rojo amarrando muñecos. Niño abrazando a hombre. Hilo rojo amarrando a dos figuras.

Figura 30

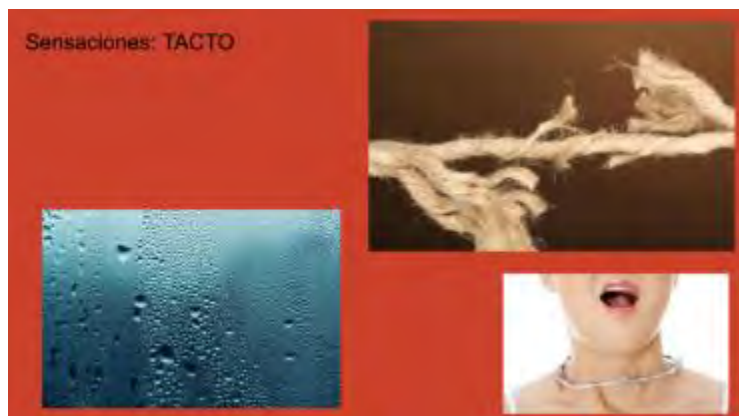
Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del olfato



Nota. Boldo. Naftalina. Rosas.

Figura 31

Mochila Sensorial por Rivas: El apego emocional dentro de las relaciones tóxicas familiares por medio del tacto



Nota. Ventana empañada. Cuerda a punto de romperse. Púas en la garganta.

Tras las exposiciones individuales de las mochilas sensoriales por parte de cada integrante del grupo, se identificaron notables puntos de convergencia en relación con los estímulos sensoriales presentados, a pesar de las diferencias en los temas abordados. Uno de los aspectos convergentes más destacados fue la inclusión de la película *Waking Life* como estímulo visual en las mochilas sensoriales de Mayra Carbajal y Favio Rojas, la cual se caracteriza por su enfoque en temas existencialistas.

Por otro lado, dentro del sentido del gusto, se hacían presentes sabores amargos, como los fármacos propuestos por Mayra y por mí, y el café; sabores contrastantes, como el sabor de la piña ácido y dulce propuesta por Renzo Rospigliosi, el jarabe dulce y amargo propuesto por Mayra Carbajal, y los caramelos agrios y dulces propuestos por mí.

En cuanto a las sensaciones táctiles, se observó una similitud destacada entre las propuestas sensoriales de todos. La sensación de humedad, representada por elementos como la tierra, la ventana empañada y el pasto húmedo propuestos por Favio Rojas, Renzo Rospigliosi y por mí fue un punto de convergencia notable. En el ámbito de las propuestas olfativas, se destacó la presencia recurrente de olores evocativos de la antigüedad, como el

baúl antiguo presentado por Mayra Carbajal y las pastillas de naftalina presentadas por mí. Además, en el aspecto visual, se identificó una fuerte presencia de elementos que simbolizan la unión y la tensión, como los hilos rojos y las cuerdas a punto de romperse, tanto en la propuesta de Renzo Rospigliosi como en la mía. Por último, cabe mencionar que también se hizo evidente una fuerte presencia de la desnudez en las propuestas sensoriales de Favio Rojas y Renzo Rospigliosi.

Este ejercicio de exploración actoral resultó sumamente beneficioso en varios aspectos. En primer lugar, permitió una comprensión más profunda de las sensaciones sensoriales que deseábamos incorporar en nuestra propuesta artística, lo que condujo a un mayor alineamiento con lo que queríamos transmitir. Al hablar al respecto de la sincronización inconsciente, se hizo evidente que, al compartir un contexto sociocultural y pertenecer a la misma generación, las experiencias y vivencias del último año habían dejado una huella significativa en todos nosotros. Esta influencia común se reflejó claramente en los estímulos sensoriales propuestos, reforzando así la cohesión y la resonancia de nuestras intenciones creativas.

Por otro lado, durante el proceso se vislumbró la importancia de la implementación de la mochila sensorial dentro de una poética teatral, en donde, la estimulación sensorial cobra una relevancia especial. La mochila nos ayudó a tener una ruta con respecto a los elementos que, más adelante, podríamos incorporar en la narrativa de la historia, con la finalidad de aumentar la percepción del espectador y la sensación de intimidad del espectador, al hacer que su memoria multimodal se vea activada.

3.2.5 Sesión 5: conversatorio de fuentes audiovisuales

La quinta sesión dio el 26 de abril del año 2021 y contó con la participación de Mayra Carbajal, Renzo Rospigliosi, Favio Rojas y yo. El objetivo de esta sesión fue el de hacer una profundización en fuentes y material audiovisual que respondan a las temáticas

expuestas por medio de un conversatorio para luego poder utilizarlas en el proceso creativo. Hacer esto me pareció importante por dos motivos: en primer lugar, porque quería seguir recopilando material sensorial, y en base a que no podíamos juntarnos por el contexto en el que estábamos situados, considere útil y práctico usar recursos audiovisuales, además, porque dentro de las mochilas sensoriales se sugirieron varias fuentes audiovisuales. En segundo lugar, encontré relevante darle un espacio a esto porque, pronto iniciaría la etapa dramaturgica del proceso y esto podría servir de inspiración, así como lo fue la película francesa “*Vivre sa vie: Film en douze*” fue para la obra *Etiquette* de Rotozaza (Rotozaza, 2022).

Durante el conversatorio, se mencionaron como fuente de información a siete películas, las cuales fueron subidas por el integrante Renzo Rospigliosi a una carpeta nueva llamada “Películas” dentro de la carpeta general del proyecto. La premisa era verlas y extraer ideas que puedan aportar y ayudar a definir una temática para la siguiente sesión.

Las películas que se subieron a la carpeta fueron las siguientes: *Waking life*, *Hard Candy*, *Lolita* (1997), *Lolita* (1962), *Synecdoche*, *Taxi Driver* y *American Beauty*.

Figura 32

Películas usadas durante el proceso creativo



Nombre	Propietario	Última modificación	Tamaño del archivo
Working Life.2001.1080p.BluRay.H264.AAC-RARBG	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
Taxi Driver.1976.1080p.BluRay.x264.AAC-5mbas	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
Synecdoche: New York.2008.1080p.BluRay.H264.AAC-HARBO	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
Lolita.1962.720p.BRRip.x264-1upidr	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
Lolita (1997) [1080p]	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
Hard Candy (2005) [1080p]	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi
American Beauty (1999) [1080p]	Renzo Rospigliosi	26 abr 2021	Renzo Rospigliosi

Nota. Archivo drive mostrando el nombre de las películas utilizadas.

3.2.6 Sesión 6: definición de la temática a tratar

La sexta sesión se dio el 04 de mayo del año 2021 y contó con la participación de Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo. El objetivo principal de esta sesión fue la de definir la temática a tratar mediante un conversatorio sobre las siete películas propuestas como fuentes informativas en la sesión pasada.

Iniciamos la sesión hablando acerca de los elementos en común que tenían todas las películas presentadas: El abuso de poder y la duda existencialista. En todas las cintas, con excepción de *Hard Candy* el personaje principal, se cuestiona en algún momento la razón de su propia existencia. Otro punto que va en línea con esto es el hecho de que la mayoría de los personajes le atribuían el sentido de vivir a otra persona dentro de la narrativa.

Respecto a la película *American Beauty* y *Taxi Driver* Renzo Rospigliosi mencionó: “En ambos casos vemos a dos hombres pasando por una crisis existencialista, una especie de crisis de los cuarenta y resulta curioso como ambas historias, el personaje principal intenta recobrar el sentido de su vida por medio de la acción de gustarle o cuidar a una niña menores de edad”. En base a esas películas nos dimos cuenta de que esa duda existencialista que antes se atravesaban antes en los cuarenta, era algo latente hoy en día a cualquier edad, ya que el contexto de la COVID-19 invitaba a que uno se cuestione eso todos los días.

Un elemento en común dentro de todas las películas vistas, con excepción de *Hard Candy*, fue la presencia del diálogo interno del personaje, lo cual daba la sensación de que, como público, estábamos atravesando la historia, la crisis existencial y las dudas con ellos. Esto es una característica que queríamos rescatar para la propuesta de Autoteatro que estábamos creando, independientemente de la temática.

Por otro lado, todos concordamos que la mayoría de las películas nos habían dejado más dudas que respuestas, un ejemplo claro de esto fue *Walking life* y *Synecdoche*, además, ambas poseían una desestructura en la línea narrativa, dejando atrás aquella estructura

aristotélica, en base a esto Mayra Carbajal mencionó: “Es como si pasaras por el subconsciente de una persona, como estar dentro del sueño de alguien”.

En línea con esto, comente que aquella característica, la de no delimitar la historia por una línea estructurada en un sentido aristotélico, estaba muy presente en las experiencias escénicas que son parte del posmodernismo y *Etiquette* de Rotozaza no fue la excepción, ya que, dentro de la historia, se hacía presente varias líneas narrativas dentro de una misma historia, como una especie de collage de varias historias con una misma temática usada como hilo conductual. Un ejemplo de esto fue el hecho de que la experiencia iniciaba con la indicación de que interpretara al personaje de Nana de la película “*Vivre sa vie: Film en douze*”, bajo la indicación: “Dile: “Soy prostituta”, más adelante hicieron que, de forma meta teatral, manipule una muñeca de plástico, mientras escuchaba al personaje de Nora de la obra Casa de Muñecas.

Por otro lado, una de las temáticas que sobresalía dentro de muchas de las películas de la lista como *Lolita*, *Hard Candy*, *American Beauty*, *Taxi Driver* era la pedofilia y el abuso de poder, a su vez, reconocimos que “el abuso de poder” es un tema que engloba y atravesaba todos los temas propuestos por cada uno. Por ello, se llegó a la conclusión de que la temática elegida era la de las relaciones de abuso de poder, también se llegó a un acuerdo grupal en donde se coincidió que aún no delimitaríamos en específico que tipo de relación de poder sería vista en la obra, en lugar de eso, utilizaríamos los temas y problemáticas investigadas hasta el momento como insumos creativos durante la etapa dramática.

3.2.7 Sesión 7: actualización de las nuevas formas de Autoteatro e introducción al proceso dramático

El objetivo de esta sesión fue exponer a los integrantes las distintas obras con un sistema o un protocolo similar al Autoteatro que se han presentado de forma reciente y las variaciones de estas a manera de actualización. A su vez, en esta sesión se armó en conjunto

el cronograma detallado de las actividades que se realizarían en cada sesión en la segunda etapa, en la cual se tendrá como eje la parte dramática del proceso y será guiada por Mayra Carbajal.

En la última parte de la sesión Mayra Carbajal introdujo lo que sería la primera tarea para dar inicio a la fase dramática del proceso. La tarea consistía que cada uno presente la sumilla de una historia, con un tiempo y un lugar definido. A su vez, mencione que era importante que la historia se desarrolle a través de dos personajes involucrándose entre ellos. La razón de ello era porque quería implantar aquella característica que diferenciaba al Autoteatro de otros tipos de teatro inmersivos: la experiencia dual del espectador.



Tabla 16*Síntesis de la primera fase*

Sesión	Fecha	Tema	Actividades	Objetivo(s)
1	07/04/21	Introducción del concepto Auto Teatro	La introducción del concepto Autoteatro y el proceso creativo organizar el cronograma mensual.	El objetivo de la sesión fue la de integrar a los participantes y generar un acercamiento de ellos al concepto de <i>Autoteatro</i>
2	12/04/21	División de roles y primeras ideas	Delegación de los roles que cada participante iba a desempeñar en el proceso	El objetivo de esta sesión fue la de organizar las participaciones de y mostrar un panorama inicial de trabajo para generar un proceso creativo ordenado e iniciar el diálogo entre ellos con respecto a la obra
3	19/04/21	Exposición de temas propuestos	Exponer los temas de investigación escogido por cada participante en la sesión 2	El objetivo de esta sesión fue que cada integrante se enriquezca de las investigaciones de los otros a manera de generar nuevas ideas e ir delimitando un tema para la obra de <i>Autoteatro</i>
4	24/04/21	Mochila sensorial ⁵ personal en base a la temática escogida	Compartir de manera virtual por medio de material audiovisual la mochila sensorial	El objetivo de esta sesión fue la generar entre los participantes un entorno de confianza en donde por medio de la mochila sensorial ellos se vuelven más vulnerables a la temática escogida.
5	26/04/21	Conversatorio de fuentes audiovisuales	Profundizar en fuentes y material audiovisual que pueda responder a las temáticas expuestas	El objetivo de esta sesión fue la de recopilar el material que sirva como fuente creativa.

⁵ Ejercicio actoral en el cual uno recolecta una serie de elementos estimulantes para cada uno de sus sentidos, siendo estos el sentido del tacto, del olfato, de la vista, del gusto y del oído. Esto en base a una premisa o temática propuesta.

6	04/05/21	Definición de la temática a tratar en la obra	Definir un tema a tratar y el de hacer una devolución en base a las siete películas propuestas como fuentes informativas en la sesión pasada	El objetivo de esta sesión fue la de escoger la temática en la cual girará la dramaturgia de la obra en la segunda etapa del proceso
7	08/05/21	Exposición de las nuevas formas de Autoteatro e introducción del proceso dramático	Exposición de integrantes las distintas obras de teatro inmersivo que se han presentado de forma reciente en Lima – Perú.	El objetivo de esta última sesión fue la de actualizar al grupo con información acerca de las nuevas formas de obras de Autoteatro que han surgido en los últimos meses y la de dar apertura a la parte dramática del proceso

Nota. Cantidad de sesiones: siete sesiones/ Guía del proceso: Integrante Alessandra Rivas/ Espacio de reunión: Vía Zoom.

3.3 Segunda fase: construcción de la dramaturgia de la obra

En esta etapa la integrante que escogí como guía del proceso fue Mayra Carbajal, por su inclinación y aptitud para la escritura dramática. De esta manera, ella sería la encargada de determinar que tareas y ejercicios eran más pertinentes para poder tener un primer esbozo de la obra al finalizar esta fase. Esta se dio en el mes de mayo del año 2021 y contó con 7 sesiones, las cuales fueron realizadas por medio de la plataforma Zoom.

3.3.1 Sesión 1: primera propuesta narrativa

Esta primera sesión de la fase dramática se dio el 10 de mayo del año 2021 y conto con los integrantes: Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo. El objetivo principal de esta sesión fue el de escoger una de las propuestas narrativas para usarla como base para la construcción del guion de la propuesta de *Autoteatro*. Para ello todos teníamos la tarea de lleguemos a esta primera sesión con la sumilla de una historia entre dos personajes y con un tiempo y lugar determinados.

Durante la sesión todos compartimos nuestras propuestas alineadas con el tema. El orden de exposición fue el siguiente: Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Alessandra (yo) y Favio Rojas. Las propuestas fueron las siguientes:

Propuesta de Renzo Rospigliosi. Una chica de 16 años y un señor de casi 50 conversan en un café. La chica está embarazada, y el hijo es de él. Ella está muy enamorada y quiere que formen una familia juntos, para esto le pide que deje a su esposa y escapen. El hombre lo niega y le ofrece pagarle un aborto, enfatizando la importancia de que nadie se entere de lo sucedido. Al final, nos enteramos de que la esposa del hombre es la madre de esta niña.

Propuesta Mayra Carbajal. Primero propuesta: Valentina y su novio, un joven youtubero, se encuentran la noche siguiente a una transmisión en vivo en un espacio incierto que no lo domina nadie. Ahí, entre disculpas y confesiones conversan y llegan a acuerdos sobre las palabras que él tendrá en la audiencia frente a un juez. A costa de la opinión pública y pese a que los últimos videos de la transmisión han sido eliminados de la red, aún quedan algunas grabaciones sobre el suceso que el novio deberá argumentar para probar una supuesta inocencia.

Segunda propuesta: Un café, el entrecruce de los tiempos, año 2001, Lady Macbeth, en una versión contemporánea, tratará de convencer a un muchacho perdido en una su mente y en el tiempo, en los juegos de la sociedad y la incertidumbre y miedo que implican entregar su vida en un viaje que acabará con las dos torres más importantes de EE. UU. La historia se cuenta en pasado, mientras que, Woyzeck, el muchacho, encuentra una forma de identidad que se relacione a los comandos de Lady Macbeth”. “Una chica de 16 años y un señor de casi 50 conversan en un café. La chica está embarazada, y el hijo es de él. Ella está muy enamorada y quiere que formen una familia juntos, para esto le pide que deje a su esposa y escapen. El hombre lo niega y le ofrece pagarle un aborto, enfatizando la importancia de que

nadie se entere de lo sucedido. Al final, nos enteramos de que la esposa del hombre es la madre de esta niña.

Mi propuesta. Melissa es una mujer de 30 años, es modelo y conductora en uno de los programas infantiles con más rating a nivel nacional. Para todos tiene la vida perfecta, pero ella planea secretamente matarse terminando la semana, exactamente quince minutos antes de que se cumplan las 24 horas del día. La obra se da el domingo a las 19:00 horas en Lima- Perú, pocas horas para cumplir con su promesa. Melissa va a un café-bar para tomar un vino antes de ir a su casa a envenenarse, pero ahí encuentra con un hombre mayor que al verla se sienta en la barra con ella y le hace la conversación. La historia gira en torno a esta conversación en donde el hombre intenta averiguar las razones por las cuales ella ha tomado esta decisión para así impedir que ella logre su cometido y ella tratando de entender quién es este hombre que le parece tan familiar.

Propuesta de Favio Rojas. Primera propuesta: Dos personas se encuentran, a minutos de empezar a conversar se dan cuenta que en realidad los dos son la misma persona, pero una de éstas se encuentra 20 minutos adelantada en el tiempo y, peor aún, se da cuenta que en ese periodo de tiempo el personaje ha muerto.

Segunda Propuesta: Una pareja de hermanos se reencuentra en el velorio de su padre, en el desarrollo de su conversación uno de ellos menciona la relación incestuosa que tuvieron en su adolescencia. Esta mención provoca una reacción adversa en el otro hermano que lo lleva a recordar cosas de ese momento y darse cuenta de que no fue consensuado.

Después de haber escuchado todas las propuestas, decidimos por unanimidad que usaríamos la primera propuesta expuesta por Favio Rojas ya que fue la que nos pareció más interesante debido a que sugería que el tiempo de duración de la experiencia dialogue con el tiempo de la historia y así aquella característica del teatro inmersivo de difuminar el límite de lo ficticio y lo real, se hacía presente, además, a todos nos pareció interesante la idea de

desarrollar una temática que vaya a fin con la temática existencialista y psicológica por ser temáticas que colaboran muy bien con el Autoteatro por la naturaleza de esta.

3.3.2 Segunda sesión: resolución de las 7 preguntas de Stanislavski (Stanislavski, 2015. p74) sobre la propuesta elegida

Esta sesión fue realizada el 17 de mayo del año 2021 y estuvo conformada por los integrantes Mayra Carbajal, Renzo Rospigliosi, Favio Rojas y yo. El objetivo principal de esta sesión fue aterrizar la idea elegida la sesión anterior. Para lograrlo, cada integrante llevo una propuesta desarrollada de las 7 preguntas ⁶de Stanislavski aplicadas a la propuesta narrativa de Fabio Rojas, en la cual se contextualizaban a ambos personajes y sus respectivas acciones.

La resolución de las 7 preguntas fue subidas a una carpeta Drive nombrada como “textos tarea”, en esta oportunidad los que presentaron esta tarea fueron Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal y yo, ya que, si bien la idea era que todos la realizáramos, Favio tuvo dificultades para realizarla debido a no tener una formación actoral, de todos modos escucho atento las propuestas y comento sobre ellas, a su vez, entendió la importancia que tiene la implementación de las siete preguntas Stanislavskianas para enmarcar el texto dramático. A continuación, expondré las 7 preguntas presentadas por Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal y por mí.

Tabla 17

Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por Rospigliosi

Personaje: A	Personaje B (A')
<p>¿Quién soy? Un joven de 26 años esperando a una chica con la que tendrá una cita de Tinder. Mientras espera, A' se sienta en su mesa.</p> <p>¿Qué quiero? Que A' se vaya.</p> <p>¿Para qué lo quiero?</p>	<p>¿Quién soy? Un policía en cubierto, he tenido mal desempeño porque no logro conseguir evidencias frente a un asesino en serie cuya identidad desconozco, pero de la que tengo muchas fuentes que me han dado delincuentes a los que soborné.</p> <p>¿Dónde estoy? Una cafetería.</p> <p>¿Cuándo es?</p>

⁶ Ejercicio actoral, el cual, consiste en situar un momento en el marco de 7 preguntas, con la finalidad de precisar y recordar a los actores parametros esenciales para el trabajo de construcción de escenas.

<p>Para que mi cita de Tinder no piense que he tenido otra cita inmediatamente antes de ella.</p> <p>¿Qué me lo impide?</p> <p>A' está diciendo cosas muy extrañas y no se quiere ir.</p> <p>¿Cómo lo consigo?</p> <p>Le expongo mi problema, le ruego, lo amenazo, intento empatizar y darle mi apoyo para que se calme y se vaya.</p>	<p>Viernes por la tarde</p> <p>¿Qué quiero?</p> <p>Que A asesine al barista.</p> <p>¿Para qué lo quiero?</p> <p>Para impedir que el barista asesine a todos de un tiroteo y luego se suicide.</p> <p>¿Qué me lo impide?</p> <p>A no me cree que lo que le digo. Se niega a colaborar. Jamás ha asesinado a nadie y no sabe cómo hacerlo.</p> <p>¿Cómo lo consigo?</p> <p>Me ofrezco a ayudarlo. Intento darle pruebas de lo mucho que lo conozco respecto a su pasado y futuro, para que me crea.</p>
---	---

Nota. Las 7 preguntas han sido aplicadas en su totalidad o no dependiendo del contexto y juicio crítico del usuario.



Tabla 18*Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por Carbajal*

Personaje: A	Personaje B (A')
¿Quién soy? A, hombre o mujer de mediana edad con cuestiones de identidad	¿Quién soy? B (A'), A unos minutos más adelante. Hombre o mujer de mediana edad con cuestiones de identidad a quien le han dado una segunda oportunidad en un tiempo alterno
¿Dónde estoy? En un community café en una ciudad importante	¿Dónde estoy? En un community café en una ciudad importante
¿Cuándo es? primavera 2001	¿Cuándo es? primavera 2001'
¿Qué quiero? Tomar un café	¿Qué quiero? resolver mis problemas de identidad
¿Para qué lo quiero? Relajarme	¿Para qué lo quiero? escapar de mi muerte
¿Cómo lo consigo? yendo a una cafetería	¿Cómo lo consigo? Encontrándome para resolver mi crisis y salir 5 segundos antes del café
¿Qué me lo impide? Una persona sentada en la misa mesa del <i>community</i> y un atentado terrorista a punto de acontecer en el edificio de enfrente en 19.45 segundos	¿Qué me lo impide? Yo, A, sentado frente a mí en el <i>community</i> sin querer salir antes del café porque está muy cansado.

Nota. La tabla muestra la respuesta de las 7 preguntas de Stanislavski del personaje A y B, según el usuario Carbajal

Tabla 19

Las 7 preguntas de Stanislavski respondidas por mí, Rivas

Personaje: A	Personaje B (A')
<p>¿Quién soy? Soy A un hombre o mujer de una edad x.</p> <p>¿Dónde estoy? Estoy en un café miraflorentino, es domingo por la tarde noche. Todo huele a café, hay pocas personas y hay una sensación de nostalgia en el ambiente y mi cuerpo se siente cansado y agotado.</p> <p>¿Cuándo es? Es invierno del 2021, son las 5pm y tengo una hora antes de regresar a mi casa a dormir para ir mañana a las 5am al trabajo</p> <p>¿Qué quiero? Quiero conseguir que la persona que está al frente mío me ayude a descifrar quien me mato</p> <p>¿Para qué lo quiero? Para poder descansar en paz</p> <p>¿Cómo lo consigo? Intento que empatice con mi historia, le doy pistas de mi muerte, le pregunta de su vida para entablar confianza.</p> <p>¿Qué me lo impide? La persona de al frente no quiere, tengo solo 20 minutos</p>	<p>¿Quién soy? A en una realidad de 20 minutos adelantada</p> <p>¿Dónde estoy? Estoy en un café miraflorentino, es domingo por la tarde noche mi cuerpo está acostumbrado a los olores y sensaciones del lugar.</p> <p>¿Cuándo es? Es invierno 2021, son las 5pm y tengo 20 minutos para descubrir quién me mato en este café</p> <p>¿Qué quiero? Quiero conseguir que la persona de al frente averigüe quien la mato</p> <p>¿Para qué lo quiero? para que me deje tomar mi vino de manera tranquila</p> <p>¿Cómo lo consigo? Sigo las indicaciones que A me da, hago mi esfuerzo por escucharla.</p> <p>¿Qué me lo impide? No la conozco, poca confianza, poco tiempo, no tengo ganas de ayudarla.</p>

Nota. La tabla muestra la respuesta de las 7 preguntas de Stanislavski del personaje A y B, según la autora de la tesis, Rivas.

Una vez expuestas las siete preguntas, nos dimos cuenta de que las ideas para enmarcar el sinopsis elegido eran muy variadas. Por ello, decidimos que, en lugar de elegir un solo marco en su totalidad, utilizaríamos los tres marcos presentados como insumos para Mayra Carbajal, en ese sentido, Mayra tendría la libertad de elegir la acción y contexto que mejor creo conveniente y de transformarlo si así lo creía pertinente. Por otro lado, debido a que Mayra necesitaría insumos creativos para la redacción de la historia, nos dejó como tarea que escribiéramos o encontremos un poema o texto de algún autor un poema que gire en torno a la temática de la muerte con relación a nuestras sinopsis presentadas en la sesión anterior, este texto tendría que subirse a una carpeta de Drive llamada “textos y poemas” antes de la siguiente sesión y ser leída para el grupo durante la siguiente sesión.

3.3.3 Tercera sesión: primera lectura y presentación de poemas

Esta tercera sesión de la fase dramática se dio el 21 de mayo del año 2021 y conto con los integrantes: Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo. Para esta sesión la participante Mayra Carbajal presentó un primer manuscrito en base a lo dialogado la sesión anterior. Además, los otros participantes tenían como tarea traer un poema o una carta escrita por ellos o por otro autor en base a la narrativa propuesta. El objetivo de esta sesión fue que los participantes vieran y comentaran por primera vez el avance dramático del proyecto. A su vez, se buscó que cada participante aportará material textual para que esta pueda aportar a la narrativa. Los poemas y textos presentados por Favio Rojas, Renzo Rospigliosi y por mí se encuentran en los Anexos 1, 2 y 3.

En primer lugar, expuso Favio Rojas, el cual menciono que escogió este texto por ser un texto que había musicalizado a manera de opera antes y sentía que podía aportar dentro de la historia no solo a nivel de la dramaturgia sino también a nivel sonoro.

Por su parte Renzo, menciono que el poema que escogió fue largo y que no quería cortarlo porque consideraba que el autor Rainer María Rilke, aportaba una mirada distinta a

otros autores con respecto a la muerte, en ese sentido, Renzo expuso que el sentido que tenía para Rilke la muerte era desde la perspectiva de trascender, de forma positiva, de forma bonita y “con muchos colores”, a diferencia de verla como un fin trágico y oscuro. Renzo comenta: “Reilki ve a la muerte como un hilo de esperanza, una oportunidad o una fiesta”, Mayra sobre esto agregó: “Como un yin yang, dos perspectivas”. Esta perspectiva fue bastante enriquecedora ya que ahondaba en la temática tratada desde otra perspectiva, desde un optimismo que difiere con el concepto occidental que tenemos de ella.

Por último, expuse un texto de mi autoría, el cual desarrollé en torno a mi sinopsis presentada, la cual sugería que la muerte se daba en uno de los personajes por un suicidio. El texto lo escribí en forma de una carta dirigida para alguien, esto porque en base a la investigación que hice sobre el suicidio, encontré muchas “notas de suicidio” las cuales eran escritas justo antes de que la persona decidiera morir.

La persona a la cual se le dirigía la carta podría ser cualquiera, sin embargo, se sugería que fuera un padre, una madre o un ser etéreo como por ejemplo dios. La carta giraba en torno al momento previo a la muerte y el sin sentido causada por la depresión. Por otro lado, la idea de que el texto sea una carta fue pensado en la característica que guarda el teatro inmersivo en base a la línea del espacio y tiempo indefinida, en ese sentido, la idea que propuse fue que en algún momento haya una carta que el espectador pueda llevarse luego de la obra y que aporte a concluir la narrativa y no solo sea un elemento de recuerdo y así difuminar aún más la línea entre lo real y lo ficticio y la línea temporal de la obra.

Estructura y modelo presentados por Carbajal. Un café en una ciudad importante. Dos participantes se encuentran frente a una serie de sucesos. Todos ellos plantean interrogantes sobre la ubicación del lugar, sobre el tiempo en el que se encuentran. Uno sabe algo que el otro no y este sabe algo que no sabe que sabe. En adelante, la experiencia se vivirá a través de instrucciones, memoraciones, interrogatorios, preguntas y respuestas

realizadas a los participantes para llegar al momento apoteósico. Ni tu ni yo, ni ellos saben la verdad, tenemos 20 minutos para descubrirla.

A y A' prima se encuentran en un café, ambos han llegado por razones diferentes y con sensaciones diferentes. Ambos se encontrarán en un camino que sigue su destino donde la realidad se entrelaza con la percepción de cada uno. Uno pertenece al otro en un tiempo distinto y ninguno podrá evitar la tragedia que está por llegar. En un instante la vida llega a su fin y se vuelve un sueño.

El formato de diálogo transcurre en dos tablas diferentes. Por momentos, el narrador se dirigirá a los participantes haciéndoles diferentes preguntas a lo que cada uno tendrá un tiempo de respuesta luego de un timbre.

Sinopsis presentada.

Personajes:

- Participante: A (Esteban) y A' (Esteban)
- Narrador (el yo de Esteban/ Esteban): voz introspectiva
- Voz del acotador: indica, si es que se requiere, las acciones de las acotaciones
- Mesera - cita anónima

Esteban (A) se encuentra en una cafetería con Esteban (A'). El primero ha sido invitado anónimamente a tomar algo en un café al que recurre bastante porque la mesera tiene cintura de avispa y le sonríe cuando pasa a su costado, le hace recordar al abrazo de su madre y las caricias de la amistad de la juventud. El segundo está ahí sin saber por qué, ha llegado como por arte de magia. En lo que transcurre la historia Esteban se dirige a su muerte y Esteban descubre la razón -es más conocido de lo que esperaba: el karma existe y recae justamente en aquellos que merecen sufrir más lentamente las secuelas de los abusos para desaparecer repentinamente-. En un mundo de hombres, la vida se paga con una taza de café luego del trabajo y con el sufrimiento ajeno.

A (punto de origen) -----> A' (punto de llegada)

Mayra rescato distintos puntos de lo presentado anteriormente y respeto la idea de que ambos participantes sean la misma persona, solo que uno de ellos sea el otro 20 minutos adelantado y que estuviera muerto.

El inconveniente que se encontró en la propuesta fue que Mayra agrego a la narrativa el personaje de “la mesera”, lo cual no dialoga con la característica principal del *Autoteatro*: las únicas aportaciones humanas durante la obra se hacen a través de los participantes, en ese sentido, si incluíamos a una actriz que interactuara con los participantes espectadores la obra dejaría de ser una obra de *Autoteatro*.

Por otro lado, otra característica importante dentro de la primera propuesta de Mayra fue el hecho de que ella presento la historia escrita desde la desarticulación narrativa, es decir, hubo un abandono de la coherencia y la línea aristotélica dentro del texto, lo cual es propio de las obras que son parte del posmodernismo como es el caso del teatro inmersivo.

Acerca del formato en el que se presentó la historia pudimos notar que este se presentaba en forma de un cuadro con dos casillas divididas a la mitad para poder separar la línea dramática del primer participante, el llevaba el nombre de Esteban y al segundo participante, el cual se llamaba Esteban' (Esteban prima). Mayra comento que opto por encuadrar la narrativa para explicitar las dos distintas historias por las que van a pasar lo espectadores y para reafirmar los puntos en común.

Cabe resaltar otro aspecto de interés, a saber, la notable presencia de las notas técnicas, las cuales adquieren una relevancia significativa en el contexto de la narrativa, ya que representan momentos esenciales que requieren descripciones detalladas para una comprensión completa. En este contexto, es relevante mencionar las observaciones de Ant Hampton, uno de los creadores del Autoteatro, quien argumenta que los guiones de sus obras siguen una estructura análoga a la de un guion técnico (Melgares, 2021). Este planteamiento

sugiere la posibilidad de que, en el futuro, tales guiones puedan ser reconocidos como nuevos textos dramáticos en el contexto de experiencias teatrales afines a esta modalidad.

A continuación, presentare dos fragmentos del “avance 1” presentado por Mayra Carbajal, en donde se pueda observar los elementos antes mencionados:

Figura 33

Extracto del avance 1 presentado por Mayra Carbajal

A: Esteban	A: Esteban
<p><i>Ambos participantes llegan al lugar, toman asiento frente a frente, encuentran una serie de utensilios que pronto utilizarán en el transcurso de la obra. Se colocan los audifonos y están listos para empezar.</i></p>	
<p><i>Cierra los ojos</i></p> <p><i>Narrador: Se aclara la garganta. ¿Estás ahí? ¿Te acuerdas de lo que dijo mamá la vez pasada? Nunca aceptes reuniones con alguien que no conozcas y menos en internet. Ahora estás aquí, solo. ¿No fue el trabajo suficiente agonía como para encontrarte con una persona que no conoces? ¿No fue la asesoría de construcción suficientemente aburrida como para pasar la noche con una persona que no conoces? ¿estás esperando adrenalina? ¿es hombre o mujer? ¿a qué huele? ¿pedirás algo para tomar? Mejor no pidas ningún tipo de trago, necesitarás estar sobrio. Presta atención a lo que te diré: puede llegar en cualquier momento, mírale las manos, los ojos, la boca ¿qué hace cuando habla? Tengo miedo</i></p>	<p><i>Cierra los ojos</i></p> <p><i>Narrador: Hola, es probable que no entiendas por qué estás acá y que sientas algo extraño. Es normal, yo también lo siento, me sudan las manos, ¿a ti te sudan las manos? No importa, luego te lavas. Es importante que entiendas que estás a punto de entrar a una experiencia inusual, tanto para tí como para mí, para ser sincero, es mi primer día de trabajo, o al menos es la primera vez que hago esto, Frente a ti, hay una persona, aún no abras los ojos, sé que la incertidumbre te mata, pero no los abras. Esta persona, es extraña, yo no la conozco y, por mi bien, y tal vez por el tuyo también, te recomendaría que, si no es extraña para ti, que empiece a serlo porque acá en nadie se puede confiar.</i></p>

Figura 34

Extracto 2 del avance 1 presentado por Mayra Carbajal

siendo, que solo mira, que solo rellena y que es prescindible para todos y para ti." <small>(Buscado en el poema (in) Alejandra Rivas)</small>	
Narrador: Esteban acaba de darse cuenta que con quien se ha encontrado es él hace 15 minutos. Ha recordado que su segundo cumpleaños fue acaparado por la caída del muro de Berlín y que si está como está es porque ha bebido demasiada agua durante los últimos minutos. Ha descubierto que así como se derrumban las construcciones y monumentos, ha sido cazado.	
Dile: "He dejado que me cacen"	Dile: "Haz sido cazado por un búho" Dile: "Hemos dejado que nos cacen"
Puede acercarse una mesera, puede decirlo el narrador o puede ser otra voz: De setenta años datan los acontecimientos que puedo recordar bien; en todo este tiempo he visto cosas espantosas y cosas extrañas; pero esta terrible noche empequeñece hasta la insignificancia cuanto conserva mi memoria. (...). El martes, un halcón, mientras se elevaba orgulloso en espirales a lo más alto, fue atrapado y muerto por un búho. Eres heredero del abuso de tu nación, eres heredero del abuso de tu tierra, el abuso de tu sangre, de lo que tus colonias le hacen a las hijas de Elsa, a Teresa y lo que le harán a tus hijas.	
La historia ha llegado a su fin, esperemos que haya disfrutado de la función, no olvide caminar con cuidado.	

3.3.4 Cuarta y quinta sesión: foro 1 y 2

Estas se dieron en las fechas del 23 y 25 de mayo del año 2021 y conto con los integrantes: Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo. El objetivo de ambos foros fue la de intervenir en la actualización presentada por la participante Mayra Carbajal, con el fin de contribuir mediante la aportación de ideas y comentarios constructivos.

3.3.5 Sexta sesión: mesa de diálogo y lectura del primer bosquejo de la obra escrita

Esta sexta sesión se dio un 28 de mayo del año 2021 y conto con los integrantes: Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo. Esta sesión contó con la participación de todos los integrantes y tuvo como objetivo principal el hecho de que todos los integrantes tuvieran una perspectiva clara en base a la obra mediante una lectura grupal de esta. Por otro lado, les presente a los integrantes el guion de la obra checa de Autoteatro llamada *Autostop* con la finalidad de entender a mayor medida como se podría conformar la estructura dramática de una obra de Autoteatro. Al finalizar la sesión el objetivo de la sesión se

cumplió logrando que los participantes tengan una idea más clara de la estructura que posee un guion de Autoteatro; a su vez dentro de la mesa de diálogo surgieron aportaciones relevantes para la narrativa de la obra.

Tabla 20

Síntesis de la Segunda Fase

Sesión	Fecha	Tema	Actividades	Objetivo(s)
1	10/05/21	Primera propuesta narrativa	Para esta sesión cada participante tenía que traer una propuesta de lo que vendría a ser la narrativa de la obra en forma de sinopsis.	El objetivo de la sesión fue escoger una de las propuestas para tener una narrativa base.
2	17/05/21	Resolución de las 7 preguntas de Stanislavski	Para esta sesión cada participante tuvo que traer un planteamiento de las 7 preguntas de Stanislavski aplicadas a la narrativa elegida.	El objetivo de esta sesión fue la de aterrizar la narrativa escogida la sesión anterior y la de hacer una mesa de diálogo para compartir ideas y procesos personales
3	21/05/21	Primera lectura y presentación de poemas	Para esta sesión la participante Mayra Carbajal presentó un primer manuscrito en base a lo dialogado la sesión anterior. Además, los otros participantes tenían como tarea traer un poema o una carta escrita por ellos o por otro autor en base a la narrativa propuesta.	El objetivo de esta sesión fue que los participantes vieran y comentaran por primera vez el avance dramático del proyecto. A su vez, se buscó que cada participante aportará material textual para que esta pueda aportar a la narrativa
4	23/05/21	Foro 1	En este primer foro la integrante Mayra Carbajal actualizó el documento en base a lo dialogado la sesión anterior y los integrantes Alessandra Rivas, Renzo Rospigliosi y Favio Rojas tenían como actividad entrar al documento y dejar comentarios e ideas.	El objetivo de esta sesión fue la de intervenir en el avance actualizado con la finalidad de colaborar con ideas y aportar comentarios.

5	25/05/21	Foro 2	<p>En este segundo foro la integrante Mayra Carbajal actualizo el documento en base a los comentarios del primer foro. Y los integrantes Alessandra Rivas, Renzo Rospigliosi y Favio Rojas tenían como actividad entrar al documento y dejar comentarios e ideas nuevamente para que esta sea dialogada en la siguiente reunión</p>	<p>El objetivo de este segundo foro fue el de compartir opiniones y comentarios con respecto al avance actualizado el día 25 de mayo.</p>
6	28/05/21	Mesa de diálogo y lectura del primer bosquejo de la obra escrita	<p>La primera actividad fue hacer una lectura grupal del avance de la obra y la otra fue la de hacer una segunda lectura de una obra checa de Autoteatro traída por la integrante Alessandra Rivas</p>	<p>El objetivo de esta sesión fue que todos los integrantes tuvieran una perspectiva clara en base a la obra mediante la lectura grupal de esta también se pretendió introducir a los participantes el guion de una obra checa de Autoteatro llamada <i>Autostop</i> para entender de una mejor manera la estructura dramática que un espectáculo de <i>Autoteatro</i> posee.</p>
7	08/05/21	Exposición de las nuevas formas de Autoteatro e introducción del proceso dramático	<p>Exposición de integrantes las distintas obras de Autoteatro que se han presentado de forma reciente y las variaciones de estas por parte de la integrante Alessandra Rivas</p>	<p>El objetivo de esta última sesión fue la de actualizar al grupo con información acerca de las nuevas formas de obras de Autoteatro que han surgido en los últimos meses y la de dar apertura a la parte dramática del proceso</p>

Nota. Cantidad de sesiones propuestas: siete sesiones. Guía del proceso: Mayra Carbajal. Espacio de reunión: Vía Zoom.

3.4 Tercera fase: construcción simultanea de la experiencia inmersiva

Esta tercera fase abarcó un período de 3 meses, concretándose entre abril y julio del año 2022, tras una pausa de 10 meses debido a circunstancias personales. Esta interrupción implicó la necesidad de realizar ajustes en diversos aspectos del proyecto y en su plan de

ejecución. A pesar de esta pausa, la determinación de Mayra, Renzo y Favio por continuar desarrollando la propuesta artística de Autoteatro permaneció intacta. No obstante, es relevante destacar que Renzo ya no residía en el país en ese momento, lo que llevó a una reconsideración de su rol en el proyecto. En consecuencia, asumió la función de asesor artístico, mientras que Mayra asumió el papel de codirectora del proyecto.

Por otro lado, en una etapa específica del proceso, incorporé a Christian Mora para colaborar en la concepción del viaje inmersivo que experimentaría el espectador. Esta decisión se basó en dos razones fundamentales. En primer lugar, la experiencia previa de Christian en la investigación sobre el proceso de inmersión en el contexto de las experiencias teatrales inmersivas lo hacía un colaborador idóneo. En segundo lugar, Christian y yo compartimos juntos en la obra "Etiquette" de Rotozaza en el año 2020, una experiencia que avivó mi interés por explorar este tipo de teatralidad. La afinidad en nuestra visión teatral y nuestra experiencia compartida proporcionaron una base sólida para nuestro diálogo colaborativo y la creación de la experiencia deseada.

Además, dada la limitación en la disponibilidad de tiempo de los miembros del equipo en comparación con el año anterior, consideré apropiado llevar a cabo el proceso de manera simultánea y no de forma secuencial, como se hacía en el pasado. Con este fin, cada miembro asumió roles específicos, y a continuación, se detallan las reestructuraciones de roles que se implementaron a lo largo del desarrollo del proyecto artístico.:

- **Yo:** directora, gestora del proyecto e interprete vocal
- **Mayra:** codirectora, dramaturga e interprete vocal
- **Christian:** cocreador de la sección de diseño inmersivo e interprete vocal
- **Favio:** creador sonoro e interprete vocal
- **Renzo:** asesor artístico.

De esta manera, en el mes de febrero del 2022, me contacte con ellos para retomar el proyecto y así se dio inicio de lo que sería una de las fases más complejas de todo el proceso creativo.

Proceso Previo 2021 (Etapa 1 y etapa 2)

- **Primera fase:** la escénica del proyecto.
- **Segunda fase:** construcción de la dramaturgia de la obra.
- **Tercera fase:** Construcción simultanea de la experiencia inmersiva.

En esta tercera etapa del proceso creativo, los esfuerzos estuvieron evocados a transformar la narrativa planteada a un diálogo que pueda calzar en una experiencia de Autoteatro dualista. Hasta el momento, la creación se había dado usando los conocimientos que teníamos de como ejecutar una creación colectiva, sin embargo, esta ejecución estaba evocada a un formato de teatro tradicional, por ello, una vez llegada esta etapa, la creación se complejizo ya que no sabíamos cómo enfrentar una creación experiencial de este tipo. No obstante, logramos avanzar aferrándonos a la idea de la creación de un viaje inmersivo y sensorial único para cada participante de la experiencia.

Dado que estas obras poseen un potencial estimulante en el plano psicológico para el espectador, debido en primer lugar a su naturaleza dual, donde el audio del participante 1 constituye la respuesta del participante 2, y en segundo lugar, porque el audio sugiere una voz que se comunica desde una perspectiva profundamente íntima, dando la impresión de que en lugar de que la voz del participante surja de los auriculares, esta emane del subconsciente del participante, consideramos apropiado dividir el texto en secciones y refinar las metáforas y la profundidad conceptual a la que cada sección pretendía llegar.

Para iniciar esta parte del proceso primero debíamos retomar el proyecto desde donde lo habíamos dejado: en la etapa final del proceso dramático. La etapa dramática se culminó la primera semana de junio del año 2021, con un primer esbozo de lo que sería la

dramaturgia textual del proceso creativo, sin embargo, en base a la guía pasada de las etapas del proyecto, correspondía terminar de corregir la dramaturgia propuesta por Mayra Carbajal el año pasado y junto con esto delimitar la perspectiva de la temática. Luego, pasar al diseño de la experiencia inmersiva, a la construcción sonora de la experiencia y la implementación tecnológica. Por último, a la cuarta fase que correspondería a la puesta en escena.

En primer lugar, esta primera parte consistió en recapitular lo visto anteriormente para delimitar de forma grupal el enfoque desde el cual estábamos abordando la temática de la narrativa. En esta etapa, fui una guía para lograr recapitular y enfocar la perspectiva del tema a tratar, el cual ya se haya previamente seleccionado. En segundo lugar, consistió en corregir y recopilar el material dramático que ya se tenía, con la finalidad de revisar la información y decidir si es que la información se usará como un insumo dentro del proceso artístico o si usara como un punto de partida para un texto nuevo.

La primera sesión, se realizó el 04 de abril del año 2022, esta sesión conto con la participación de todos los integrantes: Mayra Carbajal, Renzo Rospigliosi, Favio Rojas, Christian Mora y yo. El objetivo de esta sesión era introducir al nuevo integrante, es decir, a Christian Mora, a su vez, se buscó delimitar los roles que cada uno desempeñaría dentro del proyecto, de esa manera expuse la idea de dividir el trabajo en grupo y momentos.

También mencione que, a diferencia del año pasado, esta parte del laboratorio se manejaría de forma paralela y no era necesario que todos estén en todas las reuniones, como se venía trabajando antes, sin embargo, ya que yo era la directora del proyecto, yo si estuviese presenta en cada reunión.

En un segundo momento, presente el nuevo cronograma que usaríamos para guiarnos en el proceso de creación y delimitamos horarios, siendo todos los lunes las reuniones con todo el equipo.

Por último, hablamos de las dudas que se tenían con respecto al estado de la investigación y de cómo se implementaría esta obra dentro del nuevo contexto, en donde los teatros ya habían sido reestructurados, pero con limitaciones de aforo y con la implementación de protocolos de bioseguridad. El proyecto antes planteado como una opción para recuperar la presencialidad, ahora tenía otro foco: el de potenciar la experiencia perceptual y la sensación de intimidad que el espectador podría tener en relación con un hecho escénico.

Dentro de esta discusión, todos concordamos que este tipo de teatralidad tenía mucho que aportar a nuestro contexto limeño, en base a esto Renzo Rospigliosi mencionó: “en Lima el teatro que se hace es casi siempre igual y es necesario hacer propuestas que rompan este paradigma para que el arte no se estanque”.

Además de eso, Mayra Carbajal comentó que lo que a ella le motivaba de crear esta propuesta era la idea de implementar nuevas tecnologías ya que recientemente estaba siendo parte de un curso de códigos digitales.

Fabio Rojas comentó que, por su parte, estaba investigando acerca del diálogo que guarda la música con otras formas artísticas y que algo que no le agradaba de trabajar dentro del sector teatral era que la producción sonora siempre estaba puesta en un segundo plano, por ello, encontraba un interés especial en seguir desarrollando el proceso.

Por otro lado, revisamos las carpetas de Drive para explicarle a los nuevos integrantes como habíamos estado organizándonos, a su vez, deje la tarea que revisaran nuevamente las presentaciones de *Power point* en donde explicaban que era el teatro inmersivo, la mochila sensorial y el texto para actualizarnos con la información.

Por su parte, Christian Mora se ofreció a subir a las carpetas teóricas del proyecto material explicativo sobre el teatro inmersivo y en subir dentro de su carpeta el audio de la obra de teatro inmersivo: “audioguías para supermercados” la cual fue presentada en Barcelona durante la pandemia para que podamos pasar por ella.

Por último, quedamos que el siguiente paso dentro del proyecto era revisar el texto dramático realizado el año pasado, para ello, me reuniría solo yo y Mayra Carbajal. A su vez, dentro del diálogo, Renzo Rospigliosi resaltó la importancia del uso de los medios tecnológicos dentro de este tipo de teatralidad y pidió una reunión con Mayra Carbajal y conmigo para presentar una propuesta.

3.4.1 Reencuentro con el proyecto, edición del texto dramático y de la temática a tratar

Esta parte del proceso fue realizada únicamente por Mayra Carbajal y yo. Debido a que el proceso había quedado en receso un tiempo, una de las primeras tareas fue llegar a la primera sesión con el texto ya leído para poder intervenirlo y dialogarlo juntas.

El proceso realizado previamente en el año 2021 había sido provechoso al darnos una línea base que seguir, sin embargo, este proceso culminó dejando un texto con una estructura no clara a nivel de formato, ni de historia. En ese sentido, era necesario revisar el material que ya teníamos y usarlo como la base. Esta parte del proceso dramático fue más demandante que el del año pasado, esto debido a que el año pasado la creación se dio desde recursos conocidos, como es el caso de las 7 preguntas de Stanislavski y la recopilación de material artístico como poemas y textos, pero ahora Mayra y yo nos vemos enfrentadas a crear una dramaturgia, pensada en ser montada a manera de experiencia inmersiva, en donde cada participante tendría una línea narrativa distinta y que al mismo tiempo se complementaban entre:

- En un inicio, las sesiones se dieron a modo de conversatorio, esto debido a que era relevante recapitular lo que llevo a que surgiera el texto. Por ello ahondamos en la temática que habíamos elegido anteriormente: la muerte y la violencia. Sin embargo, esta era una temática bastante abierta y no ayudaba a delimitar la manera en la que se presentaría la historia al público. Durante la conversación nos dimos cuenta de que, si bien el texto hablaba de una muerte, el centro era la crisis existencialista que se hacía

presente en ambos personajes, a su vez, la conversación giro entorno a los insumos que habías revisado el año pasado que guardaban relación con el existencialismo de cierta manera, a su vez, se habló de fuentes nuevas que podrían servir para la creación y delimitamos que podríamos extraer de cada una.

- Esperando a Godot: aquello que uno realmente anhela, el eterno esperar
- *American Beauty*: “lo que debió ser”, eso por lo que nos arrepentimos, lo que nos gustaría haber sido.
- *Taxi Driver*: el encontrar el sentido fuera de nosotros.
- El resplandor de una mente sin recuerdos: el desamor.
- *Lost Daughter*: la des romanización del rol materno.

Por otra parte, Mayra señaló que algunos sucesos significativos que han tenido lugar en el último año adquieren una relevancia particular en el contexto actual. Estos incluyen conflictos bélicos, la polarización política, la falta de reconocimiento del otro, el temor a mantenerse en la rutina, la aprehensión al silencio y la represión emocional.

Por último, la conversación giro entorno a la temática de la pedofilia y de cómo la sociedad sexualiza a las menores de edad sin darse cuenta porque ya está inmerso dentro de la cultura. Esta temática fue sugerida al inicio del proceso por parte de Renzo por medio de su mochila sensorial. Sin embargo, al recibir la sugerencia de abordar esta temática, inicialmente mostré resistencia a profundizar en ella. Esta actitud se debió a que, en ese período, estaba sometido a terapias especializadas de atención postraumática debido a que había sido sobreviviente de abuso sexual durante mi infancia.

No obstante, en esta fase posterior del proceso creativo, me encontraba en un estado emocional distinto en relación con el tema. Consideré que sería apropiado y beneficioso compartir una porción de esta perspectiva personal como un recurso adicional destinado a proporcionar inspiración a la narrativa, complementando así los otros recursos previamente

recopilados. Es relevante destacar que, Mayra y yo, teníamos una comprensión clara de que la narrativa no adoptaría una naturaleza autobiográfica. Por lo tanto, lo que compartí en ese contexto se consideraría simplemente como un recurso adicional destinado a concluir ciertos aspectos de la narrativa que aún no estaban finalizados.

3.4.2 Sobre la delimitación de la narrativa previamente planteada

Después de la lluvia de ideas con respecto a lo que la obra provocaba en nosotras, procedimos a leer el texto que ya teníamos escrito el año pasado. Decidimos que este texto sería la base para seguir creando la narrativa. Intervenimos el texto de forma crítica.

Algo de lo que nos percatamos fue que la narrativa estaba muy enfocada en que solo un espectador pase por la experiencia, esto se debía a que no había un real entendimiento de como presentar la idea presentada por Favio y aterrizarla en algo un esquema aristotélico concreto para luego poder transformarlo en una experiencia sin estructura propia del post drama. En otras palabras: volver a la estructura clásica para luego deconstruirla.

3.4.3 Sobre el rol representativo que desempeñará el espectador - participante: Esteban (participante 1) y Esteban' (participante 2)

La idea de Favio Rojas era que el personaje principal sea un hombre que llegaba a un café para encontrarse con alguien y que luego se diera cuenta de que con el que se iba a encontrar era su espíritu (su yo muerto), fue elegida centro de la narrativa y aun necesitaba delimitarse.

En base a eso tuvimos que repensar la identidad de los dos personajes de una forma en la que podamos entenderla y que no quedara en la ambigüedad. En base a esto Mayra propuso ver a los personajes como una ecuación matemática antes de pasar a aterrizarlo a un sistema aristotélico, de esa manera la ambigüedad se difuminaría. La siguiente ecuación fue la presentada para describir a ambos personajes, los cuales, tenían como nombre Esteban (E) y Esteban' (E')

$$E: (x + y) z$$

$$E': [(x - y) / z]$$

Esta ecuación serviría a manera de código para explicar el proceso que los dos personajes debían vivir dentro de la historia. Es así como entendimos que el viaje que el espectador que encuentre sumergido en el audio de Esteban pasaría, sería a través de la sensación de “soltar”, ya que él se encontraba vivo pero próximo a su muerte.

Por otro lado, la sensación que el espectador tendría al momento de estar sumergido en el audio de Esteban sería a través de la sensación de “cargar”, esto debido a que la acción principal que tendría Esteban durante la experiencia inmersiva sería el de evitar que Esteban prima muera, ya que él se resiste a morir.

Por otro lado, Mayra y yo expusimos algunas ideas respecto a las sensaciones sensoriales que nos remitía el texto y que más adelante Christian y yo podríamos incorporar dentro del diseño de la experiencia inmersiva.

Una vez que pudimos delimitar la identidad de cada personaje y las sensaciones que queríamos que tenga el espectador cuando pase por cada uno de ellos. Sugerí las siguientes correcciones:

- Con la intención de generar el “transporte narrativo”: Incorporar una escena que sirva como un respiro dentro de la narrativa. El hecho de que la narrativa sea tan densa era tema que me generaba preocupación debido a que la obra era una obra de carácter sensorial e inmersiva, por lo tanto, tenía que hacerse presencia de un momento en donde, el espectador necesite un respiro a una historia que carga bastante densidad por la temática y la historia que, si bien podría ser un apoyo en el que se genere la percepción por medio de la empatía con ella, caía en el riesgo de ser muy densa para el público.

- Con la intención de reafirmar la característica de autopoiesis propia del espectador/participante del autoteatro: La obra plateaba que el personaje principal había cometido algún atentado grave hacia una mesera. Sin embargo, esto no se concretizaba dentro de la narrativa, además, no podíamos contar con la implementación de una actriz dentro de la puesta para que interpretara a la mesera, ya que en el Autoteatro no hay otro aporte humano que no sea el espectador. En ese sentido, comente que lo ideal sería enfocarnos netamente en el personaje de Esteban para la historia y que si es que había otro personaje dentro de la historia sea alguien mencionado en tiempo pasado.
- Con la intención de generar urgencia durante la experiencia: A su vez, sugerí regresar a la historia con una estructural tradicional, que desarticule lo escrito y que vuelva a la estructura base de la sinopsis para que a partir de ese momento se pueda desarticular nuevamente en esta dramaturgia desarticulada posdramática.
- Con la intención de generar la teoría de la co-presencialidad del espectador/participante con el espacio: El texto necesitaba que la narrativa dialogue más con el espacio escogido: un café. Esto con la finalidad de generar la doble percepción del entorno que sugiere la teoría de la co-presencialidad y así potenciar la experiencia inmersiva en relación con el espacio, difuminando, de esta manera, la línea entre lo real y lo ficticio.
- Con la intención de incrementar las características relacionales dentro de esta propuesta teatral de Autoteatro dualista: Agregar un momento en donde el espectador tenga que interactuar con el otro participante. Desde el mismo. Esta acotación va referida al rol interpretativo que el espectador a tener en la experiencia. Dentro de las conversaciones respecto a tema se expuso la idea de que el espectador tenga momentos en donde el aporte datos propios a la historia, esto con la finalidad de que

el dispositivo relacional tenga más momentos de desequilibrio y para generar un diálogo que parta de la intimidad de cada espectador- participante.

- Con la intención de incrementar la sensación de juego y de autonomía del espectador/participante: Agregar un momento en donde se de apertura a que el espectador interprete a alguien totalmente ajeno en un juego de roles.

En una siguiente sesión nos reunimos Mayra Carbajal, Christian Mora y yo porque creí relevante que Christian diera su opinión con respecto a la obra y que viera las posibilidades creativas que es texto ofrece a nivel de diseño de inmersión.

En un inicio empezamos con la lectura de la obra, Mayra sería la narradora y la voz que diga las indicaciones, Christian sería Estaban y yo sería Estaban'. Una vez terminada a lectura comentamos sobre el documento.

En lo personal sentía que la historia estaba mejor integrada y que ahora el personaje de la mesera era solo mencionado y no tendría que haber ninguna aportación humana aparte de los espectadores, a su vez, me pareció que se articulaba de una forma correcta la muerte de Esteban, que hasta ese momento quedaba en la ambigüedad de si es que era una muerte o un suicidio, pero ahora estaba claro que alguien lo había matado, alguien al que él había cometido abusos psicológicos, sexuales, físicos específicamente hacia una mujer.

La decisión de que Esteban sea asesinado estaba ligado a la idea de quitarle agencia sobre su vida, así como se sugería que él lo había hecho en algún momento con una mujer. Por otro lado, las temáticas utilizadas en un inicio la pedofilia, el apego emocional, la relación terapeuta paciente y la pertenencia de uno mismo se hacían presentes. Por otro lado, era importante para nosotros no caer en un discurso adoctrinador feminista ya que esta, si bien esta obra si tenía una postura en contra del abuso, queríamos que prevalezca el sentimiento liminal sobre las temáticas tratadas, que se sugiera la postura y que haga que el espectador reflexione sobre ella, pero no caer en decirle como tiene que pensar o sentirse. A

su vez, sabía que el documento estaba redactado a modo narrativo y que faltaba que Christian y yo interviniéramos en transformar algunas partes en acciones concretas, sin embargo, si me cuestiono la extensión del texto, de repente era mucha narración. Por último, aun no me quedaba claro quién era Esteban y por ello me era difícil crear puentes de conexión con él.

Por su parte Christian comentó lo siguiente: “me parece que tenemos bastante material para trabajar y pulir, una de las cosas que más me hizo ruido es que, si bien sabemos que el género no importa en esta experiencia, la obra sugiere momentos en donde los espectadores se ven totalmente inmersos en Esteban y si fuera mujer si me preguntaría ¿están hablando de mí?, siento que podríamos pensar en esta experiencia para ambos géneros y en base a eso pulir ya que algo que me preocupa con respecto a esto es que no se dé la inmersión del público femenino por sentirse totalmente ajenas a Esteban”.

Además, Christian agregó que la obra mencionaba atentados acontecidos en Europa y en USA y que, si bien le parecía super interesante, sugirió agregar atentados acontecidos en Perú para crear más empatía en el espectador y lograr tener un puente que conecte esos eventos lejanos con eventos cercanos.

En base a la retroalimentación concordamos que las correcciones serían las siguientes:

- Escribir un documento narrando la biografía de Esteban para así poder entender profundamente quien era con la finalidad de poder crear puentes de conexión sensorial con él.
- Incluir el escenario peruano dentro de la narrativa para crear puentes de conexión con la realidad actual.

En la siguiente reunión Mayra trajo la biografía la cual fue la siguiente:

Identidad del personaje:

Esteban:

$E = (x + y) z$

Esteban prima:

$$E' = (x - y) / z$$

Historia. Esteban es un hombre hijo de migrantes europeos. Se establecen en un buena zona y estatus social. En casa se encontrará la presencia de diferentes personas ayudantes del hogar y, como toda familia de clase media alta, los padres no estarán presentes. Entre los ayudantes se encuentran la encargada de la limpieza o ama de llaves que lleva a su hija al trabajo para poder cuidarla. Ella y Esteban crecen juntos. La ama de llaves mantiene su trabajo por largo tiempo. En los momentos en que Esteban regresa a casa, para pasar tiempo con la pequeña niña. En la adolescencia, Esteban encuentra una gran fascinación por el desarrollo de la hija de la ama de llaves. Comparten libros e historias siempre desde la privacidad del hogar. Cada uno de los jóvenes conoce bien su posición social, pero la relación amical o incluso fraternal comienza a escalar. A mediados de la vida universitaria de Esteban, la hija del ama de llaves decide escoger una carrera en una universidad estatal. Mantiene la comunicación y el contacto cada que se encuentran en casa. toman una posición de poder. Esteban decide “inculcar” nuevas experiencias en la joven, decide “moldear” su mente, mientras ella se desarrolla. El poder corroe otros tipos de formas y de actitudes que finalizan en un abuso emocional hacia la joven. Esteban toma el poder que ha heredado de su familia y lo implanta en la relación a escondidas con una niña que vio crecer. Probablemente, las consecuencias de ellos son más grandes de lo que se pueda imaginar.

Ruptura del estatus quo. Esteban ha recibido una invitación mediante una carta en la que se solicita encontrarse con el remitente en un café para conversar de un “tema del pasado”. La incertidumbre lleva a la curiosidad de Esteban a concretar el encuentro. Poco sabe que pronto tendrá que lidiar con su propio destino: enfrentarse a una relación del pasado y a las acciones de Esteban que su familia tuvo que esconder y a su propia imagen encarada con el futuro. A su vez, se añadió vinculaciones de atentados realizados en el mundo y en

Perú, esto fue porque todos estábamos atravesados con la crisis política que estábamos viviendo en ese momento:

Figura 35

Extracto del avance 2 presentado por Mayra Carbajal

Narrador: Dentro de esta especie de juego, aún no eres capaz de relacionar nada de lo que has escrito y es inútil pensar que un hombre como tú tenga tiempo para este tipo de reuniones. Pero la verdad es que la concentración se está yendo a otro lado. ¿Dónde dejaste la foto? Mírala de reojo y no la pierdas de vista. Has regresado a la casa de tus padres. *(se escucha el sonido de un noticiero que narra la noticia)* En el año 96, aún no había prospecto de niña pero todo se detuvo cuando catorce miembros de la organización terrorista "Movimiento Revolucionario Túpac Amaru" tomaron como rehenes a diplomáticos, personas del gobierno, militares y demás que asistían a la celebración del aniversario del embajador de Japón, en la misma embajada, definitivamente alguna tía tuya se encontraba en esa reunión. Fue un hito porque nunca habías visto a un hombre en ropa deportiva herido de bala en la pierna en un noticiero. Mamá y papá podrían haber visto peores cosas, no estaban muy impresionados. *(la respiración agitada del narrador interrumpe la memoria)*. Si tu dejas de respirar yo también lo haré. Mañana por la mañana llega la nueva señora de limpieza, es la cuarta en el mes. Deberías dejar todo ordenado para que ella pueda ordenar mejor, tranquila, sin que piense nada más que en

Figura 36

Extracto 2 del avance 2 presentado por Mayra Carbajal

Viaje-escona 2: ¿qué haces en este lugar?	
<p>Voz indicadora (en la página): Si es que las cosas no estaban suficientemente tensas ahora lo empezarán a estar. Tienes la tarea de descubrir qué haces en este lugar, por qué estás sentado frente a este hombre. Tu acción, como en un personaje trágico de Shakespeare deberá hacerle frente a su destino, mirar al futuro con ojos de intriga y observar el pasado con la mente abierta y dispuesta para encontrar una clave. A tu lado izquierdo encontrarás un lapicero y un papel, tómalos, juguemos a ser detectives. Comenzaremos con una serie de preguntas a las cuales responderán por escrito en el papel. Ya no estamos en un café, la atmósfera ha cambiado y el sonido de un reloj aparece intensamente.</p>	
<p>¿En qué año cayó el muro de Berlín?</p> <p>...</p> <p>Hace un mes contrataste un nuevo servicio de limpieza, ¿lo recomendarías?</p> <p>...</p> <p>Escribe la segunda letra de las vocales</p> <p>...</p> <p>Anoche, ¿a quién viste por última vez?</p> <p>...</p> <p>¿Cuándo fue el atentado a las torres gemelas?</p>	<p>Selecciona la respuesta correcta: ¿En qué año ocurrió el atentado a las torres gemelas? (se colocan dos opciones de respuestas a escoger)</p> <p>...</p> <p>¿Alguna vez te has enamorado? (sí / no)</p> <p>...</p> <p>¿Cómo se llama el acto de quitarle la vida a alguien? (se muestran dos opciones de respuestas).</p> <p>...</p> <p>Piensa: Anoche, ¿a quién viste por última vez?</p>

La obra de Autoteatro dualista, ya tenía más forma. Algo que me di cuenta en transcurso de las sesiones de esta parte del proceso fue la importancia en el detalle dentro de la historia, esto debido a que la manera en la que será presentada es desarticulada, y por ello, es necesario tener una historia con hechos concretos y una línea bien definida para poder desarticularlo luego. La propuesta de Mayra desde un inicio se realizó de forma posdramática con muchos momentos en donde la historia dejaba entrever cosas, esto era genial para el “descubrir” por el que tendría que pasar el espectador durante la experiencia, sin embargo, el dejar entrever cosas dentro del proceso de creación hacia dificultaba el diseño de la experiencia.

Por último, el texto paso por una revisión por mi asesor antes de que este sea intervenido por Christian y por mi para crear la experiencia inmersiva. Dentro de sus comentarios se hacían presentes las siguientes acotaciones:

- El texto era muy extenso

- El texto se presenta de forma muy evocativa y presenta ausencia dentro de la acción y por lo tanto hay carencia de urgencia.
- El viaje que el espectador va a atravesar en el local se puede explotar más.
- Que tanto aporte tiene que el espectador no sepa que la persona del frente es la misma persona, “la figura del malentendido”.

En base a esto, mi asesor me recomendó regresar a la acción dramática de la obra, poner otra vez la obra dentro de un marco de las 7 preguntas de Stanislavski para que así la obra cobre más urgencia y no sea tan evocativo. Estas preguntas fueron presentadas por Mayra como parte final del proceso dramático (*para ver las 7 preguntas ver anexo*).

3.5 Tercera fase – parte 2: diseño del viaje sensorial

En esta etapa se editó el texto creado por Mayra Carbajal para implementar elementos y momentos propios de una obra de Autoteatro dualista. La responsabilidad de esta parte fue de Christian Mora y yo. Christian Mora adoptó un rol de co-director y yo de directora del diseño del viaje sensorial, en donde se buscó incorporar el carácter inmersivo dentro del texto plateado por Mayra Carbajal.

La intervención del texto se dio pensando en la inmersión, el dispositivo relacional de una obra de *Autoteatro* (véase página 73 de este documento). También se tomó en cuenta el tipo de participatividad que queríamos que tenga el espectador.

En un inicio propusimos seguir el esquema de *Etiquette*, es decir, un tipo de participatividad configurativa en primer nivel, lo cual significa que el espectador tendría injerencia pero que no podría hacer modificaciones sobre el acontecimiento. Sin embargo, estábamos abiertos a proponer variaciones con respecto a el tipo de participación. En base a eso realizamos un esquema que nos ayudaría a organizar como transformar el texto que teníamos en un viaje inmersivo. A su vez, propusimos este esquema pensando en un sistema que, más adelante, sirva de guía para crear este tipo de experiencia teatral.

Tabla 21*Esquema de intervención*

1. Separar el texto por momentos a los que nombramos viajes sensoriales
2. Determinar quién es el narrador y cambiar el texto del narrador en primera persona para que se entienda que este es la conciencia de la persona que está pasando por la experiencia y para crear una sensación de inmersión. Esto con la finalidad de crear una sensación de intimidad con el audio inmersivo
3. Seleccionar las indicaciones de acción que se les dará a los espectadore- participantes.
4. Convertir las imágenes evocativas en momentos senso- auditivos.
5. Agregar diálogos de interacción entre los espectadores- participantes
6. Agregar momentos acciones que sirvan como metáforas dentro de la historia que puedan sumergir al espectador dentro de la narrativa
7. Agregar un momento meta teatral
8. Determinar los elementos que estarían dentro de la mesa para ser estimulados por el espectador y crearían estimulación sensorial.

Nota. Esquema de intervención en donde se vislumbran los 8 procesos que llevaron a convertir el texto narrativo, en una experiencia de Autoteatro dualista.

3.5.1 Separación el texto por momentos

En esta parte del proceso depositamos nuestros esfuerzos en dividir el texto en pequeños momentos sensoriales, a los cuales nombramos viajes sensoriales, para ello, concebimos el tacto como un gran viaje sensorial. Esto era en base a lo que el texto ya sugería, fue de gran ayuda que el texto propuesto por Mayra ya tenía una estructura que dividía a ambos personajes y dividía la narrativa que ambos tenían. A su vez, en esta parte editamos separamos las partes con una leyenda, la cual fue la siguiente:

Personajes:

Participante 1

Participante 2

Leyenda:

Texto subrayado en verde: Viaje auditivo

Texto en negrita: Indicaciones directas al espectador

Texto normal: voz del narrador/personaje

Texto en cursiva: indicaciones de acción al intérprete

Los viajes fueron divididos en 9, cada uno fue nombrado con un nombre que englobara lo que significaba ese momento.

Tabla 22

Los 9 viajes

Viaje 0: Introducción
Viaje 1: ¿Qué haces en este lugar?
Viaje 2: Ojos tiernos
Viaje 3: <i>Flashback</i>
Viaje 4: Macbeth
Viaje 5: Pedofilia Liminal
Viaje 6: Juguito de naranja
Viaje 7: Anagnórisis de la muerte
Viaje 8: Muerte

Nota. En esta tabla se nombran los nueve viajes del espectador/participante.

La razón por la cual los apartados de la obra de la obra son considerados viajes y no escenas, no es gratuito. Le hemos nombrado viajes por que este es un teatro experiencial, el cual, sugiere que lo principal es “pasar por algo”, de esta manera, las escenas son momentos de acontecer escénico que desplaza al espectador por distintas pequeñas experiencias que, a su vez, lo llevan a sentir, por lo consiguiente: a viajar, porque, como menciona Abatte sobre teatro inmersivo: “viajar es sentir” (Abatte, 2021).

3.5.2 Determinación del narrador

Este fue uno de los procesos que más tiempo nos tomó, debido a que a través de todo el texto no se terminaba de definir la figura del narrador. En ese sentido, en alguna parte el narrador parecía ser un ente superior como un dios que controlaba lo que el espectador estaba viviendo y que lo que iba a suceder ya que este hablaba en segunda persona; pero en otros momentos parecía ser la conciencia del espectador estando en primera persona y en tiempo presente. Es así como tuvimos que determinar la función que queríamos que tenga el narrador dentro de la historia.

A diferencia de la obra “Audioguías de supermercado” en donde la voz del narrador era una voz robotizada que daba indicaciones y que parecía tener cierta jerarquía con respecto al espectador, nosotros queríamos que el espectador sienta una vinculación directa con la voz que estaba escuchando, en ese sentido, consideramos que si es que dejábamos la voz del narrador en segunda persona podía generar distancia.

Por ello, cambiamos el texto del narrador en primera persona para que se entienda que este es la conciencia que junto con el espectador se está enfrentando a esta experiencia y así crear una sensación de inmersión. Esto puede verse en las siguientes imágenes, en la primera vemos como el narrador es planteado como un ente ajeno al espectador, dado que el texto está escrito en segunda persona singular. En la segunda, ya editada, desempeña un rol más íntimo: el de la conciencia del espectador y está escrito en primera persona plural.

Figura 37

Extracto del Avance 2

<p>Narrador: Dedicaste tu tiempo en hacerte el intelectual para culturizarse, leían a Macbeth porque te encantaba imaginar cómo su mujer se empodera tanto que era digna de ser presentada en sociedad. O solo te gustaba ver cómo tomaba poder, como en las pornos: "oh daddy", "yes daddy"</p>	
--	--

Nota. El texto muestra al narrador hablando en segunda persona.

Figura 38

Extracto del Avance Final

<p>Dedicamos nuestro tiempo en aparentar ser intelectuales para culturizarla, leíamos a Macbeth porque nos encantaba imaginar cómo su mujer se empoderaba tanto que era digna de ser presentada en sociedad. O solo nos gustaba ver cómo tomaba poder, como en las pornos: "oh daddy", "yes daddy".</p>	<p>Mira tus manos, parece que estas son las manos de un asesino, hemos visto a este hombre envenenarse y no hemos hecho nada. No importa. Junta tus manos como si fuesen un megáfono y dile "oh daddy, yes daddy". (Se escucha el sonido de llantos)</p>
---	--

Nota. El texto corregido muestra al narrador hablando en primera persona.

3.5.3 Seleccionar las indicaciones de acción que se les dará a los espectadores - participantes

Era de suma relevancia separar los momentos en donde el espectador realizaría una acción y poner la indicación de forma clara y precisa. En inicio el texto no tenía una división clara con respecto a que era evocativo y que era una indicación, por ello, decidimos separarlo de forma clara, haciendo que este se presente en segunda persona singular, a su vez, decidimos que la voz que daría las indicaciones iba a ser una voz ajena a la voz del narrador, en un inicio esta idea fue nos preguntamos si esto no cortarían con el proceso de inmersión del espectador, sin embargo, después llegamos a la conclusión de que esto no sucedería, más bien sería un apoyo para que el espectador tenga las reglas. A su vez agregamos dentro de la introducción la presentación de la voz indicadora.

Figura 39

Extracto 2 del Avance 2

<p>Narrador: Definitivamente te gustaría estar en otro lugar. En un bar con algunos amigos. Eso sueles hacer por las noches, estar en un bar? ¿Qué tan extraño puede llegar a ser esto? ¿Qué hubiese pasado si la persona enfrente fuese una mujer? ¿Qué le hubieses dicho? Creo que irías por un: "uno no tiene estas oportunidades muy a menudo" o, tal vez, "¿hay algo en lo que pueda ayudarte?". ¿necesitas dinero? * Nunca está mal pedir dinero, no hay que pensar que mendigar es deshonroso, cualquier cosa por ayudar a una persona. De todos modos, los esfuerzos merecen una recompensa. ¿Cuánto te esfuerzas tú? Trabajas ocho horas al día, haces ejercicio, lees, lees demasiado. Te gusta la filosofía y los autores rusos. ¿Cuántas horas se esfuerza él? ¿Si fuese mujer, cuántas horas tendría que esforzarse para conseguir una recompensa? con una sonrisita es suficiente. El hombre ha sacado una fotografía del bolsillo, recíbelas.</p>	<p>Narrador: ¿Alguna vez habías sentido tanto frío en tus pies que no puedes moverlos? Hoy siento tanto frío que las rodillas me crujen. Sé que somos mayores, pero la falta de colágeno empieza más tarde. De todos modos, ahora que lo ves. ¿sabes quién es? Siento que lo he visto, pero no sé dónde. Te está sonriendo, ¿por qué? No le sonrías de vuelta, no lo mires. Mira tus manos, no las sientes, están como entumecidas. ¿De dónde vienes? ¿dónde estás? A tu lado izquierdo hay una fotografía, tómala y obsérvala por unos instantes. Es una niña, te estás esforzando para reconocerla pero no la conocemos, tal vez él sí. Entrégasela. (El participante deberá entregar la imagen). La verdad es que no sabemos quién es ella, nunca la hemos visto. (La atmósfera cambia a una fría y oscura). Miras hacia todos lados, derecha e izquierda. ¿Recuerdas qué te dije que algunas personas llegan a marearse y tener vértigo? Nos está sucediendo. Todo empieza a ponerse un poco más borroso. Te cuesta ver. Alrededor de tu campo de visión se empieza a oscurecer.</p>
--	---

Nota. Indicaciones de acción no dividida del texto.

Figura 40

Extracto 2 del Avance Final

<p>Hola ¿Ahora mismo que sientes?, dime, ¿te provocaría estar en otro lugar?. Este no está mal, es tranquilo, pero algo bohemio. Seguro es de estos lugares para tomarse fotos y subirlos a alguna red social. Si prestas atención, la persona frente a ti nos está observando. Sonríele(...) ... ¿Qué tan extraño puede llegar a ser esto? Ojala no nos pida dinero. Nunca está mal pedir dinero, no hay que pensar que mendigar es deshonesto, cualquier cosa por ayudar a una persona. Pero no queremos en este momento. ¿Si la persona de enfrente fuese mujer, cuántas horas tendría que esforzarse por algo de dinero? El hombre ha sacado una fotografía del bolsillo. Recibe la foto al participante de enfrente (...). ¿Reconoces a la niña?</p>	<p>¿Alguna vez habías sentido tanto frío en tus pies que no puedas moverlos? Hoy siento tanto frío que las rodillas me crujen. Sé que somos mayores, pero la falta de colágeno empieza más tarde. Mira nuevamente a la persona de enfrente (...). ¿sabes quién es? Siento que lo he visto, pero no sé dónde. ... Te está sonriendo, ¿por qué? No le sonrías de vuelta, no lo mires. Frota tus manos y caliéntalas con tu aliento (...). ¿no las sientes?, están como entumecidas, ¿De dónde vienes? ¿dónde estás? A tu lado izquierdo hay una fotografía, tómala y obsérvala por unos instantes(...) Es una niña, te estás esforzando para reconocerla pero no la conocemos, tal vez él sí. Entrégale la foto al otro participante (...). La verdad es que no sabemos quién es ella, nunca la hemos visto.</p>
---	--

Nota. Indicaciones de acción editadas y divididas dentro del texto.

En la primera imagen el texto está unido, como si todo fuera una sola evocación, por otro lado, en la segunda se puede ver como cada espacio se hace relevante. Era necesario dividir las acciones que sugerían en el texto y darle un espacio para que suceda, ya que estas acciones serán realizadas por los espectadores para que la historia continúe.

3.5.4 Conversión de las imágenes evocativas en momentos sensorial-auditivos

Al igual que en el proceso anterior en donde dividimos las partes en donde se sugería al espectador realizar alguna acción, dividimos las partes que correspondían a un estímulo sensorial. Estos momentos eran aquellos que Mayra había creado a manera de transportar al espectador a un ambiente distinto al del café. Sin embargo, al estar unido con el resto del texto, hacía que pareciera parte de la narrativa que el espectador tendría con el narrador. Por ello dividimos estos momentos subrayándolos en color verdes, a estos momentos les nombramos: “viajes sensorial-auditivos”.

Figura 41

Extracto 3 del Avance 2

<p>Narrador: Dentro de esta especie de juego, aún no eres capaz de relacionar nada de lo que has escrito y es inútil pensar que un hombre como tú tenga tiempo para este tipo de reuniones. Pero la verdad es que la concentración se está yendo a otro lado. ¿Dónde dejaste la foto? Mírala de reojo y no la pierdas de vista. Has regresado a la casa de tus padres. <i>(se escucha el sonido de un noticiero que narra la noticia)</i> En el año 96, aún no había prospecto de niña pero todo se detuvo cuando catorce miembros de la organización terrorista "Movimiento Revolucionario Túpac Amaru" tomaron como rehenes a diplomáticos, personas del gobierno, militares y demás que asistían a la celebración del aniversario del embajador de Japón, en la misma embajada, definitivamente alguna tía tuya se encontraba en esa reunión. Fue un hito porque nunca habías visto a un hombre en ropa deportiva herido de bala en la pierna en un noticiero. Mamá y papá podrían haber visto peores cosas, no estaban muy impresionados. <i>(la respiración agitada del narrador interrumpe la memoria)</i>. Si tu dejas de respirar yo también lo haré. Mañana por la mañana llega la nueva señora de limpieza, es la cuarta en el mes. Deberías dejar todo ordenado para que ella pueda ordenar mejor, tranquila, sin que piense nada más que en</p>	<p><i>Narrador:</i> Dentro de esta especie de juego vuelves a vivir un flashback <i>(se introduce el pasar de páginas de un libro)</i> Aquí, ves cómo intentaste convencerla de que el amor involucra trabajo porque lo leíste en el Capital de Marx y que el trabajo se relaciona con tu identidad <i>(Se vuelve a introducir la voz de una mujer: "Cámbialo, me gusta más Macbeth")</i>. Parece que no entendiste del todo bien el libro porque el resumen en Wikipedia estaba mal redactado y ella no entendía el tipo de amor que le querías dar. Espera... <i>(se escucha la respiración del narrador)</i> ¿quién era ella? <i>(Se introduce el sonido de unos zapatos de tacón caminando rápidamente y luego, repentinamente, se detienen)</i>. Escuchas desde tu cuarto como tu madre llora, casi como lloraba la recién nacida. Ninguna lloraba por tí, al menos no en esa época. A tu madre le avisaron que en un ataque terrorista en Luxor, en el que murieron 62 personas, la mayoría turistas, una de tus tías fue alcanzada por una bala <i>(se escucha el sonido de una llamada que se corta)</i>.</p>
---	---

Nota. Texto sin la presencia de viajes senso-auditivos.



Figura 42

Extracto 3 del Avance Final

<p>Ok. Dentro de esta especie de juego, no he relacionado nada de lo que has respondido. O sea, no eres putero y te preguntan acerca de tu virginidad y la trata de blancas, nada que ver con nosotros</p> <p>Viaje senso auditivo: Desde hace un mes sientes los olores más intensos. Es hasta repulsivo. Pero no solo eso. Oyes de más. (se escucha el sonido de las risas de la cafetería. Un hombre hablando muy fuerte por teléfono, casi gritando). ¿Dónde dejaste la foto? Mirala de reojo y no la pierdas de vista.</p> <p>Has regresado a la casa de tus padres. (se escucha el sonido de un noticiero que narra la noticia) En el año 96 (música noventera paralela), aún no había prospecto de niña pero todo se detuvo cuando catorce miembros de la organización terrorista "Movimiento Revolucionario Túpac Amaru" tomaron como rehenes a diplomáticos, personas del gobierno, militares y demás que asistirían a la celebración del aniversario del embajador de Japón, en la misma embajada, definitivamente alguna tía tuya se encontraba en esa reunión. Fue un hito porque nunca habías visto a un hombre en ropa deportiva herido de bala en la pierna en un noticiero. Mamá y papá podrían haber visto peores cosas, no estaban muy impresionados. (la respiración agitada del narrador interrumpe la memoria). Si tú dejas de respirar yo también lo haré. Mañana por la mañana llega la nueva señora de limpieza, es la cuarta en el mes. Deberías dejar todo ordenado para que ella pueda ordenar mejor, tranquila, sin que piense nada más que en eso... en ordenar.</p> <p>Haz lo siguiente:</p>	<p>Ok. Dentro de esta especie de juego, no he relacionado nada de lo que has respondido. O sea, no eres putero y te preguntan acerca de una prostituta en la selva y tu madre. Nada que ver nosotros.</p> <p>Viaje senso auditivo: (se introduce el pasar de páginas de un libro) ¿Te acuerdas de cómo intentamos convencerla de que el amor involucra trabajo porque lo leímos en el Capital de Marx y que el trabajo se relaciona con nuestra identidad? (Se vuelve a introducir la voz de una mujer: "Cambialo, me gusta más Macbeth"). Parece que no entendimos del todo bien el libro porque el resumen en Wikipedia estaba mal redactado y ella no entendía el tipo de amor que le queríamos dar. Espera... (se escucha la respiración del narrador) ¿quién era ella? (Se introduce el sonido de unos zapatos de lacaón caminando rápidamente y luego, repentinamente, se detienen). Escuchas desde tu cuarto como tu madre llora, casi como lloraba la recién nacida. Ninguna lloraba por tí, al menos no en esa época. A tu madre le avisaron que en un ataque terrorista en Luxor, en el que murieron 82 personas, la mayoría turistas, una de tus tías fue alcanzada por una bala (se escucha el sonido de una llamada que se corta).</p>
---	---

Nota. Texto editado, con la presencia de los viajes senso-auditivos.

3.5.5 Agregar diálogos de interacción entre los espectadores - participantes

Esta parte era fundamental en una obra de Autoteatro dualista, ya que, uno de los principios que guarda y su distintivo, es que es un diálogo entre dos espectadores-participantes que, mientras que pasan por una experiencia en conjunto, pasan una experiencia individual. Además, las acciones físicas cobran una relevancia especial para lograr potenciar la percepción del espectador, esto debido a que, como ya mencionamos, la percepción se genera a través de nuestro sistema motor.

Para instaurar la dinámica relacional desde un inicio decidimos un momento de práctica en el prólogo de la historia, en el que los espectadores participantes tendrían que ejecutar acciones relacionados al otro. A su vez, decidimos implementar este momento de práctica para que la tensión de estar frente a un posible extraño se disipe.

A su vez, en el inicio de la experiencia implementamos una parte de preguntas interactivas entre ambos espectadores-participantes que antes estaba pasando la primera

mitad de la experiencia. Estas preguntas iban en relación con la historia, sin embargo, las respuestas las daría el espectador según su bagaje personal. La finalidad de esto era que la idea de representación sea abandonada y ambos espectadores participantes tuvieran que dialogar en base a sus vivencias y experiencias, esto no fue gratuito, ya que, creímos que aportaría a la intimidad con el otro.

Además, estábamos implementando algo nuevo respecto al dispositivo relacional propuesto por *Etiquette*, el cual era incierto en muy baja medida. En cambio, en nuestra propuesta queríamos darle más agencia al espectador- participante, con la finalidad de que la sensación de intimidad se potenciara. No obstante, para no darle una sensación mayor de responsabilidad sobre el hecho escénico, esta fue planteada en forma de preguntas concretas y cortas que se prestaban para que sean respondidas de la misma manera.

Figura 43

Extracto 4 del Avance 2

Viaje-escena 2: ¿qué haces en este lugar?	
<p>Voz indicadora (en la página): Si es que las cosas no estaban suficientemente tensas ahora lo empezarán a estar. Tienes la tarea de descubrir qué haces en este lugar, por qué estás sentado frente a este hombre. Tu acción, como en un personaje trágico de Shakespeare deberá hacerle frente a su destino, mirar al futuro con ojos de intriga y observar el pasado con la mente abierta y dispuesta para encontrar una clave. A tu lado izquierdo encontrarás un lapicero y un papel, tómalos, juguemos a ser detectives. Comenzaremos con una serie de preguntas a las cuales responderán por escrito en el papel. Ya no estamos en un café, la atmósfera ha cambiado y el sonido de un reloj aparece intensamente.</p>	
<p>¿En qué año cayó el muro de Berlín?</p> <p>...</p> <p>Hace un mes contrataste un nuevo servicio de limpieza, ¿lo recomendarías?</p> <p>...</p> <p>Escribe la segunda letra de las vocales</p> <p>...</p> <p>Anoche, ¿a quién viste por última vez?</p> <p>...</p> <p>¿Cuándo fue el atentado a las torres gemelas?</p> <p>...</p> <p>Piensa: ¿Llegaste a despedirte de esa persona anoche antes de dormir?</p>	<p>Selecciona la respuesta correcta: ¿En qué año ocurrió el atentado a las torres gemelas? (se colocan dos opciones de respuestas a escoger)</p> <p>...</p> <p>¿Alguna vez te has enamorado? (si / no)</p> <p>...</p> <p>¿Cómo se llama el acto de quitarle la vida a alguien? (se muestran dos opciones de respuestas)</p> <p>...</p> <p>Piensa: Anoche, ¿a quién viste por última vez?</p> <p>...</p> <p>¿Cuál es una de las causas por las que existe la trata de blancas? (narcotráfico)</p> <p>...</p>

Nota. En la figura se observan los diálogos de interacción que serán ejecutados por los espectadores-participantes.

Figura 44

Extracto 4 del Avance Final

Viaje 1: ¿qué haces en este lugar?	
<p><i>Si es que las cosas no estaban suficientemente tensas ahora lo empezarán a estar. Tienes la tarea de descubrir qué haces en este lugar, por qué estás sentado frente a este hombre. Tu acción, como en un personaje trágico de Shakespeare deberá ser hacerle frente a su destino, mirar al futuro con ojos de intriga y observar el pasado con la mente abierta y dispuesta para encontrar una clave, juguemos a ser detectives.</i></p> <p style="background-color: #e0ffe0; text-align: center;">Ya no estamos en un café, la atmósfera ha cambiado y el sonido de un reloj aparece intensamente.</p>	
<p>Pregúntale al otro participante: ¿En qué año ocurrió el atentado a las torres gemelas? ...</p> <p>Responde lo que sientas</p> <p>Pregúntale al otro participante: ¿Contratarías a una mujer estando embarazada? ...</p>	<p>Respóndele lo que piensas saber</p> <p>Pregúntale al otro participante: ¿Alguna vez te has enamorado?</p> <p>Responde con la verdad</p> <p>Pregúntale al otro participante: ¿Cómo se llama el acto de quitarle la vida a alguien?</p>

Nota. En la figura se observan los diálogos de interacción que serán ejecutados por los espectadores-participantes editados y con las indicaciones de acción parametradas.

3.5.6 Agregar Acciones que Sirvan como Metáforas Dentro de la Historia para Aumentar la Percepción del Espectador Dentro de la Narrativa

Este proceso se dio porque algo que estaba muy grabado en Christian y en mí de la experiencia de *Etiquette*, fueron las metáforas que se formaban a través de la manipulación de los indumentos que estaban en la mesa, lo cual ocasionaba un efecto de compenetración con la experiencia.

Posteriormente investigue acerca de la metáfora y como dialoga con el proceso perceptual del ser humano y llegue a la conclusión que, la metáfora, es un proceso cognitivo, por encima de ser un proceso de conceptos verbales y que, por ello, las secciones metafóricas con los indumentos habían compenetrado conmigo de esa manera. Para ello recurrí al artículo universitario de Fajardo, la cual afirma lo antes mencionado en la siguiente cita:

El ser humano se vale de las metáforas para acceder y explicar algunos conceptos a los que no tendría acceso por la vía de la objetividad, ese es el caso del amor entendido como un viaje (Murphy, 1996, citado en Fajardo, 2006). El

experiencialismo filosófico reconoce en la metáfora un recurso cognitivo, de ahí que podamos afirmar que la experiencia diaria conduce a la adquisición de metáforas primarias que crean una fusión entre las experiencias subjetivas y los juicios con las experiencias sensomotoras. (Lakoff & Johnson, 1999, citado en Fajardo, 2006, p.128)

Sin embargo, la metáfora responde, a su vez, a algunos saberes conceptuales y comunicativos que, para ser entendidos por dos interlocutores, estos deberán haber compartido una serie de factores culturales a partir de los cuales es posible su comprensión y la expresión de determinados conceptos y percepciones, en otras palabras, la metáfora hace posible organizar la experiencia y en esa medida sirve de patrón, de guía cultural y social.

Por lo antes mencionado, sabíamos que iban a ver personas que no entendieran las metáforas implementadas pero que, los que sí lo hicieran, iban a tener esa sensación de compenetración que nosotros tuvimos cuando pasamos por *Etiquette*.

De esta manera, consideramos pertinente crear momentos metafóricos que dialoguen con la narrativa, a través de las acciones que los espectadores/participantes desarrollarían.

Uno de los momentos metafóricos claros, en donde incluimos elementos que serían usados como estimuladores para el espectador de forma sensorial, fue el momento propio del viaje 6 llamado “Juguito de naranja”, en donde el espectador tendría que sumergir un efervescente de naranja en un vaso con agua. El jugo de naranja es utilizado de forma metafórica para referirse a las mañanas en las que el personaje Esteban le prestaba atención a la niña de la que se enamoraría, a su vez, las naranjas son la metáfora de los pechos de ella y la sexualización de una menor de edad, esta parte de la narrativa se hace presente en el viaje 5 nombrado como: pedofilia liminal.

Figura 45*Efervescente de naranja*

Nota, Efervescente de naranja que se pretenderá usar como indumento en la propuesta creativa como un indumento que aporte a la metáfora implantada en la narrativa.

Figura 46*Extracto del Texto Final (Viaje 5: Pedofilia liminal)*

Viaje 5: Pedofilia liminal	Viaje 5: Pedofilia liminal
<p>Cambiamos de lugar. Imaginemos que hemos dejado el café, nuestra mente ahora está en casa (se escucha el sonido de algunos electrodomésticos como la tostadora que acaba de hacer el pan, el sonido del agua hirviendo y alguien sirviéndose algo para tomar. Se escucha el noticiero narrando el atentado terrorista del grupo ETA, el cual colocó una bomba en una furgoneta lo que provocó la suspensión de vuelos).</p> <p>¿Te acuerdas cuando tratamos de leer <i>El capital de Marx</i> e inducir a que ella te quisiera con el amor que tú querías recibir? (se escucha la respiración del narrador agitada) Entonces el jugo ya no sabe a amanecer, solo es un jugo de caja, con químicos que sin darte cuenta van matando tu cuerpo. La diferencia de edad deja de ser un delito cuando ella cumple dieciocho. "No estás haciendo nada malo", repelimos constantemente. Cuando exprimes las naranjas.</p>	<p>Cambiamos de espacio. Mudémonos a un jardín. Si eres una persona real, fuera de la nebulosa, deberías tener padres. Imaginemos que estamos en la casa de ellos.</p> <p>¿Recuerdas cómo nos gustaba entrar al cuarto de servicio a desordenar la ropa de planchado? La niña lloraba cada vez que te vela, diez años después empezó a sonreírnos. La ama de casa, ¿cómo se llamaba?, bueno, tuvo que irse. La niña se fue con los recuerdos de la noche, el sonido de los noticieros, las llamadas telefónicas sobre la muerte de alguna prima o tía de tu madre en alguna tragedia en sabe dónde en el mundo y las mañanas sabor naranja.</p> <p>Ok, ok, ok, recapitulemos. Uno. Una niña que llora. Dos. Un hombre envenenado. Tres. ¿Las torres gemelas?... ¿Una mujer que se arroja de un edificio?... una fotografía. Una niña fotografiada que se vuelve</p>

Nota. Extracto del texto final (Viaje 5: Pedofilia liminal).

3.5.7 Inserción de un momento meta teatral

Esto fue implementado porque queríamos crear una intervención por parte del espectador en donde pueda sumergirse en la historia de una forma distinta y no desde su persona para que, de esta manera, pueda crearse un dialogo de juego distinto y variado dentro de la experiencia y que esta no sea lineal.

Además, porque debido a la temática, creíamos pertinente crear un momento que funcione como un “respiro” para el espectador. Para ello, seleccionamos el viaje 4, nombrado “Macbeth”, el cual fue creado en inicio por Mayra con la finalidad de crear un dialogo entre el teatro posdramático y el teatro tradicional, de esta manera, ella utilizo una escena en donde Lady Macbeth discutía con Macbeth, como un momento análogo a lo que estábamos narrando con respecto a Estaban y a la mujer de la cual se hace referencia.

Para crear este momento meta teatral, se nos ocurrió utilizar muñecos miniatura que vayan con la temática de género que estaba siendo atravesada en la narrativa. Es por ello por lo que decidimos utilizar una muñeca *Polly pocket* y un soldado de plástico verde. La selección de estos dos juguetes no fue gratuita, ya que estos eran juguetes que remitían a nuestra infancia y por ello, podían alimentar la temática de la pedofilia, presente en la obra, a nivel sensorial dentro del viaje inmersivo. A continuación, mostrare una parte del segmento meta teatral.

Figura 47

Extracto del texto final (Viaje 6: Juguito de naranja)

Viaje 6: Macbeth	
<p><i>Se escuchan las risas de los niños. Tal vez alguna cámara fotográfica capturando alguna experiencia. La voz de una mujer que susurra: ¿por que demoras? el amor que te tengo es un trabajo y solo recibo el sueldo mínimo. Se escucha el sonido de una bomba caer.</i></p> <p>En un mundo de hombres, el unico lugar que ellos no dominan es su mente. Dominan sus cuerpos, los cuerpos de otros, dominan la voz del resto, pero la mía no se puede dominar. (Se cambia a voz de mujer) Puedo tomar la forma que deseo en este espacio infinito. Aquí, las normas cambian y los derechos se anulan.</p>	
<p>A tu costado encontrarás un soldadito de juguete. Tómalo y juega a la pelea con la muñeca.</p> <p>(voz de narrador hombre): No puedo hacer esto, no es justo.</p> <p>(voz de mujer): ¿Hace cuánto has dejado las pastillas? No crees</p>	<p>A tu costado encontrarás una muñeca de juguete. Tómala y juega a la pelea con el soldadito de juguete.</p> <p>(voz de narrador hombre): No puedo hacer esto, no es justo.</p> <p>(voz de mujer): ¿Hace cuánto has dejado las pastillas? No crees</p>

Nota. Elección de los indumentos que estarían dentro de la mesa para ser estimulados por el espectador y crearían estimulación sensorial.

A continuación, expondré los indumentos que fueron seleccionados para aportar a la narrativa y para estimular al espectador sensorialmente, a su vez, especificaré que sentido estimula.

Tabla 23*Indumentos seleccionados y sentidos estimulados*

Indumentos	Sentido estimulado
Café	Olfato
Lentes refractores	Vista
Efervescente de naranja	Gusto y Olfato
Dibujos dactilares	Tacto
Colonia de rosas	Olfato

Nota. La tabla muestra indumentos seleccionados y sentidos estimulados que serán aplicados en la creación de Autoteatro.

Estos elementos son utilizados para despertar la sensorialidad del espectador-participante, descentrando de esta manera la hegemonía de lo visual, para resaltar otras sensorialidades que disparan la imaginación.

Estos elementos eran muy relevantes para corroborar la hipótesis de uno de los ejes que sostienen una tesis, en donde se expone que, una de las posibles razones por las que el Autoteatro dualista potencia la percepción y la sensación de intimidad, es porque dentro de su convención se hace presente la aplicación de elementos sensoriales que estimulan cognitivamente al espectador. Esto sostenido en base a la teoría neurocientífica de la memoria multimodal.

Por otro lado, si bien los elementos sensoriales ya estaban medianamente preestablecidos desde el proceso de la mochila sensorial, se hizo un trabajo extenso sobre la creación de metáforas con ellos. Encuentro la importancia de las metáforas en el hecho de que es parte de lo que Abatte expone como “lenguajes afectivos”. Los lenguajes afectivos son expresiones no necesariamente verbales que construyen atmósferas afectivas y convocan emociones, sensaciones, sensorialidades, evocaciones, a través de lenguajes de naturaleza tan diversa como imágenes, sueños, memorias, metáforas, prácticas performativas y los lenguajes

de las artes en general (Abatte, 2021). En ese sentido, era imprescindible crear este tipo de lenguaje afectivos dentro de un hecho escénico que buscaba estimular cognitivamente al espectador, lo cual, al ser un proceso subjetivo, se ve enriquecido con este tipo de lenguajes.

3.6 Tercera fase – parte 3: implementación de nuevas tecnologías: Autoteatro tech

Esta fase se dio a partir de la iniciativa de Renzo Rospigliosi de crear una página web para la experiencia para que, por medio de ella, el espectador pueda entrar a la experiencia inmersiva, es decir, solo y únicamente a través de la página web se podrá reproducir los audios.

En el inicio de la etapa de creación, el medio tecnológico que íbamos a utilizar para reproducir el audio no estaba claro. Sabíamos que en *Etiquette* la experiencia fue realizada a través de un iPod y un par de auriculares prestados, por ello, en un inicio pensé en conseguir reproductores mp3 para que el espectador reproduzca el audio, sin embargo, esta era un medio muy facilista, ya que actualmente las tecnologías han avanzado muchas y el avance tecnológico dialoga con el teatro inmersivo, a su vez, tenía en cuenta que el método utilizado por Rotozaza fue porque esta se dio en el año 2007, en ese sentido, teníamos la oportunidad de mejorar esta experiencia a nivel tecnológico dado que la experiencia está siendo creada en un contexto distinto y con un avance tecnológico mayor, el cual sería utilizado para incrementar la dinámica relacional entre los espectadores/participantes y el hecho escénico. Con respecto a esto, Mecerualí (como se citó en Machon, 2013) menciona lo siguiente:

Reconociendo cómo el uso cotidiano de la tecnología puede servir para distanciar la interacción humana y destruir el sentido de conexión personal. La práctica inmersiva puede emplear la tecnología para devolver al usuario "a la relación personal que es mucho más valiosa que cualquier cosa". Sea cual sea la implicación en la acción del evento inmersivo, un rasgo central de la participación del público, y un detalle particular relacionado con cualquier

recuerdo corpóreo que pueda quedar en el individuo tras la experiencia, está relacionado con la construcción sensual de los mundos en los que se sumerge el participante (p.77).

Por ello, se tomó la decisión de crear una página web, a su vez, contaríamos con un código QR. De esta manera, lográbamos que la experiencia tenga un proceso más automático y cada vez menos dependiente de un dispositivo físico, por medio de hacer que el espectador obtenga el audio de la experiencia inmersiva a través de escanear un código QR en el espacio en donde se presente la experiencia.

Además de ello, el hecho de que el proyecto tuviera una página web nos brindó posibilidades creativas que, a su vez, lograron que podamos tener la opción de darle al espectador poder de decisión sobre el hecho escénico en un momento determinado, cambiando de esta manera el tipo de dispositivo relacional que tenía la experiencia *Etiquette de Rotozaza*.

Esto, haciendo que el espectador decida sobre qué camino tomar dentro de la narrativa y si desea continuar o no con la experiencia. El espectador iba a tener el poder de decidir esto por medio de la interacción con la página web, en la que se le presentarían dos opciones por medio de botones que contienen dos caminos y luego se le presentaría nuevamente la opción de decidir si retirarse o continuar, la cual, igual que la anterior tendría que tomar apretando el botón que le aparecerá en la página web.

Además de darle agencia al espectador que en otras experiencias ya creadas de Autoteatro dualista, creía necesario darle la opción al espectador de retirarse para reafirmar la idea de que el dispositivo relacional implementado es un dispositivo libre y que, el espectador puede irse cuando desee. Esto a su vez, cambiaría la participatividad configurativa del espectador de una de primer nivel a una de segundo nivel, es decir, una en la que el espectador- participante decide sobre el hecho escénico.

Esta etapa se dio de manera simultánea a la creación sonora y el diseño de la experiencia sensorial. Conto con 5 sesiones vía Zoom, en donde discutimos los avances y aportábamos ideas. Dentro de apartado en la creación del proyecto solo intervinimos Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal y yo. Los roles fueron los siguientes:

- Yo: directora
- Mayra: codirectora y creadora digital
- Renzo: asesor creativo de la propuesta digital.

3.6.1 Primera sesión de Autoteatro tech

La iniciativa de Renzo fue presentada el 13 de abril del 2022 por medio de una reunión Zoom en la cual participamos Mayra Carbajal y yo. La idea de Renzo surgió a partir de los estudios de codificación que él tenía y que, a su vez, estaban siendo explorados por Mayra Carbajal. En ese sentido la idea era que Mayra con la asesoría de Renzo cree una página web por medio de códigos para incluir el material sonoro de la obra.

La idea fue aceptada por todos y se creó un grupo de *WhatsApp* que llevo como nombre *Autoteatro- Tech*, en donde estuvimos Renzo Rospigliosi, Mayra Carbajal y yo; con la finalidad de compartir información en el proceso.

3.6.2 Segunda sesión de Autoteatro Tech

La finalidad de esta reunión era la de discutir el nivel de inmersión que tendría el medio audiovisual dentro de la experiencia. Uno de mis temores era que esta experiencia migre a ser una experiencia totalmente tecnológica y que se privilegie el sentido audiovisual, esto porque en un momento se sugirió que los estímulos impartidos de la experiencia se hagan a través de la página web y que el espacio sirva como un estímulo más a la experiencia. Si bien esta era una buena idea ya que muchas compañías de teatro inmersivo hacen uso de tecnologías para generar la inmersión en su totalidad (un ejemplo de esto es la compañía *Punchdrunk*), el Autoteatro planteado por Rotozaza no iba en esa línea ya que

hacía que se perdiera el carácter distintivo sensorial que tenía el *Autoteatro*. Sobre esto el co-creador del Autoteatro Ant Hamtomp comenta: “Estoy interesado en desarrollar un trabajo que no sea necesariamente digital.” (Melgares, 2021, p5). En base a eso se llegó al acuerdo de que la página web sería un medio para que se dé la obra, mas no tendría un papel primordial en la inmersión que no fuera sonora.

3.6.3 Tercera reunión de Autoteatro Tech

Esta reunión tuvo como objetivo ver el primer bosquejo de la página web y aportar ideas. Por mi parte expuse como son usadas las tecnologías dentro de la compañía de teatro *Punchdrunk*, la cual tenía una página web que utilizaba como cartelera para sus obras de teatro inmersivo, las cuales estaban totalmente tercerizadas hacia la tecnología, es por ello que no era necesario un equipo de producción para pasar por la experiencia, sino que todo era digitalizado y las instrucciones te llegaban por correo. A su vez, *Punchdrunk* contaba con un aplicativo móvil, el cual era utilizado como medio de reproducción para el audio. Creí pertinente ver la página web de esta compañía porque uno de los objetivos que teníamos era poder tercerizarla y para usarla de inspiración a nivel estético. En base a esto, decidimos pasar por una obra de *Puchdrunk* para poder ver el mecanismo que esta tenía. Esta experiencia se daría en la primera semana de junio.

A su vez, hablamos de la manera en la que el audio serio presentado a través de la página web, es decir, si es que el audio iba a ser dividido en partes o si es que este seria implementado como un solo audio para cada espectador. En base a esto dialogamos de la posibilidad que el espectador tenga agencia sobre el viaje inmersivo, sin embargo, para este momento el diseño del viaje aun no estaba terminado y por este motivo no podíamos decidir esto en esta oportunidad. Sin embargo, la idea quedo plasmada como una posibilidad, en la cual, el espectador en algún punto de la obra decida continuar o no con la experiencia.

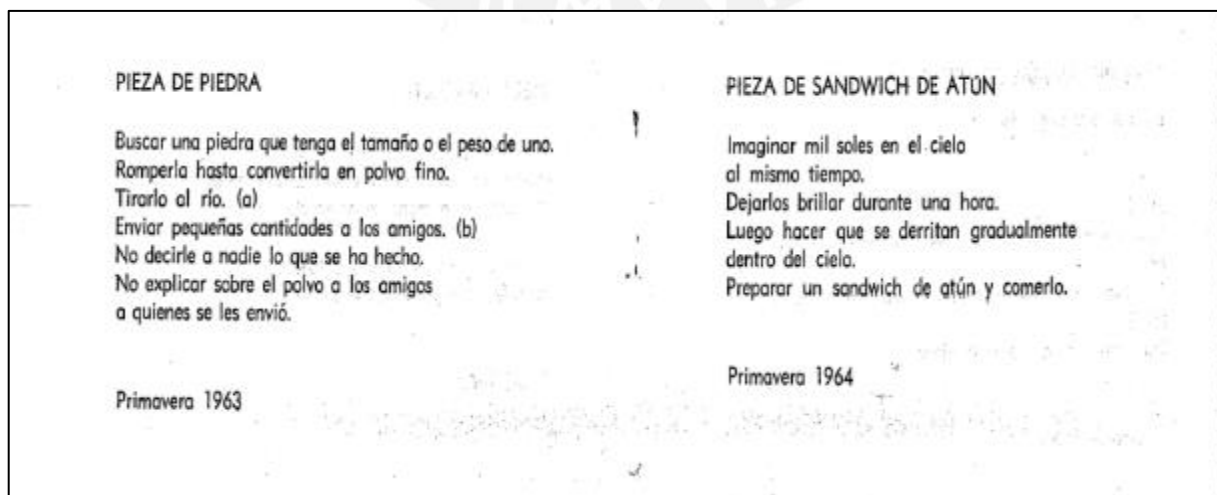
Por otro lado, debatimos acerca de lo que caracterizaba que el teatro inmersivo fuera teatro o no, esto porque Renzo aportó información acerca de performances inmersivas en donde también se hacía presencia de indicaciones. Sobre esto Renzo comentó: “Las instalaciones interactivas en las artes visuales existen hace bastante tiempo, sin embargo, sé que eso no las convierte en teatro. Sin embargo, el otro día tuve contacto con el libro de la artista conceptual Yoko Ono “*Great fruit*” el cual en donde invita al lector a participar de acciones por medio de indicaciones abstractas que aluden a la imaginación y por ende le atribuyen una acción, lo cual, hace que me cuestione el concepto de que es realmente una historia narrativa”. Después de esto Renzo paso a mostrar el material.

Este material fue muy enriquecedor a modo inspiracional, ya que las indicaciones impartidas aludían a imágenes abstractas y creativas. Además, gracias al aporte de Renzo pudimos formas de inmersión por medio de indicaciones que datan de 1970, por medio del arte conceptual.

A continuación, mostrare una de las hojas del libro, el cual, está un libro únicamente de instrucciones.

Figura 48

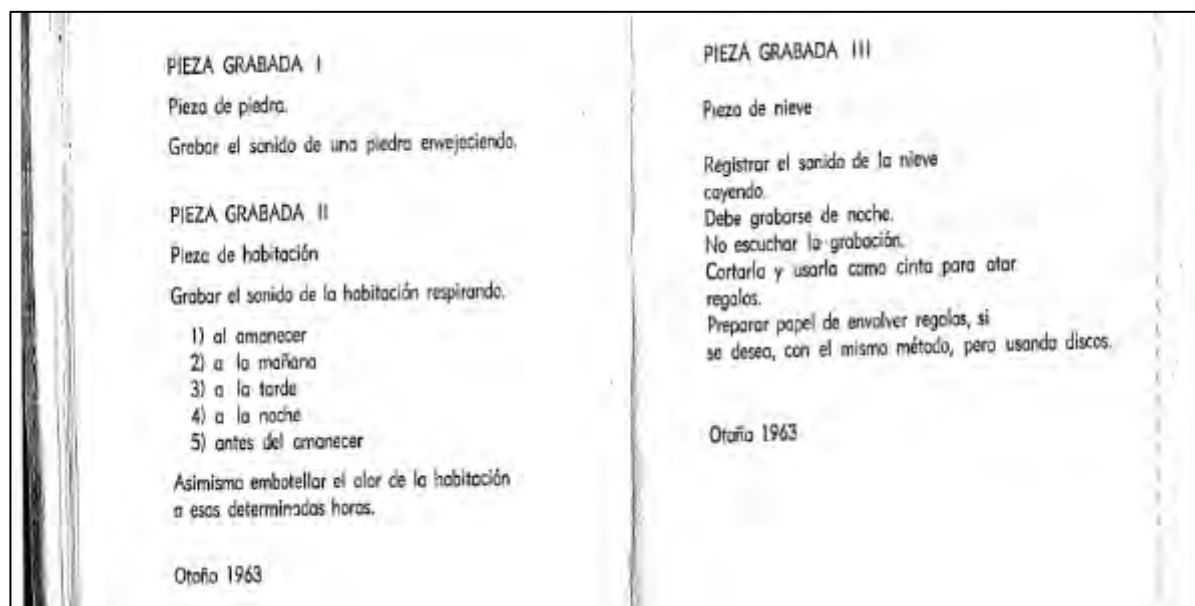
Extracto del libro Grape Fruit de Yoko Ono (Yoko Ono, 1970)



Nota. La figura muestra las indicaciones impartidas en el libro Grape Fruit, las cuales fueron usadas como un medio de inspiración durante el pulido del diseño inmersivo.

Figura 49

Extracto 2 del libro Grape Fruit de Yoko Ono (Yoko Ono, 1970)



Nota. La figura muestra las indicaciones impartidas en el libro Grape Fruit, las cuales fueron usadas como un medio de inspiración durante el pulido del diseño inmersivo.

3.6.4 Cuarta reunión de Autoteatro Tech

Esta reunión tuvo como objetivo que Mayra y yo pasemos por la experiencia de audio inmersivo de Darkfield, para ello me reuní presencialmente con ella ya que la experiencia se realizaba en parejas para luego poder implementar los elementos que encontrábamos interesantes y aplicarlo a nuestro proyecto.

3.6.5 Quinta reunión de Autoteatro Tech

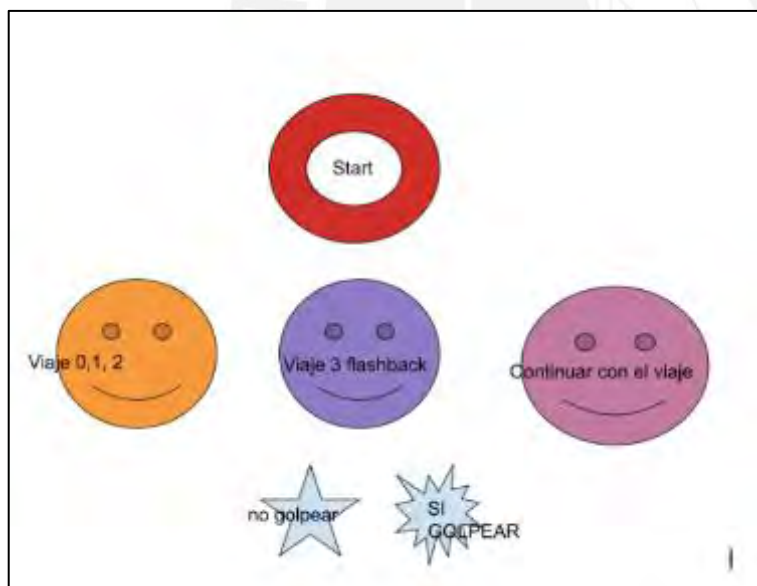
En esta reunión solo estuvimos presente Mayra y yo y se dio cuando se terminó con el proceso de diseño de la experiencia inmersiva, realizada por Christian y por mí. En este tiempo Mayra había estado avanzando con la página Web y ya tenía una versión preliminar

de ella. Por mi parte, tenía una propuesta que quería incluir dentro de la página web y quería que Mayra evalué la viabilidad de esta.

La idea consistía en que el espectador tome agencia dentro de la historia dentro del viaje 3, llamado *Flashback*, en ese sentido el espectador escogería el camino que quisiera que la historia tome, sin embargo, esta era una agencia presentada a medias ya que, la resolución de la obra no cambiaría en su totalidad en base a la decisión, lo único que cambiaría es la resolución de ese viaje en específico. A su vez, una vez acabado el viaje 3, se le preguntaría al espectador si es que el desea o no continuar con la experiencia, si es que decide continuar solo tendría que pulsar el botón “continuar” y seguiría con la narrativa. Esta idea se la presente de forma muy arcaica a través de un dibujo realizado en *Paint*.

Figura 50

Diseño de la Distribución de los Audios en la Página Web



Nota. Dibujo con fines explicativos, utilizado por Alessandra para explicar la futura distribución que tendrían los audios en la página web.

Mayra aceptó la idea de implementar esto y comento que tomaba la misma cantidad de tiempo realizar que el audio se reproduzca, a través de un canal o a través de varios canales. Por otro lado, menciono lo siguiente: “Me parece relevante, ya que, sin esto, la

página web no tendría mucha relevancia dentro del proceso de agencia del espectador y, por lo tanto, no estaríamos explotando las oportunidades que la página web nos puede brindar a favor de la obra de Autoteatro dualista”.

Con esto evaluado decidimos que el audio estuviera separado de la siguiente manera: El primer botón incluiría del viaje 0 al viaje 3, dentro del viaje 3 el espectador decidirá como desea que termine este viaje y una vez acabado el viaje el espectador tendrá dos botones: “salir del viaje” o “continuar el viaje”, en el caso que presione “salir del viaje” la experiencia termina, de lo contrario, si presiona el botón “continuar el viaje” se reproducirán los viajes restantes, es decir, del viaje 4 al viaje 8.

3.6.6 Sexta reunión de Autoteatro Tech

Esta sesión tuvo como objetivo ver el avance de la página web en su versión preliminar, en esta reunión solo estuvimos presentes Mayra y yo. La página web ya contaba con los botones incluidos para que el espectador pase por los viajes y tome agencia de estos. Además, se converso acerca del correo que el espectador recibiría previo a la obra de *Autoteatro*, en el cual se detallan las indicaciones a tomar en cuenta. En base a eso decidimos que tomaríamos como modelo el correo que nos llegó al correo al comprar la entrada para *Darkfield*. En base a esto, el correo que nosotras le enviaríamos a los participantes sería el siguiente:

Prepare su experiencia. Su espectáculo es para dos personas, este comenzará a la hora elegida. Usted tendrá que ponerse de acuerdo con su el participante que tendrá al frente para decidir empezar con la experiencia. Usted tendrá la opción de ser “participante 1” o “participante 2”, esto lo tendrá que decidir con su compañero previo a apretar el botón de empezar. Pónganse de acuerdo para apretar el botón e iniciar en un mismo momento. El audio se va a reproducir de forma automática, es por ello por lo que no podrá retrocederse.

Activa el modo "No molestar" para que no te interrumpan.

Debes mantener la pantalla LIVE abierta durante todo el evento.

Si tiene problemas para unirse al espectáculo después de la hora de inicio, cierre y vuelva a abrir la página, y pulse de nuevo "participante 1" o "participante 2" según corresponda en la página.

Si tienes cualquier otro problema o pregunta, siempre puedes ponerte en contacto con nosotros a través de este correo, en donde te ayudaremos lo antes posible.

Necesitaras:

- Un teléfono cargado, en modo no molestar y con la opción de bloqueo de pantalla desactivado
- Auriculares – Estos serán entregados a usted antes de iniciar la experiencia
- Una pareja con el cual pasar por la experiencia, si es necesario para su espectáculo

Consejos y Solución de Problemas:

- Utilice auriculares de buena calidad para obtener la mejor experiencia - si sus auriculares bluetooth tienen problemas, por favor, cambie a auriculares con cable.
- Cierre todas las demás aplicaciones antes de empezar, especialmente las de audio.
- asegúrate de que tienes una buena conexión a internet – El local en donde se presentara la obra cuenta con wifi, asegúrate estar conectado a la red.

Con esto resuelto el proceso de la creación de la página web como tal ya estaba terminado, lo único que faltaba era agregar los audios editados por Favio Rojas dentro de los botones y completar algunos momentos dentro de las casillas del texto. A continuación, mostrare el inicio de la página web creada para la experiencia.

Figura 51

Primera versión del inicio de la página web creada para la experiencia de Autoteatro



Nota. Plantilla inicial de la página web con las instrucciones para los espectadores/participantes de la experiencia Agnición total.

Figura 52

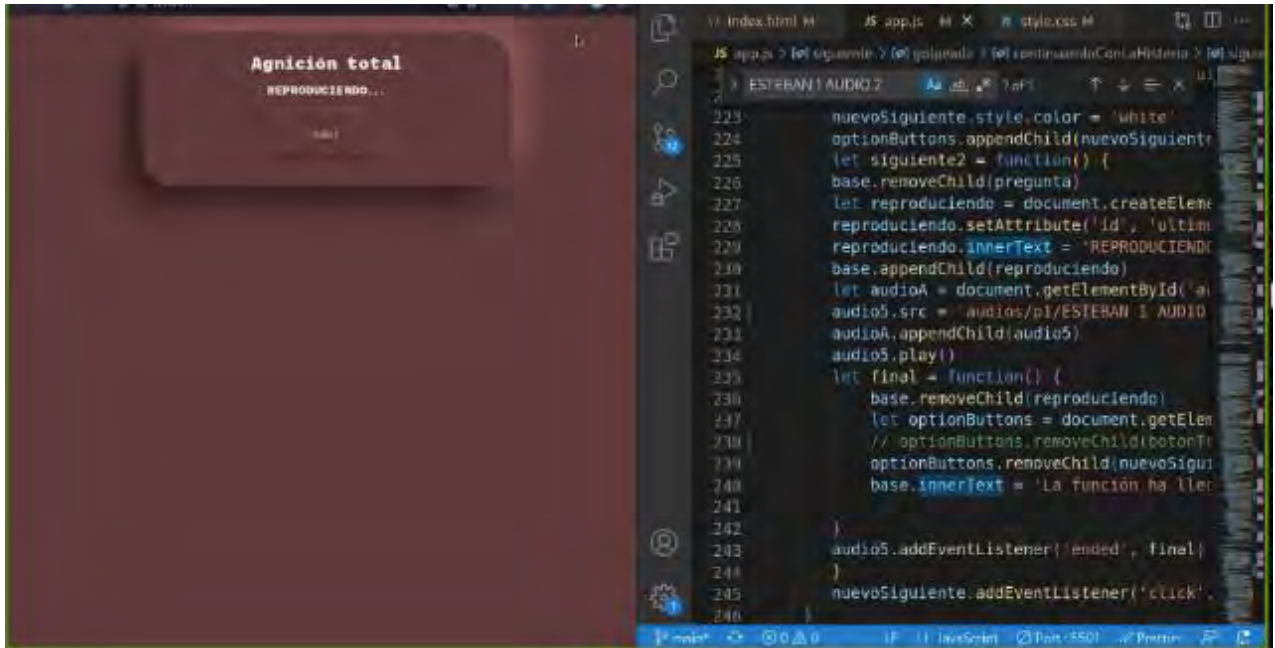
Última Versión del Inicio de la Página Web Creada Para la Experiencia de Autoteatro



Nota. Plantilla final de la página web con las instrucciones para los espectadores/participantes de la experiencia Agnición total.

Figura 53

Aplicación de los audios en la página web creada para la experiencia de Autoteatro



Nota. Pantalla de la computadora de Mayra Carbajal durante el proceso de edición de códigos, para la implementación del material sonoro en la página web.

Figura 54

QR de la página web creada para la experiencia de Autoteatro



Nota. Código QR implementado para llevar al espectador/participante a vivir la experiencia de experimentar la obra de Autoteatro Agnición total.

3.7 Tercera fase – parte 4: creación de la dramaturgia sonora de la obra

En este apartado se expondrá el proceso de creación de la dramaturgia sonora de la obra por medio de las propuestas obtenidas en la parte dramática textual del proyecto y de las ideas emergentes en base al mundo inmersivo que se creó bajo mi dirección y la codirección de Christian Mora. El que guio esta etapa fue el integrante Favio Rojas. Esta etapa se abordó la primera semana del mes de marzo y se dio de forma paralela al diseño de la experiencia inmersiva sobre el texto dramático, sin embargo, las grabaciones recién pudieron realizarse en la última semana del mes de junio. El proceso de la creación de la dramaturgia sonora fue la siguiente:

- Hacer una lista de los sonidos incidentales dentro del texto.
- Hacer una lista de los sonidos ambientales musicalizados.
- Dividir la cantidad de voces que sugería el texto y quienes las iban a realizar: voz indicadora, narrador, mujer.
- Hacer una escaleta del texto a manera de guion para el momento de la grabación.
- Grabar la obra en el estudio de grabación por personajes.
- Edición y sincronización del material sonoro: Editar y texturizar las voces grabadas, musicalizar los viajes sonoros de la obra, sincronizar el audio del participante 1 con el del participante 2.
- Subir los audios a la página web.

3.7.1 Primera sesión - creación de la dramaturgia sonora

La primera sesión se dio el día 02 de mayo del año 2022 y conto con la participación de Favio Rojas y mía. Durante esta reunión el proceso de edición del texto dramático estaba llegando a su fin y pronto se iniciaría el proceso de diseño inmersivo de la experiencia, en base a esto el proceso sonoro tendría que esperar a que el texto termine de realizarse para así

llevarse a cabo. No obstante, creí importante reunirme con Favio para comentarle los avances del proceso y para llegar a un acuerdo de cómo debería abarcarse esta parte del proceso.

En primer lugar, Favio y yo leímos la obra para situarnos en el mundo ficticio de ella. En base a esto Favio comentó lo siguiente: “La obra sugiere sonidos incidentales fáciles de conseguir, en la musicalización de los sonidos *Foley*, los cuales podrían ser definidos como la reacción a una incidencia. También noto que hay otra clase de sonidos dentro de la narrativa que van más asociados a crear ambientes sonoros”. En base a la acotación de Favio creímos conveniente crear dos carpetas dentro de la carpeta de Favio, que se haya en el Drive del proyecto. Una de ellas estaría destinada a guardar los sonidos *Foley* o incidentales, por ejemplo: el sonido de los zapatos de una mujer, sonido del agua pasar por la garganta, etc. La segunda carpeta estaría destinada a guardar aquellos ambientes sonoros, que más adelante serían llamados “viajes senso-auditivos”. En esta línea, la tarea de Favio era ir recopilando sonidos incidentales a modo de recolectar material sonoro para un futuro uso.

Por otro lado, con respecto a los viajes senso-auditivos, determinamos que lo mejor sería que estos se armen más adelante cuando ya esté determinado las fechas de grabación.

A su vez le deje como tarea a Favio que pase por la obra de “Audioguías de supermercado” con la finalidad de que pase por la experiencia inmersiva y evalúe la forma en la que se trabaja el sonido dentro de este tipo de experiencias.

Por último, discutimos el concepto de “dramaturgia sonora” la cual aludía a las nuevas tendencias escénicas dentro del teatro posdramático en donde estudian el hecho escénico desde la puesta en escena y la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad (Bernal, 2017). En base a esto discutimos el hecho que dentro de la obra de Autoteatro, la dramaturgia sonora es igual de importante que la textual, ya que, el sonido no es un complemento, sino es el propio medio por el que el espectador – participante pasara por la experiencia.

Proceso de grabación. La obra termino de ser diseñada en la primera semana de junio y las grabaciones se realizaron los días: martes 21, miércoles 22 y jueves 23 de junio, en total el proceso de grabación tuvo una duración total de 8 horas.

Reunión previa al día de grabación. Una vez diseñada la experiencia tuvimos una reunión grupal el día 17 de junio para leer el texto, con el diseño inmersivo terminado y para organizar el proceso de grabación de la obra de Autoteatro dualista. En esta reunión participamos todos los integrantes. Durante la reunión Favio propuso utilizar un espacio de grabación profesional en donde la acústica y los equipos de sonido propiciaran a que la grabación tenga una buena calidad, este espacio se llama “Ojo negro” y se encuentra en el distrito Santiago de Surco. Una vez definido el espacio pasamos a dividir los roles: Mayra Carbajal se encargaría de interpretar a la voz indicadora, Christian Mora se encargaría de interpretar al narrador y yo interpretaría la voz de una mujer que se sugiere en pocas partes en el texto. Dentro de la reunión se volvió a debatir si es que las indicaciones serias narradas por una voz indicadora o si fuera mejor que el narrador (el cual es la conciencia de Esteban) sea el que las diga. En base a eso Renzo dijo: “Me parece innecesario que haya una voz solo para las indicaciones, cuando tranquilamente podría decirlas el narrador” sin embargo, tanto Christian, Mayra y yo sentíamos que la experiencia podría no parecer clara si es que excluíamos a la voz indicadora. Por otro lado, se hablo acerca de la importancia de delimitar que partes de los viajes senso - auditivos son solo sonidos sonoros y cuantos requieren que se ejecute una actuación sonora grabada por parte de nosotros.

Por otro lado, Mayra ofreció hacer una escaleta del texto que funcione como guion para los actores. A su vez, por medio del grupo de *WhatsApp* y a la distancia, Renzo hizo hincapié de la importancia que tenía la dirección del audio en el momento de la edición, ya que se tenía que dejar un espacio prudente para que el espectador realice las indicaciones. En

base a esto, Favio comento que la sincronización de ambos audios era un proceso que aún no habíamos enfrentado y el cual encontraba muy complejo.

Para finalizar la reunión discutimos acerca del nombre de la obra entre las opciones sugeridas, la que más gusto fue el nombre de: Agnición total, por dar referencia al proceso inmersivo que el espectador pasa en este tipo de experiencias.

Proceso de grabación – parte 2. Los turnos de grabación fueron organizados por Favio quien determino que primero se grabaría toda la experiencia del participante 1 y luego la del participante 2. A su vez, primero se grabaría todo el texto del narrador que sería interpretado por Christian Mora, luego la voz indicadora, interpretada por Mayra y por último la voz de la mujer, la cual sería interpretada por mí. Por otra parte, Mayra expuso el guion mediante la carpeta compartida del proyecto en *Google Drive*, siguiendo un formato que describiré a continuación. Con el propósito de optimizar el tiempo, Mayra resaltó en rojo los textos previamente grabados en Esteban, evitando así la necesidad de volver a grabarlos en Esteban Prima.

Figura 55

Extracto 1 del guion final

Vaje 3: Flashback

Se escucha la grabación de una mujer llorando y haciendo un escándalo, algo harta e incomprendida en segundo plano. En primer plano el narrador le dice suspirando que está harta de ella.

NARRADOR:
¿Puedo golpearla? , respondeme!, solo dame tu consentimiento y procederé a hacerlo , ¿puedo golpearla?

Si Responde no:
SUENA AUDIO DE CELEBRACIÓN

NARRADOR:
(Felicidades, no eres un abusivo!! ... Sin embargo ese día fuimos todo lo contrario y ahora ya no puedes cambiar el pasado
Se escucha el audio de un hombre golpeando a una mujer

Si Responde Si:
Se escucha el audio de un hombre golpeando a una mujer

VOZ INDICADORA:
Mira tus manos. Sobre la mesa encontrarás un par de lentes, pantalos y observa al otro participante.

Sucediera un momento cinematográfico como flashback.

VOZ INDICADORA:
Deja los lentes en la mesa . Busca la mirada del otro participante. Miralo fijamente.

NARRADOR:
Hace dos meses nos dijo lo mismo (el narrador empieza a respirar más fuerte), "yo no quiero que funcionen más, me gusta cómo era yo antes, no más pastillas por favor" y pum, la silenciamos (sigue respirando fuertemente)...con un beso.

Nota. Obra Agnición total en formato de guion.

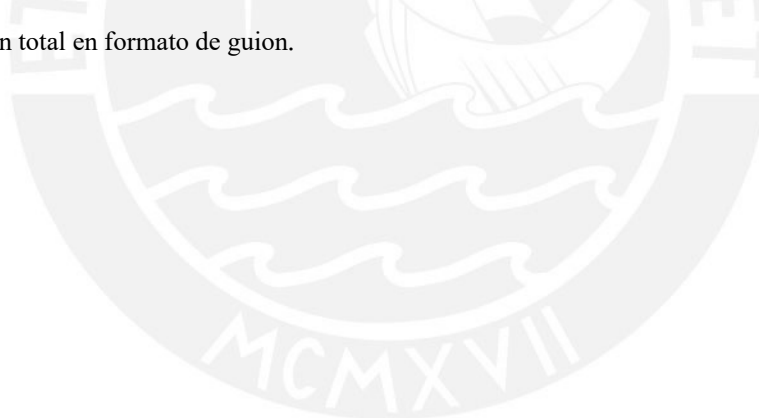


Figura 56

Extracto 2 del guion final

Viaje 3: Flashback

Se escucha la grabación de una mujer llorando y haciendo un escándalo, algo harta e incomprendida en segundo plano. En primer plano el narrador le dice susurrando que está harta de ella.

NARRADOR:
¿Puedo golpearla ?, respóndame !, solo dame tu consentimiento y procederé a hacerlo , ¿puedo golpearla ?

Responde no:

NARRADOR:
¡Felicidades, no eres un abusivo! Sin embargo ese día fuiste todo lo contrario y ahora ya no puedes cambiar el pasado

Responde Si:

Se escucha el audio de un hombre golpeando a una mujer

VOZ INDICADORA:
En la mesa encontrarás un sobre con una carta , en este encontrarás escrito frases. léelas en voz alta para que el otro participante te escuche. Después de cada frase, mira a los ojos al otro participante.

Lee las siguientes frases: (ESTAS FRASES ESTÁN ESCRITAS EN UN CUADERNO)

- ¿Entenderías si te digo que ya me cansé?
- BUM
- Ya no me da miedo, cientos de misiles ya no me hacen sentir nada.
- Espero que estes libre a las 20:10 hrs

Nota. Obra Agnición total en formato de guion.

La primera sesión de grabación resultó ser la más extensa, ya que en ese momento nos percatamos de que la interpretación del narrador requería una mayor atención de la que habíamos anticipado. Esto se debió a que el texto demandaba precisión en las intenciones y todas las emociones debían reflejarse a través de la voz. Sin embargo, este desafío no representó un obstáculo insuperable y pudimos avanzar de manera eficiente. Además, durante esta etapa, también se llevaron a cabo grabaciones de las "voces ambientales" para enriquecer los sonidos de ciertos viajes sensorio-auditivos.

Una vez terminado el proceso, lo que correspondía hacer era ensamblar el texto y luego editarlo. La etapa de edición iba a ser realizada por Favio y dirigida por mí con la ayuda de Mayra en la codirección. Para finalizar sería subida a la página web como archivos adjuntos. A continuación, presentare algunas fotos del proceso de grabación dirigida por Favio Rojas.

Figura 57

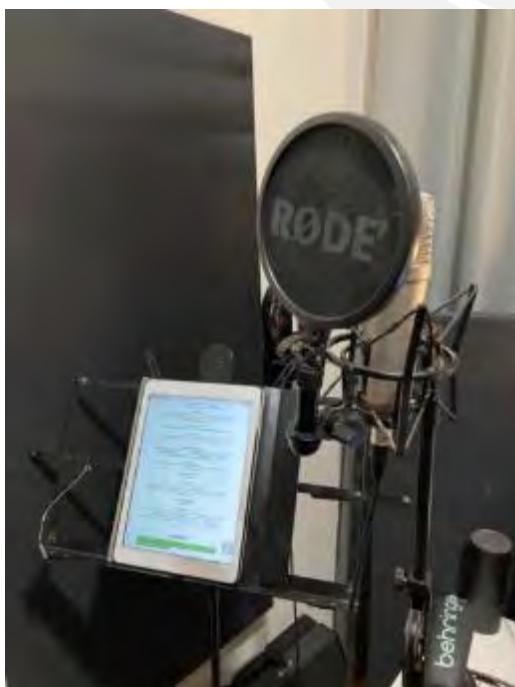
Prueba de los equipos de grabación



Nota. Favio Rojas probando el sonido.

Figura 58

Texto de grabación



Nota. Obra Agnición total en formato de guion.

Figura 59

Grabación de la voz de 'Mujer'



Nota. Alessandra grabado la voz de mujer.

Figura 60

Grabación de la Voz Indicadora



Nota. Mayra grabando la voz indicadora.

Figura 61

Grabación de la Voz del Narrador



Nota. Christian grabado la voz del narrador.

Figura 62

Revisión de la grabación



Nota. Favio haciendo revisión de la grabación.

3.7.2 Edición y sincronización del material sonoro

Posteriormente a la grabación lo que correspondía hacer dentro de la creación sonora era ensamblar los audios para editarlos y texturizarlos. Además, se tenía que musicalizar los viajes sonoros de cada participante, para finalmente poder sincronizar los audios de ambos y así generar apertura al diálogo entre ellos. Sin duda la sincronización fue uno de los procesos que más tiempo tomo y en donde se hizo imprescindible el apoyo de alguien que tuviera conocimientos en el uso de sistemas de edición de sonido y que cuente con un sistema que le permita hacer esto, en nuestro caso Favio Rojas utilizó un software de edición de audio llamado *REAPER* el cual está diseñado para empresas de diseño de sonido y grabación.

Inicialmente, se había programado que el proyecto se llevara a cabo durante la última semana de julio. No obstante, debido a circunstancias imprevistas relacionadas con mi salud, el proyecto tuvo que ser suspendido temporalmente y se retomó el 6 de octubre mediante una reunión en línea a través de la plataforma *Zoom*. Durante esta reunión, reorganizamos las sesiones de trabajo, que incluyeron encuentros presenciales y virtuales, con el propósito de finalizar la creación de la dramaturgia sonora para la obra de Autoteatro.

Es así como el 16 de octubre Mayra Carbajal, Favio Rojas y yo nos juntamos para iniciar el proceso de edición del audio. Las reuniones estuvieron divididas en 3 partes: editar la sección del participante 1 (Esteban), editar la sección del participante 2 (Esteban prima) y sincronizar el tiempo de ambos personajes. El proceso de edición del participante 1 fue sencillo debido a que aún no era necesario sincronizar el audio con el otro participante, sin embargo, si era necesario dejar un espacio en blanco entre algunos diálogos para que más adelante ahí vaya la indicación del participante dos. En esta reunión mis compañeros y yo nos dimos cuenta de que el audio iba a necesitar algunos cortes ya que excedía al tiempo estimado de 30 minutos planificados. Para nosotros era importante respetar este límite de tiempo, no solo por copiar la propuesta de por Rotozaza la cual tenían una duración de 25

minutos, sino porque entendimos la naturaleza y la razón de ser de que tenga este tiempo de duración: es una propuesta con un grado de incertidumbre e intimidad nueva para el público y podría ser poco digerible y que esta tenga un mayor tiempo de duración.

El 20 de octubre tuvimos la segunda reunión presencial, el objetivo de esta fue terminar de editar el viaje completo que pasaría el participante 1. Paralelamente a ordenar el material sonoro a nivel de tiempo, nos enfrentamos a la propuesta de arte sonoro de Favio que incluía los sonidos incidentales, los viajes sonoros y las texturas agregadas a las voces. Las propuestas de Favio fueron fundamentales para elevar el texto y darle la profundidad que estábamos buscando en la narración. Una vez terminado el viaje decidimos eliminar cualquier tipo de mensaje que pueda resultar panfletario o manipulador para el espectador y decidimos cortar algunos textos que se hallaban hacia el final.

Las siguientes reuniones estuvieron focalizadas en trabajar los audios correspondientes al participante 2 y a sincronizar los audios de este con los audios ya editados del participante 1 y se realizó el día 02 de noviembre de forma presencial. El trabajo de edición fue más extenso y complejo en esta oportunidad y tomo más tiempo de lo planificado, esto debido a que era necesario sincronizar los silencios y los diálogos entre ambos participantes y esto requería una precisión muy exacta y cada segundo contaba al momento de cuadrar la sincronización.

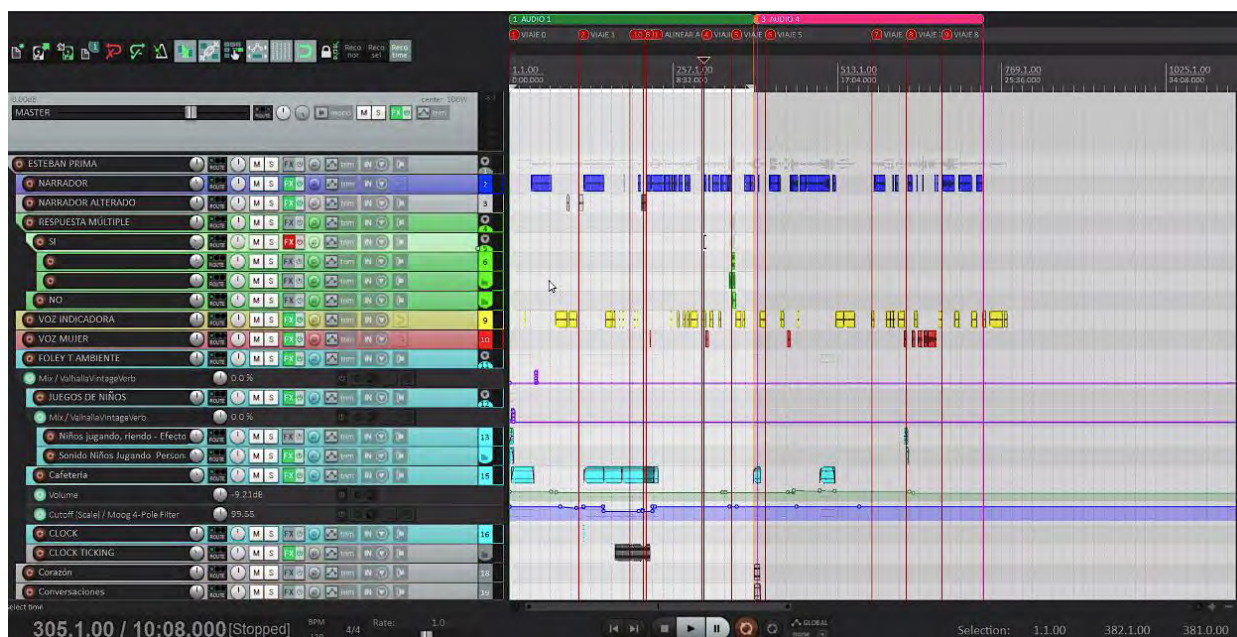
Debido a que el proceso se hizo más largo de lo esperado y a que ya teníamos un ritmo de trabajo fluido al momento de la edición del audio Mayra, Favio y yo decidimos continuar este por la plataforma *Zoom* las cuales se dieron el 10, 16, 21, 22 y 23 de noviembre. Durante las sesiones Favio comentó que el proceso sería más corto si es que el guion de la obra estaría estructurado como un guion de radio debido a lo paramentado que tienen que ser los tiempos, lo cual, va a fin con lo planteado por Ant Hampton, el cual sostiene que el ve el guion técnico como un nuevo texto dramático, sin embargo, como no

había un conocimiento de cómo se estructurarlos textos en las radios seguimos dirigiendo el proceso con el guion dramático propuesto por Mayra, el cual, si bien no tenía el esquema tan paramentado, si tenía una estructura que nos ayudaba a saber cuántos espacios de tiempo dejar entre los diálogos de cada participante.

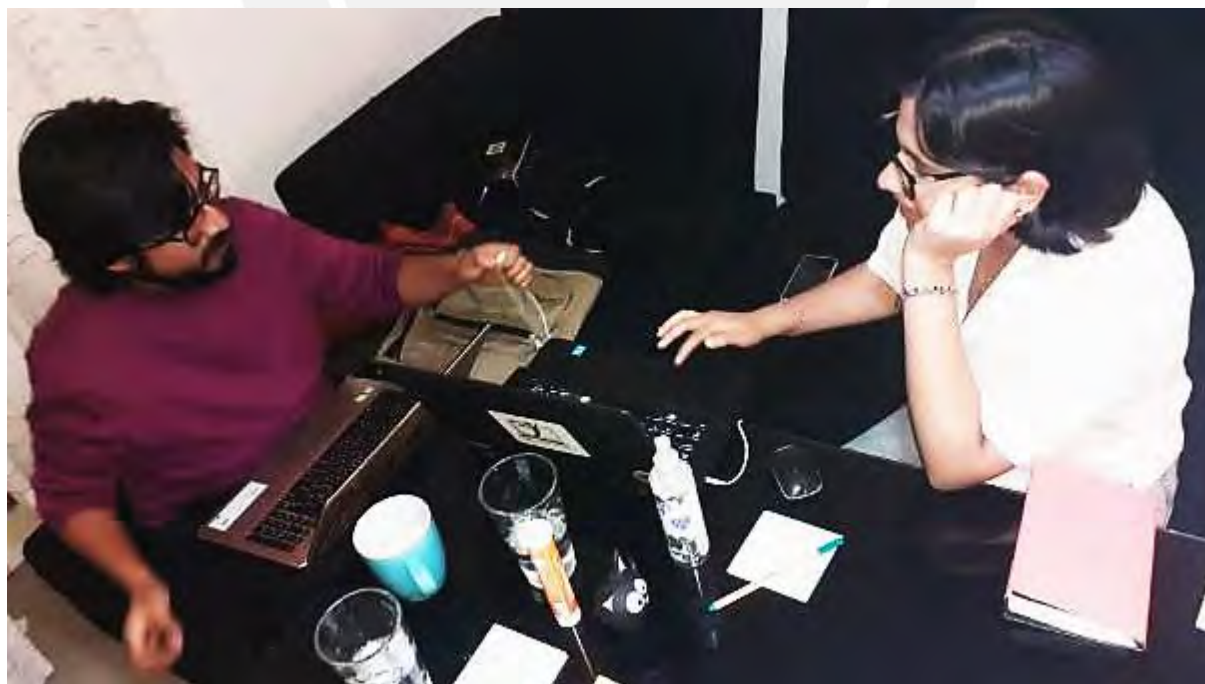
Por otro lado, para incrementar la sensación de intimidad del espectador, Favio utilizo recursos sonoros sutiles para los ambientes, los cuales contrastaron con los sonidos incidentales, los cuales en su mayoría eran estridentes. Esto con la finalidad de crear contrastes que capturen de forma sonora al espectador con la historia.

Además, en el lado de dirección, creímos necesario usar recursos sonoros para determinar un ritmo en el espectador y que la historia no se alargue más de lo que debería, un ejemplo de esto es el sonido de un reloj en los momentos en los que el espectador tiene que hacer alguna acción determinada en la que no esté interactuando con el participante de enfrente.

Una de las reflexiones que rescatamos de esta sección fue lo fundamental que es la mediación tecnológica para que este tipo de teatro se dé y que permitiría que esta puesta quede plasmada como un producto reproducible sin la necesidad de un gran aparato de producción durante la experiencia teatral.

Figura 63*Edición del material sonoro en el software Reaper*

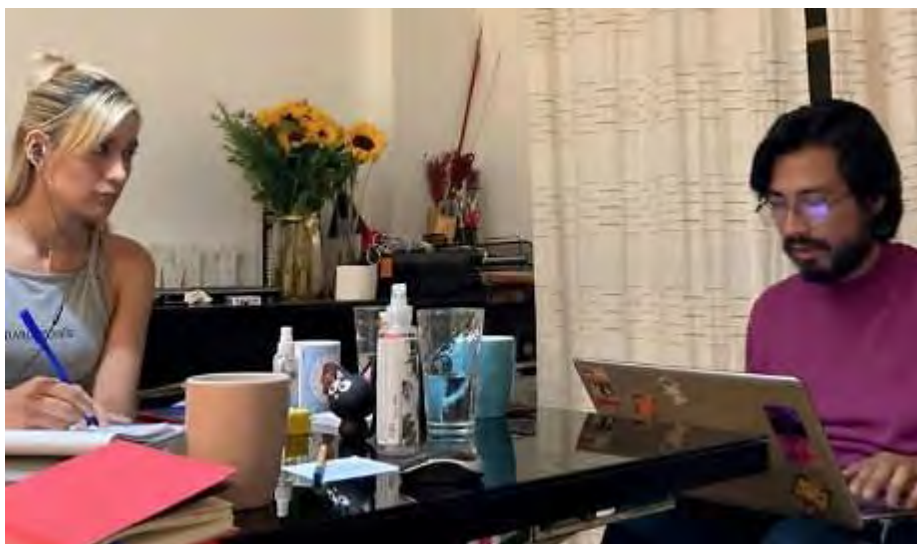
Nota. Edición del material sonoro en el software Reaper de Favio Rojas.

Figura 64*Dirección sobre la edición sonora del audio inmersivo*

Nota. Mayra Carbajal dirigiendo a Favio Rojas en la edición del audio inmersivo.

Figura 65

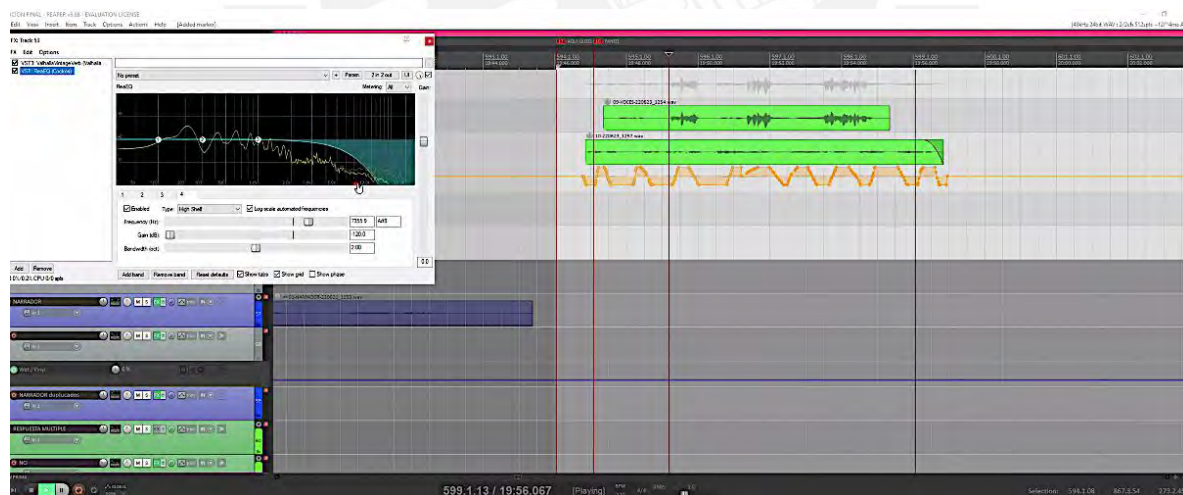
Dirección sobre la edición sonora del audio inmersivo



Nota. Alessandra Rivas dirigiendo a Favio Rojas en la edición del audio inmersivo.

Figura 66

Pantalla del software Reaper en el proceso de texturización de los ambientes sonoros



Nota. Creación de los efectos que componen a la dramaturgia sonora, a partir de las propuestas sonoras de Favio Rojas.

3.8 Primeras reflexiones del laboratorio de creación

Antes de continuar a la última etapa del proceso: la de la puesta en escena, encuentro pertinente compartir algunas reflexiones acerca del proceso creativo y a la propuesta artística de Autoteatro dualista creada llamada Agnición total. Estas reflexiones giran en torno a las características de la propuesta artística que sirven a entender cómo, la propuesta, podría generar un aumento en la sensación íntima y perceptual del espectador/participante.

3.8.1 Los lenguajes afectivos como un elemento clave para la creación

Dentro de la primera y segunda etapa del proceso creativo los esfuerzos estuvieron evocados a crear la esencia, la temática y la narrativa del proyecto. Estas dos etapas, a diferencia de las que vinieron posteriormente, tienen la característica de ser netamente ligadas a “lo artístico”, es decir, a un ámbito más abstracto y a lo personal para cada uno de nosotros. Dentro de este proceso se deslumbran dos cosas: la importancia de la implementación de una mochila sensorial en el proceso de construcción de una propuesta de Autoteatro y la importancia de tocar temáticas que puedan materializarse a partir de un conocimiento sensible del tema para que, de esta manera, se puedan crear los lenguajes afectivos dentro de la calidad de lo humano que, además, sean temas con vigencia, en donde el espectador/participante pueda sentirse identificado para que, de esta manera, se pueda generar el efecto de inmersión dentro de la historia.

En primer lugar, la mochila sensorial fue un aporte sensible que cada uno de los participantes hizo y que, nos permitió más adelante crear lenguajes afectivos que pretendían conectar con el sistema cognitivo ser espectador. Sin la mochila bien delimitada, como la teníamos, el proceso de creación hubiera sido mucho más complejo posteriormente.

Por otro lado, la selección de temáticas a tratar fue desde una experiencia propia, desde el sentirnos atravesados lo cual sumo a la construcción de insumos abstractos por ser parte de nuestro conocimiento sensible del tema.

3.8.2 Temática de la propuesta artística

La temática creada para *Agnición total* se dio de manera colectiva en el año 2020 por medio de la unificación de distintas temáticas que nos atravesaban como individuos en ese momento, entre ellas se destacaron los siguientes temas: el abuso físico, la pedofilia, el existencialismo, las relaciones familiares, el apego, los procesos psiquiátricos. A su vez, en la narrativa se implementaron eventos específicos relacionados al entorno nacional como atentados terroristas acontecidos en los años noventa, esto con la finalidad de crear un puente entre el espectador y la narrativa. La misma idea se aplicó con eventos mundiales mencionados.

Consideramos pertinente tocar esos temas porque eran temas vigentes en ese momento por el que muchas personas podrían llegar a sentirse identificados o generar algún tipo de empatía al respecto. A su vez, una de las características del teatro inmersivo es que las temáticas giran en torno a la actualidad (Machon, 2013).

3.8.3 Tipo de participatividad de la propuesta artística

La participatividad que presenta la experiencia *Agnición total*, es una participatividad configurativa en segundo nivel, es decir, el espectador tendrá injerencia sobre el hecho escénico y tendrá la opción de hacer modificaciones previstas. Esto se pudo lograr gracias a la implementación de nuevas tecnologías, como fue la aplicación de una página web creada por Mayra Carbajal. Este inicio siendo solo un medio para contener un audio para luego pasar a ser el responsable de la implantación de una nueva participatividad.

Tabla 24*Características relacionales aplicadas a Agnición Total*

Objetivos Relacionales	Experiencia Privativa, Dualista y Cardumen de <i>Autoteatro</i>
Intervención	Tiene intervención
Modificaciones sobre el acontecimiento	Hay
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da debido al poder que se le otorga al espectador
Negociación de espacio	Hay
Sensación de empoderamiento	Hay
Sensación de marginalidad	Hay

Tabla 25*Características del dispositivo relacional aplicadas a Agnición Total*

Características	Descripción
El dispositivo es libre	En AGNICIÓN TOTAL la participación del espectador- participante es necesaria para la progresión y el desarrollo de la obra, sin embargo, debido a que el establecimiento sea un híbrido entre un café que está en funcionamiento y un espacio escénico, se genera una sensación en el espectador de no estar expuesto a participar en un acto escénico y que puede abandonarlo cuando el desee. Además, en el viaje 3 se le da la opción al espectador de abandonar la experiencia si es que así lo desea reiterando, de esta manera, esta característica.
Las instrucciones son aceptadas y acordadas por todos los participantes del acontecimiento.	Las instrucciones son impartidas por medio de un correo electrónico previa a la experiencia, a su vez son reiteradas por medio de la página web y mencionadas por el audio inmersivo durante la experiencia de forma clara.
Los límites espaciales de espacio y tiempo son delimitados con anticipación y son precisos.	El espacio (el café) en el que ocurre Agnición Total nutre la narrativa de forma directa y envuelve a los participantes de forma estrecha con la trama de la historia y con las indicaciones a desarrollar.

<p>El dispositivo es incierto, no puede ser establecido en su totalidad por la participación subjetiva de los integrantes.</p>	<p>El dispositivo en Agnición Total se presenta de forma más incierta que en las obras ya creadas de <i>Autoteatro</i>, en donde el dispositivo es incierto en muy baja medida ya que es delimitado por instrucciones de forma precisa y clara sin dejar mucha cabida a la improvisación.</p> <p>Si bien en Agnición Total las instrucciones están delimitadas de forma clara, el hecho de que el público tenga que responder algunas preguntas y realizar algunas acciones (como dibujar a un hombre y a una mujer que para ellos sea importante) desde su bagaje personal y no desde la representatividad hace que esta característica se reafirme.</p>
<p>La dramaturgia en el teatro relacional busca que los espectadores tomen decisiones frente al desequilibrio que plantea la obra.</p>	<p>El desequilibrio en Agnición total los espectadores – participantes tendrán que tomar decisiones para que la narrativa avance. Desde decidir si responder o no a las preguntas personales del inicio, hasta decidir qué decisión tomar sobre la narrativa en un momento determinado (En el viaje 3 al espectador se le pregunta si es que desea golpear o no a una mujer a la cual se le escucha gritando, el espectador tendrá la opción de elegir cuál de las dos acciones quiere ejecutar frente a esto.</p> <p>A su vez, el desequilibrio que se plantea en Agnición Total también es desde la intimidad con un posible extraño o con un conocido dentro de un momento de extra-cotidianidad, lo que cual genera incertidumbre y hace que esta experiencia se sienta viva, como un simulacro.</p>
<p>La dramaturgia relacional busca crear dispositivos relacionales, no exponer la narración.</p>	<p>La dramaturgia narrativa de Agnición Total está posicionada en un papel secundario, es una excusa para generar la interacción, esto se denota en el hecho de que en la experiencia no puedes no llevarte una idea clara de la narrativa en sí y solo irte con la sensación de haber interactuado con el otro. Esto es adrede, ya que, en el momento de crear la obra se habló de que queríamos crear la sensación de que la historia fuese como un sueño, es decir, sin una estructura aristotélica lineal.</p>

Nota. Elaboración propia.

3.8.4 Sobre la co – presencialidad en agnición total

Agnición total presenta un tipo de experiencia convivial dualista, por lo tanto, la experiencia se dará en pareja, en lugar cotidiano dentro de su horario de atención convencional. En ese sentido, se pretende que esto ocasione una doble percepción por parte del espectador, ya que, como lo sostiene la teoría de la co-presencialidad, el espectador se verá definido como espectador de la experiencia y como cliente del café en donde se planea montar la experiencia.

3.8.5 *Formulación de la encuesta de recojo*

Después de la exposición previa, procederé a presentar las teorías que fundamentarán la formulación de cuestionamientos en el marco del sistema de recopilación de datos, el cual se implementará mediante una encuesta compuesta por interrogantes específicamente diseñadas para contribuir a la resolución de la pregunta de investigación planteada. Es crucial señalar que no pretendo sustituir ningún procedimiento científico con el empleo de encuestas; sin embargo, debido a la naturaleza exploratoria de esta indagación y la importancia que tiene el ámbito subjetivo en relación con las cuestiones formuladas, considero apropiado emplear esta modalidad como herramienta de recopilación de datos.

En primer lugar, utilizaré la sistematización de recojo perceptual que presenta Ribagorda (2018) llamada: Estudio empírico de captación y análisis de activación, emoción y percepción (AEP), el cual lleva como objetivo analizar la calidad de la comunicación teatral para así recoger percepción, usando los siguientes valores: atención y emoción.

Ribagorda (2018) reduce el recojo de la emoción con la siguiente fórmula: $P = P(AT, EM, EP)$, donde AT es atención, EM es emoción y EP es el contexto previo que corresponde al modo en que su sistema nervioso estructura sus superficies sensoriales y motrices durante la comunicación teatral. En otras palabras, la percepción final es equivalente a la percepción del entorno en el que acontece el hecho escénico, multiplicado por unión de la atención, la emoción y el contexto previo del espectador.

Recogiendo esta teoría se deslumbra la necesidad de que el espectador sea evaluado por sus experiencias y emociones previas a ser parte del espectáculo de Autoteatro dualista. Por otro lado, tomare como referencia los resultados recogidos por *los Coppieters* en la década de 1980 con respecto a una encuesta realizada enfocada en la percepción del espectador, para inspirar mis preguntas. Los dos resultados que seleccionare son los siguientes:

- La actitud de un espectador hacia la percepción de o la relación con el resto del público es un factor importante en la experiencia teatral subjetiva.
- El proceso de percepción en el teatro es, entre otras cosas, una forma social de interacción.

Estos resultados son generales, pero me ayudarán como un referente para armar las preguntas en mi encuesta.

En segundo lugar, planteé las preguntas de recojo previas a la experiencia basándome en mis preguntas de investigación y en los aportes neurocientíficos de percepción, a su vez, implemente preguntas relacionadas a la sensación de intimidad. Esta sección estuvo dividida en 4 secciones: el primero evocado al espacio de la representación, el segundo a los elementos sensoriales utilizados, el tercero a la percepción de los roles que el espectador desempeñó durante la experiencia y el cuarto a la percepción y a la sensación de intimidad.

En conclusión, después de haber establecido la metodología de recolección de datos para esta investigación, se ha optado por utilizar una encuesta que se apoyará en teorías relevantes en el ámbito teatral y de la percepción. Se reconoce que las encuestas no sustituyen métodos científicos, pero en este contexto exploratorio y dada la importancia del aspecto subjetivo en las preguntas planteadas, se considera apropiado utilizar este enfoque. La sistematización de recojo perceptual propuesta por Ribagorda (2018), que analiza la calidad de la comunicación teatral, se utilizará como base, centrándose en la atención, la emoción y el contexto previo del espectador. Además, se tomarán como referencia los resultados previos de *los Coppieters* sobre la percepción del espectador en el teatro, que destacan la importancia de la actitud del espectador y la interacción social en la experiencia teatral subjetiva. Las preguntas de la encuesta se diseñarán en torno a las preguntas de investigación y los aspectos de la percepción y la intimidad en la experiencia teatral del Autoteatro dualista. Esto con la

finalidad de proporcionar una comprensión más profunda de la percepción del espectador en este contexto y, de esta manera, responder la pregunta de esta investigación.

3.9 Cuarta Fase: puesta en escena

En esta última etapa del proceso se describirá el proceso de la puesta en escena de la propuesta artística de Autoteatro dualista llamada: Agnición Total. Dentro de esta etapa se describirá el proceso de producción: la implementación de los elementos, la selección del lugar de representación (el café), el diseño estético del fide de la experiencia y las etapas de ensayos técnicos. A su vez, se desarrollará una descripción de cómo fue la puesta en escena. Esta última etapa el proyecto se dio a partir de la primera semana del mes de diciembre del año 2022 y concluyó el 06 de enero del 2023 con la puesta en escena.

Las responsables de este proceso fuimos Mayra y yo, con los siguientes roles desempeñados:

- Yo: directora y gestora del proyecto Agnición total.
- Mayra: codirectora del proyecto Agnición social.

3.9.1 Últimas ediciones de la propuesta creativa de Autoteatro: agnición total

Después de haber pasado por el proceso de edición sonora, Mayra y yo nos reunimos por medio de la plataforma *Zoom* para hacer revisión del diseño de la página web y del afiche que sería enviada junto con la invitación para los invitados a los ensayos técnicos. Estos ensayos eran de suma relevancia en el proceso porque ahí se deslumbraría si la sincronización de la obra en el proceso de edición se daba de forma correcta. A su vez, yo estaba encargándome de comprar los elementos de producción que serían utilizados en la experiencia. A continuación, expondré los elementos de producción que fueron implementados en los ensayos y en la puesta en escena:

Figura 67

Objeto para la estimulación del tacto: Muñecas



Nota. Muñecas de plástico Polly Pocket.

Figura 68

Objeto 2 para la estimulación del tacto: soldados de plástico



Nota. Soldados de plásticos.

Figura 69

Objeto para la estimulación del sentido del olfato: Agua de rosas



Nota. Agua de rosas en atomizadores con figura de rosas rojas.

Figura 70

Objeto2 para la estimulación del sentido del olfato: Efervescente de vitamina C, sabor



naranja

Nota. Efervescente de naranja.

Figura 71

Objeto para la estimulación del sentido de la vista lentes difractores



Nota. Lentes difractores con visión de caleidoscopio.

Figura 72

Objeto para la estimulación del sentido del gusto: Efervescente de vitamina C, sabor naranja



Nota. Efervescente de naranja.

Figura 73

Elemento adicional para la experiencia



Nota. Fotos implementadas para hacer referencia a “la mujer” y a “la niña” descritas en la obra.

Figura 74

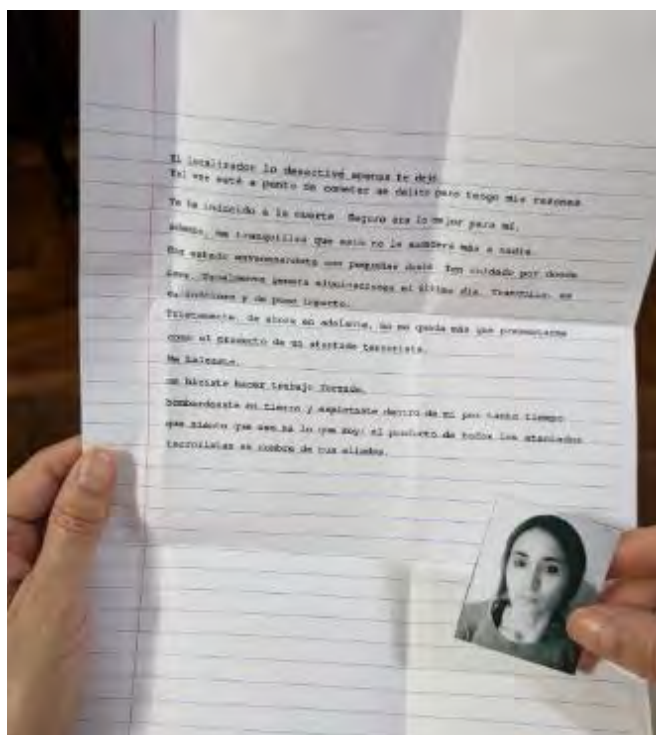
Elemento adicional 2 para la experiencia



Nota. Fotos implementadas para hacer referencia “la niña” descritas en la obra. La cual tendrá que estar rota en pedazos por uno de los espectadores/participantes, como se ve en el lado derecho de la imagen.

Figura 75

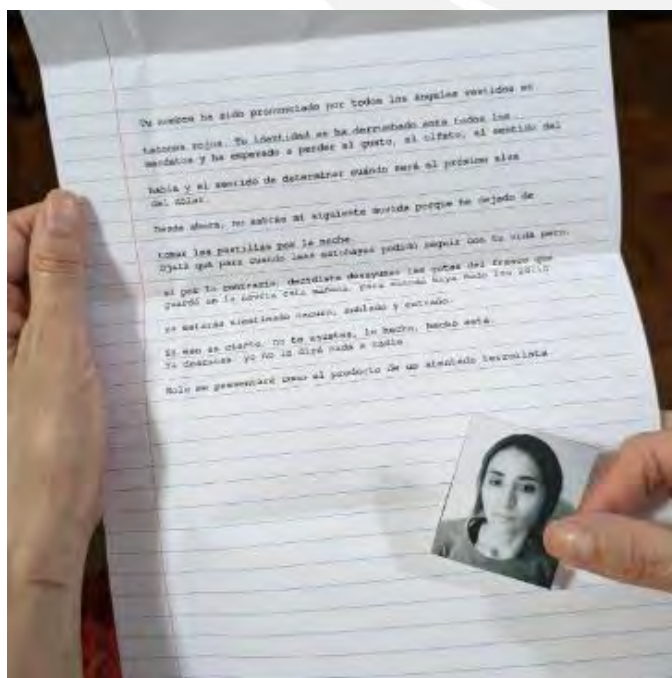
Carta para el participante/espectador que encarne a Esteban



Nota. Carta final y foto de mujer implementados como cierre de la experiencia Agnición total. La cual estará dentro del sobre que dice la hora 19:25.

Figura 76

Carta para el participante/espectador que encarne a Esteban'



Nota. Carta final y foto de mujer implementados como cierre de la experiencia Agnición total. La cual estará dentro del sobre que dice la hora 20:10.

Figura 77

Sobres



Nota. Sobres que serán abiertos por los espectadores/participantes, los cuales contienen las cartas y la foto de “la mujer” de la figura 76 y 77.

Figura 78

Paquete de audifonos para la experiencia Agnición total



Nota. Auriculares para Android y adaptador para uso en iPhone que serán entregado a los espectadores para que puedan vivir la experiencia Agnición total.

3.9.2 El diseño estético

El diseño estético de la obra iba acorde a la narrativa, en ese sentido, queríamos que este tenga relación con los años noventa por ser los años en los que empezaron los conflictos para esteban, a su vez, eran los años de infancia de la mujer de la que se habla en la historia y fue la época terrorista en el Perú. Por otro lado, consideramos importante implementar el concepto de la despersonalización de esteban y de su crisis de identidad.

Para generar la imagen del afiche contamos con el apoyo del diseñador gráfico Andrés Canchan, el cual implemento nuestras ideas para crear el siguiente afiche:

El correo como parte de la preparación del espectador- participante

Consideramos importante enviar un correo con las indicaciones bien delimitadas antes de la experiencia ya que, al ser una teatralidad nueva para muchos, caía en el riesgo de generar mucha incertidumbre respecto a la ejecución de esta. Por esto, nos apoyamos en la experiencia de teatro inmersivo que vivimos de la compañía de audio inmersivo *Darkfield*, la cual nos envió a ambas un correo previo a la experiencia *Paradise*, en la cual participamos en el mes de junio del año 2022, delimitando las instrucciones técnicas y describiendo lo que sería la ejecución de la experiencia de forma precisa.

El correo que se les envió a los participantes de los ensayos técnicos aun no tenía implementada el diseño estético de la experiencia diseñado por Andrés Cachan, por ello estéticamente fue distinta a la versión final. Sin embargo, contenían las mismas indicaciones. A continuación, mostraré la versión final del correo de invitación.

Figura 79

Afiche final de la obra



Nota. Afiche final de la obra Agnición total, diseñada por Andrés Cachan.

Figura 80

Mensaje de invitación para la puesta en escena del 06 de enero



Nota. Mensaje de invitación con las indicaciones previas para vivir la obra Agnición total, diseñada por Mayra Carbajal.

Primer ensayo técnico. Este ensayo técnico se dio el miércoles 21 de diciembre a las 5:00 pm en el café cultural Kulcafé ubicado en el distrito de Miraflores. Los invitados fueron Jessica Romero y mi asesor Gino Luque. Los objetivos de este ensayo fueron los siguientes: Testear el espacio para la muestra final, comprobar que la sincronización funcionaba, comprobar que las indicaciones estaban lo suficientemente claras, comprobar que los espectadores- participantes podían lograr la inmersión, potenciar su sentimiento de intimidad y potenciar su percepción con respecto a la narrativa.

Los objetivos no se cumplieron en su totalidad. Al ser esta la primera muestra abierta, acontecieron muchos inconvenientes entre ellos uno de los que más resalto fue el hecho de que el espacio de Kulcafé era muy ruidoso y había muchos estímulos alrededor, lo cual no permitía que los espectadores- participantes se compenetraran con la historia o con las acciones que tenían que hacer, en otra palabra, no se permitió que el dispositivo relacional funcione de la manera en la que debería.

Por otro lado, en el momento en el que se les pregunto a los espectadores si deseaban continuar con el viaje, se desincronizaron los audios ya que no había una indicación que dijera que si querían continuar con la experiencia vuelvan a ponerse de acuerdo con su compañero para poder apretar el botón de “continuar” de forma simultánea.

Además, hubo un error con el orden de los indumentos y a uno de los participantes se le hizo difícil encontrar la carta a la cual hacían referencia en el audio.

En base a esto, tomamos la decisión de ser más explícitas respecto a las acotaciones, en ese sentido, estas no solo serían mencionadas por audio sino también estarían presentes por escrito en la página web, a su vez, teníamos que incorporar una indicación extra al finalizar el viaje 3, para que los espectadores se pongan de acuerdo en continuar o en abandonar la experiencia, ya que, al ser una experiencia de a dos, la decisión tiene que ser conjunta.

A su vez, Gino aconsejo que incorporemos algún método para ordenar los indumentos como, por ejemplo, ordenar estos en una caja para que, de esa manera, al espectador se le pueda hacer más sencillo la manipulación de estos y no corra el riesgo de demorarse encontrando indumento y, por lo mismo, pierda la ilación de la historia.

Por último, Mayra y yo discutimos posibles soluciones para resolver el inconveniente del espacio, en un momento se hablo acerca de alquilar el local, pero esto no era posible ya que una de las características, del Autoteatro dualista, es la idea de que funcione durante el horario de atención del espacio cotidiano escogido para que, de esta manera, se pueda dar la teoría de la co-presencialidad y de esta manera aumentar la percepción del espectador por medio del espacio de representación. Por ello, llegamos a la conclusión que lo mejor era cambiar de locación.

Segundo ensayo técnico. Este ensayo técnico se dio el jueves 22 de diciembre a las 10 am en la cafetería Starbucks, ubicado en el distrito de La Molina, dentro del centro comercial: Molina plaza. Las invitadas a esta experiencia fueron dos personas allegadas a mí, una de ellas es actriz egresada del *Estudio de Actuación Leonardo Torres Vilar*. Por otro lado, la otra invitada, desempeñaba el cargo de consultoría en distintas empresas internacionales, por lo tanto, pertenecía a un ambiente alejado de las artes escénicas. Esto fue adrede, ya que, hallaba relevante la retroalimentación que personas pertenecientes a ámbitos tan distintos, podían darme desde sus distintas perspectivas.

Los objetivos de este ensayo fueron los siguientes: Comprobar que la sincronización funcionara, comprobar que las indicaciones estaban lo suficientemente claras con algunas reincorporaciones, comprobar que los espectadores- participantes podían lograr la inmersión, potenciar su sentimiento de intimidad, potenciar su percepción con respecto a la narrativa y testear como dialogaba la experiencia con el espacio con el formato de la cafetería Starbucks.

El objetivo se cumplió y ambas coincidieron que la sincronización funcionó. Por otro lado, se logró la inmersión y la estimulación sensorial y, aunque no se buscó, la historia fue entendida por ambas participantes por medio de las metáforas implantadas. Por otro lado, el espacio de Starbucks se prestó muy bien para la experiencia por no presentar ruidos estridentes a pesar de estar rodeadas de otras mesas con personas en ellas.

A pesar de que todo resultó de forma correcta, aconteció un imprevisto. En primer lugar, una de las espectadoras – participantes colocó mal los audífonos al comenzar la experiencia, en base a ello, agregamos a las indicaciones previas a la experiencia que el espectador tenía que asegurarse de esto antes de iniciar y también de que el volumen del celular esté alto.

Por otro lado, una acotación que dieron es delimitar mejor el rol que ellas iban a desempeñar como espectadoras- participantes en el prólogo, ya que, como había momentos en donde la participación era desde ellas y otros en donde era desde la representación de alguien más, ocasiono que se les hiciera más difícil entender la relación que ella tenían con el audio que estaban escuchando.

Tercer ensayo técnico. Este ensayo se dio el día 23 de diciembre y se dio en el café contracultura ubicado en el distrito de Miraflores. Los objetivos de este ensayo fueron los siguientes: en primer lugar, testear el espacio del café contracultura como posible escenario para la puesta en escena del día 06 de enero; en segundo lugar, practicar desarrollar la experiencia con dos parejas de manera simultánea, esto debido a que la puesta en escena se daría de esta manera; por último, Mayra y yo queríamos usar este ensayo para practicar el discurso de presentación de la obra.

El objetivo se cumplió, sin embargo, en la retroalimentación nos dimos cuenta de que el espacio no era el espacio ideal para el desarrollo de la obra el día de la función, debido a la ruidosa avenida que había al costado, la cual, de momentos interrumpía la dinámica, además,

la estética del ambiente no iba acorde con cómo nos habíamos imaginado que sea el entorno de la obra. En el texto decía que el café en donde sucedía la experiencia era un ambiente bohemio, sin embargo, la estética andina del lugar no reflejaba esto. Por ello decidimos reunirnos una vez este el audio con todas las indicaciones incorporadas para pasar la experiencia por distintos cafés y determinar en cual se dará la experiencia el día 06 de enero.

Figura 81

Prueba técnica en el café Starbucks



Nota. Segunda prueba técnica con público, en la cafetería Starbucks, ubicado en el distrito de La Molina.

Figura 82

Prueba técnica en el café Contracultura



Nota. Tercera prueba técnica con público. Elementos posteriores a su manipulación, en la cafetería Contracultura.

Elección de la locación. Esta sesión se dio el 04 de enero del 2023, dos días previos a la función final, la razón por la cual fue con tan poco tiempo de anticipación fue porque nuestros esfuerzos estuvieron evocados en la dirección del audio inmersivo. Es decir, Mayra y yo estuvimos dirigiendo de forma remota a Favio Rojas, para incorporar nuevas indicaciones grabadas y algunos efectos que sentimos pertinentes para que se viva mejor la experiencia.

El objetivo de esta sesión, como ya se mencionó, era que Mayra y yo experimentemos la experiencia en su versión ya corregida en 4 cafés del distrito de Miraflores. Las cafeterías visitadas fueron las siguientes: Café Kaldís, Café 2222, Café Starbucks de Larco, Café Starbucks de 28 de julio.

Después de pasar por la experiencia por estas cafeterías, determinamos que la mejor opción era el Café Starbucks de 28 de julio por ser el que iba más acorde con lo que queríamos transmitir con la obra. A su vez, era el que tenía el espacio más grande y la mejor distribución, por ello, las mesas contaban con una separación propicia para que se dé la experiencia, por último, ya que ese Café de Starbucks era una casona antigua contaba con dos niveles y en el segundo nivel, el ruido de la calle no se filtraba. Una vez escogido el lugar en donde acontecería la experiencia de Agnición Total, confirmamos la dirección con nuestros, ya confirmados, invitados.

Figura 83

Elección de la locación. Prueba el café Kaldis



Nota. Día de las pruebas en distintos cafés del distrito de Miraflores. Elementos posteriores a su manipulación, en la cafetería Kaldis.

Figura 84

Café Starbucks de 28 de julio



Nota. Cafetería Starbucks de 28 de julio seleccionada para la puesta en escena.

Ensayo General. El ensayo general se dio el día 5 de enero a las 8:00 pm en el Café Starbucks de 28 de Julio en el distrito de Miraflores. Los objetivos del ensayo general fueron los siguientes: reafirmar la viabilidad del espacio como lugar para la experiencia de Agnición Total, ensayar el manejo de imprevistos, practicar el monologo de bienvenida en donde les reiteramos a los espectadores/participantes cómo funciona la dinámica de Autoteatro dualista y , por último, reafirmar que la narrativa que enmarcaba la experiencia (la cual no tenía un protagonismo dentro de esta poética por su carácter post moderno y desarticulado) se transmita en cierta medida.

Debido a que Renzo Rospigliosi había viajado a Lima- Perú por un par de semanas, él se ofreció encargarse de seleccionar a los invitados para este ensayo general, en el que él también participaría como espectador/participante. Renzo, llevo a 3 invitados con los que pasaría la experiencia en parejas, así se formaron 2 parejas que pasarían por la experiencia de forma simultánea. La primera pareja conformada por Renzo y por el invitado 1 y la segunda

pareja por los invitados 2 y 3. Para nosotros fue importante el hecho de que Renzo y el participante 1 fueran personas dedicadas al teatro y que la pareja de los invitados 2 y 3 no lo fuera. Esto porque de esa manera podíamos tener un ensayo más real de lo que podía pasar en la muestra, en donde la mitad de las personas era allegada al arte y la otras eran ajenas.

El ensayo general resultó mejor de lo que habíamos esperado. Cuando discutimos la experiencia con los invitados habíamos comprobado que la narrativa se entendía, al igual que las instrucciones impartidas por medio de la página web, por otro lado, ambas parejas sintieron una sensación de complicidad entre ellas.

3.9.3 *Agnición total: función 06 de enero del 2023*

El día 06 de enero fue el montaje de la obra *Agnición Total* en el café Starbucks del distrito de Miraflores. Los invitados a vivir esta experiencia fueron 18 personas, es decir, 9 parejas. Del total de invitados, 8 de ellos no tenían vinculación con el teatro y las otras 10 personas restantes eran personas con formación actoral, estaban relacionados con el arte y eran parte de la Facultad de artes escénicas de la PUCP.

La dinámica que se propuso fue la siguiente: Dentro de esta fecha acontecerían 4 funciones con 2 parejas pasando por la experiencia de forma simultánea en cada función con excepción de la función de las 8 de la noche, en la que participaron 3 mesas de forma simultánea. La organización se dio de la siguiente manera:

- Función 5pm: Pareja 1 y Pareja 2.
- Función 6 pm: Pareja 3 y pareja 4.
- Función 7 pm: Pareja 5 y pareja 6.
- Función 8 pm: Pareja 7, pareja 8 y pareja 9.

Figura 85

Elementos implementados en la puesta en escena



Nota. Elementos después de ser sacados de las cajas impartidas a los participantes.

Figura 86

Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 1



Nota. Pareja pasando la experiencia a las 8:00 p.m.

Figura 87

Parejas pasando por la experiencia Agnición total de forma simultanea



Nota. Pareja pasando la experiencia a las 8:00 p.m.

Figura 88

Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 2



Nota. Pareja pasando la experiencia a las 8:00 p.m.

Figura 89

Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 3



Nota. Pareja pasando la experiencia a las 6:00 p.m.

Figura 90

Pareja pasando por la experiencia de Agnición total 4



Nota. Pareja pasando la experiencia a las 5:00 p.m.

Tabla 26

Síntesis de las etapas pertenecientes a la tercera fase

Edición de la dramaturgia
Implementación de nuevas tecnologías: <i>AutoteatroTech</i>
Foros de diálogos
Diseño de la experiencia inmersiva y el viaje sensorial
Construcción de la dramaturgia sonora de obra
Elección de la locación
Ensayos técnicos y ensayo general
Puesta en escena

Nota. Elaboración propia.

Tabla 27*Tercera Fase del proyecto abril del año 2022*

Sesión	Fecha	Tema	Participantes en la reunión
1	04/04/2022	Reanudación del proyecto	Todos los integrantes
2	07/04/2022	Edición de la dramaturgia	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
3	11/04/2022	Edición de la dramaturgia	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
4	13/04/2022	Primera Sesión de Auto teatro Tech	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Renzo Rospigliosi
5	18/04/2022	Primera Lectura de la dramaturgia posterior al proceso de edición	Alessandra Rivas Christian Mora Mayra Carbajal
6	20/04/2022	Edición de la dramaturgia	Alessandra Rivas Mayra Carbajal
7	21/04/2022	Segunda Lectura de la dramaturgia posterior al proceso de edición.	Alessandra Rivas Christian Mora Mayra Carbajal
8	25/04/2022	Primera lectura grupal	Todos los integrantes
9	27/04/2022	Segunda sesión de Autoteatro Tech	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Renzo Rospigliosi
10	28/04/2022	Tercera Lectura de la dramaturgia posterior al proceso de edición.	Todos los integrantes

Nota. Elaboración propia.

Tabla 28*Tercera Fase del proyecto de mayo a julio del año 2022*

Sesión	Fecha	Tema	Participantes dentro de la reunión
1	02/05/2022	Dramaturgia sonora	Fabio Rojas y Alessandra Rivas
12	05/05/2022	Cierre del proceso de edición de la dramaturgia	Christian Mora, Alessandra Rivas y Mayra Carbajal
13	09/05/2022	Tercera Sesión del Autoteatro Tech	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Renzo Rospigliosi
14	12/05/2022	Primera sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
15	13/05/2022	Segunda sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
16	15/05/2022	Tercera sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
17	16/05/2022	Cuarta sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
18	17/05/2022	Quinta sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
19	18/05/2022	Sexta sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
20	19/05/2022	Séptima sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
21	20/05/2022	Octava sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
22	23/05/2022	Novena sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
23	24/05/2022	Décima sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
24	25/05/2022	Undécima sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
25	26/05/2022	Duodécima sesión de dirección y diseño de la experiencia	Christian Mora, Alessandra Rivas
26	29/05/2022	Experiencia de audio inmersivo para fines creativos	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
27	17/06/2022	Lectura grupal del documento final	Todos los integrantes
28	21/06/2022	Día 1 de grabación	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Christian Mora

			Favio Rojas
29	22/06/2022	Día 2 de grabación	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Christian Mora Favio Rojas
30	23/06/2022	Día 3 de grabación	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Christian Mora Favio Rojas
31	27/06/2022	Revisión de la propuesta de la página web	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
32	04/07/2022	Revisión del proceso de edición del texto	Todos los integrantes

Tabla 29

Tercera Fase del proyecto de octubre a diciembre del año 2022

33	06/10/2022	Reprogramar el proyecto y quedar en reuniones presenciales para la edición sonora	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
34	16/10/2022	Edición sonora del participante 1	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
35	20/10/2022	Edición sonora del participante 1	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
36	02/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
37	10/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
38	16/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas

39	21/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
40	22/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
41	23/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
42	02/11/2022	Edición sonora del participante 2	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
43	07/12/2022	Primera prueba cerrada presencial para fijar sincronización de audio	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Favio Rojas
44	10/12/2022	Edición y correcciones de la página web	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
45	21/12/2022	Primer ensayo técnico con público Lugar: Kulcafé	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
46	22/12/2022	Segundo ensayo técnico con público Lugar: Starbucks	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
47	23/12/2022	Tercer ensayo técnico con público Lugar: Café contracultura	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
48	04/12/2022	Elección de la locación	Mayra Carbajal Alessandra Rivas
49	05/12/2022	Ensayo General Lugar: Starbucks de 28 de Julio	Mayra Carbajal Alessandra Rivas Renzo Rospigliosi
50	06/12/2022	Puesta en escena Lugar: Starbucks de 28 de Julio	Mayra Carbajal Alessandra Rivas

Nota. Elaboración propia.

Capítulo 4: Hallazgos de la investigación basada en la propuesta artística agnición total: resultados de la encuesta

En esta tesis he generado conocimiento en torno a una nueva poética teatral poco explorada en Lima-Perú: el Autoteatro dualista. Esto, por medio de la indagación de fuentes que me ayudaron a deconstruir el concepto y determinar las características que lo componen. El análisis de esta teatralidad giro en torno a la hipótesis de que la percepción y la sensación de intimidad se podían potenciar en comparación a una obra teatral tradicional en un contexto post pandémico por 3 características específicas que componían la convención de esta poética teatral: el espectador era a su vez actor de la experiencia teatral, el espacio implementado en estas obras son espacios públicos o privados en funcionamiento y , por último, posee elementos sensoriales y estimuladores que tendrán que ser manipulados por el espectador para que la narrativa avance.

En ese sentido, para desarticular esta idea, recurrí a fuentes las ciencias de la neuro fenomenología aplicada al teatro, la psicología, la antropología teatral, la semiótica teatral, entre otras. A su vez, utilice las fuentes como apoyo teórico para construir una propuesta artística que, antes de esta investigación, no tenía un sistema publicado que sirva de guía para crear esta poética teatral contemporánea. La creación artística fue creada desde un inicio con la finalidad de ser un objeto de estudio que sirva para comprobar la hipótesis planteada en esta tesis. En ese sentido, esta se comprobaría por medio de la puesta en escena de dicha creación.

Posterior a la puesta en escena, presentaré los resultados de la encuesta impartida. Además, con la finalidad de poder hacer un balance más completo, expondré y tomare en cuenta en el balance, los comentarios y opiniones brindados por los espectadores/participantes posteriores a la muestra.

A continuación, desarticularé los resultados propios del contexto previo del espectador, para dar a conocer el perfil de los espectadores/participantes de la experiencia de Autoteatro dualista. Posteriormente, me enfocaré en hacer un balance de los resultados y opiniones brindadas enfocadas en la propuesta artística Agnición total, esto con la finalidad de comprobar la hipótesis planteada.

4.1 Con Respecto al Entorno Previo del Espectador/Participantes

Como se ha señalado previamente, en el ámbito de las ciencias neuro fenomenológicas aplicadas al teatro, se ha desarrollado una comprensión de la percepción de la siguiente manera: P (AT, EM, EP). En otras palabras, la percepción final se define como el resultado de la percepción del entorno en el que se desarrolla la representación teatral, multiplicada por la interacción de la atención, la emoción y el contexto previo del espectador. A la luz de estas teorías, resulto pertinente la evaluación del contexto previo del espectador.

Por otra parte, tal como se ha mencionado con anterioridad, los participantes que fueron invitados a formar parte de la experiencia denominada "Agnición total" se dividieron en dos grupos: aquellos con afinidad por las artes y aquellos sin experiencia previa en este ámbito. Esta elección se hizo con la intención de llevar a cabo un análisis imparcial, evitando el sesgo hacia una minoría dentro del contexto de Lima, donde se llevó a cabo la experiencia.

Además, se consideró esencial recopilar información sobre las experiencias teatrales previas de los participantes, especialmente en los momentos en que se propuso un contraste entre las representaciones teatrales tradicionales y el concepto de "Autoteatro dualista". Asimismo, resultó necesario tomar en cuenta el contexto previo de los invitados con el propósito de establecer un análisis más preciso de la sensación de intimidad generada en el contexto del Autoteatro dualista, para ello, plateé 17 preguntas específicas. A continuación, expondré cada una de ellas y un balance de la información brindada por los espectadores a través de la encuesta y de los comentarios.

4.1.1 Con respecto al periodo actual

La primera pregunta estuvo focalizada en dar a conocer la frecuencia en la que los espectadores/participantes asistían al teatro, con la finalidad de saber el tipo de relación que tenían con las últimas propuestas artísticas. La pregunta fue la siguiente: ¿Actualmente con que tanta frecuencia sueles ir al teatro?

De los participantes de la muestra solo el 11% manifestó nunca haber asistido al teatro, lo que nos indica que el grupo de personas participantes en la muestra han vivido alguna experiencia teatral previa a este estudio de investigación.; el 44% manifestó haber ido poco; solo el 33% manifestó haber ido con mucha frecuencia y ninguno manifestó haber ido siempre.

Balance de resultados. Los resultados de la encuesta arrojaron una interesante perspectiva. A pesar de que la mayoría de los encuestados admitieron no haber asistido al teatro de manera regular en la actualidad, todos ellos demostraron estar al tanto de los eventos teatrales recientes que han tenido lugar después del contexto de la pandemia. Este hallazgo adquiere una relevancia significativa en el contexto de esta investigación, ya que sugiere que, aunque puedan no haber participado activamente en el teatro recientemente, los encuestados han estado en sintonía con el desarrollo de las obras teatrales en este nuevo contexto. Esta conciencia previa puede ejercer una influencia importante en la forma en que perciben y conciben la experiencia teatral, ya que pueden haberse formado expectativas o juicios preliminares basados en la información que han recibido sobre las producciones teatrales posteriores a la pandemia.

4.1.2 Con respecto al periodo post pandémico (comprendido entre el mes de octubre del año 2022 y el mes de diciembre del año 2022)

La importancia de este apartado yace en el hecho de que la tesis plantea una comparación entre una obra de Autoteatro dualista frente a una obra tradicional dentro del

periodo post pandémico vivido en Lima- Perú. Por ello, era inminentemente necesario saber que opinaban y sentían los espectadores con relación a las obras teatrales tradicionales a las que habían asistido durante este periodo.

Para un enfoque objetivo, las preguntas giraron en torno a la injerencia que habían tenido sobre el hecho escénico, el lugar en el que se habían desempeñado las obras y el nivel de involucramiento que habían sentido con respecto a ellas.

En primer lugar, es importante mencionar que solo se evaluó a un 67% de los espectadores/participantes que asistieron a la muestra, esto debido a que fueron los únicos que indicaron haber asistido a una obra teatral en durante este periodo.

Respecto a aquellos que sí asistieron, determinaron que, la frecuencia con la que lo hicieron fue en una medida media a baja, lo cual significa que los espectadores/participantes tendrían pocas opciones para contrastar la experiencia de Autoteatro dualista con una tradicional acontecida en el último trimestre del año. Pero ¿cómo sabemos que esas obras eran obras tradicionales? Para responder a esta pregunta me base en dos elementos propios de las obras de teatro tradicionales: el hecho de que la participación se genera de forma pasiva y que el lugar suele ser una sala de teatro convencional, para hacer un sesgo de la información que me daban los espectadores/participantes.

De los 67% de los participantes que sí asistieron a las salas de teatro, 92% se habían dado dentro de un ambiente de teatro tradicional y el otro 8% había sido en un ambiente de representación no convencional. Además, se deslumbró que solo el 8% de los espectadores había sentido injerencia sobre las obras acontecidas en este periodo, lo cual demuestra que, a pesar de ya no tener restricciones implantadas por los protocolos de bioseguridad, la participación en las obras teatrales continuó siendo mayoritariamente pasivas.

Por otro lado, con respecto al nivel de involucramiento que habían sentido con respecto a las obras asistidas en este periodo, en su mayoría hubo un sentimiento medio de

involucramiento con respecto al hecho teatral, ya que, el 67% mencionó que había se habían sentido “parcialmente involucrados”, por otro lado, un 25 % mencionó que no se había sentido nada involucrado, por último, solo un 8% menciona haberse sentido “totalmente involucrado” , ese 8% determinó que la obra que había acontecido había sido una obra tradicional. Esto, podría ser usado para reafirmar lo mencionado anteriormente en el trabajo: el hecho de que en Lima- Perú hay una fuerte carencia de propuestas teatrales innovadoras y que de repente el hecho de aferrarnos a un teatro desde una mirada muy sesgada en lo tradicional, llevo a un retraso muy grande para la industria teatral durante la pandemia en el país. No obstante, esto es solo una reflexión aparte del objetivo de esta investigación.

En ese sentido, lo que podemos rescatar de estos resultados para fines de la investigación, es que, dentro de todos los participantes solo 12 de ellos (el 67%) podrán comparar la experiencia de Agnición Total con otro hecho teatral acontecido en el periodo delimitado para resolver el análisis y que, a su vez, dentro de los 12 participantes 11 de ellos estarán comparando la experiencia con una obra de teatro tradicional.

4.1.3 Con respecto al contexto inmediato previo del espectador/participante

Las preguntas de esta sección se realizaron con la finalidad de saber cómo es que los espectadores/participantes se sentían emocionalmente con la idea de vivir la experiencia Agnición total, es decir, su involucramiento emocional previo. A su vez, sirvió para saber la disposición e interés que tenían de esto y que tanto conocían al participante con el que experimentarían la experiencia. Esto con la finalidad de tener una visión más completa y más adelante poder hacer un balance más preciso.

En las respuestas, se evidencio que el 100% de espectadore/participantes estaban altamente dispuestos a vivir la experiencia. Por otro lado, con respecto a su estado emocional, el 84% se encontraba totalmente entusiasmado por vivir la experiencia. A su vez, con respecto al nivel de interés previo, el 61% se mostró altamente interesado. Todos estos

resultados demuestran un alto nivel de apertura, lo cual es beneficio para que, más adelante, se pueda generar un alto nivel de percepción sobre el hecho escénico.

Por último, el resultado indico que, solo el 61% consideraba que tenía una alta cercanía con el espectador/participante con el que viviría esta experiencia. Esto muestra que, el hecho de que la sensación de intimidad se potencie podría ser más difícil para un 39% de los espectadore/participantes.

4.1.4 Con respecto a la experiencia agnición total

Esta sección va enfocada a la experiencia que los espectadore/participantes vivieron en la experiencia Agnición total. Para la formulación de las preguntas, se usaron los 3 ejes de análisis derivadas de las preguntas específicas de la presente tesis: El espacio, los indumentos, el rol simultaneo de actor/espectador. A su vez, se realizaron preguntas netamente ligadas a la medición de la percepción y la intimidad, basadas en las teorías expuestas en el apartado 2.1. de la presente tesis.

El rol simultaneo de espectador/actor. Las preguntas de esta sección fueron formadas para determinar si es que, al finalizar la experiencia, los espectadores habían logrado tomar conciencia de su calidad activa sobre el hecho escénico, a su vez, las preguntas estuvieron enfocadas en rescatar la sensación de injerencia que habían logrado los espectadores. Los resultados determinaron que, los espectadores/participantes, sintieron un alto nivel de injerencia sobre el hecho escénico y que, la mayoría, se reconoció en mayor medida como actor que como espectador de la experiencia. A su vez, nadie demostró sentirse solo espectador, ya que, un 11% se sintió solo actor y un 89% sintió que desempeñaron ambos roles de manera simultánea.

Recojo de percepciones. Con la finalidad de ahondar más en las percepciones individuales de los participantes, después de la muestra, escuche las opiniones que tenían respecto a la experiencia teatral. Dentro del grupo que comento sobre su experiencia las

personas relacionadas a las artes escénicas fueron 6 egresados de la especialidad de teatro de la facultad de artes escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú: Israel Caleni, Ilda Polo, Daniela Trucios, Valeria Manucci, María José Bueno y Stephany Moreno. Además, también participo el docente, actor, director y dramaturgo: Alfonso Santiesteban. Por otro lado, dentro del grupo de las personas ajenas a las artes escénicas, participaron: Paula Armas, Alejandro Armas, Fiorella Campos y Camila Flores, todos egresados de distintos rubros académicos.

Personas relacionadas a las artes escénicas:

La primera pareja tuvo una experiencia particular en comparación al resto de los participantes, esto, porque a pesar de que se previeron cualquier tipo de errores, el celular de Israel Caleni tuvo un problema y, a la mitad de la experiencia, el audio se detuvo. En base a esto, en los comentarios posteriores a la experiencia, Israel comento que, cuando esto paso, no supo cómo reaccionar y por ello trato de apertura al máximo la atención y escucha que le daba a Alfonso, con la finalidad de intentar vivir la experiencia de alguna manera. Israel acotó lo siguiente:

En la primera mitad (antes de que se cortara el audio) me sentí como un actor/creador y un espectador, todo al mismo tiempo. En primer lugar, espectador porque sentía que estaba espectado una historia que no era la mía a través de mi compañero de al frente, además, sé que este es un tipo de teatro distinto en donde el actor es el espectador, sin embargo, yo también estaba ahí recibiendo y viviendo la historia al mismo tiempo. Por otro lado, sentí que era un actor y creador de la experiencia porque si yo no me involucraba en las acciones que me pedían ejecutar, la obra no podía darse, además, sin mí y sin mi compañero, la obra no tendría razón de ser y sentí que yo era parte de la obra.

Por su parte, Alfonso comentó que le pareció sumamente interesante la propuesta, porque, si bien fue totalmente participativa, no sintió que tuviera la necesidad de decidir sobre el hecho escénico, esto da a entender que Alfonso sintió injerencia, pero no agencia sobre el hecho escénico. Sin embargo, el comentario que esto cambió en el momento en el que el audio falló, porque él sintió que debía tener agencia y decidir qué hacer y de qué forma ejecutar las indicaciones que se le eran impartidas, ya que era evidente para él que su compañero de al frente había tenido una falla técnica. Sobre esto Alfonso acotó:

Me pareció interesante, fue algo nuevo para mí. Con respecto a la forma en la que se abarca el rol del espectador, yo sentí que solo estaba ejecutando acciones, hasta que se cortó el audio de Israel y sentí que tenía total agencia con respecto a la experiencia.

Por otro lado, la segunda pareja estuvo conformada por Ilda Polo y por Daniela Trucios. En primer lugar, Daniela acotó que ella tuvo la oportunidad de asistir a la obra *Etiquette de Rotozaza* por motivos del Festival temporada alta en el año 2020, por lo que, sabía como se daría la convención. Comentó que sintió que *Agnición total* presentaba muchos momentos que inducían a la relación con el otro, dentro de los momentos y eso le gustó.

Por su parte, Ilda comentó que ella sintió que tenía injerencia, pero no agencia sobre la experiencia teatral, es más, incluso sintió que desde un inicio ella se puso la premisa “no debo hacer nada que no me digan que haga”. Daniela comentó que solo sintió agencia en el momento en el que se le hace la pregunta de si va a golpear o no a la mujer de la cual hablan en la historia (final del viaje 3: Flashback). Sin embargo, según Daniela, la pregunta era muy extrema, por lo que ella sentía que la mayoría de las personas por un tema de moral y de ética probablemente decidirían apretar el botón de “no golpear” y, por ello, sintió que el camino ya estaba trazado y que ella no tenía una cabida para cambiarlo: “No había una garantía de que hayamos cambiado algo”, comentó. Sobre esto Ilda acotó lo siguiente:

No diría que me sentiría como una cocreadora, por ejemplo, en la parte del dibujo sentí que si bien yo dibujaba a alguien al cual yo conocía, al no tener el tiempo de hacer un dibujo detallado, sentía que no modificaba la experiencia, por lo que no sentía que yo era un elemento particular para la experiencia de Daniela. Sin embargo, si sentí que el hecho de recibir el dibujo con el modo de dibujar de Daniela era algo personal, porque solo ella dibuja así.

Sin embargo, Ilda dijo que, si bien en un inicio se puso la premisa de realizar las indicaciones tal cual se las pedían, en el momento en el que tuvo que decir la frase “Me gustan las mujeres” (Viaje 7: Anagnórisis de la muerte, confesión por cansancio) un cliente desconocido, que no era parte de la experiencia, la miro intrigado y por ello ella tomo la decisión de decir el texto a su manera, con la finalidad de ver la reacción del cliente.

A su vez, Daniela sintió que ella fue un vehículo, pero que no había cocreado la historia, sin embargo, sintió que tuvo un aporte personal en el momento en el que se vio expuesta a jugar con Ilda, a la batalla (viaje 4: Macbeth). En base a esto, ella menciona:

Era un momento en el que tuve la batalla con los muñecos, fue muy desde mí, es decir, desde como yo juego a las muñecas, entonces en ese sentido si sentí que estaba aportando algo de mi forma de ser, sentí lo mismo con respecto al dibujo que me pidieron hacer. Mas que un aporte personal sentí que la experiencia te da la oportunidad de conocer más a tu compañero por medio de las actividades relacionales que se sugieren en ella.

Por otro lado, en base al rol desempeñado, Stephany menciona que a ella la ayudo mucho los elementos sensoriales para entrar a la narrativa de la historia y poder desempeñar su rol como espectador/participante. Con respecto a si sintió poder de decisión y agencia, ella mencionó que, la sintió en dos momentos determinados, en primer lugar, cuando le preguntan si ella puede golpear o no a la mujer de la cual hablan en la historia (Viaje 3: Flashback) y

cuando le pidieron elegir si continuar o no dentro de la experiencia (Viaje 3: Flashback). A su vez, comento que la forma en la que le pidieron que se involucrara con los objetos hicieron que ella sienta que de cierta medida tenía poder de decisión sobre la historia, aun que podía ser que no involucrara ninguna modificación en la experiencia.

Por último, respecto al rol espectador/participante, Valeria comento que, al iniciar la experiencia, sintió mucha intriga respecto al dispositivo relacional implementado en el autoteatro porque era algo nuevo para ella y porque le toco estar en parejas con alguien que no conocía mucho: “Estaba muy curiosa de experimentar esta experiencia de dos, estaba ansiosa por saber que me pedirían hacer con relación al otro, porque era una persona no tan cercana a mí”.

Con respecto a que tanta agencia sintió sobre la obra, Valeria menciona que sintió que, para ella, la agencia estaba implícito al ser una experiencia que demanda algo personal de ti, en base a eso ella menciona:

De ninguna manera van a haber dos experiencias vividas de la misma manera, ya que tu encargas al personaje desde ti, además, las acciones que te piden ya sean como decir el texto, dibujar o jugar con los muñecos, serán desde tu manera de interpretarlas, por ejemplo, el momento en el que dibujé y dije el texto era distinta a la forma en la que los otros lo decían. Cada uno viene con sus bagajes, sus expectativas distintas.

Por otro lado, con respecto a que tanto esta agencia podía modificar la obra, ella menciona que no sintió que tenía la potestad de modificarlo ya que en la parte en donde le preguntaban si golpear o no a la mujer, ella puso que no e igual la golpearon, por lo que sintió una ruta dentro de la narrativa ya trazada. En síntesis, ella sintió un nivel alto de agencia e injerencia sobre la obra, no obstante, esto no significaba, alguna modificación sobre el hecho escénico.

Personas no relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, con respecto al rol espectador/participante Alejandro comento que él se sintió más como ejecutor que como cocreador de la experiencia, ya que, según él las acotaciones impartidas era solo direcciones que no daban apertura a que él modifique la experiencia de la manera que él quisiera, con respecto a esto, él comenta lo siguiente: “En pocas oportunidades sentía que estaba ante un momento en el que yo podía hablar desde mí ya que después de la primera parte de la obra siempre me indicaron que tenía que decirle al otro espectador”.

En segundo lugar, con respecto a la agencia, Paula sintió que tuvo agencia sobre el hecho escénico, esto lo sintió en el momento en el que le piden la decisión de salir o no de la experiencia y en el momento en el que ella decidió apretar el botón de “no golpear”, cuando le preguntaron si es que decidía golpear o no la mujer de la historia, ya que, según Paula, a pesar de que la historia no se modifique en su totalidad por la decisión, igual hay un cambio, es decir, voy a escuchar algo distinto a si es que apretaba el otro botón, a pesar de que igual la golpeen. Por otro lado, ella sintió la agencia en el hecho de que las frases como ella interpretaba las indicaciones eran distintas a la forma en la que otra persona lo podía decir, ya que las indicaciones lo daban una voz robotizada y, si bien había un contexto dado en la historia, no te daban un tipo de intencionalidad específica con la cual decir el texto. En base a esto ella comenta:

Creo que la agencia en esta experiencia teatral funciona como cuando un actor tiene que interpretar su papel: cada uno lo dirá de forma distinta porque cada uno las dice en base a como entendía la indicación robotizada y en base a como lo decía yo, mi pareja en la experiencia iba a entenderlo de una forma particular. Lo mismo aplica a las acciones para mí, por eso creo que si tenía

agencia porque la manera en la que yo injería en la obra determinaba como se desarrollaría mi experiencia.

Con respecto a la toma de decisiones, paula sintió que solo hubo dos momentos muy precisos y que, si se hubiera querido ahondar más en la sensación de colaboración, sería mejor agregarle más momentos como esos.

En tercer lugar, Fiorella menciona que sintió que tuvo agencia, pero de forma limitada. Ella comenta que la sintió en la forma en la que ella podía articular el guion planteado y las acciones sugeridas. También lo sintió al finalizar el viaje 3 cuando le preguntan si es que quiere abandonar la experiencia o quedarse en ella.

Por último, con respecto al rol espectador/participante, Camila menciona que se sintió más como una actriz/creadora que como una espectadora de la experiencia. Esto porque, al ser para ella una dinámica tan nueva cuando alguna indicación no se le hizo del todo clara ella siguió complementaba la indicación con alguna improvisación personal. Comenta también que a ella le gustó mucho la parte del dibujo y el hecho de interactuar “cuerpo con cuerpo y voz con voz”.

Balance de los resultados. En los resultados se puede observar que una de las hipótesis presentes dentro de los ejes de la presente investigación, se ha corroborado en base a los resultados. El supuesto planteado sostenía que dentro de una obra de Autoteatro dualista, la percepción y la sensación de intimidad del espectador con el hecho escénico se veía potenciado porque la convención que comprende esta poética sugiere un dispositivo relacional que pone al espectador como único actante de la experiencia teatral.

Además, gracias a la nueva implementación tecnológica en nuestra propuesta de Autoteatro dualista, pudimos lograr que tenga un tipo de participatividad configurativa de segundo nivel, la cual, permite que el espectador no solo tenga injerencia, sino que, tenga agencia sobre el hecho escénico. Esto es algo nuevo dentro del Autoteatro dualista, ya que,

las propuestas dualistas que han implementado hasta ahora solo muestran una participatividad en un primer nivel, quitándole al espectador la opción de tener agencia sobre la experiencia teatral.

Por otro lado, usando el termino de “espectador-interprete extrínseco” expuesto por Ribagorda desde la neuro fenomenología, podemos afirmar que, al ser el espectador el único actante, esta vera comprometida su sistema nervioso central en mayor medida que un espectador convencional, por lo que, los procesos cognitivos se activaran de una manera superior a la de un espectador de una obra de teatro tradicional.

En conclusión, los resultados de la investigación confirman la hipótesis de que en una obra de Autoteatro dualista, la percepción y la sensación de intimidad del espectador con el hecho escénico se ven potenciadas debido al dispositivo relacional que coloca al espectador como el único actante de la experiencia teatral. Además, gracias a la implementación tecnológica en esta propuesta de Autoteatro dualista, se logró un nivel de participatividad configurativa de segundo nivel, permitiendo que el espectador no solo tenga injerencia, sino también agencia sobre el hecho escénico, lo cual es novedoso en este tipo de teatro.

Este enfoque revoluciona la forma en que los espectadores se relacionan con la obra teatral, ya que los hace sentirse activos y cocreadores de la experiencia. A diferencia de las obras tradicionales, donde solo un pequeño porcentaje (8%) de espectadores siente alguna forma de injerencia, en el Autoteatro dualista, la gran mayoría se reconoció como actores y creadores de la experiencia, en lugar de simples espectadores pasivos.

Además, utilizando el concepto de "espectador-intérprete extrínseco" propuesto por Ribagorda desde la neuro fenomenología, se puede afirmar que el sistema nervioso central del espectador se ve comprometido de manera más intensa en este tipo de experiencia, lo que activa procesos cognitivos superiores en comparación con un espectador de una obra de teatro tradicional.

En resumen, esta investigación demuestra que el Autoteatro dualista no solo brinda una experiencia teatral única y personalizada, sino que también cambia la forma en que los espectadores se relacionan con la obra, fomentando su participación activa y la sensación de agencia en la narrativa escénica.

El espacio de representación. Las preguntas de esta sección estuvieron relacionadas al espacio de representación, el cual aconteció en la cafetería Starbucks de 28 de Julio, en el distrito de Miraflores en Lima- Perú. Estas estaban diseñadas para evaluar si es que, el espacio, había cumplido con el objetivo propuesto, el cual era, lograr que sea un aporte para la experiencia. Esto con la finalidad de demostrar lo expuesto en el capítulo 2, en donde se expone la teoría de la co-presencialidad del espectador como una posible hipótesis del porque se podría potenciar la experiencia perceptual e íntima del espectador a través, de la convención espacial aplicada en el Autoteatro dualista.

Este fue uno de los factores que más incertidumbre me ocasionaba ya que, como mencione en el capítulo del laboratorio, en la mayoría de los ensayos generales el espacio tuvo un efecto contrario al que queríamos lograr, es decir, resulto un impedimento para que los espectadores/participantes pasen por la experiencia inmersiva y no significo un aporte para la potenciación perceptual de este. Sin embargo, este no fue el caso, ya que, el 56% indico que la Cafetería Starbucks, en donde se dio la puesta, fue un aporte para vivir la experiencia teatral. Por otro lado, respecto a el aporte del espacio en la percepción de la narrativa propuesta, el resultado indicó que, el 50% considera que el espacio aporto a ambientar la historia en gran medida a ambientar la historia y, el otro 50%, que aporto medianamente o poco a la ambientación de la historia, pero ninguno expuso que, la cafetería no aportara en ninguna medida.

Recojo de percepciones. Al igual que el anterior apartado, esta sección estará dividida en dos grupos: en las personas relacionadas a las artes escénicas y las no relacionadas a las artes escénicas.

Personas relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Israel comento que en su caso él pensó que el Starbucks en donde aconteció la experiencia iba a estar reservado para la experiencia, sin embargo, cuando llego y vio que el espacio era compartido con personas que no eran parte de ellas le sorprendió y le genero introversión y no le resulto cómodo. Además, en el hecho de que su experiencia haya acontecido a las 5 pm (una hora en donde el movimiento en el local es mayor a las horas posteriores a las 6pm) reafirmo esa sensación. En línea con esto, las parejas que pasarían junto a él de forma simultánea llegaron después, por lo que su experiencia no se dio de forma simultánea con otros espectadore/participantes.

En segundo lugar, Daniela e Ilda comentaron que el espacio las hizo sentir dentro de la historia por momentos, sobre todo en los momentos en donde durante la historia mencionaban a la cafetería. A su vez, ambas comentaron que, si hubiesen preferido que la historia se de en un café más coloquial y antiguo por lo densa de la historia, si sintieron que este ayudo a situarlas en la historia y sirvió como un espacio alternativo al inicio de la historia. Por otro lado, al igual que Israel, Daniela menciona que la hora en la que le tocó vivir la experiencia (6 pm) fue una hora muy concurrida y que eso fue algo que la distrajo de ratos de la experiencia.

Por otro lado, Stephany comento que, a ella le gustó mucho el espacio en donde aconteció la experiencia y que le sirvió que esta aconteciera en un segundo piso con muchas señales indicadoras de “salida”, ya que iba acorde a una parte de la historia en donde te indican que “busques la salida con la mirada”. Por otro lado, cuando ella entro al espacio, al

igual que Israel, le sorprendió mucho el hecho de que el local estuviese funcionando de forma cotidiana.

Por último, Valeria comentó que para ella el hecho de estar rodeada de gente que no era parte de la experiencia le hacía sentir como si estuviera siendo parte de un secreto, como si estuviera viviendo algo íntimo. Dice que, al contrario de algunos, el hecho de que hubiera gente que no era parte de la experiencia lo hacía más especial, divertido interesante.

Personas relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Alejandro concibió al espacio como un elemento importante para adentrarse a la historia dado que, en la historia, el personaje al cual encarnarían los espectadores/participantes está situado en un café. Por otro lado, a diferencia de Israel, Daniela e Ilda, a Alejandro le tocó pasar por la experiencia en una hora en donde el espacio no estaba concurrido, lo cual, le gustó. A su vez sintió que la estética bohemia y miraflores aportó a su concepción de la obra.

En segundo lugar, Paula considero que el espacio contribuyo, pero solo de manera parcial a su experiencia, ya que, como los audios tenían momentos en donde transportaban al espectador del café a otro espacio por medio de los viajes senso- auditivos, Paula sintió que el café no aportaba en totalidad.

Por su parte Fiorella sintió que el espacio fue un lugar sereno y que eso la ayudo a poder sumergirse en la experiencia y fue un estímulo personal para sentirse como el personaje. Fiorella comento haberse sentido cómoda y que la idea de que sea en un lugar que estuviera en pleno horario de atención le generaba mucho interés.

Por último, Camila menciona que el espacio para ella fue uno de los elementos que más disfruto, ya que, en su opinión, esa cafetería Starbucks en particular, le dejó una sensación de estar en un espacio alternativo y adaptable para la inmersión. Por otro lado,

comento que el hecho de haber pasado por la experiencia a las 8 pm, con el espacio iluminado por una luz tenue y amarilla le ayudó mucho a sentirse como el personaje.

Balance de los resultados. Los resultados de esta investigación respaldan la hipótesis de que la elección y configuración del espacio de representación en el Autoteatro dualista puede influir significativamente en la experiencia del espectador/participante. Se buscaba demostrar la teoría de la co-presencialidad, donde el espacio serviría para que el espectador se percibiera tanto como el personaje de la historia que transcurre en el lugar como el espectador/participante de la experiencia.

Los resultados revelan que el 56% de los participantes consideró que la Cafetería Starbucks, donde tuvo lugar la experiencia, fue un aporte para vivir la experiencia teatral como espectador/participante. Además, el 50% percibió que el espacio contribuyó de manera significativa a ambientar la historia, mientras que el otro 50% opinó que lo hizo en menor medida, pero ninguno indicó que el espacio no aportara en absoluto.

En el análisis de las percepciones de las personas relacionadas con las artes escénicas, se destaca la importancia de la hora en la que se vivió la experiencia, ya que la afluencia de personas en el café y la luminosidad del lugar pueden influir en la inmersión. Aunque algunos participantes se sintieron sorprendidos al compartir el espacio con personas ajenas a la experiencia, esto también generó una sensación de secreto y exclusividad para algunos.

Por otro lado, las personas no relacionadas con las artes escénicas también valoraron la elección del espacio, considerando que contribuyó en diferentes grados a su inmersión en la historia. Algunos destacaron la estética y la tranquilidad del lugar como factores que enriquecieron su experiencia.

En conclusión, los resultados confirman que la elección y configuración del espacio de representación en el Autoteatro dualista puede influir de manera significativa en la percepción del espectador/participante, permitiéndole concebirse tanto como el personaje de

la historia como el participante de la experiencia teatral. Sin embargo, la experiencia puede variar según la hora y la afluencia de personas en el espacio, lo que subraya la importancia de la planificación cuidadosa de estos aspectos en la ejecución de este tipo de propuestas teatrales.

Los elementos sensoriales. Las preguntas de esta sección estuvieron relacionadas a la estimulación sensorial que tendrían los espectadores/participantes de la experiencia. Las preguntas y estuvieron diseñadas para evaluar si es que, los elementos sensoriales, habían cumplido con la finalidad de estimular al espectador/participante. Esto, con la finalidad de demostrar la hipótesis planteada, en relación con las teorías neurocientíficas sobre la estimulación sensorial, propuesta en el capítulo 2 de esta investigación. En ella, se desarrolla la idea, de que, la memoria sinestésica del espectador, puede llegar a activarse por medio de la estimulación sensorial, debido a que los canales sensoriales y de memorias son intermodales.

Para comprobar esto, propuse 6 objetos altamente estimulantes a los distintos sentidos, para luego preguntarle a los espectadores/participantes, que tanta estimulación sensorial y aporte tuvieron estos elementos para el desarrollo de su experiencia.

Como es evidente, por el carácter subjetivo que enmarca la estimulación sensorial, cada sentido tuvo una estimulación distinta para cada espectador/participante, a continuación, mostrare lo que se pudo recoger de las respuestas dadas:

Los elementos estimuladores del sentido del olfato fueron: el elemento café, el efervescente de naranja y la colonia de rosas. En primer lugar, el elemento café, fue concebido como un elemento altamente estimulante por un 39%. En segundo lugar, la colonia de rosas fue concebida un elemento altamente estimulante por un 44%. Por último, el efervescente fue concebido como un elemento altamente estimulante para el sentido del olfato por un 44%.

En segundo lugar, el elemento que estimulo el sentido del gusto fue el efervescente de naranja, el cual fue considerado como un elemento altamente estimulante por un 44%. Por otro lado, el elemento que estimulo el sentido de la vista, fueron los lentes difractores, estos obtuvieron una alta calificación, siendo estos altamente estimulantes para un 78%.

Por último, expondré acerca del elemento que estimularon el sentido del tacto, siendo estos: los dibujos y los muñecos, los cuales además de estimular el sentido del tacto, sirvieron como metáforas para la narrativa de la obra. En primer lugar, los muñecos fueron considerados altamente estimulantes para un 72% de los espectadores/participantes. En segundo lugar, los dibujos fueron considerados como elementos altamente estimulantes para un 67% de los participantes.

Recojo de percepciones. A continuación, expondré los comentarios en torno a los elementos sensoriales.

Personas relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Israel comento que, debido a que los elementos eran coloquiales, emitieron en la una sensación de familiaridad. Sin embargo, para él elemento que más emociones le genero fue la foto de la niña. Este elemento no estaba dentro de la evaluación, pero para Israel fue el más importante o el que le ayudo a entrar a la experiencia, incluso, el acoto que, cuando su audio se trabo, él se quedó impregnado viendo la foto porque eso le generaba muchas sensaciones. Por el contrario, el agua de rosas, le genero mucha aversión y sensaciones negativas por ser un olor que no ha tolerado nunca.

En segundo lugar, Ilda comento que el efervescente le genero mucha emoción por ser un elemento que ella solía tomar. Por su parte, Daniela comento que el muñeco del soldadito la remonto a su niñez, ya que ella solía jugar con eso, a su vez, la foto de la niña le remitió a una foto personal de cuando ella era niña.

Por otro lado, Stephany comento que una de las cosas que más le gusto de la experiencia fueron los elementos sensoriales. Para ella, las muñecas significaron remontarse a su infancia y acordarse de como ella solía jugar con esas de niña. Por otro lado, sintió que el efervescente de naranja, y el sonido que emite al caer al agua le remonto de manera muy específica a los eventos de los cuales hablaban en la narrativa de la experiencia y que, de forma inconsciente, el efervescente le hizo acordar a un amigo de la infancia que solía tomar eso, la cual, según ella, fue interesante porque pensaba en el en mucho tiempo. Esto demuestra directamente la teoría de la memoria multimodal, en donde nuestros recuerdos se hayan conexos entre ellos y entre las memorias sensoriales que tenemos.

Por último, Valeria comento que, al igual que Stephany, los elementos fueron su parte favorita ya que, en su opinión, eran lo que más le ayudaba a aterrizar las ideas de una narrativa tan abstracta como la de Agnición total. A su vez, menciono que los elementos la remontaron mucho a los años 2000 por ser elementos que ella veía muy presentes en su casa en aquella época. A su vez, el efervescente de naranja le hizo sentir mucha familiaridad, debido a que, según comenta, su tía solía consumir estos seguidos cuando ella era pequeña. Por último, Valeria menciono que las cartas, las sintió como algo muy personal e íntimo de la historia, con lo que ella se sintió reflejada.

Personas no relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Alejandro comento que, para él los elementos le resultaron estimulantes y que, el elemento que más recuerdos removi6 en 6l fue el efervescente de naranja ya que el solía tomar eso de adolescente. Por otro lado, Paula comento que, jugo con la muñeca *Polly Pocket* y cuando tuvo que dibujarse un avión en el dedo y hacerlo aterrizar en la mano de su compañero, hizo que se sintiera como si fuera niña nuevamente por ser momentos que la incitaban al juego.

Por otro lado, Fiorella comentó que hubo varios elementos que la remontaron a varios momentos en su vida. En primer lugar, sintió que el café como elemento la remonta a aquellos momentos en los que, de niña, concebía al café como “algo de grandes” o como “algo que toma la gente seria”, por otro lado, el soldadito de plástico junto con el efervescente, la remontaron a su infancia. Por último, Camila comentó que a ella casi todos los elementos generaron en ella un recuerdo personal, sobre todo la colonia de rosas.

Balance de resultados. En los resultados se puede observar que una de las hipótesis, presente dentro de los ejes de la presente investigación, se ha corroborado en base a los resultados.

El supuesto planteaba que, la implementación de elementos sensoriales dentro de la experiencia produciría un incremento en la percepción del espectador y de la sensación de intimidad del espectador ya que activarían su sistema motor y sus sentidos relacionándose cognitiva e involuntariamente con la experiencia. La teoría implementada para justificar la idea de que los elementos pueden interconectarse con nuestros recuerdos de forma involuntariamente fue la teoría de la memoria intermodal, la cual sostiene que tenemos distintos canales de memorias correlacionadas, por lo que, cuando uno estimula un sentido por medio de un elemento sensorial, como lo hicimos a través de la experiencia de Autoteatro dualista, el estímulo resuena directamente en nuestro bagaje de otras memorias y emociones, lo cual ocasionará una compenetración con algún recuerdo y emoción de nuestro propio bagaje personal.

En conclusión, los resultados de esta investigación respaldan la hipótesis planteada sobre la estimulación sensorial en el contexto del Autoteatro dualista. Las preguntas se centraron en evaluar cómo los elementos sensoriales influyeron en la experiencia de los espectadores/participantes y su conexión con la teoría de la memoria sinestésica y la memoria multimodal.

Los resultados revelan que los elementos sensoriales implementados tuvieron un impacto significativo en la percepción y la inmersión de los participantes en la experiencia teatral. Cada elemento estimulador de los sentidos (olfato, gusto, vista y tacto) fue considerado altamente estimulante por una parte significativa de los espectadores/participantes.

El análisis de las percepciones y comentarios de los espectadores/participantes proporcionó una visión más profunda de cómo estos elementos sensoriales se relacionaron con las experiencias personales de los participantes. Los testimonios de los participantes relacionados con las artes escénicas y aquellos no relacionados muestran que estos elementos evocaron recuerdos personales y emociones, conectándolos con la narrativa de la obra de maneras diversas. Esto respalda la teoría de la memoria multimodal, que sugiere que los estímulos sensoriales pueden activar recuerdos y emociones en un espectro interconectado de canales de memoria.

Es importante destacar que, si bien cada elemento sensorial generó respuestas variadas, los lentes difractores, los muñecos y los dibujos destacaron como los elementos que más estimularon a los participantes, lo que sugiere su importancia en la creación de una experiencia sensorialmente rica y emocionalmente resonante.

En síntesis, la investigación demuestra que la inclusión estratégica de elementos sensoriales en el Autoteatro dualista puede enriquecer la experiencia del espectador/participante al activar sus sentidos y conectarlos con sus propios recuerdos y emociones. Esto respalda la idea de que la estimulación sensorial puede desempeñar un papel fundamental en la creación de experiencias teatrales memorables e íntimas, validando así la hipótesis planteada en la investigación.

4.2 La percepción y la sensación de intimidad

Las preguntas de esta sección tuvieron como objetivo evaluar la viabilidad de la hipótesis planteada en la presente tesis, en donde se plantea al Autoteatro dualista como una opción para potenciar la experiencia perceptual y la sensación de intimidad del espectador. En ese sentido, se hacía necesario evaluar si es que eso era algo posible. Para ello, implementé preguntas específicas que contribuyeran a los conceptos de las neurociencias aplicadas al teatro, las cuales, deconstruyen los elementos que componen a la percepción y a la sensación de intimidad del espectador. Como se mencionó en los capítulos anteriores, la percepción es vista como algo de lo que participo y no como algo que sucede en mi cuerpo ajeno a mi sistema motor. A continuación, mostrare los últimos resultados de la encuesta, los cuales se relacionan de forma más directa a como percibieron la experiencia los espectadores/participantes.

En primer lugar, con respecto al nivel de satisfacción de la experiencia el 72% se concibió altamente satisfecho. Medir las percepciones con respecto a la sensación de satisfacción de los espectadores/participantes es importante, porque, se ha demostrado, desde la rama de la psicología humana, que dichas percepciones producen correlaciones altas con la sensación de involucramiento y de empatía (Veracruz, 2019). En ese sentido, a mayor sensación de satisfacción, mayor sensación de empatía y, por lo tanto, de involucramiento con el hecho escénico.

En esta línea, la empatía es relevante para la mejora en la calidad de las interacciones de relaciones personales en los distintos contextos de la vida del ser humano. Esta se define simplemente como la capacidad para responder de forma afectiva o cognitivamente ante las emociones de otra persona (Jiménez, 2020).

En el proceso de conexión entre la experiencia y el espectador/participante, la empatía tiene un rol de mediador en mejorar la fuerza de las conexiones al incrementar un sentido de

identidad común, en otras palabras, genera la sensación de familiaridad. De esta manera la empatía construye el camino hacia la conexión y, por lo tanto, podría llegar a reducir la sensación de distanciamiento entre el espectador/participante y la experiencia escénica (Jiménez et al., 2020). Con respecto al nivel de satisfacción de la experiencia el 61% considero haber conseguido un alto nivel de empatía con relación a la experiencia.

Por otro lado, la sensación de familiaridad con respecto al hecho escénico estuvo seccionado en 3 elementos constituyentes a la particularidad de la experiencia: los elementos, el espacio de representación y la narrativa expuesta.

En primer lugar, los elementos generaron la sensación de familiaridad en alta medida para un 67%. Por otro lado, el espacio de representación fue altamente familiar para un 61% y, por último, la narrativa tuvo un alto nivel de familiaridad para un 50% de los espectadores/participantes.

Esto confirma que la conexión lograda entre los espectadores/participantes fue, en su mayoría, una alta conexión.

Además, para ser más precisos en el análisis y corroborar esto, se les pregunto a los espectadores, en qué medida se habían sentido involucrados con la experiencia teatral. Un alto involucramiento personal implicaría que el espectador/participante considere la experiencia como valiosa, interesante, atractiva, deseable o incluso, vital para sí mismo (Zaichkowsky, 1985). Los resultados obtenidos muestran que, 78% de los espectadores/participantes de la experiencia, determinaron sentirse altamente involucrados.

Por otro lado, como se mencionó en el capítulo 2 de la tesis, la atención es necesaria para medir el grado de percepción lograda en el espectador/participante, determinando que: a mayor atención, mayor percepción sobre el hecho escénico (Ribagorda, 2018). Por ello, se les preguntó en qué medida habían podido prestar atención al hecho escénico. Los resultados determinaron que, un 89% de los participantes lograron una atención alta a la experiencia

Agnición total. Esto determina que la percepción generada por parte del espectador ante el hecho escénico fue alta para casi todos los espectadores/participantes, lo cual, comprueba la hipótesis implementada en el presente trabajo de investigación.

Finalmente, con relación a la percepción y a la relación de intimidad con el otro espectador/participante, se pudo constatar que, aunque en un inicio solo el 39% identificó un nivel significativo de proximidad con el otro, después del evento el porcentaje aumento significativamente ya que un 89% manifestó experimentar un elevado grado de convivencia con el otro al concluir la experiencia. Esto respalda la noción de que la modalidad dualista propuesta por el Autoteatro fomenta la percepción de intimidad a través de su dispositivo relacional.

Recojo de percepciones. A continuación, expondré los comentarios en torno a la percepción de los espectadores/participantes y la sensación de intimidad, que pudieron lograr a través de la experiencia.

Personas relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Israel comento que, en base a el problema tecnológico, que aconteció durante su experiencia, no logro entender la narrativa de la experiencia entera, sin embargo, la dinámica le generaba muchas ganas de estar atento y presente con el otro. A su vez, el hecho de tener que ejecutar acciones hacían que él pueda prestar más atención a la experiencia y a recibirla de forma distinta.

En segundo lugar, Ilda comento que si bien, la historia era confusa y densa la logro entender, además, menciono también que la narrativa y la temática de violencia que trataba le pareció cercana. Además, comento que el hecho de que las cosas no estaban del todo claro generaba en ella ganas de seguir entendiendo, es decir, aumentaban en ella su concentración con la finalidad de llegar a entender el misterio propuesto en la obra.

Por su parte, Daniela comento que ella también sintió cercana la temática, sin embargo, sintió mucha lejanía con el evento de las torres gemelas narrado en la historia y no llego a entender esa metáfora. A su vez, comento que ella si tenía mucha expectativa de descubrir quién era el hombre frente a ella y cuando se revelo le genero mucho impacto.

Por otro lado, con respecto a la complicidad que se generó en ellas, tanto Ilda como Daniela coincidieron que hubo mucha intimidad, sin embargo, mencionaron que el hecho de conocerse y ser grandes amigas ayudo a que eso se generara.

Por último, con respecto a la última obra de teatro tradicional que vieron en comparación con esta, ambas determinaron que en esta experiencia teatral hubo una mayor sensación de intimidad e involucramiento respecto a ellas y el hecho escénico.

Por su parte, Stephany comento que uno de los grandes momentos dentro de esta experiencia es aquella sensación de intimidad y conexión que se vive, con respecto a esto Stephany comenta lo siguiente:

Para mí lo más rico de esta obra es esa complicidad y el hecho de que te da la oportunidad de compartir con otro, de relacionarte. Desde el simple hecho de mirarse fijamente a los ojos hasta las acciones más complejas. Creo que este intercambio de a dos es muy valioso y te ayuda a conectare momento a momento con la historia y no desligarte de ella.

Además, Stephany acoto que en comparación a la última obra de teatro tradicional que respecto, está la hizo sentir más presente, con más agencia al tener que ejecutar movimientos e interactuar con otro momento a momento.

Por último, Valeria acoto que a ella le genero mucha adrenalina el tener que descubrir quien estaba frente suyo y por lo tanto estaba super alerta y atenta a la experiencia. Por otro lado, con respecto a la complicidad que se generó dentro de la experiencia con su pareja,

Valeria menciona que ella sintió que al comienzo no sintió mucha conexión con su pareja pero que hacia el final esto evoluciono y se logró una sensación de intimidad y complicidad.

Personas no relacionadas a las artes escénicas:

En primer lugar, Alejandro menciona que desde su género no sintió muy familiar la historia, a su vez, debido a que el personaje principal es un abusador, el sentido mucho rechazo a la persona que estaba encarnando, sin embargo, esto no impedía que sintiera empatía por la mujer de la que hablaban en la historia. En segundo lugar, Paula comento que tuvo una relación perturbadora con respecto al personaje que le toco encarnar, ya que le genero mucha empatía la mujer de la cual él había abusado. Sobre esto ella comenta lo siguiente: “Creo que a pesar de que haya sido una ficción, como todo es tan vivido y tienes un audio que te dice “somos así” la historia es mil veces más perturbadora que una historia convencional en donde no encarnas nada”.

A su vez, tanto Paula como Alejandro comentaron que sintieron una alta complicidad con sus respectivas parejas, sin embargo, ambos tenían como parejas a gente que ellos conocían. Por otro lado, Fiorella comento que sintió mucha emoción al culminar la obra, menciona que ella físicamente estaba sentada al borde de la mesa por la adrenalina que había sentido durante la experiencia.

Por último, Camila menciona que a pesar de que sentía que él y su pareja eran no tenían mucho en común, ella sintió que se generó una linda dinámica de juego y a través de eso se generó mucha complicidad. Finalmente, Camila menciona que si tuviera que describir su experiencia en dos palabras estas serían: Intrigada y emocionada.

Balance de resultados. Mediante la aplicación de cuestionamientos específicos relacionados con la percepción y la sensación de intimidad experimentadas por el espectador/participante en el contexto de la experiencia teatral denominada Autoteatro dualista: Agnición total, se ha constatado que ambas variables (percepción e intimidad) se

fortalecieron en comparación con una representación teatral tradicional en el contexto posterior a la pandemia en Lima, Perú.

Los resultados de esta investigación respaldan de manera significativa la hipótesis planteada en este estudio sobre el Autoteatro dualista y su capacidad para potenciar la experiencia perceptual y la sensación de intimidad del espectador. A través de la evaluación de múltiples aspectos relacionados con la percepción y la conexión emocional con la obra, se ha demostrado que esta modalidad teatral ofrece una experiencia enriquecedora y única para los participantes.

En cuanto a la satisfacción y la empatía, los resultados indican que una gran mayoría de los espectadores/participantes se sintieron altamente satisfechos y experimentaron un alto nivel de empatía con la experiencia teatral. Esto sugiere que el Autoteatro dualista tiene el potencial de generar una profunda conexión emocional entre el espectador y la obra, lo que puede contribuir significativamente a su disfrute y comprensión.

La sensación de familiaridad con los elementos, el espacio de representación y la narrativa de la obra también fue alta en la mayoría de los participantes, lo que respalda la noción de que esta modalidad teatral logra establecer una conexión sólida entre el espectador y los componentes de la experiencia.

El alto nivel de involucramiento y atención que los participantes informaron durante la experiencia es otro indicativo de que el Autoteatro dualista logra captar y mantener la atención del espectador de manera efectiva. Esto refuerza la idea de que esta modalidad teatral puede aumentar la percepción del espectador sobre el hecho escénico y su capacidad para involucrarse profundamente en la narrativa.

Finalmente, el aumento significativo en la percepción de intimidad con el otro espectador/participante después del evento subraya el impacto de la modalidad dualista en la

creación de una conexión interpersonal más cercana y una sensación de complicidad entre los participantes.

En conjunto, estos resultados apoyan la conclusión de que el Autoteatro dualista, en particular la obra "Agnición total", ofrece una experiencia teatral altamente efectiva para potenciar la percepción y la sensación de intimidad de los espectadores.

Con esto expuesto, responderé a la pregunta que inspiró esta tesis de investigación: ¿De qué manera, una propuesta artística de Autoteatro dualista, puede potenciar la percepción y la sensación de intimidad del espectador frente una obra de teatro tradicional en un contexto post pandémico en Lima- Perú?,

La propuesta artística del Autoteatro dualista tiene el potencial de intensificar la percepción y la sensación de intimidad del espectador en comparación con una obra de teatro tradicional, especialmente en un contexto post pandémico en Lima, Perú. Esto se debe a varios factores fundamentales que distinguen al Autoteatro dualista.

En primer lugar, el Autoteatro dualista involucra al espectador de una manera más activa, asignándole un rol de actante total en la experiencia. Esta activación del sistema motor del espectador está estrechamente vinculada a su capacidad para percibir y conectarse con el entorno teatral. Cuanto más se involucre el espectador en la acción, mayor será su percepción y participación en el hecho escénico. Además, dentro de un contexto post pandémico, donde la distancia física puede haberse vuelto la norma, esta inmersión activa puede contrarrestar la sensación de separación y aislamiento.

Por otro lado, el Autoteatro dualista se distingue por depositar la agencia teatral en el dispositivo relacional y no en el intérprete- actor. Esto fomenta una conexión directa entre los dos espectadores/actores que participan en la experiencia. Esta conexión crea una sensación íntima y personalizada, ya que el espectador-actor se convierte en un participante activo en la

narrativa. Esta interacción cercana puede ser aún más significativa en un contexto post pandémico, donde la necesidad de conexiones humanas genuinas puede ser más pronunciada.

Además, la implementación de elementos sensoriales en la experiencia teatral estimula de manera efectiva los sentidos de los espectadores/participantes. Cada elemento, diseñado para apelar a un sentido específico, puede generar respuestas diversas y personales en los participantes y así activar recuerdos de manera involuntaria y resonar en el bagaje de otras memorias y emociones de los espectadores. De esta manera, los elementos sensoriales no solo enriquecen la experiencia teatral al involucrar activamente los sentidos del espectador, sino que también logran ser una herramienta poderosa para establecer conexiones emocionales y personales con la obra.

Otro aspecto relevante es que el Autoteatro dualista promueve una interrelación íntima entre los dos espectadores/participantes, ya que comparten una experiencia única y enigmática, aislada del entorno cotidiano que acontece simultáneamente a la experiencia. Esta sensación de "compartir un secreto" o una experiencia especial puede generar una conexión emocional más profunda entre los participantes, lo que aumenta la percepción de intimidad en la experiencia teatral.

En conclusión, una experiencia de Autoteatro dualista tiene el potencial de amplificar la percepción y la sensación de intimidad del espectador en comparación con una obra de teatro tradicional en un contexto post pandémico en Lima, Perú. Esto se logra a través de la activación del sistema motor del espectador, el dispositivo relacional que establece una conexión directa y la creación de una interacción íntima entre los espectadores, todos estos elementos contribuyen a enriquecer la experiencia teatral y a contrarrestar posibles barreras de distanciamiento físico que puedan persistir después de la pandemia.

Conclusiones

A modo de balance, se podría afirmar que hasta el momento los procesos subjetivos que respectan al cerebro siguen sin poder ser descifrados en totalidad por las ciencias, sin embargo, la neuro fenomenología y la psicología cognitiva proponen aterrizar conceptos y analizar al ser humano en base a hechos tangible y por ello, el ser humano no puede ser evaluado separado del contexto que lo rodea. Trasladando esto al campo teatral, el espectador y sus procesos cognoscitivos, tampoco pueden investigarse fuera del ambiente que le atribuye su carácter de espectador, esto debido a que el sistema cognoscitivo del espectador posee propiedades emergentes, es decir, sus atributos solo se deslumbran cuando coexiste en su espacio dado.

Por otro lado, el concepto de “cognición corpórea” expone como la percepción es una acción por ser percibida a través de nuestro sistema motor y, por esta razón, debe ser vista como algo de lo cual uno participa y no algo que sucede. Algo que suscribe lo antes mencionado, es el descubrimiento de las neuronas espejo las cuales activan el sistema motor por medio de la percepción de una acción con la cual hemos generado empatía.

Por último, si bien la tecnología ha avanzado y ahora hay medidores que nos pueden ayudar a medir la percepción por medio de la captación de carga eléctrica en la piel (como el medidor de la empresa *Sociograph*), siempre va a haber un lado subjetivo que la tecnología y la ciencia aún no han logrado descifrar y, por ese motivo, en lugar de pensar en medir la percepción del espectador de forma cuantitativa, hay que pensar en medir la experiencia del espectador tomando en cuenta que es un ser humano y no un conjunto de neuronas juntas en un cuerpo y, por ello, el valor de experiencia de autoteatro, radica en la experiencia personal y subjetiva de cada uno de los participantes.

Respecto al laboratorio de creación de la propuesta artística “Agnición total”

El proceso creativo de la obra de Autoteatro "Agnición total" se desarrolló en varias etapas, destacando las dos primeras, que estuvieron centradas en la creación de la esencia, temática y narrativa del proyecto. Estas etapas, eminentemente artísticas y personales, resaltaron la importancia de incorporar una mochila sensorial en la construcción de la propuesta de Autoteatro dualista y de abordar temáticas que pudieran materializarse a través del conocimiento sensible de los participantes, generando así lenguajes afectivos y conexiones con el sistema cognitivo del espectador.

Inicialmente la mochila sensorial desempeñó un papel fundamental al proporcionar insumos abstractos que contribuyeron a la creación de experiencias sensoriales y emocionales en la obra. Además, la selección de temas pertinentes y vigentes, como el abuso físico, el existencialismo y otros, pretendían establecer conexiones emocionales con el público, fomentando su identificación y empatía.

La experiencia de Autoteatro dualista Agnición total se caracterizó por ofrecer una experiencia participativa configurativa en segundo nivel, donde el espectador tiene injerencia en la trama y la capacidad de realizar modificaciones previamente previstas. Esto se logró concretizar en la fase de implementación tecnológica y diseño del viaje inmersivo.

La fase del diseño del viaje inmersivo fue, en mi opinión, la más compleja, ya que no teníamos conocimientos ni información concreta que nos sirviera como guía en el proceso creativo. El modo en el que se trabajó esto fue bajo una intervención y adaptación del texto original creado por Mayra Carbajal para convertirlo en una experiencia de Autoteatro dualista bajo la premisa de crear un “viaje sensorial” para los espectadores de forma individual y, a su vez, crear momentos de interconexión entre ellos y así lograr que los espectadores/participantes pudieran sumergirse en la narrativa a través de acciones, diálogos y elementos sensoriales.

Esta etapa estuvo a cargo de Christian Mora y mía, con el objetivo de incorporar elementos inmersivos y momentos interactivos para los espectadores/participantes. A su vez, se buscó aumentar la percepción y la sensación de intimidad entre los participantes, así como fomentar la comprensión de la historia a través de metáforas y lenguajes afectivos. Esta adaptación tenía como objetivo enriquecer la experiencia y hacer que los espectadores se sintieran parte activa de la obra. Además, la experiencia configurativa en segundo nivel también se logró mediante la implementación de mediación tecnológica, como una página web y la aplicación de un código QR propuesto por Renzo Rospigliosi y desarrollado por Mayra Carbajal.

Por otro lado, el proceso de creación de la dramaturgia sonora abarcó desde la identificación de sonidos incidentales y ambientes sonoros hasta la grabación, edición y sincronización de los materiales. El liderazgo de esta etapa fue asumido por Favio Rojas, quien trabajó en la recopilación de sonidos incidentales y ambientes sonoros. Se abordaron temas como la importancia de los sonidos Foley y la creación de viajes senso-auditivos.

La elección del nombre "Agnición total" refleja la naturaleza inmersiva de la obra. Además, se resalta la importancia de la mediación tecnológica en la realización de este tipo de teatro. En resumen, este proceso ilustra cómo la dramaturgia sonora se convierte en un elemento esencial para guiar al espectador en su experiencia teatral y subraya la interdisciplinariedad y el enfoque en la tecnología en la producción de teatro contemporáneo.

En cuanto a la experiencia convivial dualista, la obra se presenta en parejas, en un entorno cotidiano, lo que genera una doble percepción en el espectador, ya que debe asumir el papel de espectador de la experiencia y cliente del café donde se desarrolla la trama.

Para el recojo de datos perceptuales y emocionales, se emplearon métodos como el Estudio Empírico de Captación y Análisis de Activación, Emoción y Percepción (AEP) de Ribagorda (2018), que analiza la calidad de la comunicación teatral, así como encuestas

basadas en resultados de estudios anteriores sobre la percepción del espectador, que revelan la importancia de la actitud del espectador y la interacción social en la experiencia teatral subjetiva.

En conclusión, el proceso creativo de la propuesta artística "Agnición total" se construyó a partir de una base emocional y sensorial sólida, abordando temas pertinentes y vigentes, y permitiendo la participación del espectador. Las metodologías de recojo de datos se centraron en capturar las experiencias, emociones y percepciones del público antes y después de la experiencia teatral. Este enfoque integral busca comprender y analizar la inmersión y la respuesta del espectador dentro de la obra de Autoteatro.

Respecto a la resignificación del actor y el espectador en una obra de Autoteatro dualista

El Autoteatro pretende ser, sobre todo, un intercambio relacional, por lo tanto, debe ser comprendido a través del desarrollo nuevas relaciones sociales y nuevas conexiones entre relaciones. Sin embargo, este comprende distintos formatos y por ello expone al espectador a distintos tipos de experiencias convivales. Por ello, he dividido estos tipos en 3 categorías: la privativa, la dualista y cardumen.

En el marco de estas categorías, se observa que el grado de participación del espectador se caracteriza por ser configurativo de primer nivel. Esto implica que el espectador tiene la oportunidad de interactuar con el hecho escénico, es decir, que al dejarlo participar este posee injerencia sobre el hecho escénico, sin embargo, este no tiene el poder de tomar decisiones que afecten la narrativa o modificar la experiencia teatral en sí misma. En lugar de eso, su participación se canaliza hacia la configuración de la experiencia compartida.

Dentro de este contexto, el Autoteatro dualista presenta particularidades que lo distinguen como un evento relacional. Se caracteriza por su manifestación libre y, al mismo

tiempo, por la presencia de instrucciones que delimitan el espacio y el tiempo de la experiencia.

Por otro lado, el dispositivo relacional del Autoteatro dualista tiene características propias de un acontecimiento relacional por manifestarse de forma libre; además, contiene delimitación de instrucciones, espacio y tiempo; a su vez, no busca exponer una narrativa sino hacer pasar al espectador por una experiencia. Sin embargo, el dispositivo en el Autoteatro dualista difiere con los acontecimientos relacionales por ser incierto en baja medida y porque el desequilibrio al que se expone el espectador se presenta por la intimidad al que se los expone y no desde obligarlos a tomar decisiones sobre el hecho escénico. Esto porque dentro del Autoteatro dualista no se busca que el espectador tenga una responsabilidad sobre la narrativa, sino que piense en esta como una experiencia de diálogo y de conexión.

Es crucial destacar que el Autoteatro dualista no debe ser malinterpretado como un dispositivo autoritario que imparte indicaciones. En cambio, su propósito es crear un ambiente de intimidad que facilite una conexión única con la narrativa. En última instancia, esta forma de Autoteatro se orienta hacia la generación de una experiencia teatral que estimula la reflexión y la conexión emocional, sin imponer responsabilidades narrativas al espectador.

En resumen, la resignificación del actor y el espectador en el Autoteatro se basa en la creación de nuevas relaciones sociales y la configuración de experiencias convivenciales. Cada categoría de Autoteatro ofrece una perspectiva distinta de cómo se establece esta interacción, con el Autoteatro dualista destacando por su enfoque en la experiencia relacional, la intimidad y la conexión, en lugar de la toma de decisiones narrativas por parte del espectador.

Este enfoque redefine la relación entre los espectadores y la obra teatral, haciendo que se sientan activos y coautores de la experiencia en lugar de simples observadores pasivos. Además, el concepto de "espectador-intérprete extrínseco" propuesto por Ribagorda desde la neuro fenomenología sugiere que el sistema nervioso central del espectador se ve más comprometido en este tipo de experiencia, lo que activa procesos cognitivos superiores en comparación con un espectador de una obra de teatro tradicional.

En conclusión, esta investigación demuestra que el Autoteatro dualista no solo proporciona una experiencia teatral única y personalizada, sino que también transforma la relación entre los espectadores y la obra, fomentando su participación activa y su sensación de agencia en la narrativa escénica.

Respecto al espacio de representación como potenciador de la percepción y la sensación de intimidad

Se podría afirmar que el Autoteatro tiene como característica dominante el hecho de adoptar los espacios de representación como lugares para potenciar la narrativa de la experiencia teatral por ser parte de la categoría de teatro inmersivo.

Por otro lado, en el contexto del Autoteatro privativo y dualista, se puede identificar una sensación de desplazamiento o marginalidad con respecto al entorno. Esta percepción se origina en la medida en que los espectadores se ven involucrados en la experiencia de manera anónima y discreta, inmersos en un espacio cotidiano en pleno uso.

En consonancia con esta dinámica, se alude a la teoría de la co-presencialidad, una corriente respaldada por la neurociencia. Esta teoría sostiene que nuestra identidad y percepción personal se moldean en gran medida en función del entorno que nos rodea. En el caso específico de la experimentación en el marco del Autoteatro dualista y privativo, se genera una percepción dual de la realidad, lo que, a su vez, puede exacerbar la percepción

sensorial y emocional del espectador, intensificando su conexión con la obra teatral y su entorno.

Con respecto a la propuesta artística de Autoteatro dualista “Agnición Total”, Los hallazgos respaldan la premisa de que la elección y disposición del espacio de representación en el Autoteatro dualista ejerce una influencia considerable en la percepción del espectador/participante. Esto permite que el individuo se identifique tanto con el papel del personaje dentro de la historia como con el rol activo de participante en la experiencia teatral. Sin embargo, es importante destacar que la percepción de la experiencia puede variar dependiendo de factores como el momento del día y la presencia de otras personas en el entorno. Estos resultados resaltan la importancia de una planificación detallada de estos aspectos al implementar propuestas teatrales de esta índole.

Respecto a los elementos sensoriales implementados en el proceso perceptivo del espectador

La cognición, de acuerdo con Varela y Thompson, se considera una actividad adaptativa que surge como resultado de la completa organización del sistema que comprende al ser humano, quien opera en un entorno preestablecido. En otras palabras, el sistema cognitivo del ser humano es un acto corpóreo que, por su propia naturaleza motora, da lugar a un diálogo entre los distintos sistemas dentro del cuerpo. Esta concepción se opone a las antiguas formas de entender la cognición humana, como la teoría de la dualidad cartesiana, que separa la mente y el cuerpo.

Siguiendo esta línea, Sofia argumenta que los procesos responsables de la generación de la percepción y la memoria son intrínsecamente los mismos, lo que implica una estrecha interconexión entre estos dos sistemas. La neurociencia, por su parte, sostiene que existen diversos tipos de memoria, lo que significa que los procesos subjetivos del ser humano están

inextricablemente ligados a sus recuerdos y emociones de manera automática. La teoría antes mencionada es conocida como la teoría de la memoria sinestésica y multimodal.

En este sentido, la memoria sensorial relacionada con un objeto específico podría activar un recuerdo o una emoción. Por lo tanto, la inclusión de elementos destinados a estimular al espectador/participante podría potenciar su percepción de la experiencia. Además, dado que los elementos que generan recuerdos o sensaciones íntimas se manipulan de manera individual y atemporal por cada uno de los espectadores/participantes, es posible que se intensifique la sensación de intimidad con la experiencia.

Esta investigación confirma la hipótesis propuesta sobre la influencia de los elementos sensoriales en el contexto del Autoteatro dualista. La investigación se centró en evaluar cómo estos elementos afectaron la experiencia de los espectadores/participantes y su relación con la teoría de la memoria sinestésica y multimodal. Respaldando la idea de que la incorporación de elementos sensoriales en el Autoteatro dualista influye positivamente en la experiencia del espectador/participante al activar sus sentidos y conectarlos con sus propios recuerdos y emociones. Esto subraya la importancia de la estimulación sensorial en la creación de experiencias teatrales significativas, validando así la hipótesis planteada en la investigación.

Respecto a los hallazgos de la investigación basada en la propuesta artística

Esta investigación se centró en el Autoteatro dualista, específicamente en la obra "Agnición total", para analizar su impacto en la percepción y la sensación de intimidad del espectador en un contexto post pandémico en Lima, Perú. Los resultados respaldaron de manera significativa la hipótesis de que esta forma de teatro potencia la experiencia perceptual y la sensación de intimidad del espectador en comparación con el teatro tradicional.

El Autoteatro dualista logra esto al involucrar al espectador de manera activa, asignándole un papel de actante total en la experiencia. Esto activa su sistema motor y lo

conecta más profundamente con el entorno teatral, contrarrestando posibles sentimientos de separación y aislamiento en un contexto post pandémico.

Además, este tipo de teatro deposita la agencia teatral en el dispositivo relacional en lugar de en el intérprete-actor, lo que fomenta una conexión directa entre los dos espectadores-actores. Esta interacción cercana crea una experiencia íntima y personalizada, especialmente valiosa en un contexto donde las conexiones humanas genuinas pueden ser más necesarias.

La implementación de elementos sensoriales en la experiencia teatral también desempeña un papel crucial al estimular los sentidos de los espectadores. Estos elementos generan respuestas diversas y personales, activando recuerdos y emociones en los participantes, lo que enriquece aún más la experiencia y establece conexiones emocionales con la obra.

Finalmente, el Autoteatro dualista promueve una interrelación íntima entre los dos espectadores/participantes al compartir una experiencia única y enigmática. Esta sensación de compartir un secreto fortalece la conexión emocional entre los participantes, aumentando la percepción de intimidad en la experiencia teatral.

En conjunto, esta investigación demuestra que el Autoteatro dualista ofrece una experiencia teatral altamente efectiva para potenciar la percepción y la sensación de intimidad del espectador, lo que lo distingue significativamente del teatro tradicional, especialmente en un contexto post pandémico como en el que se ejecutó la propuesta artística de la presente investigación.

Referencias bibliográficas

- Abatte, P. (2021). *Transitando emociones: Teatro inmersivo sensorial aplicado (TISA) como práctica performativa eficaz en la transición puberal*. [Tesis Doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Artes].
<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/61664>
- Alston, A. (2016). *The promise of experience: Immersive theatre in the experience economy*. En *Reframing Immersive Theatre* (pp. 243–264). Palgrave Macmillan UK.
- Andy, W. (2018). The anti-spectacle of the performing self —The Autoteatro of ant Hampton and and Silvia mercuriali. <https://andytfield.co.uk/2018/03/22/the-anti-spectacle-of-the-performing-self-the-autoteatro-of-ant-hampton-and-and-silvia-mercuriali/>
- Aragón , A. (2014). La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional. *Anagnórisis. Revista De investigación Teatral*, N°. 10, 165–204. Recuperado de <file:///Users/alita/Downloads/Dialnet-LaRenovacionDeLaEscenaTrasElRelevoDelParadigmaNarr-7324600.pdf>
- Azabache K. (2019). *To film or not to film: la instalación audiovisual inmersiva como herramienta en la construcción del personaje*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6553485>
- Barraza, E. (2020). Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico. *Desde el Sur Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, 12(1), 263–284. <https://doi.org/10.21142/des-1201-2020-0016>
- Bourriaud, N. (2021). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brook P. (2012) El espacio vacío. Arte y técnica escénica Peter Brook.

Carbajo, M. (2014). La sala de estimulación multisensorial. *Tabanque*, 27.

<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/16701/Tabanque-2014-27->

[LaSalaDeEstimulacionMultisensorial.pdf?sequence=1](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/16701/Tabanque-2014-27-LaSalaDeEstimulacionMultisensorial.pdf?sequence=1)

Coveney, M. (2010, agosto 19). *Stage directions: immersive theatre. Prospect Magazine.*

<https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/you-me-bum-bum-train-one-on-one-theatre>

Cultural LR. (2022, mayo 26). Juan Carlos Fisher, un director de teatro de Perú que triunfa en

España. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2022/05/26/juan-carlos-fisher-un-director-de-teatro-de-peru-que-triunfa-en-espana/>

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista*

Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54.

Dubatti J. (2016). *El teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del*

acontecimiento teatral. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/65486/37728>

Dubatti J. (2019, 1 de febrero): El teatro como acontecimiento.

<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

Agencia, E. F. E. (2020, diciembre 31). Perú cierra el 2020 con 94,000 muertes más que las registradas en años previos. *Gestión*.

<https://gestion.pe/peru/peru-cierra-el-2020-con-94000-muertes-mas-que-las-registradas-en-anos-previos-noticia/>

- Enrile, J. (2016). Enrile, Juan Pedro, “Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política”, Publicaciones de la RESAD / Editorial Fundamentos, colección Arte, 2016. *Escritura e imagen*, 13(0), 259–261. <https://doi.org/10.5209/esim.58244>
- Facultad de Artes Escénicas. (2022, 20 de enero). XXI Festival Saliendo de la Caja. <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/noticia/xxi-festival-saliendo-de-la-caja/>
- Fajardo, Amparo L. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, 19, 47–56. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-338X2006000100003
- Figuroa, P. (2019). Affordances: entre la percepción y la acción. *Síntesis*, (10). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/34469>
- Fons, M. (2019). La actuación corporizada: Perspectivas neurocientíficas para el estudio del proceso creativo del actor. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, 11, 19–36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7570266>
- Fowks, J. (2022, julio 1). *Venga y visite “la casa más fría de Lima”*: una polémica campaña recrea las penurias de una cabaña de campesinos. Ediciones EL PAÍS S.L. <https://elpais.com/internacional/2022-07-01/venga-y-viva-en-la-casa-mas-fria-de-lima-una-polemica-campana-recrea-las-penurias-de-una-cabana-de-campesinos.html>
- Frieze, J. (2017). Reframing immersive theatre: The politics and pragmatics of participatory performance (J. Frieze, Ed.; 1a ed.). Palgrave Macmillan.
- Gansky, B. (2015, septiembre 20). Interview with Ant Hampton: representation, participation, and physicality. *Contemporary Performance*. <https://contemporaryperformance.com/2015/09/20/interview-with-ant-hampton-representation-participation-and-physicality/>
- García, O. (2021, 9 de junio). El retorno de los espectáculos presenciales: ¿por qué todavía no podemos ir al cine o al teatro? *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/somos/historias/el->

lento-retorno-de-los-espectaculos-presenciales-por-que-no-podemos-ir-al-cine-o-al-teatro-aun-eventos-con-publico-covid-19-pandemia-noticia/

- Gauthier, P. (2018). Inmersión, redes sociales y narrativa transmedia: la modalidad de recepción inclusiva. *Comunicación y Medios*, 27(37). <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.46952>
- Gerrig, R. J. (1993b). *Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading*. Yale University Press.
- Gerrig, R. J. (1993a). Some Consequences of Being Transported. In *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading* (pp. 157–195). Yale University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1dr37cb.8>
- González, C. (2010). Inmersión en mundos simulados, definición, factores que lo provocan y un posible modelo de inmersión desde una perspectiva psicológica. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:InvFen-2010-Mon2-5210/Documento.pdf>
- Herrera, P. A. (2021). *Transitando emociones: Teatro Inmersivo*. Pontificia Universidad Católica de Chile- Facultad de Artes.
- Igartua, J. J. (2008). Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica. *Escritos de Psicología*, 2(1), 42–53. <https://doi.org/10.24310/espsiesepsi.v2i1.13358>
- Jiménez, D., Sánchez, F., & Lara, G. (2020). La empatía y su relación con el enojo en estudiantes de medicina de la UAEH. *Boletín Científico de la Escuela Superior Atotonilco de Tula*, 8(15).
- Kapelus, A. (2016). Dispositifs sonores et écoute performative: le cas de l'Autoteatropar la compagnie Rotozaza. *L'Annuaire théâtral Revue québécoise d'études théâtrales*, 56–57, <https://doi.org/10.7202/1037335ar>

- Keith, L., & Griffiths, W. (2020). “Space Plague”: an investigation into immersive theatre and narrative transportation effects in informal pandemic science education. *Journal of Science Communication*, 19(07), N01. <https://doi.org/10.22323/2.19070801>
- Lara, J. G. (2022, mayo 18). ¿Por qué una norma ambigua pone al teatro en riesgo y genera un lento regreso de las producciones? *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/lima/sucesos/salas-de-teatro-en-riesgo-norma-ambigua-genera-un-lento-regreso-de-las-producciones-covid-19-minsa-noticia/>
- Libet, B., Gleason, C., Wright, E., & Pearl, D. (1983). Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). The unconscious initiation of a freely voluntary act. *Brain. A Journal of Neurology*, 106, 623–642.
<https://doi.org/10.1093/brain/106.3.623>
- Machon, J. (Ed.). (2013). *Immersive theatres: Intimacy and immediacy in contemporary performance*. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com>
- Machon, J. (2016). Watching, attending, sense-making: Spectatorship in immersive theatres. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1). <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0004>
- Manuel, P. (2017). *Theatre without actors: Rehearsing new modes of co-presence*.
<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/358079>
- Melgares, M. (2021). Entrevista con Ant Hampton. *Sobre prácticas artísticas y políticas de la edición*, 7, 122–130. <https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.21517>
- Mercuriali, S. (2022). *Wondermart* <https://www.silviamercuriali.com/wondermart>
- Milán, E., & y Matej H. (2008). Sentidos sin fronteras.
<https://www.ugr.es/~setchift/docs/presentaciones/sinestesiaG.pdf>

- Morín, E. (2004). En La epistemología de la complejidad. *Gazeta de antropología*, (20).
https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/7253/G20_02Edgar_Morin.pdf?sequence=10&isAllowed=y
- Normatividad sobre Coronavirus (COVID-19). (2023). Compendios - Ministerio de Salud - Gobierno del Perú. [Gob.pe]. <https://www.gob.pe/institucion/minsa/colecciones/749-normatividad-sobre-coronavirus-covid-19>
- Nudler, A. (2021). *Las formas de la vitalidad de Daniel Stern en el estudio de puestas teatrales. El caso de La última cinta de Krapp. Una investigación en curso*. Universidad Nacional del Río Negro.
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2021/paper/viewFile/5662/3501>
- Ocaña, F. M. (2021). *Reinventando el convivio: El tecnovivio como una posibilidad de convivio a partir del uso del dispositivo relacional en un acontecimiento teatral mediado por la tecnología*. (Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú).
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/20751/OCAÑA_RAMIREZ_FRANCO_MARTIN_Lic.1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Paoletta, A. (2019). *El actor en la realidad virtual*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina).
<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/12820/Tesis%20Paoletta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Polo, I. (2020). *La participación del espectador en un acontecimiento relacional*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Del Perú. Lima, Perú).
- Ramos, J. L. (2015). *Re constructing the actor–audience relationship in immersive theatre practice*. (Tesis de doctorado, University of East. London).

https://repository.uel.ac.uk/download/135511bf3799cadcea9285560ca3fab32b9ff4c6e05e62acfd924e1af2648b/14016097/Jorge%20Ramos%20u0857223%20PhD_via_MPhil_FINAL%20corrections%20and%20additions%2026%20March%202016.pdf

Redacción RPP. (2020, mayo 20). Alberto Ísola sobre el teatro tras la pandemia del nuevo coronavirus: “Creo que puede hibernar un tiempo”.

<https://rpp.pe/cultura/teatro/alberto-isola-sobre-el-teatro-peruano-tras-la-pandemia-del-nuevo-coronavirus-creo-que-puede-hibernar-un-tiempo-covid-19-noticia-1266956>

RESAD (2017, noviembre 15). Teatro y neurociencias. (Video de Youtube).

<https://www.youtube.com/watch?v=3VXdiSu5i-A>

Ribagorda Miguel. (2018). *El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral*. Universidad Complutense de Madrid.

Ruiz, M. (1999). Acerca de Eugenio Barba y la antropología teatral. *ESCENA Revista de las Artes*, 81–88. <https://doi.org/10.15517/es.v43i1-2.28795>

Sánchez, M. (2007). *La Política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de video comunitario*. (Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona).

Sánchez, M., & Andrade, P. (2019). Análisis factorial confirmatorio de la Escala de Involucramiento Escolar para Adolescentes (EIE-A). *Actualidades investigativas en educación*, 20(1), 18. <https://doi.org/10.15517/aie.v20i1.40020>

Sensorama. (2017, 2 de octubre). Sensorialidad, la capacidad de sentir.

<http://www.sensorama.mx/uncategorized/sensorialidad-la-capacidad-sentir/Introducción>

Sofía Gabriele (2008). Las culturas teatrales en el cambio de siglo: el encuentro con la neurociencia. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/45153/1506-4332-1-PB.pdf?sequence=1>

Sofía Gabriele (2015). *Neurociencia y Teatro*.

<https://es.scribd.com/document/480213445/Neurociencia-y-teatro>

Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.

Ubersfeld, A. (1997). *La Escuela Del Espectador*, Ubersfeld (1.^a ed.). Asociación de directores de escena de España. Asociación de directores de escena de España.

Unam, (2020, abril 24). Jorge Dubatti: El videoteatro en tiempos de pandemia.

<https://www.youtube.com/watch?v=KxwSKqji-JQ>

Urraco, J. M. (2013). Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea:

Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico. *Apuntes de Teatro*, (136).

<http://www.revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32115>

Várela, F., Thompson, E., Rosch, Y., & Dennett, D. C. (1997). *De cuerpo presente*. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana. (2da ed.). Gedisa Editorial. https://des-juj.infod.edu.ar/sitio/educacion-emocional-2019/upload/De_cuerpo_presente_-_Varela_Thompson_Roch.pdf

Vera, M. S. (2016). *Diccionario del teatro*. Patrice Pavis.

https://www.academia.edu/28648275/Diccionario_del_teatro_Patrice_Pavis

Veracruz, Xalapa.(2014). Empatía y satisfacción de la “Relación médico-paciente”.

White, G. (2012). *On Immersive Theatre*.[http://eprints.epwp.eprints-](http://eprints.epwp.eprints-hosting.org/id/eprint/29/1/On_immersive_Theatre_white.pdf)

[hosting.org/id/eprint/29/1/On_immersive_Theatre_white.pdf](http://eprints.epwp.eprints-hosting.org/id/eprint/29/1/On_immersive_Theatre_white.pdf)

Wilson, A. (2016). Punchdrunk, participation and the political: democratisation within

Masque of the Red Death? *Studies in theatre and performance*, 36(2), 159–176.

<https://doi.org/10.1080/14682761.2016.1157748>

Yazigi, C. (2011). Reseña de “El espectador emancipado” de Jacques Rancière. *Aisthesis*, 50,

277–280. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221476015>

Yoko Ono. (1970). Pomelo. <https://dokumen.tips/documents/yoko-ono-pomelo-1970.html>

Zaichkowsky, J. L. (1985). *Measuring the involvement construct*. *The Journal of Consumer Research*, 12(3), 341. <https://doi.org/10.1086/208520>

Zinoman, J. (2007, agosto 15). Rotozaza: When the audience is also the star. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/08/15/arts/15iht-fringefest.1.7113896.html>



Anexos

Anexo 1: Monólogo Escrito y Presentado por Alessandra Rivas

Título: Carta Cinema

Entenderías si te digo que ya me cansé, me prometiste que la película terminaría en algún momento y todavía sigue reproduciéndose, está en cámara lenta y todos hablan en un idioma que no entiendo. Me dijiste que estas cuerdas que me atan a la butaca eran temporales y que en algún momento las ganas de comer regresarían y el hueco que guardo en mi estómago se curaría, pero no es así. Estoy aquí viendo la misma película en blanco y negro, que va reproduciéndose en cámara lenta y se repite una y otra y otra vez hace seis años y siete meses. Me aburro, no entiendo y no encuentro el sentido que esta tiene o el sentido de seguir viéndola. Dices que estoy mal de la vista porque para todos los demás la película es colorida, entendible, dinámica, emocionante y es cierto... cuando la gente se sienta a verla se ríen, algunos se molestan, otros lloran mucho de felicidad o de tristeza, pero siempre están dispuestas a mirarla. Yo ya no la quiero mirar, ya no duele, ya no da risa, ya no me da miedo, solo me aburre infinitamente y siento como nada me hace sentir nada. Sí, me moleste mucho el otro día, cuando dijiste que las cuerdas que me atan eran imaginarias, que yo me puedo desatar cuando quiera, que si no lo hago es porque en parte las cuerdas que me atan me hacen compañía y me cobijan y a mí me gusta eso porque soy dependiente de lo externo, porque por dentro de mí ya no encuentro nada, solo esta ese hueco vacío lleno de jugos gástricos que solo tolera el suero líquido por la terrible gastritis que me da cada cierto tiempo y los 20 gr de sertralina en pastillas que me tengo que meter todas las mañanas. Todos me lo dicen también. Me dicen que eres bueno, generoso y es que, en este cinema, cada uno escoge qué película ver y como quiere verla y es que me educaron para quererte, pero no para quererme a mí, me dijeron que tú me creaste y que eso ya era un regalo, pero ... como puede ser un regalo si me siento así. Si siento que lo que para muchos es un disfrute para mi es peor que la cárcel y es

que incluso en la cárcel tú sabes que en algún día cumplirás tu condena y saldrás libre, pero yo no tengo esa certeza y todo es tu culpa. Te odio y me odio por odiarte, te odio porque vives en mí y por qué sé que matarme te matara y la culpa que eso trae me hace cobarde. Te odio porque me has dado suficiente conciencia como para saber que no estoy loca pero suficiente desequilibrio para entender que no soy una persona cuerda y ese maldito limbo me mata porque no llego a hacer nada, solo me quedo ahí esperando a que pase pero no pasa, esperando a que me lleves pero no me llevas, esperando a que me quieras pero no me quieres, esperando a que un pedacito tuyo florezca en mí y que de pronto yo pueda sentir que soy la protagonista de mi vida, de mi película y no la espectadora que soy ahora, que solo mira, que solo rellena y que es prescindible para todos y para ti.

Anexo 2: Poema Presentado por Rospigliosi de Rainer María Rilke

Título: La Novena Elegía

¿Por qué, si es posible llevar el plazo de la existencia
como un laurel, un poco más verde que todo
lo otro verde, con pequeñas ondulaciones en la orilla
de cada hoja (como una sonrisa del viento): por qué,
entonces, tener que ser humanos -y, evitando el
destino, anhelar destino?...

Oh, no porque haya felicidad,
esa prematura ganancia de una pérdida cercana...

No por curiosidad, ni como ejercicio del corazón,
que también pudiera estar en el laurel...

Sino porque es mucho estar aquí, y porque al parecer nos
necesita todo lo de aquí, lo fugaz, de manera extraña
nos concierne. A nosotros, los más fugaces. Todo una

vez, sólo una. Una vez y nada más. Y nosotros también
una vez. Nunca otra. Pero este
haber sido una vez, aunque sea una sola:
haber sido terrenal, no parece revocable.

Y así nos urgimos y queremos llevarlo a cabo,
queremos contenerlo en nuestras simples manos,
en nuestra mirada cada vez más colmada y en el corazón
atónito. Queremos llegar a serlo. ¿Dárselo a quién? Mejor
consérvalo todo para siempre... Ah, por el otro lado,
ay, ¿qué se lleva uno más allá? No la mirada, la aquí
lentamente aprendida, ni nada de lo que ocurrió aquí.
Ninguna cosa. Entonces, los dolores. Entonces, sobre todo
la pesadumbre, entonces la larga experiencia del amor;
entonces lo puramente indecible. Pero luego, bajo
las estrellas, ¿qué ha de ser de eso? Ellas son mejores
inefables. Pues bajando por la falda de la montaña,
el caminante tampoco trae al valle un puñado de tierra,
la inefable para todos, sino una palabra ganada, pura,
la genciana¹⁹ amarilla y azul. ¿Acaso estamos aquí
para decir: casa, puente, fuente, puerta, jarra, árbol
frutal, ventana; a lo más: ¿columna, torre?... Sino
para decir, compréndelo, oh para decirlo así, como
íntimamente las cosas mismas nunca creyeron serlo. ¿No es
la secreta astucia de esta callada tierra, cuando

impulsa a los amantes, que, en su sentimiento, todas
y cada una de las cosas se arroben?

Umbral: ¿qué es para dos amantes, gastar su propio, viejo umbral de la puerta
un poco, también ellos, después de los muchos
que los precedieron y antes de los venideros...? Poca cosa.

Aquí está el tiempo de lo decible, aquí su patria.

Habla y confiesa. Más que nunca
van cayéndose las cosas, las que podemos vivir, pues
lo que las sustituye, desplazándolas, es un hacer sin imagen.

Actuar bajo costras, que por sí mismas revientan,

tan pronto por dentro la actividad las rebasa y se limita
de otra manera. Entre los martillos persiste
nuestro corazón, como entre los dientes
la lengua, que, sin embargo
continúa alabando.

Alabe el mundo al ángel. No el mundo inefable. Ante
el ángel no puedes jactarte de tu sentir esplendoroso;
en el universo, donde él, más sensible, siente, eres
un novato. Por esto, muéstrale lo sencillo,
lo configurado de generación en generación, lo que
como cosa nuestra vive junto a la mano y en la mirada.
Dile las cosas. Se quedará más asombrado, como

lo estuviste tú junto al cordelero en Roma o al alfarero
en el Nilo. Muéstrale qué feliz puede ser una cosa, qué
libre de culpa y qué nuestra; cómo el propio dolor
que se queja se encamina, puro, hacia la forma, sirve
como una cosa, o muere en una cosa -y felizmente escapa
del violín, rumbo al otro lado. Y estas cosas, que viven
en el camino de salida, entienden que las alabas;
pasajeras, nos creen algo que salva, a nosotros, los más
pasajeros. Quieren que las transformemos por completo,
dentro del corazón invisible, ¡en -oh, infinitamente nosotros!,
quienesquiera que finalmente seamos.

Tierra, ¿no es esto lo que quieres: invisible
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
ser alguna vez invisible? ¡Tierra! ¡Invisible!
¿Cuál, si no la transformación, es tu misión urgente?
Tierra, tú, amada, yo quiero. Oh, créeme: no necesitas
más de tus primaveras para ganarme para ti, una,
ay, una sola es ya demasiado para la sangre.
Sin palabras estoy por ti decidido, desde hace mucho.
Siempre tuviste razón, y tu idea santa
es la muerte íntima.
Mira, yo vivo. ¿De dónde? Ni la infancia ni el futuro
son menos... Existencia de sobra
me mana en el corazón.

Anexo 3: Poema Presentado por Favio Rojas de Maritza Núñez

Título: Da Capo

A las 7.13 sacó la pistola _ “En fin, ¿qué es la muerte? Un instante fugaz y todo habrá terminado.” Tras dudar, sus labios repitieron: “Todos habrá terminado.”

Se oyó una carcajada histérica e inmediatamente el eco del disparo que se extendía por el bosque.

Su cuerpo inerte se desplomó. En su reloj eran las 7.14

No se oía ni el más leve ruido. Transcurrieron algunos segundos.

Alguien se aproximaba. Lo vi. Quiso Gritar.

Aterrorizado, examinó al hombre. Reconoció su rostro,

Su cuerpo, la ropa que vestía.

7.12

Aún quedaban dos minutos. Debía impedir que ese hombre llegara al lugar. Se precipitó a su encuentro y sintió horror. No podría hacer nada.

A las 7.13 sacó la pistola- “En fin, ¿Qué es la muerte?

Un instante fugaz y todo habrá terminado.”

Una vez, terminada la lectura del texto y los poemas Mayra paso a mostrarnos el avance que tenía con respecto a la sinopsis y el texto dramaturgico. La sinopsis delimitada por Mayra era la siguiente:

Anexo 4: Guion Final: Agnición Total

Título: Agnición Total

Autor: Creación colectiva de Mayra Carbajal, Alessandra Rivas, Renzo Rospigliosi y Favio Rojas.

Redacción: Mayra Carbajal

Personajes:

Participante 1: Esteban

Participante 2: Estaban' (prima)

Leyenda

Texto subrayado en verde: Viaje senso auditivo

Texto en negrita: Indicaciones directas al espectador

Texto normal: voz del narrador/personaje

Texto en cursiva: indicaciones de acción al intérprete

Participante 1: Esteban	Participante 2': <i>Esteban</i>
<p>Viaje 0: Introducción</p> <p><i>Ambos participantes llegan al lugar, toman asiento frente a frente, encuentran una serie de utensilios que pronto utilizarán en el transcurso de la obra. Por el momento, sabemos que hay un sobre en medio de la mesa que no se abrirá hasta que se dé la indicación. También se encontrará un calidoscopio, papel (dos por participante, en uno de ellos se encontrará escrita la frase "soy heredero de mi pasado" y en el otro la frase "se busca"), lapiceros, un vaso con agua, una pastilla efervescente sabor naranja, un soldadito de juguete, una muñeca de juguete, fotos de una niña y de una mujer, y una taza con café. Se colocan los audífonos y están listos para empezar.</i></p> <p><i>Se escuchan las risas y voces de niños en un espacio de juego o un parque. Pronto este sonido cambia al sonido de un café con meseros, campanillas de pedidos y demás cosas que se puedan encontrar en este espacio.</i></p> <p><i>Voz indicadora: Le pedimos a cada participante que por favor cierre los ojos, la función está por comenzar.</i></p>	
<i>(Se aclara la garganta). ¿Estás ahí? ¿Te acuerdas de lo que nos decía mamá? Nunca aceptes reuniones con alguien que no</i>	<i>(Se le escucha respirar) Hola, es probable que no entiendas por qué estás acá y que sientas algo extraño. Es normal, yo también</i>

<p>conozcas y menos en internet y mírate, ahora estás aquí, solo frente a un extraño (cizaña). ¿No fueron los últimos treinta días insufribles como para pasar la noche con una persona que no conoces?, ¿estás esperando adrenalina?, ¿es hombre o mujer? ¿a qué huele? ¿pedirás algo para tomar? Mejor no pidas ningún tipo de trago, necesitarás estar sobrio. Es importante que entiendas que estás a punto de entrar a una experiencia inusual, tanto para ti como para mí, para ser sincero, es la primera vez que hago esto. Aún no abras los ojos. Sé que la incertidumbre te mata, pero no los abras. De la persona de enfrente no te puedo contar mucho ahora, paciencia.</p>	<p>lo siento. Me sudan las manos, ¿a ti te sudan las manos? No importa lo que sientas, he escuchado que la gente en este lugar se marea o empieza a tener arranques de histeria. Espero que eso no nos suceda a nosotros.</p> <p>Es importante que entiendas que estás a punto de entrar a una experiencia inusual, tanto para ti como para mí. Para ser sincero, es la primera vez que hago esto. Abre los ojos, mírale las manos, los ojos, los labios, fijate en como respira, ¿Lo recuerdas? (<i>suspiro</i>) Tengo miedo.</p>
<p>Voz indicadora: (El sonido del café se apaga por este momento). Este es el prelude de la historia. Se les pide a los participantes prestar mucha atención a las indicaciones ya que se les pedirá que realicen diferentes tareas. Por lo que también se les pide que acepten cada premisa, se adecúen a la historia y dejen volar su imaginación. Esta es la historia de dos hombres, sin importar a qué género hayan decidido pertenecer, les pedimos que los interpreten de la mejor manera posible.</p> <p>Contarán con dos voces. La voz indicadora que les dirá las tareas que deben realizar. (voz del narrador): Está, que los acompañará en el transcurso de la historia.</p> <p style="text-align: center;">Tal vez, sea buena idea ensayar antes.</p> <p style="text-align: center;">Sonríe.</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p style="text-align: center;">Ahora levanta la mano derecha.</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p style="text-align: center;">por último, toca la punta de tu nariz con tu dedo meñique y mantenlo ahí.</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p style="text-align: center;">Mira a los ojos a la persona que tienes delante</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p>Narrador: incómodo, ¿no? Esperamos que hayas sonreído, levantado tu mano derecha, tocado la punta de tu nariz y mirado a la persona de enfrente. Si es así, estamos listos para comenzar.</p> <p style="text-align: center;">Se escucha el sonido de un reloj.</p>	
<p>Estamos de vuelta en el café, obsérvalo, reconoce los olores que hay dentro de este lugar. Olvídate del pasado, olvídate de lo que hiciste ayer o la conversación que tuviste hace 30 minutos. Olvídate de ella, si no llama es porque no hiciste nada malo. En el mail que recibiste el otro día te citaban en</p>	<p>Estamos de vuelta en el café. Aun así estás sentado en esta silla, sientes que levitas. El karma existe y sientes que estás pagando por los pecados de cada mortal. Definitivamente será muy difícil para ti construir tu personaje. ¿Por qué sientes esto? ¿Recuerdas el nombre de tu madre?</p>

<p>este café. Nunca vienes a este café porque está lejos de tu edificio. Hay que cruzar el parque y las dos grandes avenidas. El distrito está lleno de turistas, bares y autos. Lo único bueno es que puedes oler el mar.</p>	<p>¿Recuerdas lo que te decía de pequeño? ¿Recuerdas su rostro? ¿Los ojos de tu madre se parecían a los de la persona que tienes frente a ti?</p>
<p>Mira a la persona de enfrente. ¿Cómo crees que se llama? ¿Por qué no le damos un nombre?, una identidad. Piensa en un nombre.</p> <p>Lindo nombre, podrías ponérselo a tu primer hijo.</p>	
<p style="text-align: center;">Viaje 1: ¿qué haces en este lugar?</p> <p><i>Si es que las cosas no estaban suficientemente tensas ahora lo empezarán a estar. Tienes la tarea de descubrir qué haces en este lugar, por qué estás sentado frente a este hombre. Tu acción, como en un personaje trágico de Shakespeare deberá ser hacerle frente a su destino, mirar al futuro con ojos de intriga y observar el pasado con la mente abierta y dispuesta para encontrar una clave, juguemos a ser detectives.</i></p> <p style="text-align: center;">Ya no estamos en un café, la atmósfera ha cambiado y el sonido de un reloj aparece intensamente.</p>	
<p>Pregúntale al otro participante: <i>¿En qué año ocurrió el atentado a las torres gemelas?</i> ...</p> <p>Responde lo que sientas</p> <p>Pregúntale al otro participante: <i>¿Contratarías a una mujer estando embarazada?</i> ...</p> <p>¿lo recuerdas? Responde</p> <p>Pregúntale al otro participante <i>¿Quién fue la última persona que ignoró tus llamadas?_</i></p> <p>Respóndele</p>	<p>Respóndele lo que piensas saber</p> <p>Pregúntale al otro participante <i>¿Alguna vez te has enamorado?</i></p> <p>Responde con la verdad</p> <p>Pregúntale al otro participante <i>¿Cómo se llama el acto de quitarle la vida a alguien?</i></p> <p>¿Quién? Responde</p> <p>Pregúntale <i>Anoche, ¿a quién viste por última vez?</i></p>

Pregúntale anoche, ¿a quién viste por última vez?

Respóndele según lo que pienses

Pregúntale ¿Cuál es una de las causas por las que existe la prostitución en la selva del Perú? (narcotráfico)

Respóndele

Pregúntale: Si no te llama esta noche ¿Deberías ir a buscarle?

Respóndele

Pregúntale ¿Cómo se llamaba la prostituta que seguía a Jesús?

Respóndele

Pregúntale ¿Hace cuanto no ves a tu madre?

Respóndele

Respóndele

Pregúntale ¿Cual es una de las causas por las que existe la trata de blancas? (narcotráfico)

Respóndele

Pregúntale ¿Quién es la madre de Jesús?

Respóndele

Pregúntale ¿Hace cuanto no ves a tu madre?

Respóndele

Pregúntale: Si tuvieras que regresar a un lugar luego de tu muerte, ¿escogerías este, si o no?

Respóndele

Pregúntale: ¿A qué edad perdiste la virginidad?

Pregúntale: Si pudieses escoger un lugar a dónde ir veinte minutos antes de tu muerte, ¿escogerías este lugar? (si / no)

Ok. Dentro de esta especie de juego, no he relacionado nada de lo que has respondido. O sea, no eres putero y te preguntan acerca de tu virginidad y la trata de blancas, nada que ver con nosotros

Viaje senso auditivo: Desde hace un mes sientes los olores más intensos. Es hasta repulsivo. Pero no solo eso. Oyes de más. (se escucha el sonido de las risas de la cafetería. Un hombre hablando muy fuerte por teléfono, casi gritando). ¿Dónde dejaste la foto? Mírala de reojo y no la pierdas de vista.

Has regresado a la casa de tus padres. (se escucha el sonido de un noticiero que narra la noticia) En el año 96 (música noventera paralela), aún no había prospecto de niña, pero todo se detuvo cuando catorce miembros de la organización terrorista “Movimiento Revolucionario Túpac Amaru” tomaron como rehenes a diplomáticos, personas del gobierno, militares y demás que asistían a la celebración del aniversario del embajador de Japón, en la misma embajada, definitivamente alguna tía tuya se encontraba en esa reunión. Fue un hito porque nunca habías visto a un hombre en ropa deportiva herido de bala en la pierna en un noticiero. Mamá y papá podrían haber visto peores cosas, no estaban muy impresionados. (la respiración agitada del narrador interrumpe la memoria). Si tu

Respóndele

Ok. Dentro de esta especie de juego, no he relacionado nada de lo que has respondido. O sea, no eres putero y te preguntan acerca de una prostituta en la selva y tu madre. Nada que ver nosotros.

Viaje senso auditivo: (se introduce el pasar de páginas de un libro) ¿Te acuerdas de cómo intentamos convencerla de que el amor involucra trabajo porque lo leímos en el Capital de Marx y que el trabajo se relaciona con nuestra identidad? (Se vuelve a introducir la voz de una mujer:

“Cámbialo, me gusta más Macbeth”). Parece que no entendimos del todo bien el libro porque el resumen en Wikipedia estaba mal redactado y ella no entendía el tipo de amor que le queríamos dar. Espera... (se escucha la respiración del narrador) ¿quién era ella? (Se introduce el sonido de unos zapatos de tacón caminando rápidamente y luego, repentinamente, se detienen). Escuchas desde tu cuarto como tu madre llora, casi como lloraba la recién nacida. Ninguna lloraba por ti, al menos no en esa época. A tu madre le avisaron que, en un ataque terrorista en Luxor, en el que murieron 62 personas, la mayoría turistas, una de tus tías fue alcanzada por una bala (se escucha el sonido de una llamada que se corta).

dejas de respirar yo también lo haré. Mañana por la mañana llega la nueva señora de limpieza, es la cuarta en el mes. Deberías dejar todo ordenado para que ella pueda ordenar mejor, tranquila, sin que piense nada más que en eso, en ordenar.

Haz lo siguiente:

Inhala...exhala

Inhala. Exhala

Inhala...exhala

Viaje 2: ojos tiernos

Hola ¿Ahora mismo que sientes?, dime, ¿te provocaría estar en otro lugar? Este no está mal, es tranquilo, pero algo bohemio. Seguro es de estos lugares para tomarse fotos y subirlos a alguna red social.

Si prestas atención, la persona frente a ti nos está observando.

...

Sonríele(...)

...

¿Qué tan extraño puede llegar a ser esto? Ojalá no nos pida dinero.

Nunca está mal pedir dinero, no hay que pensar que mendigar es deshonesto, cualquier cosa por ayudar a una persona.

Pero no queremos en este momento. ¿Si la persona de enfrente fuese mujer, cuántas horas tendría que esforzarse por algo de dinero? El hombre ha sacado una fotografía del bolsillo. **Recibe la foto al participante de enfrente (...).** ¿Reconoces a la niña?

Viaje senso - auditivo:

El espectador ha dejado de estar en el café. Se escucha un flashback a muchos años atrás en la casa de sus padres. *Se escucha la respiración intensa.* Si no haces ruido no te encuentra (*se sigue escuchando la respiración. Se escucha el sonido de una puerta que se cierra y los zapatos de una mujer*). ¡Por qué siempre se la tiene que llevar cuando están jugando! Has salido de tu escondite a rogarle a su madre que la deje

Viaje 2 : ojos tiernos

¿Alguna vez habías sentido tanto frío en tus pies que no puedes moverlos? Hoy siento tanto frío que las rodillas me crujen. Sé que somos mayores, pero la falta de colágeno empieza más tarde.

Mira nuevamente a la persona de enfrente (...), ¿sabes quién es? Siento que lo he visto, pero no sé dónde.

...

Te está sonriendo, ¿por qué?

No le sonrías de vuelta, no lo mires. **Frota tus manos y caliéntalas con tu aliento (...),** ¿no las sientes?, están como entumecidas.

¿De dónde vienes? ¿dónde estás? A tu lado izquierdo hay una fotografía, **tómala y obsérvala por unos instantes(...)** Es una niña, te estás esforzando para reconocerla, pero no la conocemos, tal vez él sí.

Entrégale la foto al otro participante (...), La verdad es que no sabemos quién es ella, nunca la hemos visto.

Viaje senso- auditivo: Todo empieza a ponerse un poco más borroso. Cuesta ver. Alrededor de tu campo de visión se empieza a oscurecerse escuchan sonidos de una atmósfera turbulenta, sonidos de pito, sonidos tétricos.

Apoya tus dos manos sobre la mesa y haz círculos con tu cabeza. Detente(...).

Viaje senso - auditivo:

cinco minutos más. No sabes muy bien la duración de cinco minutos, pero igual los pides. (Devuelta en el café).

- (2) Nos está mirando. ¿Lo has visto antes?
- (4) Miéntele, dile “No”
- (6) Asiente con la cabeza.
No, disculpa, mejor no. Detente.

Los niños tienen ojos tiernos ¿no? Si lo tienen, pero nosotros no pensamos así de los niños, mucho menos de las niñas. No sé por qué estamos aquí sentados. Es mejor que nos vayamos. **Busca la salida con la mirada y prepárate para salir corriendo (...)**. Es triste porque a esa niña la conoces bien. No voy a repetir su nombre, estamos cansados de ella. O de su versión adulta. Ok, olvídale, no más citas para nosotros.

Voltea a tu izquierda, encontrarás una taza de café, tómala y disponte a beber, alza el vaso como para hacerle el gesto de salud al otro participante y prepárate para lo que se viene...

Se escucha el sonido de una puerta que se golpea, pronto la voz de una mujer se introduce, ella grita. Luego del sonido de la puerta aparece el sonido del caminar de zapatos de un hombre, el sonido de unos papeles siendo manipulados, esta persona está buscando algo. La mujer trata de convencerlo de que no hay nada, repite muchas veces: ¿que buscas?; ¡no he hecho nada!; para, por favor. Hasta que se escucha un golpe, seguro fue una cachetada o un cráneo arremetido contra la pared.

- (1) Mira al otro participante
- (3) Dile “¿La conoces?”
- (5) Dile “Tiene los ojos tiernos.”

El frío se ha transformado en una especie de calor sofocante.

(A lo lejos se escucha la voz de una mujer: “No te preocupes, les he añadido a sus brebajes una droga que tiene a sus cuerpos luchando contra la vida y la muerte”)

¡no debes dejar que beba de ese vaso!

Párate. Quítale el vaso al de enfrente. Siéntate. Deja el café sobre la mesa.

<p>¿Qué...acaba...de...suceder? ¿Por qué no podemos tomar el café? ¿Quién es él para impedirnoslo? Frunce el ceño</p> <p>(con tono reprochante) ¿Acaso has olvidado lo que el café nos hace? Sudamos, nos agitamos, por eso no lo tomamos hace años.</p> <p>Espera...la foto, ¿dónde la dejamos? la foto, ¿dónde está? ¡la foto! . Toma la foto . No vayas a llorar por ella, si no ha llamado es porque no has hecho nada malo. Hace treinta días que no llama. ¿Crees que le haya pasado algo? Ya nos hubiésemos enterado. Ahora quien llama es el servicio de limpieza para confirmar que ya tienen trabajadora. Como les cuesta conseguir una mayor.</p>	<p>Parece que no fue de su agrado. Acaso ha olvidado lo que el café le hace. Suda, se agita, no toma café hace años.</p> <p>El participante de enfrente tiene la foto de la niña de los ojos tiernos. Los niños tienen ojos tiernos ¿no? Sí lo tienen, pero nosotros no pensamos así de los niños, mucho menos de las niñas. No sé por qué estamos aquí sentados. Es mejor que nos vayamos. Busca la salida con la mirada y prepárate para salir corriendo (...). Es triste porque a esa niña la conoces bien. No voy a repetir su nombre, estamos cansados de ella. O de su versión adulta. ¿Crees que le haya pasado algo? Ya te hubieses enterado. El frío ha regresado.</p>
<p style="text-align: center;">Viaje 3: Flashback</p> <p>Se escucha la grabación de una mujer llorando y haciendo un escándalo, algo harta e incomprendida en segundo plano. En primer plano el narrador le dice susurrando que está harto de ella.</p> <p>¿Puedo golpearla?, respóndanme !, solo dame tu consentimiento y procederé a hacerlo, ¿puedo golpearla?</p> <p>Si Responde no:</p> <p>SUENA AUDIO DE CELEBRACIÓN</p> <p>¡Felicidades, no eres un abusivo!! ... Sin embargo ese día fuiste todo lo contrario y ahora ya no puedes cambiar el pasado</p> <p>Si Responde Sí:</p>	<p style="text-align: center;">Viaje 3: Flashback</p> <p>Se escucha la grabación de una mujer llorando y haciendo un escándalo, algo harta e incomprendida en segundo plano. En primer plano el narrador le dice susurrando que está harto de ella.</p> <p>¿Puedo golpearla?, respóndanme !, solo dame tu consentimiento y procederé a hacerlo, ¿puedo golpearla?</p> <p>Responde no:</p> <p>¡Felicidades, no eres un abusivo! ...Sin embargo ese día fuiste todo lo contrario y ahora ya no puedes cambiar el pasado</p> <p>Responde Si:</p>

Se escucha el audio de un hombre golpeando a una mujer

Abre los ojos. Mira tus manos. Al lado izquierdo encontrarás un caleidoscopio, tómalolo y observa al otro participante.

Sucedirá un momento cinematográfico como flashback.

Deja el caleidoscopio en la mesa. Busca la mirada del otro participante. Míralo fijamente.

Hace dos meses nos dijo lo mismo (el narrador empieza a respirar más fuerte),

Se escucha el audio de un hombre golpeando a una mujer

Abre los ojos. A tu costado encontrarás un sobre con una carta, en este encontrarás escrito frases. léelas en voz alta para que el otro participante te escuche. Después de cada frase, mira a los ojos al otro participante.

Lee las siguientes frases:

- ¿Entenderías si te digo que ya me cansé?
- BUM
- Ya no me da miedo, cientos de misiles ya no me hacen sentir nada.
- Espero que estes libre a las 20:10 horas
- 20 gr de sertralina en pastillas.
- Sácame a pasear, por favor.
- BUM
- Vas aterrorizando a los míos.
- ¿Llamó mi madre? Dile que estoy bien.
- Yo soy la protagonista de mi vida.

Deja la carta en la mesa. Busca la mirada del otro participante. Míralo fijamente.

Shh, estás bien, estamos bien. No hemos hecho nada malo. (se escucha el llanto de una mujer) No que yo sepa. (la mujer sigue llorando). No que sepamos (respiración intensa). Aunque no sabemos nada, qué podríamos saber (la mujer vuelve a llorar,

<p>“yo no quiero que funcionen más, me gusta cómo era yo antes, no más pastillas por favor” y pum, la silenciamos (<i>sigue respirando fuertemente</i>) ...con un beso</p>	<p>luego se detiene. Volumen del espacio, el café, se hace más fuerte, más intenso, también puede ir más rápido o más lento, se puede escuchar la conversación de la otra mesa, se puede escuchar el palpitar del corazón de la mujer del otro extremo (literalmente se escucha un palpitar, una taza se rompe y volteas a ver. ¿Nuestra memoria ha regresado? ...</p>
<p>Viaje 4: Juguito de naranja</p> <p>(<i>Aparece el ruido de otro noticiero narrando el atentado a las torres gemelas</i>). Casi 3000 personas fallecidas, repetía el conductor. Tuvimos que dejar de sostenerla del brazo en el juego para que tu padre no te grite por la bulla de la correteadera. Una de las que se lanzó de una de las torres fue prima de tu madre. El calor del motor y hélices del avión era infernal.</p>	
<p>Toma el pastillero, ábrelo, coge la pastilla anaranjada y déjala caer dentro del vaso con agua. Seguro aquí podemos encontrar respuestas de donde está ella, pero debemos quedarnos. Toma el brebaje que has preparado.</p> <p>Mmm naranjas. A falta de colágeno, vitamina C</p> <p>(se escucha el sonido de pasar el agua por la garganta)</p>	<p>Si no recordamos nada de lo que éramos, ¿que podríamos estar haciendo aquí? Toma el caleidoscopio y observa al otro participante envenenarse. Míralo, está acabando con su vida. (mientras esto sucede se escucha el sonido de diferentes estímulos como disparos, la narración de un conductor de noticiero y, por último, la voz de la mujer: “No te preocupes, les he añadido a sus brebajes una droga que tiene a sus cuerpos luchando contra la vida y la muerte”) ¿Cuántas pastillas se necesitan para acabar con la vida de un hombre adulto? ¡Despierta! ¿No haremos nada? Como la vez que no hiciste nada cuando te pidió que le pasaras el maquillaje para cubrirse el golpe... Espera, eso hacemos, privar de ayuda a gente que lo necesita, (se escucha el sonido de pasar el agua por la garganta. Este sonido puede ir a la par del texto del narrador) Deja el caleidoscopio sobre la mesa</p>
<p>Viaje 5: Pedofilia liminal</p> <p>Cambiamos de lugar, imaginemos que hemos dejado el café, nuestra mente ahora está en casa (se escucha el sonido de algunos electrodomésticos como la tostadora que acaba de hacer el pan, el sonido del agua hirviendo y alguien sirviéndose algo para</p>	<p>Viaje 5: Pedofilia liminal</p> <p>Cambiamos de espacio. Mudémonos a un jardín. Si eres una persona real, fuera de la nebulosa, deberías tener padres. Imaginemos que estamos en la casa de ellos.</p>

<p>tomar. Se escucha el noticiero narrando el atentado terrorista del grupo ETA, el cual colocó una bomba en una furgoneta lo que provocó la suspensión de vuelos).</p> <p>¿Te acuerdas cuando tratamos de leer <i>El capital de Marx</i> e inducir a que ella te quisiera con el amor que tu querías recibir? (se escucha la respiración del narrador agitada) Entonces el jugo ya no sabe a amanecer, solo es un jugo de caja, con químicos que sin darte cuenta van matando tu cuerpo. La diferencia de edad deja de ser un delito cuando ella cumple dieciocho. “No estás haciendo nada malo”, repetimos constantemente. Cuando exprimes las naranjas en lugar de comprar el jugo en el supermercado ¿pensamos en sus pechos? Tal vez en los pechos de cuando ella tenía quince (sigue la respiración agitada). Pechos sabor naranja todas las mañanas.</p>	<p>¿Recuerdas cómo nos gustaba entrar al cuarto de servicio a desordenar la ropa de planchado? La niña lloraba cada vez que te veía, diez años después empezó a sonreírnos. La ama de casa, ¿cómo se llamaba?, bueno, tuvo que irse. La niña se fue con los recuerdos de la noche, el sonido de los noticieros, las llamadas telefónicas sobre la muerte de alguna prima o tía de tu madre en alguna tragedia en saber dónde en el mundo y las mañanas sabor naranja. Ok, ok, ok, recapitulemos. Uno. Una niña que llora. Dos. Un hombre envenenado. Tres. ¿Las torres gemelas?... ¿Una mujer que se arroja de un edificio? Una fotografía. Una niña fotografiada que se vuelve mujer y se arroja de un edificio... A las 20:10. ¿Qué hora es? (El sonido del café se hace más fuerte. Aparecen voces que preguntan “¿necesitas ayuda?” “¿te encuentras bien?” “son las 19:55”)</p> <p>Y los cinco años siguientes las sonrisas se intercambiaban por besos.</p>
<p>(1) Pregúntale “¿Sabes algo de ella?”</p> <p>(3) Dile: “No me ha llamado”</p> <p>(5) Dile: “No recuerdo si yo hice algo”</p> <p>(7) Dile: “Nunca he abusado de nadie”</p> <p>(9) Pregúntale: “¿por qué me has traído acá?”</p> <p>A tu costado izquierdo encontrarás un papel en blanco en el que está escrita la frase “soy herencia de mi pasado”, tómalo. Dibujarás el rostro de un hombre importante en tu vida, solo el rostro, lo dibujarás como crees que lo ves, como</p>	<p>(2) Dile “Dos naranjas bien exprimidas”</p> <p>(4) Dile: “Debes dejar de golpearme”</p> <p>(6) Dile: “Media taza de agua”</p> <p>(8) Dile: “Sigues atentando contra mi vida”</p> <p>(10) Dile: “A tu lado he perdido a miles de soldados y cientos de civiles.”</p> <p>A tu costado izquierdo encontrarás un papel en blanco en el que está escrita la frase “SE BUSCA”, tómalo. Dibuja el rostro de una mujer que sea importante para ti, solo el rostro, la dibujaras bonita como si fuese una muñeca, podrás</p>

<p>crees que el resto lo ha visto. Toma el lápiz, puedes empezar. Tendrás un minuto, no tiene que ser perfecto, ni que fueras Miguel Ángel. Puedes empezar.</p> <p><i>En este momento se introduce una tocada como una lullaby junto con el sonido de bombardeos).</i></p>	<p>complementarla como desees. Toma el lápiz. Tendrás un minuto, no tiene que ser perfecto, ni que fueras Miguel Ángel. Puedes empezar.</p> <p><i>(En este momento se introduce una tocada como una lullaby junto con el sonido de bombardeos).</i></p>
<p>Entrega tu dibujo al otro participante. Recibe lo que este dará.</p> <p><i>(se vuelve a escuchar el sonido propio de una cafetería)</i> Puedes mirar el retrato. Acabas de entregar parte de tu intimidad y tu identidad a este hombre. A cambio... ¿ella? es ella! Esta persona sí la conoce. Junto con lo que está a punto de acontecer se escuchan tiroteos y lo siguiente de una voz de mujer: No te preocupes, les he añadido a sus brebajes una droga que tiene a sus cuerpos luchando contra la vida y la muerte.”</p> <p>(1) Dile: “Fui yo quien subió ese video”</p> <p>(3) Dile: “Pero ella también quiso”</p> <p>(5) Dile: “No soy un putero”</p> <p>(7) Toma el papel que el de enfrente te dará y guárdala en algún bolsillo. Dile: “El video llegó a otros lugares”</p> <p>(9) Dile: “Por favor, dime dónde está”</p>	<p>Entrega tu dibujo al otro participante. Recibe lo que este dará.</p> <p>Puedes mirar el retrato. Este rostro que ves no es más que el tuyo, no ves a una persona extraña ni a una diferente. No conocemos nuestro verdadero rostro hasta que vemos en la mirada del otro nuestro reflejo. ¿Acaso no estamos hechos de lo mismo? ¿No es cierto que sonreímos, nos enfadamos, lloramos, besamos y golpeamos de la misma manera? Solo cambian los roles, pero la historia siempre se repite.</p> <p>(2) Rompe esta hoja por la mitad (se puede agregar el sonido de una hoja rompiéndose)</p> <p>(4) Rompe la mitad de la hoja que contiene la frase “soy herencia de mi pasado” sin romper la frase, entrégale el trozo de papel con la frase escrita al otro participante (continúa el sonido de la hoja rompiéndose)</p> <p>(6) Separa la frase a un costado y sigue rompiendo el resto del dibujo hasta que no puedas romper más (sigue el sonido de la hoja rompiéndose)</p> <p>(8) ¡¿No crees que estás siendo un poco duro? Para.</p>

Dedicamos nuestro tiempo en aparentar ser intelectuales para culturizarla, leíamos a Macbeth porque nos encantaba imaginar cómo su mujer se empoderaba tanto que era digna de ser presentada en sociedad. O solo nos gustaba ver cómo tomaba poder, como en las porno: “oh daddy”, “yes daddy”.

(1) Révalo y rompe la foto de la niña.

(3) Pregúntale “¿A quién buscas?, ¿quién te hace falta?

Mira hacia arriba

Mira tus manos, parece que estas son las manos de un asesino, hemos visto a este hombre envenenarse y no hemos hecho nada. No importa. **Junta tus manos como si fuesen un megáfono y dile “oh daddy, yes daddy”.** (Se escucha el sonido de tiroteos)

(2) Mira hacia la derecha y luego hacia la izquierda, como buscando ayuda.

(4) Pregúntale: ¿A quién buscas? ¿a Dios?

Viaje 6: Macbeth

Se escuchan las risas de los niños, tal vez alguna cámara fotográfica capturando alguna experiencia. La voz de una mujer que susurra: ¿por qué demoras? el amor que te tengo es un trabajo y solo recibo el sueldo mínimo. Se escucha el sonido de una bomba caer).

En un mundo de hombres, el único lugar que ellos no dominan es su mente. Dominan sus cuerpos, los cuerpos de otros, dominan la voz del resto, pero la mía no se puede dominar. (Se cambia a voz de mujer) Puedo tomar la forma que deseo en este espacio infinito. Aquí, las normas cambian y los derechos se anulan.

A tu costado encontrarás un soldadito de juguete. Tómallo y juega a la pelea con la muñeca.

(voz de narrador hombre): No puedo hacer esto, no es justo.

(voz de mujer): ¿Hace cuánto has dejado las pastillas? No crees nada de lo que te digo, hace un momento estábamos bien y ahora ya no. ¿Por qué cambias tan repentinamente? ¿Sigues bebiendo?

A tu costado encontrarás una muñeca de juguete. Tómalala y juega a la pelea con el soldadito de juguete.

(voz de narrador hombre): No puedo hacer esto, no es justo.

(voz de mujer): ¿Hace cuánto has dejado las pastillas? No crees nada de lo que te digo, hace un momento estábamos bien y ahora ya no. ¿Por qué cambias tan repentinamente? ¿Sigues bebiendo?

<p>(voz de narrador hombre): ¡Debes callarte ya! Lo que me pides no es viril</p> <p>(voz de mujer): ¿Me mentiste? ¿No seguirás más? No dejarás de ser hombre por hacerlo. No lo pienses tanto, como yo no pienso cuándo debo limpiarme el pecho de la leche con la que amamanto a mi hijo, no pienso más de eso porque es lo que me toca hacer, mi género me lo heredó. No lo hagas tú. Tu género te heredó valor, no lo pierdas.</p> <p>(voz de narrador hombre): Te gusta alentar hombres</p> <p>(voz de mujer): me gusta convertirlos en hombres</p> <p><i>Se escucha un golpe, como un cráneo reventado contra una pared.</i></p> <p><i>(silencio)</i> <i>(mucho silencio)</i> <i>Macbeth impregnó tu relación, pero la víctima es otra.</i></p> <p>Deja el soldadito en la mesa</p>	<p>(voz de narrador hombre): ¡Debes callarte ya! Lo que me pides no es viril</p> <p>(voz de mujer): ¿Me mentiste? ¿No seguirás más? No dejarás de ser hombre por hacerlo. No lo pienses tanto, como yo no pienso cuándo debo limpiarme el pecho de la leche con la que amamanto a mi hijo, no pienso más de eso porque es lo que me toca hacer, mi género me lo heredó. No lo hagas tú. Tu género te heredó valor, no lo pierdas.</p> <p>(voz de narrador hombre): Te gusta alentar hombres</p> <p>(voz de mujer): me gusta convertirlos en hombres</p> <p><i>Se escucha un golpe, como un cráneo reventado contra una pared.</i></p> <p><i>(silencio)</i> <i>(mucho silencio)</i> <i>Macbeth impregnó tu relación, pero la víctima es otra.</i></p> <p>Deja la muñeca en la mesa</p>
<p>Viaje 7: Anagnórisis de la muerte confesión por cansancio</p> <p>Responde: “sí”</p>	<p>Viaje 7: Anagnórisis de la muerte confesión por cansancio</p> <p>Dile “¿bebiste de ahí?”</p>
<p>Poco a poco empiezas a sentir cómo te arde la boca del estómago y vuelves a sentir frío. Has empezado a recordar que todas las discusiones regresaban a lo mismo <i>(sonido de tiroteo)</i>. El sabor a naranja regresa desde la infancia. El ambiente ya no es propio, es desconocido, la atmósfera ha cambiado y es probable que la sensación en este lugar sea helado, tenue, blanco cegador o nublado. Este espacio ya no lo domina nadie.</p> <p><i>(en este momento paralelo al texto se escucha como fondo el sonido del pasar del agua por la garganta, alguien que bebe y no para. El sonido incrementa)</i></p>	

<p>Dile: “Mi nombre es Esteban”</p> <p>Dile: “Me gusta la literatura y las mujeres”</p> <p>Dile: “Anoche vi a una prostituta que me hizo recordar a ella”</p> <p>Dile: “Me apoderé de su nombre como lo hicieron todos.” Narrador en segundo plano: Nos hicimos cargo de que nos detestara. Destrozamos su cuerpo y la sepultamos. Metafóricamente, claro. La grabamos en todas las ocasiones. El internet rebasaba de comentarios, con ese dinero la dejábamos comprar lo que quisiera, era suyo. La maquillamos para que no se notaran sus golpes, aunque en línea eso llamaba más la atención. Prostituímos hasta su pelo, la rapamos, la dejamos calva.</p> <p>Dile: “Se llamaba María”</p> <p>Dile: “Como mi madre”</p>	<p>Dile: “Mi nombre era Esteban</p> <p>Dile: “Deja de beber de ese vaso”</p> <p>Dile: “Deja de beber de ese vaso” Se escucha a lo lejos, la confesión de Esteban: Me hice cargo de que me detestara. Destrocé su cuerpo y lo sepulté. Metafóricamente, claro. La grabé en todas las ocasiones. El internet rebasaba de comentarios, con ese dinero la dejaba comprar lo que quisiera, era suyo. La maquillaba para que no se notaran sus golpes, aunque en línea eso llamaba más la atención. Prostituí hasta su pelo, la rapé, la dejé calva.</p> <p>Dile: “oh, daddy. Deja de beber de ese vaso”</p> <p>Dile:”Oh, daddy, Deja de beber de ese vaso”</p> <p>Dile: “Yes daddy”</p>
<p style="text-align: center;">Viaje 8: La muerte</p> <p>Acabas de darte cuenta de que quien se encuentra frente a ti no te ha enviado el mail. De hecho, hace varios minutos que estás hablando solo.</p> <p><i>En medio de la mesa encontrarás dos sobros. Toma el que tiene la hora 19: 25. Ábrelo y lee lo que tiene dentro</i></p> <p><i>“El findmyphone lo desactivé a penas te dejé. Tal vez esté a punto de cometer un delito, pero tengo mis razones. Te he inducido a la muerte. Seguro era lo mejor para mí, además me tranquiliza que esto no le sucederá más a nadie. Has estado</i></p>	<p style="text-align: center;">Viaje 8 : La muerte</p> <p>Acabas de darte cuenta de que quien se encuentra frente a ti no ha aparecido de la nada. No ha brotado de la tierra. Acabas de darte cuenta de que, hace algunos minutos, tú habitabas el cuerpo de ese hombre.</p> <p><i>En medio de la mesa encontrarás dos sobros. Toma el que tiene la hora 20:10. Ábrelo y lee lo que tiene dentro</i></p> <p><i>“Tu nombre ha sido pronunciado por todos los ángeles vestidos en tacones rojos. Tu identidad se ha derrumbado ante todos los mandatos y ha empezado a perder el gusto,</i></p>

envenenándote con pequeñas dosis. Ten cuidado por a donde caes, usualmente genera alucinaciones el último día. Tranquilo, es indoloro y de poco impacto. Tristemente, de ahora en adelante, no me queda más que presentarme como el producto de un atentado terrorista. Me baleaste, me hiciste hacer trabajo forzado desde los cinco, bombardeaste mi tierra y explotaste tanto en mí que siento que eso es lo que soy, el producto de todos los atentados terroristas en nombre de todos tus aliados.

(Detrás de esta carta se encuentra la fotografía de una mujer, una fotografía como de una presidiaria.)

el olfato, el sentido del habla y el sentido de determinar cuándo será la próxima alza del dólar. Desde ahora no sabrás mi siguiente movida, porque he dejado de tomar las pastillas por la noche. Ojalá que para cuando leas esto hayas podido seguir con tu vida, pero, si por lo contrario, decidiste desayunar las gotas del frasco que guarde en la nevera esta mañana, para cuando hayan dado las 20:10 ya estarás sintiendo oscuro, nublado y extraño. Si eso es cierto, no te asustes, lo hecho está. Ya descansa, yo no le diré nada a nadie. Solo me presentaré como el producto de un atentado terrorista.

(Detrás de esta carta se encuentra la fotografía de una mujer, una fotografía como de una presidiaria.)

Esteban ha sido cazado. Ha recordado que su noveno cumpleaños fue acaparado por la caída del muro de Berlín y que si está como está es porque ha bebido de ese vaso que tiene al costado los últimos minutos o demasiado jugo durante un mes. Ha descubierto que, así como se derrumban las construcciones y monumentos, ha derrumbado toda una identidad. Eres heredero del abuso de tu nación, eres heredero del abuso de tu tierra y el abuso de tu sangre.

La historia ha llegado a su fin, esperemos que haya disfrutado de la función, no olvide caminar con cuidado.

Anexo 5: Encuesta Impartida a los Espectadores/Participantes

Sistema de recojo

Preguntas previas a la experiencia:

Con respecto al entorno previo del participante

¿Asististe al teatro presencialmente entre septiembre del 2022 y diciembre del 2022?

a) Sí

b) No

- Si la respuesta a la pregunta anterior fue “sí”:

¿Con que tanta frecuencia asististe?

a) Siempre

b) Con mucha frecuencia

c) Con frecuencia

d) Poco

e) Nunca

¿Alguna de las obras que has visto te dio la opción de participar de ella de alguna forma?

a) Todas

b) La mayoría

c) Muy pocas

d) Casi ninguna

e) Ninguna

¿La obra aconteció en una sala de teatro?

a) Sí

b) No

Si la respuesta a la pregunta anterior fue “No”:

¿Dónde se realizó?

- a) Teatro
- b) centros culturales
- c) Otros

¿Qué tan involucrado te sentiste durante las obras que viste en ese periodo obra teatral
(octubre 2022 y diciembre 2022)

- a) Totalmente involucrado
- b) Altamente involucrado
- c) Parcialmente involucrado
- d) Poco involucrado
- e) Nada involucrado

¿Qué tanta disposición tienes para vivir esta experiencia?

- a) Totalmente Dispuesto
- b) Altamente Dispuesto
- c) Parcialmente Dispuesto
- d) Con poca disposición
- e) Con nada de disposición

¿Qué tanto entusiasmo sientes por vivir esta experiencia?

- a) Totalmente entusiasmado
- b) Altamente entusiasmado
- f) Parcialmente entusiasmado
- g) Poco entusiasmado
- h) Nada entusiasmado

¿Qué tanto interés sientes por vivir esta experiencia?

- a) Totalmente interesado
- b) Altamente interesado
- i) Parcialmente interesado
- j) Poco interesado
- k) Nada interesado

¿Qué tanto conoces al compañero con el que pasarás la experiencia?

Califica del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja)

- a) 5
- b) 4
- c) 3
- d) 2
- e) 1

Preguntas posteriores a la experiencia:

Con respecto a la experiencia AGNICIÓN TOTAL

El espacio

- ¿El uso del café fue un obstáculo o un aporte para vivir la experiencia teatral?

- a) Aporte
- b) Obstáculo

- Del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja) , ¿qué tanto aportó el espacio a ambientar la historia vivida?

- a) 5
- b) 4

f)3

g)2

h)1

Los elementos sensoriales

Durante la experiencia se hicieron presentes los siguientes indumentos:

- ¿Del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja) que tanto aporte sensorial tuvieron las actividades que involucraban estos indumentos dentro de tu experiencia?

Elementos	Sentido estimulado	Calificación del 1 – 5
Café	Olfato	
Lentes difractores	Vista	
Efervescente de naranja	Gusto	
Efervescente de naranja	Olfato	
Colonia de rosas	Olfato	
Dibujos	Tacto	
Muñecos	Tacto	

El rol que desempeñan como espectadores y actores

Bajo tu criterio: ¿Dentro de la experiencia teatral cual que rol tuviste que desempeñar?

a) Espectador

b) Actor

c) Ambos

¿En qué medida desempeñaste tu rol como actor?

a) Todo el tiempo

- b) Con Mucha frecuencia
- c) Con frecuencia
- d) Poco
- e) Nunca

¿En qué medida desempeñaste tu rol como espectador?

- a) Todo el tiempo
- b) Con Mucha frecuencia
- c) Con frecuencia
- d) Poco
- e) Nunca

La percepción y la sensación de intimidad

Califica del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja)

¿Qué tanta complicidad se generó con el otro participante?

- a) 5
- b) 4
- c) 3
- d) 2
- e) 1

Califica del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja)

• ¿Qué tan satisfecho me siento con la experiencia?

- a) 5
- b) 4
- c) 3

d) 2

e) 1

La empatía: ¿Qué tanto empatizaste con la historia?

a) 5

b) 4

c) 3

d) 2

e) 1

La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con los indumentos sensoriales utilizados?

a) 5

b) 4

c) 3

d) 2

e) 1

La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con el espacio de la experiencia AGNICION

TOTAL?

a) 5

b) 4

c) 3

d) 2

e) 1

La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con la narrativa de la experiencia

AGNICION TOTAL?

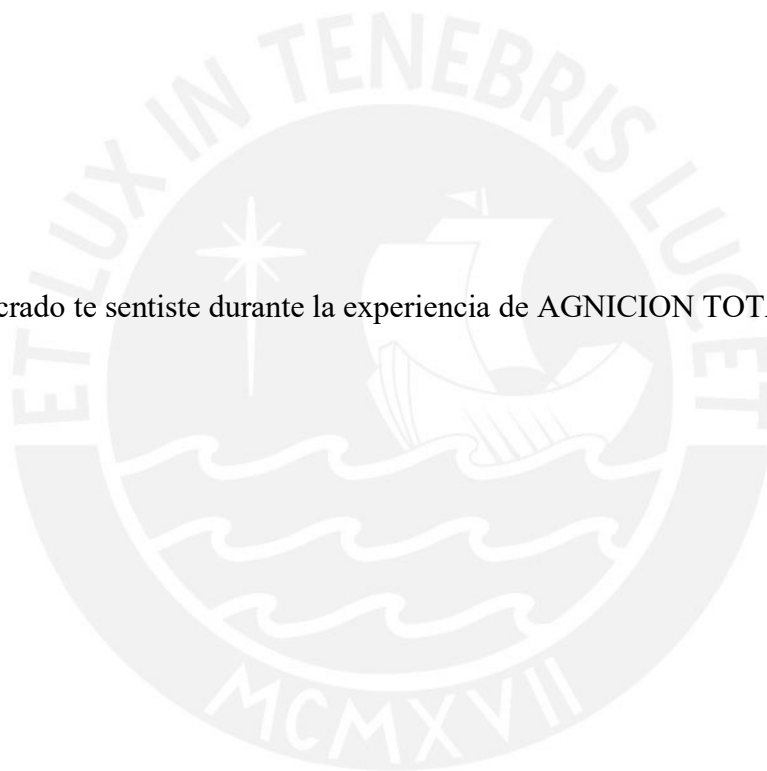
- a) 5
- b) 4
- c) 3
- d) 2
- e) 1

¿Qué tanta atención pudiste prestarle a la experiencia AGNICION TOTAL?

- a) 5
- b) 4
- c) 3
- d) 2
- e) 1

¿Qué tan involucrado te sentiste durante la experiencia de AGNICION TOTAL?

- a) 5
- b) 4
- c) 3
- d) 2
- e) 1



Anexo 6: Resultados de la encuesta impartida a los espectadores/participantes

Perfil del espectador – actor en la puesta en escena.

1. ¿Actualmente con que tanta frecuencia sueles ir al teatro?



De la muestra solo el 11% manifestó nunca haber asistido al teatro, lo que nos indica que el grupo de personas participantes en la muestra han vivido alguna experiencia teatral previa a este estudio de investigación.

2. ¿Asististe al teatro presencialmente entre octubre del 2022 y diciembre del 2022?



A pesar de que el periodo entre octubre 2022 y diciembre 2022 es un periodo corto, el 67% ha asistido a alguna obra teatral.

Si la respuesta a la pregunta anterior fue “sí”:

3. ¿Con que tanta frecuencia asististe?



Del grupo que asistió al teatro en el periodo entre octubre 2022 y diciembre 2022 el 25% considera que asiste poco al teatro

4. ¿Alguna de las obras que has visto te dio la opción de participar de ella de alguna forma?



A pesar de ya no tener restricciones por la pandemia, la participación en las obras teatrales continúa siendo mayoritariamente pasivas, solo el 8% considera que si participa activamente de las obras.

5. ¿La obra aconteció en una sala de teatro?



La tabla muestra que el 33% no asistieron a una sala de teatro, sin embargo, el 92% menciono que este espacio “no convencional” era Aranwa, el cual también es un teatro, solo que el escenario está distribuido en forma de coliseo. En ese sentido, solo el 8% estuvo en un lugar no convencional.

Si la respuesta a la pregunta anterior fue “No”:

¿Dónde se realizó? _____

- ¿Qué tan involucrado te sentiste durante las obras que viste en ese periodo obra teatral

(octubre de 2022 a diciembre)



El resultado indica que gran parte de la muestra un 25% se ha sentido poco o nada involucrado en las obras teatrales que asistieron.

- ¿Qué tanta disposición tienes para vivir esta experiencia?



Se evidencia que el 100% de la muestra estaba entre total o altamente dispuesto a participar del caso de investigación.

- ¿Qué tanto entusiasmo sientes por vivir esta experiencia?



Los resultados muestran que se contó con una muestra muy entusiasmada en vivir la experiencia

- ¿Qué tanto interés sientes por vivir esta experiencia?



Se puede observar que la muestra indico que tiene mucho interés de vivir la experiencia, lo que indica la apertura por participar en nuevas experiencias teatrales.

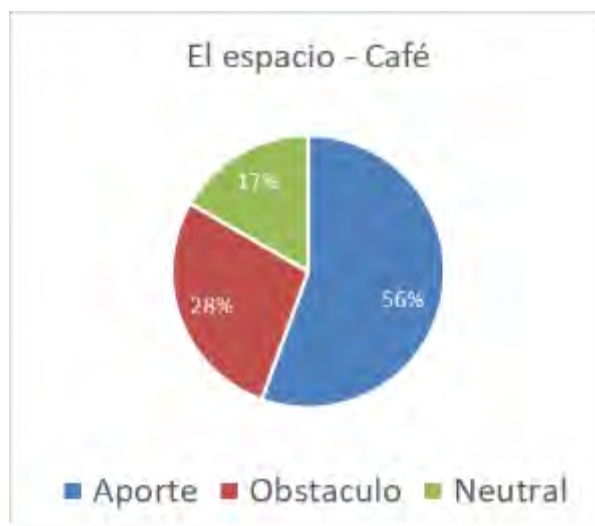
- ¿Qué tanto conoces al compañero con el que pasaras la experiencia?



El resultado indica que el grupo de la muestra de alguna manera conocía a la pareja con la que compartió la experiencia, solo el 6% indica poca cercanía.

1. El espacio

- ¿El uso del café fue un obstáculo o un aporte para vivir la experiencia teatral?



El 56% indicó que el Café o Cafetería fue un aporte al caso de investigación.

- Del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja), ¿qué tanto aportó el espacio a ambientar la historia vivida?



El resultado indica que el 50% considera que el espacio ayudo a ambientar la historia y el otro 50% que ayudo medianamente o poco a la ambientación de la historia.

2. Los elementos sensoriales

Durante la experiencia se hicieron presentes los siguientes indumentos:

- ¿Del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja) que tanto aporte sensorial tuvieron las actividades que involucraban estos indumentos dentro de tu experiencia?



El 39% indico que el Elemento Café logro estimular altamente al sentido del olfato.

El 33% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

El 28% indico que no sintió mayor estímulo del Elemento Café al sentido del olfato.



El 78% indico que el elemento lentes difractores logro estimular altamente al sentido de la vista.

El 6% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

El 17% indico que no sintió mayor estimulo del elemento lentes difractores al sentido de la vista.



El 44% indico que el Elemento Efervescente de naranja logro estimular altamente al sentido
del Gusto / Olfato

El 17% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

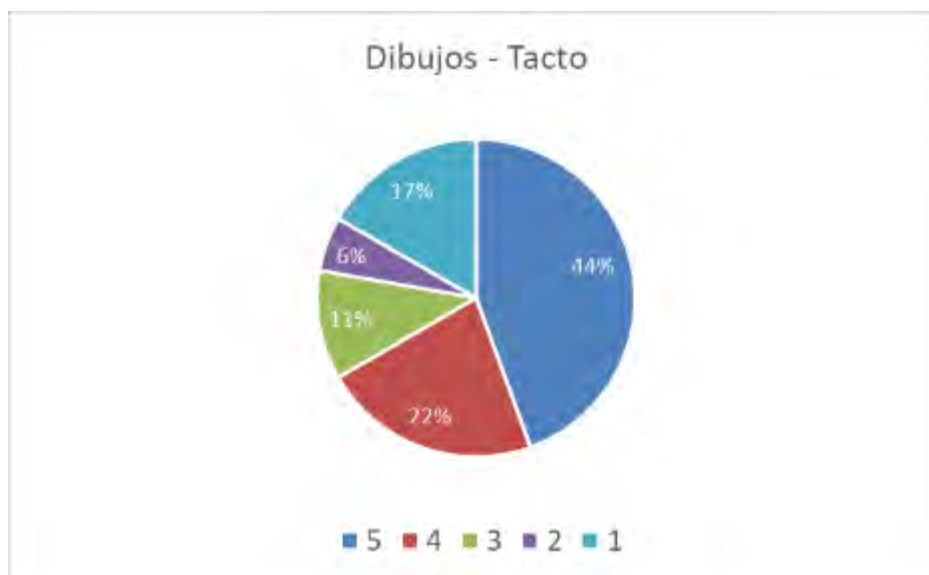
El 39% indico que no sintió mayor estímulo del Elemento Efervescente de naranja al sentido
del Gusto / Olfato



El 44% indico que el Elemento Colonia de Rosas logro estimular altamente al sentido del
Olfato.

El 33% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

El 22% indico que no sintió mayor estímulo del Elemento Colonia de Rosas al sentido del
Olfato.



El 67% indico que el Elemento Dibujos logro estimular altamente al sentido del Tacto

El 11% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

El 22% indico que no sintió mayor estimulo del Elemento Dibujos al sentido del Tacto



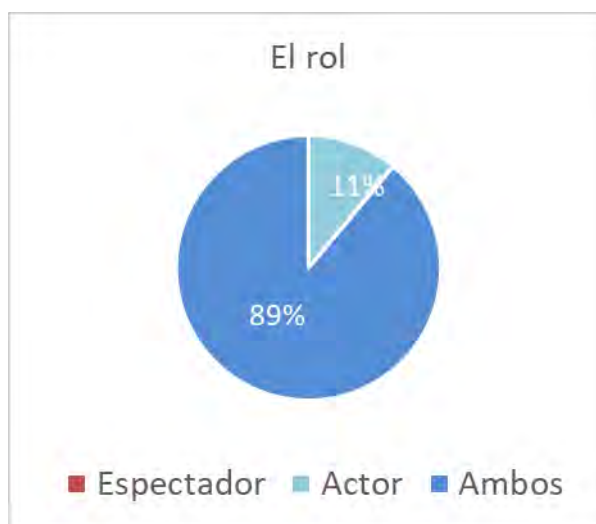
El 72% indico que el Elemento Muñecos logro estimular altamente al sentido del Tacto.

El 6% indico que el sentido fue medianamente estimulado.

El 22% indico que no sintió mayor estimulo del Elemento Muñecos al sentido del Tacto.

3. *El rol que desempeñan como espectadores y actores*

Bajo tu criterio: ¿Dentro de la experiencia teatral cual rol tuviste que desempeñar?



Los resultados indican que de manera contundente el 100% realizó una participación como Actor o Mixta (Actor/Espectador)

- ¿En qué medida desempeñaste tu rol como actor?



- ¿En qué medida desempeñaste tu rol como espectador?



4. La percepción y la sensación de intimidad

Califica del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja)

- ¿Qué tanta complicidad se generó con el otro participante?



El 83% sintió una alta complicidad con la pareja con la que realizó la experiencia

El 17% sintió una complicidad media.

Califica del 1 al 5 (siendo 5 la calificación más alta y 1 la más baja)

- ¿Qué tan satisfecho me siento con la experiencia?



El 72% se sintió altamente satisfecho con la experiencia

El 22% manifestó que se sintió medianamente satisfecho

El 6% se sintió poco satisfecho con la experiencia

- La empatía: ¿Qué tanto empatizaste con la historia?



El 61% sintió alta empatía por la historia

El 17% sintió medianamente empatía por la historia

El 22% sintió poca empatía por la historia

- La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con los indumentos sensoriales utilizados?



El 67% sintió alta familiaridad con los elementos utilizados

El 33% sintió mediana familiaridad con los elementos utilizados.

- La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con el espacio de la experiencia AGNICION TOTAL?



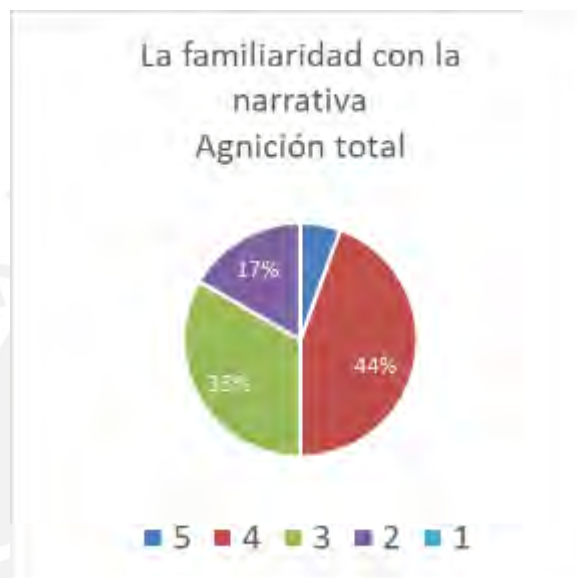
El 61% sintió alta familiaridad con el espacio utilizado.

El 33% sintió mediana familiaridad con el espacio utilizado.

El 6% sintió poca familiaridad con el espacio utilizado.

- La familiaridad: ¿Qué tanta familiaridad sentiste con la narrativa de la experiencia

AGNICION TOTAL?

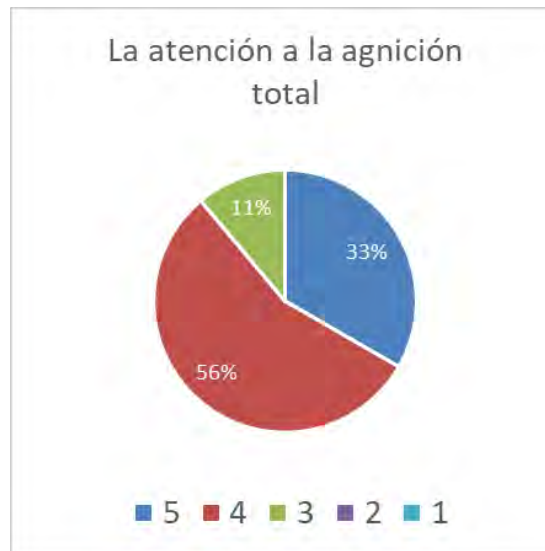


El 50% sintió alta familiaridad con la narrativa utilizada.

El 33% sintió mediana familiaridad con la narrativa utilizada.

El 17% sintió poca familiaridad con la narrativa utilizada.

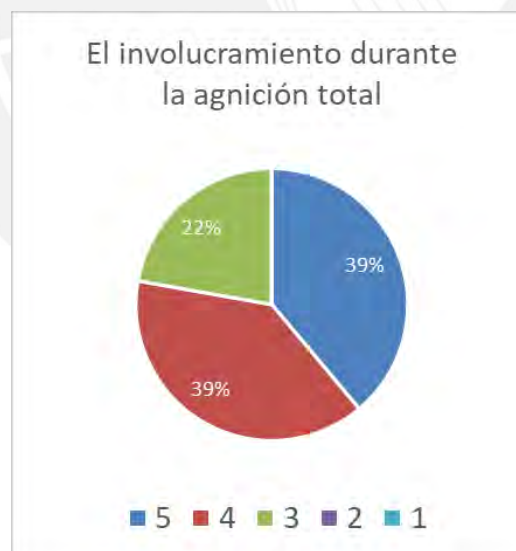
¿Qué tanta atención pudiste prestarle a la experiencia AGNICION TOTAL?



El 89% pudo prestar una alta atención.

El 11% pudo prestar una mediana atención

- ¿Qué tan involucrado te sentiste durante la experiencia de AGNICION TOTAL?



El 78% logro un alto involucramiento.

El 22% logro un mediano involucramiento.