

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Sobre la performatividad de los objetos sonoros en el *gig-theatre*:

El proceso creativo de *Prisión Euforia*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO

AUTOR

Rospigliosi Bustamante, Renzo Jorge

ASESOR

Santistevan de Noriega, Luis Alfonso

Lima, 2020

RESUMEN

Esta investigación desde las artes busca aportar a la escena teatral peruana el conocimiento y análisis del *gig-theatre* como género que reivindica el fenómeno auditivo y su rol fundamental en el hecho teatral. Es una oportunidad para explorar nuevos lenguajes que nos acerquen a otras maneras de comunicarnos con el espectador. Asimismo, el modelo de *Practice as Research* ofrece una plataforma para que las investigaciones en artes escénicas puedan acercarse al público no académico y tener un valor artístico en sí mismas. A partir de la creación del espectáculo de *gig-theatre* “Prisión Euforia” y la búsqueda de una metodología de trabajo durante el mismo proceso creativo, esta tesis reflexiona acerca del uso de los objetos sonoros como punto de partida para la creación. El relato de la investigación permite seguir de cerca el proceso creativo para entender la manera en que se dieron hallazgos como la relación de los cuerpos de los performers con la música como un generador de conflicto desde su propia materialidad y la importancia del *gig-theatre* como un espectáculo posdramático observable desde la propuesta que otorga al espectador de vivir una experiencia enfocada en los estímulos sensoriales en un acontecimiento que los recibe en toda su materialidad, tal cual le son presentados.

Palabras clave: *Gig-theatre*, performer, Prisión Euforia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a todas las personas que se animaron a embarcarse en este viaje conmigo, cuando ni yo mismo sabía adónde estábamos dirigiéndonos. Gracias a Daniel Flores, Favio Rojas, Mauricio Sotomayor, Diana Chávez, Déborah Baquerizo, Ximena Portal, Maca Trelles y Aldo Zerga.

Gracias a Alfonso Santistevan por ser siempre motivación y guía en este proceso de ser un artista creador, por acompañarme en este salto al vacío y permitirme entender cuál es el verdadero sentido de seguir haciendo teatro en una sociedad como la nuestra.

Gracias a mis padres por todo el apoyo honesto durante el proceso de ensayos y por su soporte incondicional durante las dos temporadas y las largas jornadas de escritura y revisión de esta tesis. Gracias infinitas a Maritza Bustamante y Jorge Rospigliosi.

Gracias a Henry Alvarado por confiar ciegamente en nuestra propuesta y permitirnos usar el *Rock and Pez* para explorar con tanta libertad y cariño.

Gracias a Becky Rodríguez por hacer siempre lo posible porque podamos trabajar en nuestros proyectos de la manera más cómoda posible, y por proponernos al Festival Saliendo de la Caja.

Finalmente, gracias a mis amigos y amigas del colegio y la universidad por llenar de un espíritu de juventud y amor todas las funciones de *Prisión Euforia*.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN DESDE LAS ARTES ..	6
1. Tema, pregunta y objetivo	6
2. Hipótesis	7
3. Metodología.....	7
CAPÍTULO II. MARCO CONCEPTUAL.....	10
1. Teatro posdramático	10
2. Sonido y música.....	11
2.1. Música como generador de emociones	13
3. Objetos Sonoros.....	14
4. Espacio aural y espacio sonoro.....	14
5. Dramaturgia del sonido	17
6. Relación intersubjetiva performer-espectador.....	17
7. Gig-theatre	19
CAPÍTULO III. RELATO Y REFLEXIÓN DEL PROCESO.....	22
Buscando un lenguaje	25
¿Personaje?	28

Música, maestro	28
Pequeños pasos	31
No sabemos bien qué, pero algo estamos logrando	33
¿Qué estamos haciendo?	42
Imágenes visuales	44
No somos tan distintos.....	48
Prisión Euforia, en concierto	50
De nuevo, ¿qué estamos haciendo?	53
El aplauso.....	55
Conclusiones del proceso.....	59
Lista de canciones de <i>Prisión Euforia</i>	61
CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	63
ANEXOS.....	66
ANEXO 1. TEXTOS DE <i>PRISIÓN EUFORIA</i>	66
Escena 1: Eres Especial.....	66
Escena 2: Me Voy	68
Escena 3: La Ciudad.....	70
Escena 4: Sexo	70
Escena 5: Suerte Corazón.....	72
Escena 6: Dónde Está La Reina	73
Escena 7: Ciudad De Mierda (sin música).....	73

Escena 8: Cambia Tu Vida Conmigo.....	73
Escena 9: Iglesia.....	74
Escena 10: Interrogatorio	75
Escena 11: Libertad.....	75
Escena 12: Prisión Euforia.....	75
ANEXO 2. MÚSICA Y SONIDOS UTILIZADOS EN PRISIÓN EUFORIA.....	78
ANEXO 3. REGISTRO AUDIOVISUAL DE LAS FUNCIONES DE PRISIÓN EUFORIA.....	78



INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de la curiosidad, acompañada del miedo. Pensar en estar a un año de terminar mi carrera, me hacía recordar que estos cinco años había estado encerrado en una burbuja, donde siempre tendría la mirada externa y la aprobación de un profesor antes de exponer algo a un público, o al menos donde cada curso me obligaría a realizar un producto artístico que me mantuviera en ejercicio de mi formación.

Acercarme al final me obligaba a pensar en ese salto al vacío que tendría que dar, ese salir a una realidad violenta de un país que no trata nada bien a sus artistas. Pensar que, si quiero seguir haciendo teatro, debo ser capaz de autogestionar mis propios proyectos para aquellas temporadas en las que no haya ese “alguien más” que me llame para trabajar.

Me veía entonces con la necesidad de tomar la iniciativa y crear un proyecto propio, para que luego esto se vuelva un hábito en mi vida laboral. Tenía el presentimiento de que la tesis de licenciatura podría servir como una excusa para crear una vitrina para mi trabajo y así generar un producto artístico propio que pudiera seguir difundiendo posteriormente.

Este impulso tímido se volvió real cuando por primera vez me acerqué a proponerle la idea al que ahora es mi asesor de tesis: Alfonso Santistevan. Él, con la practicidad que lo caracteriza, me hizo reafirmar que tenía que realizar una investigación que fuese vista por más personas que solo la comunidad universitaria que leería mi trabajo. Así, de paso, podría aportar en algo muy pequeño a que nuestro público conozca la existencia de las investigaciones en las artes escénicas, y reconozcan la importancia de la profesionalización de nuestras disciplinas.

El tema de esta investigación apareció de un momento a otro, de la manera más inesperada. No solo eso, apareció de la mano de mi asesor. Fue el verano previo a llevar el curso de Proyecto de Tesis 1. En el marco del Festival de Artes Escénicas de Lima, fui a ver

Medea Electronica, de la compañía *Pecho Mama*. Ahí me encontré con Alfonso en la antesala previa a la función. Hablamos un poco sobre las expectativas que teníamos respecto a la obra y lo que sospechábamos que podría ser el *gig-theatre*, nombre con el que tanto se habían promocionado.

Al salir de la función, me di cuenta de que quería que mi tesis resultara en un montaje con este estilo. No tenía claro qué tema investigaría exactamente o cómo, pero tenía por seguro que tenía que terminar en una puesta en escena de *gig-theatre*, según lo poco que había aprendido de este género al ver una sola puesta en escena que había estimulado mi creatividad frente al abanico de posibilidades que tenía en frente.

Tuve que empezar a plantear mi tesis como si se tratara de una investigación teórica, sugiriendo que terminaría demostrando una hipótesis. Lo máximo que lograba inclinarme hacia el trabajo práctico era tomar como referencias investigaciones pasadas de teatro aplicado o las pocas que han resultado en un montaje teatral. Cuando comencé el proceso de escritura, todavía no existía la Guía de Investigación en Artes Escénicas publicada por la Facultad y el Departamento Académico de Artes Escénicas. La costumbre era que aquellos textos académicos que complementaban una investigación práctica o una puesta en escena, utilizaran el aspecto práctico como un anexo y le den mayor peso al aspecto escrito.

Antes de continuar, me parece relevante recalcar que no es posible leer este texto sin acudir constantemente al registro audiovisual del proyecto que resultó de esta investigación: *Prisión Euforia*. Por lo mismo, durante la redacción se verán incluidos los enlaces que permitan al lector escuchar u observar aquello que se está mencionando. Por más de que a lo que realmente me referiré es al proceso que viví y al producto efímero, lo más cercano que le puedo proponer al lector es el registro que se hizo de este.

Nuevamente, los resultados de esta investigación son muy personales. Mi fin es plantar en el lector la semilla de próximas investigaciones artísticas, no entregar únicamente mi experiencia sino permitir que se nutra de ella para llegar a productos nuevos. Además, como el resultado de lo investigado es predominantemente lo que la experiencia haya calado en mí, advierto que intentaré ser lo más honesto posible con lo relatado.

Una manifestación escénica está compuesta no solo por lo que se ve, también por lo que se oye. Sin embargo, por mucho tiempo los estudios teatrales han estado centrados principalmente en su ser *theátron* (el espacio donde se ve) más que en su cualidad de *auditórium* (el espacio donde se escucha, refiriéndonos a la recepción de la cualidad acústica de los objetos sonoros y no solamente del entendimiento racional del significado de las palabras). Podemos observar en la performance un ejemplo de esta investigación del sonido a partir de un uso más lúdico y exploratorio. Se dejó de pensar solo en el diálogo como la única manifestación acústica para permitir investigaciones desde las posibilidades sonoras de la voz y de los cuerpos en el espacio.

Desde la academia ya se ha estudiado formas escénicas como la danza o el teatro *noh*, en los cuales la música y el sonido son el eje desde el cual se sostiene el acto. Asimismo, esta combinación es mayormente difundida desde las formas clásicas de la ópera y el teatro musical. Es en el marco de estos cuestionamientos que podemos entender la existencia del *gig-theatre*, como el bautizo de una exploración que se estaba empezando a realizar mucho antes de ponerle nombre al género.

Esta investigación empezó en el momento en que tuve una guitarra entre mis manos por primera vez a los ocho años. Cuando decidí hacer del teatro mi carrera, se despertó mi interés por profundizar en la relación entre estas dos artes. Por lo mismo, me apenaba ver que se le daba tan poca importancia a la música en la formación que estaba recibiendo. Además de

esto, los alumnos de la Especialidad de Música estudiaban en otro campus y el contacto con su trabajo era casi nulo pues no nos enterábamos ni siquiera de sus presentaciones, y asumo que pasaba lo mismo en el sentido opuesto. Sin embargo, gracias al paso por mi ciudad de producciones europeas como *The Nature of Forgetting* y *Medea Electronica*, pude reafirmar que cada vez es más difícil hablar de teatro sin hablar de música. Esa barrera que separa a las disciplinas artísticas se ha creado a partir de la especialización y la necesidad de sistematizarlas para la transmisión pedagógica; pero, en la práctica, esta barrera es inexistente.

Lo que me abrió la mente respecto a las posibilidades creativas del diálogo entre estas dos disciplinas fue encontrarme con esta nueva corriente llamada *gig-theatre* (traducido como “teatro-concierto”) e identificar que no es una propuesta tan distinta a lo que tímidamente está empezando a trabajarse en la escena limeña con espectáculos como *Novecento* de Alessandro Baricco y dirigida por Felien de Smedt o *Los Cómicos Ambulantes*, del grupo *Yuyachkani*. Estos montajes evitan que la música tenga un rol únicamente ornamental para volverla una herramienta comunicativa fundamental con la cual estructurar un montaje.

El verdadero reto al momento de decidirme a realizar esta investigación fue optar por realizarla de manera práctica. La profesionalización de las artes es algo bastante nuevo, especialmente en Perú. Son pocos los centros de estudios superiores que ofrecen carreras relacionadas a las artes escénicas, y menos los que ofrecen la especialización en actuación. Comparándolo con la realidad de otras profesiones en nuestro país, las investigaciones teóricas escasean. En este caso en particular, el producto artístico no es un anexo del documento final solamente, sino la investigación en sí misma.

Utilizaré como principal metodología de investigación la propuesta de Robin Nelson en su libro *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Desarrollar esta investigación a partir del modelo del *Practice as Research* (PaR) es lo más

adecuado dada la naturaleza de mi trabajo desde las artes, además servirá como una referencia de nuevos marcos metodológicos que puedan ser utilizados en investigaciones académicas posteriores. A nivel personal, esta investigación ha significado una búsqueda dentro de mis propios intereses y un descubrimiento respecto a las posibilidades que tengo en frente para el desarrollo de mi carrera.



CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN DESDE LAS ARTES

1. Tema, pregunta y objetivo

Pensar en una pregunta de investigación no es lo más adecuado para una investigación desde las artes. Nelson plantea que “las preguntas típicamente implican una respuesta y, por lo tanto, evocan quizás al ‘método científico’, en el cual la data lleva a la resolución de una ‘hipótesis’” (Nelson, 2013, p.30, traducción propia). El arte no puede encajar dentro de las ideas positivistas que dominaban la academia el siglo pasado. Precisamente, lo que busca el *Practice as Research* es generar ideas substanciales en vez de llegar a conclusiones que puedan considerarse “respuestas” (Nelson, 2013, p.30).

Los artistas no generamos conocimiento de la misma manera que lo generan los científicos. Si fuese posible expresar en palabras aquel conocimiento que nuestro cuerpo absorbe por medio de la experiencia, no sería necesario poner en escena nuestras investigaciones artísticas. Esta tesis se sostiene entonces en el trabajo con la dramaturgia del sonido en el *gig-theatre* y la performatividad de los objetos sonoros, a partir de la exploración y de utilizarlos como referente para crear una puesta en escena. La pregunta que se responderá es muy personal y no utilizará el método científico para ser respondida. A través de la creación, podré responder al cuestionamiento siguiente: “¿cuál es mi descubrimiento a través de la experiencia de hacer *gig-theatre*, o de intentar hacerlo en la obra ‘Prisión Euforia’?”

En el proceso, quizás podamos encontrarnos con preguntas como las siguientes:

- ¿Cómo estimularon los objetos sonoros nuestro proceso creativo?
- ¿Qué funciones tuvieron los objetos sonoros en mi puesta en escena?

- ¿De qué manera los objetos sonoros influyeron en la manifestación de nuestras actividades corporales?

2. Hipótesis

Pensar en una hipótesis es, nuevamente, forzar el método científico a un proceso de creación artística. Es asumir que, al final del proceso, llegaremos a afirmar o negar una afirmación teórica. También implica que la investigación pueda ser tomada posteriormente como referente generalizable para que, al seguir los pasos que yo seguí como investigador, se llegue a un resultado similar.

Es por este motivo que, siguiendo la propuesta de Robin Nelson, lo más adecuado es no tener una hipótesis. Es la creación la evidencia de mi investigación; y, como toda creación, será un proceso caótico que nos sorprenda en el camino, sin ninguna posibilidad de anticiparnos a un resultado.

Al ser lo más importante en la creación aquello que la experiencia haya dejado en mí como investigador, el resultado será muy personal e imposible de generalizar para trabajos posteriores.

3. Metodología

Esta investigación utiliza la creación artística como metodología. Por este motivo, hay dos preguntas necesarias para entender el planteamiento desde las artes: ¿hay una metodología para la creación? ¿Es la creación una herramienta válida para la investigación?

Nelson propone que el producto final cuente con el producto artístico efímero registrado en una plataforma durable (como un DVD), la documentación del proceso y el

“escrito complementario” (Nelson, 2013, p.26). Asimismo, mi proceso creativo tendrá la estructura macro que su estudiante, Anna Fenemore, propuso: “1. anticipación, imaginación y proyección; 2. juego, pretensión y placer; 3. dirección, repetición y/o insistencia; 4. edición, puesta en escena y composición” (Nelson, 2013, p.28).

Se espera de la metodología que resulte en un escrito con el proceso del laboratorio planificado sesión por sesión de antemano. Sin embargo, una creación no sería artística si no estuviera llena de sorpresas en el proceso. Por lo mismo, la metodología que uso ha sido redactada junto al relato del proceso creativo mientras la fuimos descubriendo.

Incluso el grupo humano con el que trabajé no lo pude anticipar, durante el proceso de creación del montaje llegó un momento en el que descubrimos qué tipo de artistas necesitábamos y cuántos. Lo único que pude anticipar con certeza era que trabajaría con Daniel Flores Farias, alumno egresado de la Especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La posibilidad de llevar a cabo este proyecto juntos partió de haber sido dirigido por él en los dos cursos de dirección que llevó en su carrera, manejar un lenguaje en común al momento de trabajar y tener búsquedas similares en cuanto al tipo de teatro que nos gusta realizar. Cuenta con suficiente experiencia previa en montajes teatrales y ha sido alumno de directores como Alfonso Santistevan y Rodrigo Chávez.

La segunda persona que integra el equipo desde antes de empezar a trabajar en esta investigación es Favio Rojas Hanco, alumno egresado de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Él me manifestó su interés por el proyecto cuando musicalizó *Contigo Aprendí*, creación colectiva dirigida por Alejandra Guerra como montaje de mi séptimo ciclo de carrera. Tuvimos la oportunidad de conocernos y conversar sobre nuestra curiosidad por generar espacios de diálogo más profundos entre la música y el teatro.

Además, ha compuesto la música de la ópera *Una dama se defiende* de Maritza Núñez y musicalizado obras como *Av. Larco*, *Chicas Pesadas* y *La Era del Rock*, todas dirigidas por Marco Palomino.

El proceso de investigación práctica fue previsto para durar desde agosto hasta diciembre del año 2019, teniendo así alrededor de cuatro meses para explorar y poner en escena un montaje en base a los resultados. Todo el tiempo previo, desde marzo hasta agosto, estuvo centrado en el desarrollo del marco conceptual y en investigar lo necesario para poder llegar al proceso creativo con un bagaje de información que me oriente. Mi decisión de ser un intérprete en el montaje más que un mero observador partió de la consideración de que la experiencia solo podría ser relatada con total honestidad y reflexionada a mayor profundidad si es que me veía inmerso en ella. Así, el carácter autoetnográfico de esta investigación se nutre de la experiencia haber sido parte del proceso creativo del espectáculo desde las dudas, miedos, riesgos y propuestas artísticas que involucran el trabajo del performer.

Mi meta fue crear un montaje de *gig-theatre*. Para esto, tuvimos que aprender en el proceso cómo se trabaja este género, para luego encontrar cómo conectamos nosotros con él desde las formaciones tan distintas que traemos cada uno. Me respaldé en mi formación musical para proponer ser parte del trabajo de composición de las canciones que utilizemos, junto a Favio como compositor principal. Finalmente, utilizamos mi *home studio* para realizar grabaciones de las mismas y poder tener un registro auditivo.

CAPÍTULO II. MARCO CONCEPTUAL

1. Teatro posdramático

Antes de poder pensar en el *gig-theatre* es necesario contextualizarlo. Al ser una corriente dentro de lo que corresponde al teatro posdramático, es Hans-Thies Lehmann el primer autor al que deberíamos referirnos. En su libro *El Teatro Posdramático*, se afirma que “el adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama” (Lehmann, 1999, p.44). Al hablar de este “teatro más allá del drama”, también le regala un capítulo a la musicalización en estas nuevas vanguardias. Menciona a Helene Varopoulou, quien dice que la música se ha “convertido en una estructura independiente del teatro” (Lehmann, 1999, p. 158). Entonces, según Lehmann, ha surgido una semiótica auditiva independiente. Aunque el autor lo enfoca hacia el tratamiento del acto de hablar y los hábitos culturales que son modificados para generar distintas melodías lingüísticas y diversos tonos, acentos, o ritmos. A esto, le suma la aparición de la música electrónica y la nueva tendencia a *samplear* las voces para expandir el espectro auditivo que se puede conseguir con la voz en el teatro.

Las formas teatrales posdramáticas demuestran estar en tensión con el trabajo artístico que ha imperado en Europa por siglos. El sonido se vuelve un signo compositivo con tanta relevancia como podría ser el texto, dentro del giro en el que este último se ve envuelto. “El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (Lehmann, 1999, p. 18). La posmodernidad le ha quitado al texto dramático el rol fundamental sin el cual antes no se podía hacer teatro.

“En las formas *teatrales* posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc.” (Lehmann, 1999, p.81). Lehmann deja claro a qué se refiere con “lo posterior al drama”. Considero imposible intentar entender el posdrama sin ubicarlo a su vez dentro del giro performativo, aquel acontecimiento que se puede observar desde los años sesenta. “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 45).

El teatro posdramático convive con el giro performativo, en el sentido de que prioriza la experiencia del espectador y la materialidad de los acontecimientos que ocurren en escena. Se deja de pensar en un *significado*, dando la contra a un punto de vista semiótico del tema para dar paso a la existencia únicamente de *significantes*. Se piensa más bien en el *efecto* inmediato, y no da espacio al espectador para buscar un sentido lógico a lo que está presenciando. “El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales” (Fischer-Lichte, 2011, p.46), es necesario entonces pensar este tipo de espectáculos desde la manera de involucrar a los artistas y espectadores en una relación que los transforma constantemente.

2. Sonido y música

El sonido es un fenómeno que ha sido estudiado desde distintas disciplinas y perspectivas. Un ejemplo claro es desde las neurociencias, teniendo como referente el libro de Jan Schnupp, Israel Nelken y Andrew King: *Auditory Neuroscience. Making Sense of Sound* (2011). Estos autores afirman que “el sonido y la audición son útiles porque *las cosas producen sonidos, y cosas diferentes producen sonidos diferentes*” (Schnupp, Nelken &

King, 2011, p.2, traducción propia). Nosotros podemos no solo recibir las ondas sonoras de un fenómeno acústico, sino descifrarlas y reconocer, por ejemplo, sobre qué material ha caído el objeto que hemos escuchado, cuánto pesaba y qué tan lejos estaba.

No obstante, no basta con tomar en cuenta nuestro funcionamiento como seres capaces de percibir e identificar el sonido. Considerando que el sonido se transmite a través de ondas en vibración, nuestro cuerpo también es un receptor de estas vibraciones. Lo que plantea James Cowan en *The Effects of Sound on People* es que el sonido puede tener efectos positivos y negativos a nivel fisiológico y psicológico.

En el primer aspecto, “los efectos que tienen un mayor soporte investigativo son relacionados a problemas cardiovasculares [...] y un estudio aislado ha demostrado recientemente enfermedades potencialmente relacionadas al sonido de bajas frecuencias y la exposición al infrasonido, aunque estos no hayan sido aceptados todavía por la comunidad médica” (Cowan, 2016, p. 57, traducción propia).

Desde el punto de vista psicológico, el autor comenta que “la mayoría de los efectos fisiológicos de la exposición sonora también tienen una base psicológica, en cuanto son el resultado de interpretaciones subjetivas de sonidos, los cuales, en consecuencia, resultan en estrés o placer” (Cowan, 2016, p.81, traducción propia).

Contradictoriamente, no podemos intentar estudiar los efectos del sonido sin tomar en cuenta la acción de la “escucha”, que según Michel Chion incluye los diversos aspectos técnicos del sistema que utilizemos para realizar el proceso auditivo, el contexto social y la situación personal en la que nos encontremos: “cosificar lo que en el sonido produce efectos, hablar de la frecuencia, de la intensidad, del ritmo, como si se tratara de una tasa de alcohol o de la dosificación de un medicamento no es menos reductor; es cosificar y dehumanizar, y

reducir el sonido a un esquema puramente mecanicista, un fenómeno que sólo tiene sentido en la dimensión simbólica del ser humano” (Chion, 1999, p. 179).

Finalmente, sobre el sonido en su capacidad de generador de significados, Mihaela de Barrio escribe *El Sonido es un Signo* (2018) en el que reflexiona sobre la relación entre lo visual y lo sonoro como una forma de intensificar las sensaciones que producen. Para la autora, “el sonido es generador no solo de sensaciones sino también de significados. El espectador experimenta gracias al sonido efectos perceptivos, cognitivos y afectivos” (p. 13). Sin embargo, vale la pena distinguir que su enfoque se refiere más a los medios audiovisuales, en los que los objetos sonoros cumplen funciones distintas. Si estamos bajo el contexto de un teatro de acontecimiento que no busca la claridad sino la opacidad en sus signos, no es tan adecuada la consideración del sonido como generador de significados, sino como provocador de sensaciones.

2.1. Música como generador de emociones

Alexandra Lamont y Toumas Eerola en su artículo *Music and Emotion: Themes and Development* resaltan la característica intrínseca que tiene la música de poder generar emociones muy precisas desde la letra de las canciones, la instrumentación y las armonías (Lamont, Eerola, 2011, p. 139). La relación es innegable y, sin embargo, sigue siendo un reto para los investigadores poder sistematizar la forma en que esta se manifiesta.

Para estos autores, los problemas que enfrentan estos estudios son tres. En primer lugar, la falta de claridad en los términos que utilizan. Referirse a “emociones” o “sentimientos” sin distinguir el uso cotidiano de estos términos de uno más académico. En segundo lugar, como es nuestra empatía la mejor herramienta para comprender la emoción que experimenta el oyente, es fácilmente confundible con la que experimenta el investigador.

Finalmente, hay una distinción que se omite respecto a las emociones cotidianas y las emociones musicales.

3. Objetos Sonoros

Bárbara Flückiger, durante su conferencia *Efectos visuales y diseño de sonido: percepción y diseño* (2013) optó por usar el término “objeto sonoro” para describir cualquier suceso acústico. De esta manera, evita la jerarquía sonido-música-diálogo y no necesita profundizar en la extensa teoría que hay para cada una de estas categorías. Al englobarlas de esta manera, enlista las funciones que suelen cumplir en los medios audiovisuales: crear continuidad, llevar la mirada, establecer ritmo, sentar acentos, caracterizar lugares acústicamente, apoyar o socavar la orientación en tiempo y espacio, adjudicar corporeidad a la imagen bidimensional, darle características materiales al objeto representado y crear atmósferas mediante la dimensión sonora.

En este caso, es necesario resaltar que nuestro trabajo no se vio únicamente centrado en la inclusión de música dentro de un espectáculo teatral. Utilizar los conceptos previamente mencionados nos permitió abrir nuestra exploración hacia los objetos sonoros en general para así dar un nivel adicional de expresividad al proceso.

4. Espacio aural y espacio sonoro

Para definir el espacio aural, parto de Fischer-Lichte en *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008) quien menciona el espacio aural y la manera en que este disuelve los límites del espacio performativo. Sin embargo, para entender de qué habla con exactitud, considero más exacto regresar a Zuckerkandl. Su obra *Sound and Symbol. Music and the External World* data de 1973 pero cuenta con definiciones que siguen siendo

relevantes para las investigaciones de las dos últimas décadas. No obstante, este autor prefiere definir el término a partir de una cita de Révész:

El espacio que cobra vida a través del sonido enteramente carece de las características espaciales esenciales del espacio óptico, como la tridimensionalidad, el orden espacial, la multiplicidad de direcciones, formas, y sobre todo la ocupación de objetos; no tiene dirección directa al mundo de los cuerpos, no se relaciona con ninguno de los dos espacios sensitivos que se nos es dado –espacio visual y espacio táctil-, ya sea en su estructura o en su elaboración fenomenológica; no conoce relaciones geométricas y no posee finitud espacial. (Révész citado en Zuckerkandl, 1973, p.276)

La experiencia del espacio de la mano y el ojo es básicamente una experiencia de lugares y distinciones entre lugares; y el espacio que vemos y tocamos, en el cual también nos movemos. El oído, en cambio, conoce el espacio como un todo sin dividir; no conoce nada de lugares o distinciones entre lugares. El espacio que oímos es un espacio sin lugares (Zuckerkandl, 1973, p.276).

Fischer-Lichte hace un comentario acerca del espacio sonoro y el uso del sonido en su libro *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (2008). Según la autora, el espacio aural disuelve los límites del espacio performativo. El espacio que nos rodea se vuelve parte del espectáculo por medio de los ruidos y sonidos, y lo expande considerablemente (2008, p. 124). Esto implica el sonido de los pasos, la respiración del público, la lluvia que pueda haber afuera del teatro, etc. El ejemplo más claro de esto quizás sea John Cage y su composición 4'33'', composición musical hecha solo de 4 minutos y 33 segundos de puro silencio. Al presentar esta pieza en vivo, no es el silencio lo que se experimenta (y que demuestra no existir), sino todos los sonidos accidentales provocados por la presencia de espectadores incómodos frente a la situación de escucharse a sí mismos dentro de este espectáculo. El espacio aural entonces se escapa de nuestro control, es esta la

característica que permite que el espacio performativo cambie constantemente, extendiéndose más allá de lo arquitectónico y rompiendo sus propios límites.

A partir de esto, Catherine Bouko en *The Musicality of postdramatic theatre: Hans-thies Lehmann's theory of independent auditory semiotics* (2009) regresa a Lehmann para profundizar un poco más en su teoría de la semiótica auditiva. La autora rescata la forma en que el teatro posdramático se manifiesta a partir del diálogo entre distintas disciplinas o el conflicto entre estas en simultáneo. Bouko enfatiza la manera en que la dimensión musical es acentuada en presencia de los actores. Hace una distinción entre la voz como sonido y como vector del discurso dramático. Sin embargo, establece que en el teatro posdramático es más importante la enunciación que la transmisión del significado. Usar el signo lingüístico en su tono más autónomo le permitirá al espectador oír la presencia de la música dentro del discurso, invitándolo a una recepción dual: una percepción puramente auditiva al igual que una interpretación dramática.

Teniendo en cuenta que la primera temporada de *Prisión Euforia* se realizó en un restobar, era innegable que los sonidos propios de este espacio apoyaban al desarrollo de la propuesta y su transmisión. El espacio sonoro se veía invadido por el sonido mismo de los aparatos utilizados en la cocina o las voces de los meseros al tomar recibir pedidos. Sin embargo, lo más interesante era que el espacio sonoro también se “contaminaba” por la propia recepción del público. Esto gracias a que la experiencia ofrecía la oportunidad de comer o beber con tus amigos y, como es propio de un concierto, poder hablar con ellos o hasta grabar con tu celular sin ningún problema. Que permitiéramos esto nos hacía recibir aplausos y hasta gritos de emoción durante el espectáculo, cosa que no sucedió en la temporada del Centro Cultural de la PUCP. Por este motivo, considerar el espacio sonoro que se va a generar es fundamental para este tipo de investigaciones.

5. Dramaturgia del sonido

A partir de la nueva percepción posdramática del teatro, el sonido pasa a ser un eje en la puesta teatral que dialoga directamente con los demás lenguajes en escena. Esto nos lleva a la pregunta respecto a si se puede hablar entonces de una “dramaturgia” del sonido. Para responderla, utilizamos como referencia principal el texto *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre* (2011) de Mladen Ovadija. Este autor no solo nos contextualiza respecto a la dramaturgia del sonido y su uso histórico si no que nos reubica en la situación de la misma respecto al teatro contemporáneo, proponiendo el fenómeno sonoro como una materia maleable como la pintura o la arcilla. Afirma que el sonido adquiere la plasticidad necesaria para participar de la construcción de la realidad espacio-temporal de la escena (Ovadija, 2011, p.35). Define entonces la dramaturgia del sonido como la disposición temporal y espacial de todo lo relacionado a los signos auditivos en una puesta en escena (Ovadija, p.5). Esto nos ayudará a entender el sonido como una arquitectura que habla por sí misma y expande la capacidad expresiva de los lenguajes en el teatro.

6. Relación intersubjetiva performer-espectador

A partir de lo mencionado, se evidencia que el sonido puede contribuir al estado de ánimo, tonalidad o atmósfera del contexto teatral, por lo que no podemos omitir la observación de la relación que se genera entre los performers y los espectadores. Collins agrega a partir de Barry Blesser en *Aural Spaciality and Sonic Materiality: Attending to the Space of Sound in Performances by Ivo Dimchev and Alma Söderberg* (2018) que el espacio auditivo ofrece una “transición del medio estático al fluido” resaltando cómo escuchar puede dirigir la atención hacia las fuerzas inmateriales, dinámicas y no medibles.

A partir de esto, el énfasis en la experiencia espacial del oyente atento permite, según lo que Collins toma prestado de Blesser, promover el entendimiento del espacio demarcado por atributos de la experiencia, más que los límites físicos. Collins, siguiendo esta idea, toma en cuenta la manera en que la materialidad sónica se puede acumular en los espacios y a través de los cuerpos, afectando nuestras relaciones y experiencias del mundo. Añade a su discurso el punto de vista de Salomé Voegelin, quien resalta la importancia de mencionar la experiencia subjetiva del “yo” como espectador al momento de analizar una obra.

Es esta consideración la que nos permite un diálogo con lo propuesto por Helbo en *Semiotics and Performing Arts: Contemporary Issues*. El autor propone analizar el proceso de recepción de significados y cómo se desarrolla el reconocimiento de la textualidad, la materialidad y el cuerpo. Es decir, la manera en que el cuerpo del espectador es en sí mismo tan importante para la experiencia teatral como el trabajo artístico. El teatro posdramático brinda mayor énfasis a la relación con el espectador y el trabajo que se le va a dar, haciendo que dejemos entonces de hablar de una estética “semiótica” que trabaje a partir de signos, para dar paso a una estética del acontecimiento que prioriza la experiencia desde una perspectiva difícilmente traducible a un lenguaje verbal o escrito.

A partir de las experiencias por las que Collins y Helbo se han visto inmersos, logro encontrar puntos en común respecto a las reflexiones que giran en torno al espectador en las obras de teatro en las que el uso del sonido es primordial. Por lo tanto, para entender en el género del *gig-theatre* la relación intersubjetiva entre el performer y el espectador, llego a un punto medio entre estos dos autores y la resumo como el proceso subjetivo de recepción de los estímulos propuestos por el espectáculo y la manera en que la materialidad del sonido se acumula en los cuerpos para afectar nuestra experiencia, colocando al espectador en el rol de un oyente activo. Por este motivo, será de especial consideración que la puesta en escena cuente con un tratamiento adecuado del sonido para que la relación del espectador con los

performers se manifieste desde la experiencia del concierto en vivo, con todas las implicaciones acústicas y técnicas que esto conlleva.

7. Gig-theatre

La única mención que pude hallar en un texto académico respecto al *gig-theatre* fue el párrafo que le otorga Kendrick en *Theatre Aurality* (2017). En este, la autora toma en consideración los dos usos que se le está dando al término en el Reino Unido. El primero, hace referencia a las performances que son un híbrido entre una obra de teatro y un concierto (la autora no especifica ningún género en específico), aquellas que incorporan sonido en vivo o grabado y que son identificables por la presencia de un único micrófono (Kendrick, 2017, p. 48).

En segundo lugar, comenta el uso del término también como una referencia a la economía del evento teatral de “una sola noche”, lo mínimo que se puede reunir de una performance en los tiempos actuales de austeridad. La autora plantea entonces al *gig-theatre* como resultado de la precariedad en la industria teatral, pero que es abrazado por los artistas arriesgados que se ven atraídos por las posibilidades que un evento de una sola noche presenta (Kendrick, p.48).

Antes de comentar este uso académico del término, considero interesante rescatar cómo se definen a sí mismos dos grupos londinenses que se denominan como parte de esta corriente. De esta manera, intentaré encontrar un punto medio que me oriente a la producción de este género en el contexto limeño.

El primero es *Middle Child*. Ellos, en su página web, comentan brevemente lo que para ellos significa el *gig-theatre*. Dicen literalmente que, más que poner una guitarra en escena, se trata de toda una experiencia para la audiencia. El público está invitado a

fotografiar sus espectáculos, ir al baño o al bar a la mitad del show o salir para encontrarse con sus amigos y luego regresar. Para *Middle Child*, el *gig-theatre* es sobre la totalidad de la experiencia en vivo y prenderles fuego a las expectativas de lo que puede significar una noche en el teatro (Middle Child, 2018).

El segundo es *Pecho Mama*. Fundado en el 2016, se denominan a sí mismos como una banda y a la vez una compañía de teatro. Tienen a la fecha solo una obra, *Medea Electronica*, con la cual han realizado giras alrededor del mundo (incluida una presentación en Lima para el Festival de Artes Escénicas).

Empezando por lo más evidente, el *gig-theatre* funciona como un punto intermedio entre un concierto y una obra de teatro. Para ser más específico, me atrevo a decir que utiliza el formato de un concierto de rock. Esto es, los instrumentos instalados privilegiando un espacio central para el micrófono. A esta disposición del espacio se le podría sumar el uso de escenografía sutil que nos arme la atmósfera del espectáculo a presentar. El espacio casi no sufre transformaciones durante la puesta y toda la acción escénica se realiza a partir de esta “limitación”.

El uso de sonidos es fundamental para ubicar al público en el espacio-tiempo y construir atmósferas constantemente. Estos se generan desde la banda gracias a la presencia de un micrófono, pero también de instrumentos en vivo. El performer puede fluctuar entre sus roles y jugar por momentos a ser un personaje ficticio como a no serlo y presentarnos a su ser real en escena, sin dejar el estado de representación.

Encuentro entonces dos vacíos que, más que ser un problema, representan una posibilidad creativa. El primero es respecto al uso del texto. No se hace referencia a este en ninguna de las definiciones mencionadas. En este sentido, existe una total libertad entre usar diálogos que nos guíen a través de una historia con una narrativa clara y lineal, permitiendo el

juego en el habla de los performers o, como se vio en *Medea Electronica*, que estos sean pregrabados. Por otro lado, el texto puede tener un uso más poético (como lo que parece haber hecho *Wildcard* en la puesta en escena de *Electrolyte*) e incluso aprovechar la materialidad de la voz y explorar sus cualidades acústicas desde lo lúdico.

Esto nos lleva al segundo “vacío” que encuentro: el uso que se le da a la música. Nuevamente, se reduciría a una decisión creativa si usar la música para generar momentos líricos o, como suele hacerse en el teatro musical convencional, que sirva para permitir el desarrollo de una acción escénica de corte más dramático.

En nuestro caso, una de las partes más enriquecedoras del proceso fue descubrir cómo queríamos nosotros hacer nuestro montaje de *gig-theatre*, ver qué tomamos de las referencias que tenemos y de qué preferimos alejarnos. Finalmente, como un añadido personal, considero que el *gig-theatre* es capaz de ofrecer al espectador la experiencia del éxtasis que tiene un concierto de rock, alejándolo de la solemnidad o excesivo respeto que tradicionalmente se le da al acto de ver teatro, especialmente para el público que consume obras más comerciales y de menos experimentación.

Creo que es importante considerar la posibilidad de que, mientras le otorguemos al público este acontecimiento de forma segura, la audiencia nos retribuirá con su entusiasmo por sentirse parte de la propuesta. Esto de la misma manera que los espectadores de un concierto se dejan llevar por la ola de euforia que aborda el evento.

CAPÍTULO III. RELATO Y REFLEXIÓN DEL PROCESO

Mi referente en *Medea Electronica* era la presencia de un mismo personaje que, siendo a la vez la vocalista de la banda, estaba presente en todo momento. Mi primer impulso fue replicar este modelo: una banda instalada en el escenario que acompañe al vocalista, quien es a su vez el personaje principal de la historia a ser contada y que los demás personajes aparezcan como voces pregrabadas. Fue en esta búsqueda que Gino Luque me recomendó el texto *Edmond* de David Mamet.

Edmond es una obra en un acto estrenada en Chicago en 1982. Posteriormente, se estrenó una película basada en el mismo texto en el año 2006. La obra presenta la “aventura” en la que se ve involucrado Edmond Burke, quien decide hacer cambios en su vida cuando una tarotista le dice que “no está donde pertenece”. Esto lo lleva a vagar por la ciudad de New York y verse involucrado en situaciones de violencia sexual, racial y homoerótica.

Edmond está estructurado en 23 escenas cortas en las que el protagonista se encuentra siempre presente. Se resumen de la siguiente manera:

1. La pitonisa: Una tarotista le lee el futuro a Edmond, diciéndole que él no está donde pertenece.
2. En casa: Edmond le dice a su esposa que se va de la casa.
3. Un bar: Edmond llega a un bar y un hombre que ahí se encontraba le sugiere que contrate una prostituta.
4. El Allegro: Primer prostíbulo que visita, es echado luego de pelearse por los precios.
5. Un “Peep-Show”: Edmond llega a un local que le ofrece espectáculos de *striptease*, pero que no le permite el contacto físico.
6. En la calle, el Monte con tres cartas: La primera aparición de los estafadores callejeros, Edmond observa el juego que realizan.

7. Repartiendo folletos: Un ambulante le ofrece a Edmond el folleto de un burdel.
8. El burdel: Edmond llega, con el folleto en la mano, al burdel. La “madame” lo recibe y le explica los precios.
9. En el burdel, en el piso de arriba: Luego de haber pagado, Edmond se sorprende cuando la prostituta le comenta los gastos adicionales por el servicio. Edmond sale a buscar dinero.
10. El Monte con tres cartas: Edmond apuesta a los jugadores ambulantes, lo estafan. Cuando Edmon reclama, recibe una golpiza.
11. Un hotel: Edmond llega a un hotel a pedir ayuda y es tratado con indiferencia por el recepcionista.
12. La casa de empeños: Edmond empeña su anillo de matrimonio y compra un cuchillo de guerra.
13. El metro: Edmond se altera y grita en el vagón del metro después de que una señora le rechazara un cumplido.
14. En la calle, frente al “Peep-Show”: Un aparente proxeneta le hace una propuesta a Edmond, para luego llevarlo a un callejón oscuro y asaltarlo. Edmond se defiende con su cuchillo y lo deja desplomado en la acera.
15. La cafetería: Edmond llega a una cafetería abrumado de confianza y coquetea con una camarera.
16. El apartamento de Glenna: Edmond y Glenna conversan luego de haber tenido relaciones sexuales. Cuando Glenna se niega a las propuestas sofocantes de Edmond, es acuchillada.
17. La iglesia: Frente a un predicador, la señora del metro lleva a un policía para que intervenga a Edmond y le descubre el cuchillo al tocarlo de casualidad.
18. El interrogatorio: El investigador interroga a Edmond sobre el incidente con la señora, para luego preguntarle sobre el asesinato de Glenna.

19. La cárcel: La esposa de Edmond lo visita a la cárcel para asegurarse de que firme los papeles del divorcio.
20. La nueva celda: El nuevo compañero de celda de Edmond lo golpea y lo fuerza a realizarle una felación.
21. El capellán: Edmond se desahoga con un sacerdote que intenta redimirlo de su pecado.
22. Solo en la celda: Edmond escribe una carta y es avisado de una visita, pero se niega a recibirla.
23. En la celda de la prisión: Edmond reflexiona en una conversación profunda con su compañero de celda. Finalmente, le da un beso de buenas noches y se van a dormir.

Lo que verdaderamente me ayudaría del texto, es que el personaje de Edmond aparece en todas las escenas, y estas son sumamente cortas. Escenas de principalmente dos personajes, apoyaban mi idea de poder presentar a un personaje solo de forma sonora sin confundir al espectador, jugando con distintas voces. Además, la estructura es tan clara que es fácilmente divisible en canciones.

No obstante, esto era tener ya solucionado el montaje. No habría mucha investigación en utilizar un recurso que al final me llevaría a una obra de corte dramático, con la única “transgresión” de presentar personajes como sonidos.

Ante esta situación, mi asesor me recomendó no trabajar el texto de *Edmond* en sí, sino trabajar a partir del universo poético de este personaje. Trabajar casi desde la perspectiva de la performance para crear un espectáculo que funcione como un concierto que circunde la presencia de Edmond, pero no que lo tome como protagonista ni como locutor.

Sin embargo, incluso con esta decisión, todavía no teníamos nada claro respecto al tipo de obra que haríamos. Por esto, una primera parte de la investigación se trató de ir

descubriendo qué lenguaje utilizaríamos para el trabajo escénico y desde dónde podíamos empezar a crear.

Buscando un lenguaje

Nuestro punto de partida fue el texto original. Daniel Flores, el compañero al que le pedí que dirigiera este proyecto, me pidió que aceptara incluir a Mauricio Sotomayor como asistente de dirección, pues consideraba que él tenía ideas nutridas por su formación como artista plástico para lograr la abstracción que tendríamos que construir para que este montaje funcione. Entre los tres acordamos tener una primera sesión en la que solo planeáramos el proyecto y conversáramos respecto a la obra.

En esta primera reunión, todavía sin saber muy bien qué íbamos a hacer, decidimos que sería más interesante que nuestro concierto contara con una voz femenina. No solo para añadir matices al espectáculo, sino porque la presencia femenina en *Edmond* es relevante. Mauricio nos sugirió a Diana Chávez, ex compañera suya del taller de actuación de Roberto Ángeles porque sentía que, gracias a haber llevado también el taller de Ópalo, era una actriz dispuesta a explorar con lenguajes distintos a los que su formación apuntaba. Además, él sabía que cantaba.

Llegamos a un acuerdo respecto a cuáles sentíamos que eran los temas que se repetían constantemente en la obra. Estos fueron la prostitución, el racismo, la religión, la homosexualidad, el azar y el machismo (unido a la construcción de la masculinidad). Daniel nos encargó que para nuestra siguiente reunión contáramos una historia de nuestras vidas con cada uno de los temas, haciendo una actividad que no tuviera nada que ver con la historia que estábamos narrando. Con esto, empezamos a explorar desde lo que nos acercaba a la performance.

Luego de llevar nuestra tarea y compartir nuestras historias. Nos dimos cuenta de que Mauricio y yo veníamos de lugares muy parecidos con anécdotas que se asemejaban. De colegios similares, de familias con situaciones cercanas. Finalmente, los dos teníamos los mismos privilegios en la sociedad, y era necesario tomarlo en consideración para encontrar qué tema nos movilizaría realmente y no buscar ser voces de grupos humanos a los que no pertenecemos.

En la siguiente sesión, Diana se unió al proceso. Nos mostró lo que había trabajado para la tarea anterior y presentamos lo que Daniel nos había mandado a hacer: realizar una acción sin sentido que tuviera una canción a libre elección detrás. En mi ejercicio, por poner un ejemplo, lo que hice fue lo siguiente:

Escribir nombres en pedazos de papel, pintarme los labios, besar estos papeles, ponerlos en un balde y finalmente vaciarles una botella de agua encima. Esta serie de acciones por sí sola no hubiera dicho tanto si no hubiesen estado acompañadas de *Canción para mi muerte* de *Sui Generis*.



(Dibujo realizado por Mauricio como acción sin sentido)

En lo presentado por los tres, la canción elegida se volvía un signo ambiguo cuya relación con los demás elementos no era evidente. Esta opacidad estimulaba nuestra búsqueda por un significado de lo que estábamos viendo. Queríamos intentar adivinar quién era esa chica que Mauricio dibujaba, qué significaban esos números, o qué estaba escribiendo yo antes de colocar los papeles en un balde. Las acciones podían ser lo más aleatorias posibles, pero estábamos seguros de que la elección de la música otorgaba un significado a lo que estábamos viendo, así esta no haya sido la intención del *performer*; ya sea por la emoción que provocaba la instrumentación o por el mensaje que transmitía la lírica de la misma.

Nos acercábamos a una primera intuición respecto a la importancia de lo musical y las atmósferas que se generan, que difícilmente son leídas como algo aleatorio. Esto responde a la manera en que el teatro posdramático presenta sus signos. “Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte” (Fischer-Lichte, 2011, p. 32).

Un primer hallazgo fue comprender que, al llenar la acción escénica de estímulos que solo funcionen como significantes sin mayor relación lógica entre ellos, propones la tarea al espectador de completar los significados desde las relaciones que pueda atribuirle de manera personal. Nos dimos cuenta de que no tendríamos que preocuparnos constantemente en sí se entendía o no lo que estábamos proponiendo escénicamente. Si tenía sentido para nosotros, podía ser suficiente. El espectador va a interpretar; sin embargo, antes de comprender la performance, pasará por experimentarla y vivirla como una experiencia que no le dará tiempo de reflexión (Fischer-Lichte, 2011, p.34).

¿Personaje?

La siguiente tarea fue elegir un personaje de la obra que no fuese el mismo Edmond y construirlo con una personalidad totalmente diferente a la que se le da en la película o a lo que primero imaginaríamos al leer el texto. Jugaríamos a que Edmond ha muerto y se está interrogando a estos personajes, con la presencia de un policía bueno y un policía malo. El personaje no era culpable y tendría que defenderse de las acusaciones en su contra.

Luego de improvisar estas situaciones, encontramos que podría ser una interesante propuesta que el espectáculo se centre en los personajes con los que Edmond interactúa y la relación que establecieron, sin que aparezca él en ningún momento más que en las menciones de los demás. Considerábamos una propuesta más estimulante para la imaginación del espectador hablar constantemente de un personaje que no se veía, y que aparentemente había cometido un crimen terrible.

Más adelante nos daríamos cuenta de que sería incluso más sugerente no presentar de manera clara a los personajes para que el espectador se vea obligado a realizar el ejercicio mental de intentar entender a quién está representando cada actor en cada momento específico. Nuevamente, reafirmábamos nuestro descubrimiento de la importancia de dar al espectador el trabajo de construir la obra en su cabeza desde la interpretación a la que pueda llegar a partir de solo otorgarle estímulos opacos y que el sentido lógico dependa de cada uno.

Música, maestro

Sentíamos que no podríamos avanzar mucho más con la idea del concierto si no incluíamos al músico en los ensayos lo antes posible. En nuestra siguiente sesión, improvisamos a partir de algunas de las escenas del texto. Estas improvisaciones partían de pensar a la escena como una obra en sí misma, e intentar actuarla desde lo que recordábamos

de ella y como nos naciera sin pensar tanto en la trama o los personajes de Edmond. A su vez, Favio improvisaría con lo que sintiera adecuado, siguiéndonos atentamente.



Logramos jugar cuatro momentos. El primero fue el de la pitonisa. Surgió la idea de leerle las cartas al público y decirles lo especiales que son. Sentimos que podía repetirse esto en el momento en que los apostadores callejeros estafan a Edmond, jugando con el público. Estos dos momentos se quedaron por el momento en exploraciones superficiales.

Fue la tercera escena que exploramos la que nos resultó más interesante porque mezclaba con fluidez una mayor cantidad de lenguajes. Esta fue la escena en la cárcel, cuando Edmond es sodomizado por su compañero de celda. Luego de improvisar un poco desde la sensación física de que Mauricio me acorralara, Favio llevó lo que estaba tocando hacia una

música mucho más lúdica, que nos remitía a anfitrionas intentando venderte algo en un supermercado. Así, Diana se unió a esta sensación como si fuera una animadora y proponiendo al público “Los 5 pasos para realizar una buena felación” mientras en el segundo plano Mauricio y yo seguíamos interactuando sin afectarnos mucho con lo que sucedía, para generar un contraste.

Luego de trabajar esta escena, con el poco tiempo que nos quedaba nos pusimos a jugar Mauricio y yo a ser Glenna, la camarera. Poco a poco, este trabajo que al principio era individual, se comenzó a convertir en un diálogo involuntariamente cuando Favio proponía calidades de energía o ritmos que calaban en nuestras construcciones a la vez. Darnos cuenta de esto, nos llevó a profundizar en la imitación para construir a Glenna como si se tratase de un coro.

No sabíamos muy bien qué estábamos haciendo, pero nos divertía la idea de que los dos hombres fuésemos la camarera a la vez, y que Diana fuese Edmond. En el siguiente ensayo empezamos trabajando desde esto que habíamos dejado como una semilla.

Desde el inicio de la siguiente sesión, la improvisación tuvo música detrás. Exploramos la escena de la Edmond y su interacción con Glenna. Esto es, a partir del texto original, una secuencia de tres momentos:

- La seducción de Edmond hacia Glenna cuando llega al bar en que ella trabaja luego de haber golpeado a su asaltante.
- Las relaciones sexuales (que quedan implícitas).
- La conversación posterior en que se intenta establecer una conexión pero que resulta en él asesinándola.

La música nos ayudó a realizar este viaje, pues todo se realizaba únicamente desde el contacto físico y la consigna de que Mauricio y yo representábamos al mismo personaje (o diferentes partes de este) y Diana a Edmond. Sin embargo, Favio intuitivamente lo convirtió en una estructura de cinco momentos:

- Presentación
- Persuasión
- Seducción
- El cambio de filosofía
- La muerte

Ya estábamos más que seguros de que la música cumpliría un rol fundamental en el proceso creativo, nos estimulaba para la creación y nos servía como una guía para orientar nuestra búsqueda.

Pequeños pasos

Habíamos encontrado una manera interesante de llevar esta escena de manera física y que interactúe con lo musical. Pero no queríamos confiarnos de la sensación de haber encontrado cómo utilizar los objetos sonoros a nuestro favor para este montaje.

Ingenuamente, decidimos retroceder por un momento a explorar como primero uno exploraría cuando quiere buscar lo performativo en el sonido.

Pusimos a nuestra disposición varios objetos, entre ellos cosas cotidianas como sillas o recipientes de plástico. También incluimos algunos instrumentos que fueron fácilmente transportables al ensayo; entre ellos una armónica, una de mis guitarras y mi *guitalele*. Curiosamente, este día Favio no estuvo presente en el ensayo, por lo que la música pasó a ser nuestra responsabilidad.

Jugamos a hacer sonidos con lo que teníamos cerca, usando los objetos como material sonoro y sin intentar tocar los instrumentos de manera correcta. Probamos diferentes sonidos y ritmos. Poco a poco, el juego individual empezó a tornarse en conversaciones a partir del sonido. Preguntas y respuestas, acoplarse al otro o buscar darle la contra a propósito.

En un momento utilicé la computadora del salón para incluir sonidos digitales también: el llanto de un bebé, gotas de lluvia, el latido de un corazón, viento, electricidad, manecillas de un reloj y fuego en una chimenea. Intentábamos generar atmósferas sonoras que funcionen de manera orgánica con estos estímulos. Al finalizar la sesión, se nos ocurrió que podríamos grabar sonidos de esta índole para usarlos en la obra o hacerlos en vivo, pero editarlos digitalmente para permitirnos crear *loops* o poner efectos en el micrófono y que así no sean estos sonidos crezcan. No obstante, en general, en esa exploración sentimos que no habíamos descubierto algo realmente útil para nuestro trabajo en la puesta en escena.

Todavía no sé si, quizás, algunas ideas del montaje jamás hubieran aparecido si no hubiésemos pasado por esta experiencia. Lo que sí estábamos descubriendo, gracias a la ausencia de Favio, era que los roles estaban mutando instintivamente. El trabajo del músico, de nosotros como actores y del director cada vez se iba difuminando y todos por momentos proponíamos desde roles que no eran los que se nos habían asignados en un principio.

No sabemos bien qué, pero algo estamos logrando

Luego de este ensayo, decidimos regresar a trabajar las escenas como lo habíamos estado haciendo previamente: desde el impulso físico según los estímulos musicales, y los impulsos musicales según los estímulos físicos (nosotros recibiendo lo propuesto por Favio para crear, y viceversa). Esto fue un hallazgo metodológico para el proceso, hasta que más adelante llegaríamos a un punto de crisis y nos daríamos cuenta de que tampoco era la mejor manera de crear este tipo de espectáculos. Optamos por ahora explorar sobre la escena dos: Edmond separándose de su esposa.

Para seguir con esta premisa de que los personajes sean entes que fluyen como presencias vagamente dibujadas, ahora yo sería la esposa y Diana, nuevamente, Edmond. Colocamos dos sillas una frente a la otra. Las premisas que propusieron Daniel y Mauricio fueron tres:

- Diana solo podía decir “me voy a ir” y yo no podía hablar.
- Yo no podía dejar de tocar la silla y a ella.
- Diana y su silla tendrían que alejarse.

Nuevamente, nuestra aproximación hacia las exploraciones estaba muy influenciada por la forma de trabajar a la que estábamos acostumbrados desde nuestra formación en trabajos escénicos previos a este proceso creativo. Se nos hacía mucho más cómodo improvisar cuando las premisas nos ofrecían un conflicto, y cuando este se volvía corporal era mucho mejor. Tener claro qué quería cada uno de nosotros a nivel de acción, sin necesidad de actuar ningún personaje, permitía que nuestra creatividad se estimulara con mayor facilidad.

Poco a poco habíamos ido decidiendo que no queríamos trabajar desde una propuesta dramática. Descubrimos lo que queríamos que quede del conflicto de Edmond. Así, los momentos que empezábamos a trabajar eran solo trazas de la acción original. Por ejemplo, el

momento de dejar a la mujer, el momento de ser estafado o el momento del asesinato. Ya no podíamos hablar de la acción de la obra, si no de estímulos que aparecen como residuos de esta.

Luego hicimos lo mismo, pero con las dos sillas mirando hacia el público. Notamos que el conflicto se entendía muy bien y que era sumamente expresivo que solo lo manejáramos desde el cuerpo. La música que nos acompañaba estaba compuesta de sonidos que generaban tensión e incomodidad, sonidos como gritos acompañaban la percusión y generaban una atmósfera densa.

Apareció la idea de que Diana, luego de esta escena, tuviera un monólogo (que posteriormente decidimos que fuera grabado). Jugar con el recurso de la anáfora¹ (recurso literario propuesto por Mauricio y que nosotros no conocíamos) para ver si podíamos crear un momento más “dramático” dentro de aquello que estábamos construyendo más “performático”. Diana improvisó a partir de la frase “me voy a ir”, repitiéndola y construyendo frases que luego volvieran a esta. Al principio sonaba casi recitado. Cuando Favio se incorporó a lo que Diana estaba probando, la anáfora se volvió un patrón rítmico. Esta herramienta poética de pronto se llenó de organicidad al verse envuelta en música.

Ya no estábamos hablando de literatura, o de la importancia de lo que las palabras significaran, sino de música. El ritmo es una experiencia sensorial más que un significado. Finalmente, esta emoción que no puede traducirse en signos lingüísticos era lo que completaba el signo escénico que se estaba generando (Fischer-Lichte, 1988, p. 20).

https://soundcloud.com/ros_pi/2-me-voy/s-XZCKP

¹ 3. f. Ret. repetición (|| empleo de palabras o conceptos repetidos).

Explorar siempre da miedo. Da miedo porque es lanzarse a la piscina frente a una inmensa gama de posibilidades y sin tener realmente muchas premisas para construir. Tanta libertad te vuelve vulnerable. Por este motivo, necesitábamos buscar crear estructuras para sentirnos más tranquilos. Luego de lo que encontramos para esta escena, optamos por la siguiente estructura temporalmente:

- Sillas mirando al frente.
- Renzo echado en las piernas de Diana.
- Monólogo “me voy a ir” con la música detrás.
- Silencio.
- Diana repite “me voy a ir”.
- Renzo despierta, empieza la música a llenarse de sonidos tensos y disonantes.
- Desarrollo de la secuencia física de Renzo y Diana alejándose.
- Renzo queda en el piso, de alguna manera accede al micrófono.
- Renzo dice “Prisión Euforia” y esto da inicio al concierto.



La siguiente sesión se centró en improvisar la escena en la que Edmond habla con su esposa luego de ser encarcelado. Colocamos un biombo en medio de Diana y yo. Nuevamente, ella jugaría desde el personaje de Edmond y yo desde el de su esposa. Esto no como una postura, sino solamente como un distanciamiento que parte de nuestras ganas de explorar desde la destrucción del texto original.

Para que podamos centrarnos en que nuestra exploración siga siendo desde el cuerpo, optamos por reducir las líneas que la esposa pudiera decir a solamente cuatro: “¿Firmaste los papeles?”, “¿tú mataste a esa chica en su departamento?”, “me voy a ir”. Estábamos convirtiendo el texto dialogal, dramático, en un texto más bien simbólico o lírico. El texto original se volvía un estímulo y perdía su calidad representacional mimética.

Luego de improvisar con el biombo, y también con Mauricio al medio de los dos como si fuese un policía, retomamos ideas que salieron de esa “exploración sonora” que no nos había convencido mucho. Pensamos en usar objetos sonoros como metáforas. Por

ejemplo, que cuando se hable de sangre, la esposa o el policía justo estén echando café en una taza con un micrófono que capte este sonido.

En el siguiente ensayo, regresamos a trabajar la escena de la camarera. Tras recordar lo que habíamos ido encontrando, volvimos a secuenciar momentos:

- Edmond diciéndole a Glenna que es especial: seducción.
- Encuentro físico entre los dos: sexo.
- Diálogo entre los dos en el que Edmond cuestiona su trabajo como actriz.
- Probablemente incluir un texto que nos lleve a nuestro contexto actual como “¿cuántos seguidores tienes?”.
- Asesinato.

Decidimos unir todas las escenas que involucraran a las prostitutas. Queríamos unir este viaje en una sola secuencia que estuviera determinada por un metrónomo muy acelerado que genere ansiedad en el personaje (e inevitablemente, en el actor). Estas tres escenas eran el “peep-show”, la chica que no deja que Edmond la toque; “la madame”, que le ofrece distintos servicios y “la prostituta”, que lo manda a conseguir dinero para pagarle.



Seguimos trabajando escena por escena. Para el momento de la obra en que Edmond llega a un hospedaje y pide ayuda para utilizar el teléfono público, pero no recibe más que indiferencia por parte del encargado del local, propusimos trasladarlo a que fuese yo pidiendo ayuda al público. Esto se uniría a la escena del tren, entonces en algún momento de mi monólogo recordaría a mi mamá por algún motivo que aún no teníamos claro. Eran propuestas borrosas, pero al menos servían de guía.

Estábamos intentando dar una estructura a cada escena de la manera más veloz posible, para tener un boceto que pudiéramos después llenar de detalles. Para la escena en la que Edmond es estafado por unos apostadores ambulantes, trasladamos también la relación entre los personajes a la relación entre nosotros y el público. Diana y Mauricio jugarían con el

público, yo diría que sé dónde está la reina y ellos dos regresarían al escenario a darme una golpiza.

En la siguiente sesión, exploramos la escena que sigue al momento en que Edmond abandona a su esposa: él llegando a un bar y conversando con un hombre desconocido. Empezamos solo por probar sensaciones físicas. Diana y Mauricio aparentaban ser personas de la “alta sociedad” y yo intentaría imitarlos, buscar encajar para ser visto por estos individuos.

De pronto ocurrió algo interesante. La música estaba siendo casi incidental. Acompañaba, pero se quedaba en un segundo plano. Hasta que, de un momento a otro, Favio empezó a involucrar un sonido muy grave que vibraba con mucha potencia en mi pecho. Era fuerte y repetitivo. Sentí que lo que hacía este sonido era alejarme de estas personas a las que me quería acercar. Me tiraba al piso, me arrastraba hacia atrás. Cada vez era más intenso y rápido.

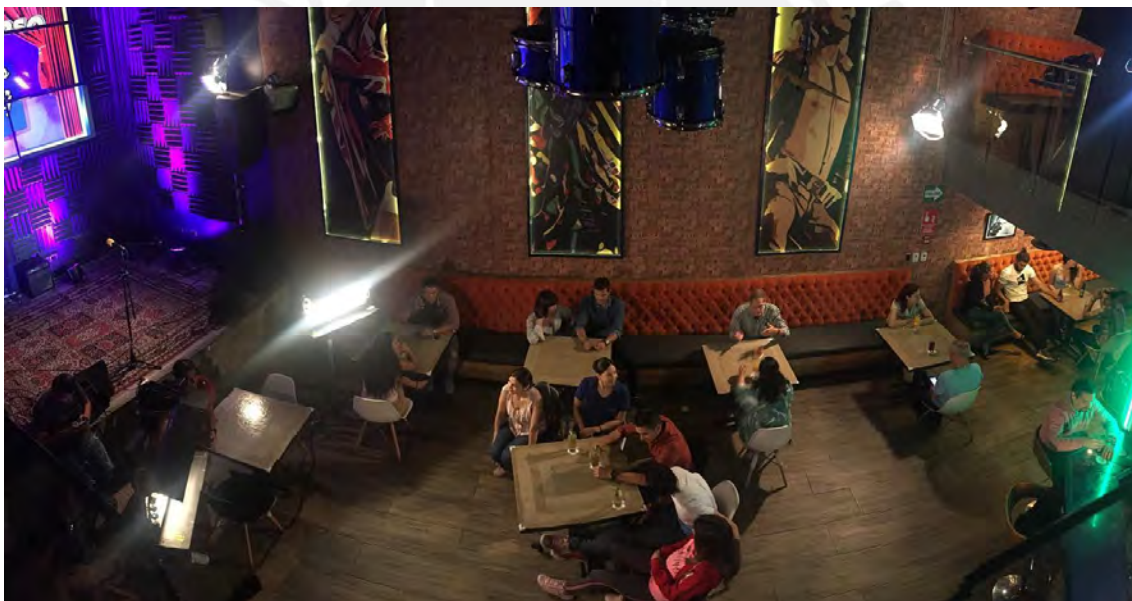
Este fue un hallazgo importante. El conflicto no necesariamente tenía que darse entre los personajes, de manera dramática y basada en la ficción. Se daba más bien de manera performativa: como un acontecimiento material real dentro de la acción escénica. La música era un ente perfectamente capaz de generar conflicto con el performer con el que se relacionara, con toda esta materialidad viva en el escenario.

https://soundcloud.com/ros_pi/4-sexo/s-WTP42

Ya habíamos entonces planteado la mayor parte del viaje de Edmond, por lo menos con bocetos muy borrosos. El siguiente ensayo tuvo que ser en mi casa porque todos los salones de la universidad estaban ocupados. Aproveché este momento para comentar a los actores cómo iba el proceso de búsqueda de un espacio. Originalmente pensamos en tener funciones en un teatro y en un bar, para poder jugar con esta ambigüedad entre que el montaje

fuese una obra de teatro y un concierto. Sin embargo, tuvimos problemas de censura con el espacio con el que íbamos a trabajar.

No obstante, el *Rock and Pez* (restobar que nos llamaba mucho la atención para realizar el montaje) se mostraba cada vez más interesado en nuestra propuesta. La molestia de lo sucedido con este espacio más convencional que temía que nuestro montaje fuese muy obsceno para su público, nos motivó a realizar más funciones en este otro lugar que nos recibía con los brazos abiertos. Así, decidimos cerrar contrato por cuatro funciones con el *Rock and Pez*.



Tras estas coordinaciones, quisimos jugar pensando en que cada vez que alguien encarnara el personaje de Edmond, esta interpretación tuviera signos en común que permitan entender que estamos compartiendo un mismo personaje. Inocentemente, todavía estábamos buscando que la presencia de los personajes fuese un signo claro. Exploramos desde la escucha, intentando trabajar como si de un coro se tratase. La idea era que los tres hiciéramos

lo mismo sin ponernos de acuerdo: corporalizar esta idea de quién es Edmond. Llegamos a un personaje con pasos tambaleantes, con la columna y el pecho cerrados pero que se van abriendo mientras la historia avanza y se va conociendo a sí mismo.

No obstante, fue un hallazgo darnos cuenta de que lo que necesitábamos buscar no era la “encarnación” en el sentido dramático del cuerpo del actor desapareciendo para dar paso al personaje. En este sentido, lo que debíamos buscar era el *embodiment*. “El actor ya no necesita prestar su cuerpo a un proceso mental exclusivo, sino que permite que la mente aparezca a través del cuerpo, garantizando la agencia del cuerpo” (Fischer-Lichte, 2008, p.82, traducción propia).² De esta manera, obteníamos una mayor libertad para jugar entre los roles de actor, personaje y cantante. Permitiría al espectador ver una serie de impulsos variables (Grotowski, 1968, p.16) sin las restricciones creativas de ceñirnos a un personaje durante toda la acción escénica.

Favio nos ayudó utilizando intervalos de cuarta justa en el piano. Estos intervalos nos daban la sensación de que flotábamos, para permitirnos crear sin sentir que estábamos pisando tierra o apoyándonos en alguna de nuestras decisiones. Como un acorde está conformado por la nota tónica, su intervalo de tercera (que dependiendo si es mayor o menor, le da el color al acorde) y una quinta justa; el uso de intervalos de cuarta provoca tensión en el acorde pues es incómodo no escuchar la tercera o la quinta, no permite al oyente entender qué está escuchando realmente y no se asienta en una tonalidad, generando la sensación de algo volátil. Estos son conceptos básicos de armonía funcional, no pretendo profundizar en ellos pues no tienen una relevancia tal para la investigación como para que lo merezcan. El análisis de los hallazgos en esta investigación son más que solo musicales.

² “The actor no longer lends his body to an exclusively mental process but makes the mind appear through the body, thus granting the body agency.” (Fischer-Lichte, 2008, p.82)

Teníamos entonces dos herramientas nuevas para seguir explorando: la nueva conciencia corporal y la posibilidad de que el conflicto no la generemos entre los actores solamente, sino que lo integremos convirtiendo a la música en un personaje más. Esto nos ayudaría a reorientar lo que empezábamos a fijar.

¿Qué estamos haciendo?

Me permito hacer un paréntesis al relato de las exploraciones en el proceso creativo porque, a partir de este momento, intuí que Diana y Mauricio estaban incómodos con el trabajo que estaban realizando. Necesitaba generar la misma confianza en ellos que Daniel y Favio habían tenido de lanzarse a la piscina conmigo. En esta sesión, lo que atiné a hacer fue primero llevarlos a conocer el lugar donde nos presentaríamos.

Estar ahí para volver realidad esta posibilidad que todavía parecía muy vaga y lejana. Necesitaba empezar por hacerles notar que mi investigación no se trataba solamente de un laboratorio, por más que eso estaba pareciendo. Teníamos ya cuatro fechas y un local, recordar que este trabajo resultaría en una obra con público les devolvió la confianza en el proyecto y sirvió de motor para que las exploraciones próximas tuvieran una mayor inversión de energía. Veo necesario realizar este paréntesis a mi relato, para más adelante ahondar en esta reflexión.

Nuestra siguiente reunión, fue para seguir organizando y concretando el proyecto. Organizamos una escaleta de toda la obra, haciendo un énfasis en distinguir qué momentos eran “momentos no musicales” y cuáles eran canciones. Todavía pensábamos en estos aspectos por separados. Favio, a su vez, aprovechó para pensar cada escena como una atmósfera o sensación general que necesitaba generar: su primer instinto era trabajar desde la función melodramática de la música, que es a lo que estaba acostumbrado.

En ese momento decidimos tener nuestra primera sesión para ir fijando las canciones en mi estudio. Favio vino a trabajar conmigo y repasamos más o menos qué parecía que íbamos a necesitar para cada una. En un momento surgió la idea de utilizar una batería electrónica desarmada para jugar con sonidos digitales que puedan funcionar como percusión y que sea tocado en vivo. No obstante; Favio, con más sentido de la realidad que yo, rechazó la idea porque no confiaría en darle la sección rítmica de una canción a alguien que no sea un percusionista con formación. No se permitiría que sus composiciones tengan cimientos flojos, por lo que decidimos secuenciarlos digitalmente para que tengan la precisión de un metrónomo. Al final, la laptop era un miembro vital de la banda que estábamos formando.



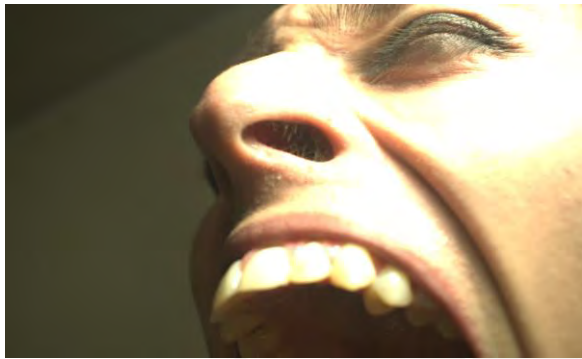
Al revisar la escaleta que habíamos formado, Favio propuso que la escena del interrogatorio a Edmond sucediera a la par de la visita de su esposa a la cárcel. Esto generaría mayor ansiedad en el espectador por conectarse con dos escenas al mismo tiempo, pero volvería más interesante la música para este momento. Fue clave que esta propuesta apareciera, pues nos obligó a reafirmar la postura de que nuestra obra estaba definida por la música más que por lo dramático.

https://soundcloud.com/ros_pi/10-interrogatorio/s-0v8QG

Imágenes visuales

Estábamos ya 18 de octubre. Necesitábamos empezar la difusión del montaje lo antes posible, y para esto requeríamos de material gráfico. Optamos por hacernos una sesión de fotos tomando como referencia posters de conciertos de rock alternativo que encontramos en internet. Ese era nuestro referente estético y encajaba con la manera en que queríamos vender la obra. Necesitábamos que el público viera una propuesta de teatro desde la apariencia de un concierto.





Luego de la sesión, Diana se encargó de recopilar las fotos que Daniel nos había tomado y editarlas para que Favio trabajara en la diagramación del afiche. Nuevamente, usando referentes de otros conciertos, pudimos llegar a un material gráfico que nos representara.

Limbo

DIANA CHÁVEZ RENZO ROSPIGLIOSI MAURICIO SOTOMAYOR MÚSICA DE: FAVIO ROJAS

PRISIÓN EUFORIA
EN VIVO

Teatro-concierto
dirigido por: Daniel Flores

Nov Dic
26 27 03 04

20
19

ROCK and PEZ Av. Alfredo Benavides 2826 Miraflores entradas en: @limbo.teatro

Estudiantes y Jubilados	S/. 20
General	S/. 25

Favio y yo seguíamos avanzando con la música. Trabajamos en el momento de Edmond con Glenna. Sabíamos que no queríamos que la violencia se viera explícitamente, que si quizás solo se escuchaba esto permitiría al público imaginarse lo peor. Finalmente, ya estábamos seguros de que nuestra propuesta necesitaba ser completada en la mente del espectador, desde el rol activo en la que lo estábamos colocando.

Teníamos la idea de usar dos laptops. Que Favio lanzara música instrumental que genere sensaciones desde la suya y enviar sonidos concretos de golpes o cortes desde la mía. Sentíamos que esta canción tenía que ser un viaje por los tres momentos de la relación que habíamos definido previamente (la seducción, la conversación luego de las relaciones sexuales y el asesinato), así que preferíamos tener herramientas de sobra para abordarla.

Necesitábamos que hubiera un contraste claro entre cada momento, pues los personajes también transitan de un momento a otro de manera intempestiva. Pensamos en la sensación de flotar, como si de una danza se tratase, para luego sorprender con algo mucho más fuerte en el momento del asesinato. A esto le añadimos que la pulsión sexual tenía que ir acelerándose hasta llegar al clímax, lo cual sería definido por el ritmo de la canción, para luego dar paso a la sensación de haber desfogado una presión que se estaba acumulando. Había que pensar igual en sonidos que sirvieran como marcas para los actores para que no nos agarren de improviso los cambios. El viaje aterrizaría en la frase “cambia tu vida conmigo” como algo arrullador, pero con una disonancia que nos anunciaría que algo no está bien.

https://soundcloud.com/ros_pi/8-cambia-tu-vida-conmigo/s-q6zdh

No somos tan distintos

Tras todo el avance que habíamos realizado hasta ahora invitamos al asesor de esta tesis, Alfonso Santistevan, a que observara uno de los ensayos. Lamentablemente, en esta sesión Diana no estuvo presente porque le dio faringitis aguda. La presencia de Alfonso nos ayudó a solucionar el principal problema con el que nos estábamos enfrentando en el proceso creativo: la diferente formación artística que cada uno traía consigo.



Siendo Mauricio y Diana actores con una fuerte formación en el realismo *stanislavskiano*, resultaba muy difícil que se permitieran explorar más allá de las formas miméticas y se abrieran paso a propuestas más performáticas que rompieran con lo dramático. No solo era complicado comunicar nuestras ideas debido a la resistencia que ellos ponían

desde su preconcepción de lo que significa hacer teatro, sino que creábamos por momentos en lenguajes distintos y era una dificultad llegar a un consenso.

Que Alfonso ahondara en sus comentarios respecto a lo que significaba trabajar una puesta de corte posdramático como lo que estábamos haciendo, le dio valor a aquello que Daniel y yo ya veníamos proponiendo desde las sesiones anteriores. Escuchar lo mismo, pero de alguien con mayor experiencia y referentes académicos fue lo que le permitió a Diana y Mauricio expandir un poco el molde con el que venían. Esto se ve directamente influenciado a que la formación teatral que han recibido, proviene de una forma de trabajo en la cual la opinión del “maestro” es necesaria para validar la creación a la que se ha llegado. Esta era la sensación que me generaba y me pareció importante tomarla en consideración para descubrir cómo aprovecharla para el trabajo.

Nos ayudó además que Alfonso nos comentara sobre la estética del número, según lo mencionado en el libro de *Teatro Posdramático* de Lehmann: “se realizaba en el cabaret y la *variété*, el club nocturno, el circo, el cine grotesco o en las actuaciones de sombras que emergieron en París, alrededor de 1880” (Lehmann, 2013, p. 107). Respecto a esto, es interesante notar lo vigente del comentario de Otto Julius Bierbaum en 1900: “El ciudadano de hoy en día tiene [...] deseo de *variété*, raramente tiene la capacidad de seguir grandes conexiones dramáticas, de armonizar su vida emocional durante tres horas de teatro en un solo tono; quiere cambio, quiere *variété*” (Lehmann, 2013, p. 108).

Esto justifica la necesidad de la experiencia del concierto, sería mejor jugar claramente a que cada canción sea un momento independiente. No buscar que haya una historia que se entienda, solo hacer cosas reales dentro de cada número, a partir de *fisicalizar* sensaciones y realizar acciones. No necesitamos recurrir a ninguna mimesis realista de nada, pues desencajaría con la propuesta.

Prisión Euforia, en concierto

En este momento nos dimos cuenta de que la obra se sostendría más en las canciones (por la misma propuesta del concierto) que en aquello que se viera. Había que tener cuidado en ser redundantes y no graficar con el cuerpo lo que ya nos estaba entregando la música. Favio, a partir de las observaciones de Alfonso, se preguntó por qué era necesario hablar del “carácter” de cada escena si se trataba de un concierto. No estábamos trabajando un drama que necesite ser “entendido”. Quizás estábamos trabajando erróneamente desde cómo se trabajaría un melodrama, la música incidental o el teatro musical. Descubrimos que teníamos total libertad para escribir las canciones, que no necesitaban responder a ninguna escena. Por esto, necesitábamos tener las canciones primero para poder trabajar a partir de ellas, ya no al revés. La obra tendría que resultar más en un *setlist* que en un guión. Para romper con lo representacional habría solo que usar los signos del concierto, como el hecho de que el vocalista anuncie la canción siguiente.

La siguiente canción que trabajamos fue *La ciudad*. Era, como su nombre indica, la representación sonora del caos de nuestra ciudad. No me refiero a algo mimético, en el sentido en que no necesitábamos “graficar” o actuar a ser los “ciudadanos limeños”. Podíamos sostenernos en sensaciones y acciones más abstractas que más bien nos remitan a esta sensación. Tuvimos como referencia el *Treno para las víctimas de Hiroshima* de *Krzysztof Penderecki*. Los comentarios acerca de esta composición suelen decir que el autor quiso imitar el sonido de las bombas atómicas. Sin embargo, realmente es un acercamiento más abstracto a lo que es el dolor. Y esta fue nuestra intención también, utilizando voces grabadas que ayuden a colocar distintos momentos en la pieza y que, sin embargo, necesitaban ser especialmente rítmicas (como en una ópera) para que funcionen. Encontramos que la distorsión añadía agresividad al ambiente que se generaba.

https://soundcloud.com/ros_pi/6-la-ciudad/s-NQ4yd

Respecto a la obertura, sabíamos que este era la pieza de mayor complejidad. Desde un punto de vista histórico, la obertura se creó como el equivalente a las tres llamadas en el teatro, pero para la ópera. Además, es una especie de prólogo pues transita por todos los motivos musicales del espectáculo: te cuenta lo que estás por escuchar. Sabiendo esto, se lo encargué enteramente a Favio, quien con cada canción que avanzábamos le iba añadiendo una parte para que sea lo último en completarse.

https://soundcloud.com/ros_pi/0-obertura/s-rkp0R

Por otro lado, para la escena del prostíbulo (*Suerte Corazón*) necesitábamos un sonido que proyecte tanta amabilidad que atraiga. Ahora que estábamos empezando por el trabajo de las canciones antes de las escenas, íbamos componiendo mientras producíamos a la vez. No necesitábamos de la escena para que la música funcione, entonces teníamos que poder sintetizar la acción en la letra. Asimismo, surgió el problema de que uno canta más lento de lo que habla. Por lo tanto, dice menos palabras. Hay frases que dicen más de lo que está escrito literalmente y jugar con eso le da más poética, lo vuelve más musical.

https://soundcloud.com/ros_pi/5-suerte-corazon/s-V412J

Trabajar la canción *Un Corazón Limpio* a partir de salmos y frases bíblicas nos hizo encontrar un diálogo con el sonido de las sirenas. Se volvía poético que dialogara con este sonido *sampleado*. Pusimos en práctica una teoría que Favio tenía: hacer una progresión de acordes que mantengan una misma función tonal (por ejemplo, I-III-VI) hace que el movimiento sea más pequeño y lo vuelve más emocional. Da la sensación de que estás atrapado contigo mismo, con tus pensamientos y sensaciones.

https://soundcloud.com/ros_pi/9-un-corazon-limpio/s-P5EjF

En la siguiente sesión en grupo, coreografiamos la escena de la ciudad, trabajamos en dibujar una secuencia física que ilustre una acción dramática, pero sin diálogos y solamente desde el cuerpo. Así el espectáculo, luego de haber empezado sosteniéndose en un monólogo, se deconstruiría borrando los signos dramáticos y el conflicto de *Edmond* hasta únicamente dejar atisbos de este. Encontramos una secuencia física que simulaba un viaje en un carro, un accidente y luego la búsqueda sin éxito de ayuda en una ciudad indiferente. Nuevamente, la indiferencia era un tema que saltaba a la luz sin que nosotros nos diéramos cuenta o lo propusiésemos a consciencia.



De nuevo, ¿qué estamos haciendo?

En este momento volvimos a tener una discusión a raíz de las formaciones que tenemos. Diana y Mauricio tenían la necesidad de entender qué personajes estaban interpretando en esta banda. No les bastaba con considerarse como actores en una situación de representación, tuvimos que proponerles que construyan personajes exagerando características de sus propias personalidades. Al final, era llegar al mismo resultado, pero sin gastar energía en discutir terminologías.

Ya teníamos una gran parte de la propuesta en marcación y con la música ya grabada. Recibimos ayuda de Déborah Baquerizo, compañera actriz con un buen trabajo corporal que nos asistió en la estilización de los movimientos. Su objetivo también era coreografiarnos según las canciones, para poder acompañar los cambios de energía de cada escena.

Consideramos que era necesario ahora realizar el trabajo de precisar en nuestro cuerpo los movimientos como si de una secuencia se trataran, para equipararlo a la precisión que se consigue en una pieza musical. Esto, además, porque nuestro *embodiment* requería un acercamiento hacia algo parecido a la danza antes que un trabajo realista. El enfoque posdramático nos obligaba a deconstruir nuestros cuerpos al punto de opacar también los signos que estábamos realizando con estos, para ofrecer al espectador el estímulo coreográfico que lo obligue a buscar asociaciones entre nuestras acciones físicas y los demás elementos escénicos.



Conseguir nuestro vestuario fue una experiencia que nació de tomar referencias del *glam rock* y los estereotipos de aquellas bandas eufóricas de rock inglés. Esta decisión fue bastante arbitraria y partía completamente de vender nuestro concierto como un cliché, para luego jugar con la contradicción de que nuestra música sea un pop con mucha ironía respecto a los temas que tratamos.

https://soundcloud.com/ros_pi/1-eres-especial



Estando a una semana de estrenar, Alfonso volvió a visitarnos para ver nuestra primera pasada de toda la obra, atreviéndonos a cantar con fuerza y solucionando cualquier momento que no hubiéramos tenido oportunidad de limpiar.

Le gustó que la propuesta fuese tan acústica. Comentó lo curioso de que fuese brechtiano, pero a la inversa. Esto en el sentido de que, si Brecht colocaba canciones que comentaban sus escenas, nosotros utilizábamos las escenas como comentarios a las canciones. Lo único que le rebotó fue un momento en el que simulábamos una pelea. Era una intrusión del realismo que distraía porque en ningún momento la puesta utilizaba este código. Pensábamos que lo solucionaríamos optando por pelearnos al punto de involucrarnos con el público y amenazar con cortar el espectáculo, incluso acercándonos hacia la puerta y apagando las luces. No obstante, en el resultado final creábamos los signos de una pelea que podía tomarse como real, pero no llegaba a tener una duración suficiente como para que el público terminara de convencerse.

https://soundcloud.com/ros_pi/6-donde-esta-la-reina/s-udF8o

El aplauso

El estreno y las funciones que tuvimos fueron un éxito. No esperábamos tener un recibimiento tan positivo por parte del público. Los comentarios afirmaban que les había sido grato recibir una propuesta que se escape de lo que estaban acostumbrados a ver en el teatro convencional. El espacio les permitía una experiencia grata para compartir con quienes habían asistido, y la obra enganchaba por obligar al espectador a jugar un rol activo en completar con su propia experiencia y pensamientos lo que estaba recibiendo en escena, que no tenía una coherencia totalmente lógica y comprensible.

Era interesante notar que, tal y como habíamos previsto, las interpretaciones fueron muy variadas. Asimismo, existió un grupo de gente que odió el montaje por diversos motivos. Algunos nos afirmaban que no se sintieron cómodos con la ausencia de una trama, o que no entender qué estábamos haciendo los desconectaba con nuestra propuesta. Esto fue incluso más nutritivo para la investigación: reafirmamos que cada espectador tuvo el rol de reconstruir la obra en su propia cabeza, pero esto no significa que todos disfruten de verse obligados a realizar este proceso. Finalmente, los gustos personales también influyen en la manera en que el espectador observa un espectáculo, esto incluye la posibilidad de que decida no conectarse como los performers lo desean por el simple hecho de que no le genere placer hacerlo. Es perfectamente válido y es lo que motiva a seguir explorando maneras del quehacer teatral.

https://soundcloud.com/ros_pi/11-libertad/s-0Ao3u





Tal fue la recepción de esta propuesta, que recibí por correo una invitación para formar parte del Festival Saliendo de la Caja que organiza la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP. Esta fue una oportunidad de presentar la obra en un espacio convencional como es el Centro Cultural de la PUCP y poder comparar las experiencias.

Evidentemente, para nosotros la comodidad era mucho mayor. Teníamos más espacio para movernos con fluidez y los micrófonos inalámbricos nos facilitaban los cambios. Además, recibimos un apoyo muy grande por parte de la producción del festival, consiguiéndonos incluso equipos prestados por la Especialidad de Música.



Es necesario resaltar que ciertos momentos no funcionaban de la misma manera. Por ejemplo, la pelea no era creíble en un espacio tan grande en el que necesitábamos proyectar nuestra voz de manera “teatral” para que el público pudiera escucharnos. Ya de por sí habíamos recibido comentarios de espectadores que no se creyeron el momento y les resultó extraño. En nuestro poco tiempo para solucionar, optamos velozmente por colocar un video de violencia real e incomodar al público que no hace nada frente la presencia de estos actos, un poco lo que buscábamos con la versión anterior.

Conclusiones del proceso

Nuestros principales descubrimientos en el proceso creativo fueron los siguientes:

1. Si la acción escénica está llena de signos opacos, estos estímulos le propondrán al espectador atribuirle significados desde la reconstrucción que cada quien le pueda dar dentro de su propia lógica y a partir de las vivencias y gustos personales.
2. El conflicto en escena no necesariamente tiene que darse entre dos personajes en el marco de una acción dramática. Es posible generarlo entre los componentes del lenguaje escénico, como el caso de crear un conflicto entre la música y el cuerpo de un performer.
3. Si la propuesta escénica no tiene una intención mimética (es decir, no busca imitar a la realidad), como es el caso del *gig-theatre*, se puede perfectamente jugar con la realidad física de los cuerpos de los performers. Esto es, que no necesariamente necesitan interpretar a un personaje todo el tiempo, la comunicación puede ser igual de potente desde sus propias presencias como seres reales.
4. Proponer dimensiones adicionales a la propuesta escénica a partir de incluir disciplinas como la música, nos obligan a repensar el tratamiento que se le dará al trabajo actoral pues los referentes puramente teatrales a los que estamos acostumbrados como actores se desarticulan.

A manera de síntesis, el *gig-theatre* es una experiencia que en sí misma ofrece una relación entre la música y la escena muy especial. Obliga a trabajar con la misma precisión las propuestas teatrales como las musicales. Da un peso especial a la experiencia auditiva, otorga al espectador la sensación fisiológica de las vibraciones sonoras y todas las sensaciones

relacionadas a estas, sin dejar de lado el trabajo psicológico de la búsqueda de sentido a los signos escénicos que recibe.

Una pieza dramática está cargada de un universo poético que es siempre trabajable desde un punto de vista no representacional. La acción dramática se puede desarmar en trazas que se conviertan en estímulos para generar la estructura de números de un concierto.

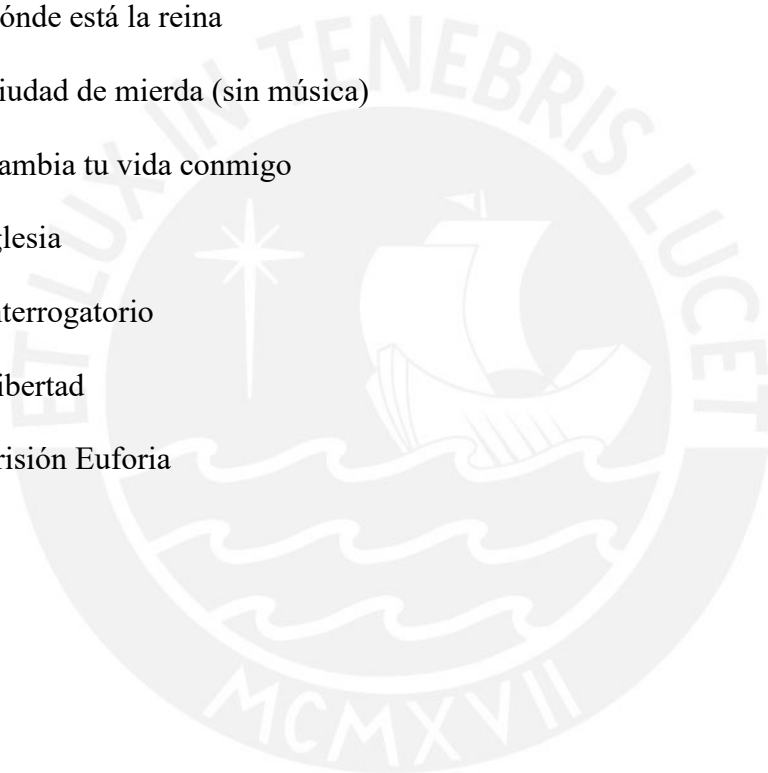
En nuestro caso, para realizar esta pieza de *gig-theatre* los roles no pudieron ser sino moldeables. La misma calidad exploratoria de este proceso ocasionó que el trabajo de los actores, el músico y el director necesitaron confluir y entenderse al punto de poder todos compartir y crear desde la relación entre las disciplinas, y no pretender que cada aspecto trabaje de manera independiente.

La ironía en la música es una herramienta que suma a la búsqueda de opacar los signos para generar al espectador una experiencia que le obligue a rellenar de significados los significantes que se le ofrecen. Finalmente, como todo arte, las posibilidades de investigación siguen abiertas y el *gig-theatre* sigue siendo un universo por explorar.

https://soundcloud.com/ros_pi/12-prision-euforia/s-2FV7k

Lista de canciones de *Prisión Euforia*

0. Obertura
1. Eres especial
2. Me voy
3. La ciudad
4. Sexo
5. Suerte corazón
6. Dónde está la reina
7. Ciudad de mierda (sin música)
8. Cambia tu vida conmigo
9. Iglesia
10. Interrogatorio
11. Libertad
12. Prisión Euforia



CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES

- El *gig-theatre*, como el teatro posdramático y por ser parte de lo que se conoció como el giro performativo, propone una estética del acontecimiento más que una estética semiótica. Le ofrece al espectador una experiencia a partir de estímulos sin relación lógica, que no le da tiempo de reflexión ni de interpretación.
- En el *gig-theatre* la música es capaz de generar que el conflicto se realice de manera real con el performer, a partir de la materialidad del sonido y el cuerpo. No desde un punto de vista dramático o representacional.
- En el *gig-theatre* la relación de los performers con sus cuerpos no es la de una “encarnación” que dé paso a la aparición de los personajes, sino de un *embodiment* que les permite ofrecer al espectador impulsos variables gracias a la agencia que tienen sobre sus cuerpos fluctuantes entre los roles de actor, personaje y cantante.
- El *gig-theatre* es un género que, gracias a la inmensa gama de posibilidades que tiene por delante, necesita seguir siendo explorado. Permite jugar con cualquier género musical, siempre y cuando no pierda de vista generar la sensación de cada tipo de concierto en específico. Quedan abiertas las investigaciones a nuevas maneras de proponer el diálogo entre el concierto y el teatro, desde las ganas de jugar y estimular a los espectadores proponiendo ideas nuevas.
- Finalmente, como artistas e investigadores, el crecimiento de nuestro campo artístico en el país, es una responsabilidad que debemos asumir. Dicho crecimiento debe partir de un interés personal y de la curiosidad. En este caso, hacer *gig-theatre* nos permitió descubrir posibilidades que tenemos como creadores para comunicarnos al fusionar la música y el teatro, borrando los límites entre estos y potenciando un lenguaje relativamente nuevo al traerlo a escenarios limeños.

BIBLIOGRAFÍA

Collins, R. (2018). *Aural Spatiality and Sonic Materiality: Attending to the Space of Sound in Performances by Ivo Dimchev and Alma Söderberg*, *Contemporary Theatre Review*, 28:2, 165-178

Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós

De Barrio, M. (2018). *El sonido es un signo*. En M. de Barrio, M. Farfán & A. León (Comps.), *Audio Diseño*. (pp. 7-20). Lima: PUCP

Elam, K. (2005). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores

Fischer-Lichte, E., & Rojas, M. (1988). *Hacia una comprensión del teatro: algunas perspectivas de la semiótica del teatro*. *Dispositio*, 13(33/35), 1-28. Consultado el 10 de marzo, 2020, de www.jstor.org/stable/41491326

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge

Flückiger, B. (2009). *Sound Effects: Strategies for Sound Effects in Film*. En G. Harper, R. Doughty & J. Eisentraut (ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. Londres: Continuum IP

Flückiger, B. (2013). *Visual Effects und Sound Design: Wahrnehmung und Gestaltung*. Zurich: ZDOK Digitized Reality

Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster

Helbo, A. (2016). *Semiotics and performing arts: contemporary issues*, Social Semiotics, 26:4, 341-350

Hormigón, J. (2008). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España

Kendrick, L. (2017). *Theatre Aurality*. London: Palgrave Macmillan

Kendrick, L. & Roesner, D. (2011). *Theatre Noise: The Sound of Performance*. UK: Cambridge Scholars Publishing

Lehmann, H.-T (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC

Middle Child Theatre Company. (2018). *Middle Child*. Londres: Middle Child.
Recuperado de <https://www.middlechildtheatre.co.uk/> [Consulta: 23 de agosto de 2019]

Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: Kingston

Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de gato

Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, danza-teatro, cine*. Buenos Aires: Paidós

Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artesblai

Sarrasac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México:

Paso de gato

Zuckerandl, V. (1973). *Sound and Symbol. Music and the External World*. New Jersey:

Princeton University Press



ANEXOS

ANEXO 1. TEXTOS DE *PRISIÓN EUFORIA*

Escena 1: Eres Especial

Renzo:

Tu destino está en otro lado

Todavía no lo habías notado

Las señales te habían llamado

Y no quieres ver

Mauricio y Renzo:

Eres causa de tus propios actos

tanto tiempo en un mismo trabajo

quieres irte pero estás atado

Y no quieres ver.

Diana, Mauricio y Renzo:

No hay peor ciego que el que no quiere ver.

No hay peor preso que el que no quiere ser.

No hay más castigo que obligarte a ceder.

Y no hay más razones que te quiten poder

Diana, Mauricio y Renzo:

Eres especial x3

Tienes que escapar

Eres especial

(bis)

Diana y Mauricio:

No quieres ver x8

Mauricio:

No hay peor ciego que el que no quiere ver.

No hay peor preso que el que no quiere ser.

Diana y Mauricio

No hay más castigo que obligarte a ceder.

Y no hay más razones que te quiten poder

Diana, Mauricio y Renzo:

Eres especial x3

Tienes que escapar

Diana, Mauricio y Renzo:

No quieres ver

Eres especial

No hay peor ciego, eres especial.

Escena 2: Me Voy

Tengo que salir de aquí.

No siento nada,

no quiero nada,

no digo ni oigo nada.

Soy pura cáscara inútil atrapada en una realidad perfecta.

Yo quiero placer.

Me voy a ir

Si, me voy a ir.

Me voy a ir porque ya no soporto más,

porque no sé quién soy,

porque nunca supe quién era.

Me voy a ir y no regresaré,

buscaré todo lo que no viví

me encontraré con todo lo que me muero por conocer.

Me iré a la nada y podré sentir.

Eso, eso voy a hacer.

Pero, ¿a dónde voy a ir?

Es peligroso

Solo lo conocido es lo que puede cuidarme.

¿Qué será de mi afuera si nunca aprendí a vivir con ello?

¡BASTA!

Te vas a ir, no importa a dónde

Te vas a ir y vas a dejar este lugar de mierda

Esta mujer de mierda

Esta casa de mierda

Esta realidad de mierda

Te vas a ir porque necesitamos respirar.

Necesito respirar

Me voy a ir.

Ya no tengo nada que hacer aquí.

Escena 3: La Ciudad

Escena 4: Sexo

Renzo:

Perdón, no había dónde más sentarme.

Bonito lugar, ¿no?

Siempre paso por esta calle y no había notado nunca este bar.

No salgo de noche, a mi mujer no le gusta. Estoy harto de ella.

Acabamos de discutir. Era como si algo nos faltara.

Diana y Mauricio:

Sexo

Renzo:

Yo la entiendo. Con todo el trabajo uno llega a casa y solo quiere dormir. No es eso.

Creo que estoy buscando algo, pero no sé bien qué.

Diana y Mauricio:

Sexo

Renzo:

Como si a mi vida le faltara un rumbo.

Diana y Mauricio:

Sexo

Renzo:

Estoy un poco en automático. No sabía bien qué hacer.

Diana y Mauricio:

Sexo

Renzo:

ESTOY EN AUTOMÁTICO

A MI VIDA LE FALTA RUMBO

NO SÉ QUÉ HACER

NO SÉ ADÓNDE VOY

NO SÉ QUÉ ESTOY BUSCANDO

NO SÉ QUÉ NECESITO

ESTOY ABURRIDO

Y SIGO, Y SIGO

LLEGO A CASA Y SOLO DUERMO

NI SIQUIERA TIRO

Quizás tienen razón.

No conozco muchos lugares, a mi mujer no le gusta que salga noche.

Escena 5: Suerte Corazón

Renzo:

No puedes tocarme

Diana:

Antes tienes que pagar

Renzo:

Son 200 soles

Diana:

No te pongas así bonito

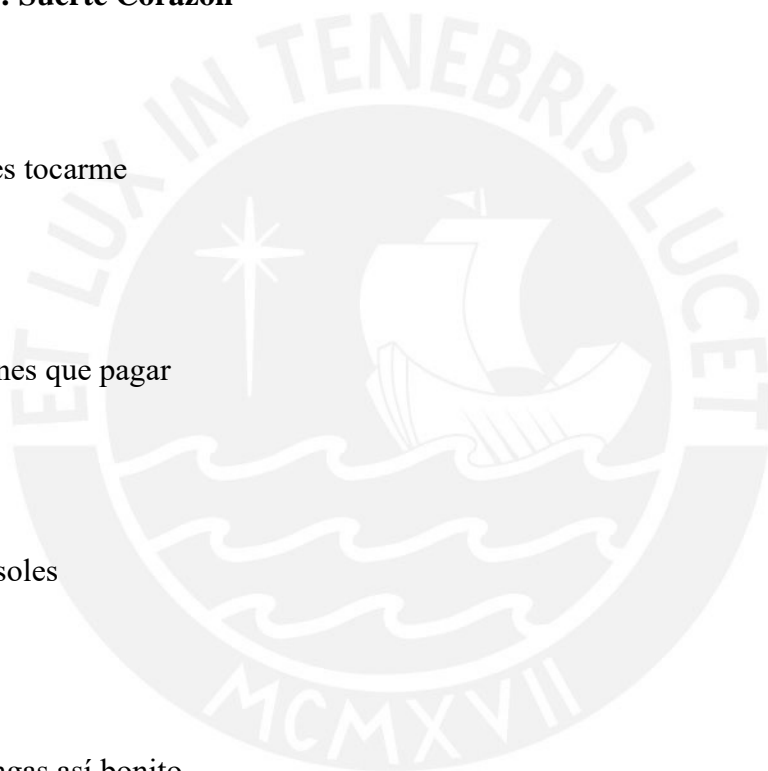
Renzo:

Si pagas me tocas

Diana:

Yo no me moveré

Renzo:



Corre

Diana:

Anda

Renzo:

Corre

Diana:

Anda

Diana y Renzo:

Busca dinero

CORO

Deja de engañarte a ti mismo.

Suerte corazón.

Aquí te esperaremos.

Escena 6: Dónde Está La Reina

Escena 7: Ciudad De Mierda (sin música)

Escena 8: Cambia Tu Vida Conmigo

Cambia tu vida conmigo. (bis)

Por lo que podemos llegar a ser.

Porque así nos defendemos

Porque así somos realmente.

Cambia tu vida conmigo.

Puta de mierda.

Estúpida puta de mierda.

Mira lo que has hecho.

Escena 9: Iglesia

Entonces mi lengua cantará con gozo y justicia

No me eches de tu presencia,

no te alejes más de mí

¿Quién podrá salvar mi alma?

déjame que vaya a ti.

Crea en mí, oh Dios, un corazón limpio,

Entonces mi lengua cantará con gozo y justicia

Líbrame de delitos de sangre

Vuélvete corazón, un corazón limpio.

Escena 10: Interrogatorio

¿Tú mataste a la chica?

Escena 11: Libertad

Escena 12: Prisión Euforia

Mauricio y Renzo:

¿Adónde vamos cuando morimos?

¿Qué es lo que hicimos, nos arrepentimos?

Mauricio:

Ya puedo decirlo.

Estoy seguro que esto es lo que siento

cuando se muere alguien muy cercano.

Pero nunca dices esas cosas

que querías decir,

Mauricio y Renzo:

tan desesperado.

Algo tan sencillo,

tan desesperado.

Diana:

No, no, no hay nada que hacer

No, todo está dicho

Renzo:

Las aves se van antes de amar

nosotros no queremos escapar

Todos:

y podemos percibir

pero no saber si al fin respirar

Diana:

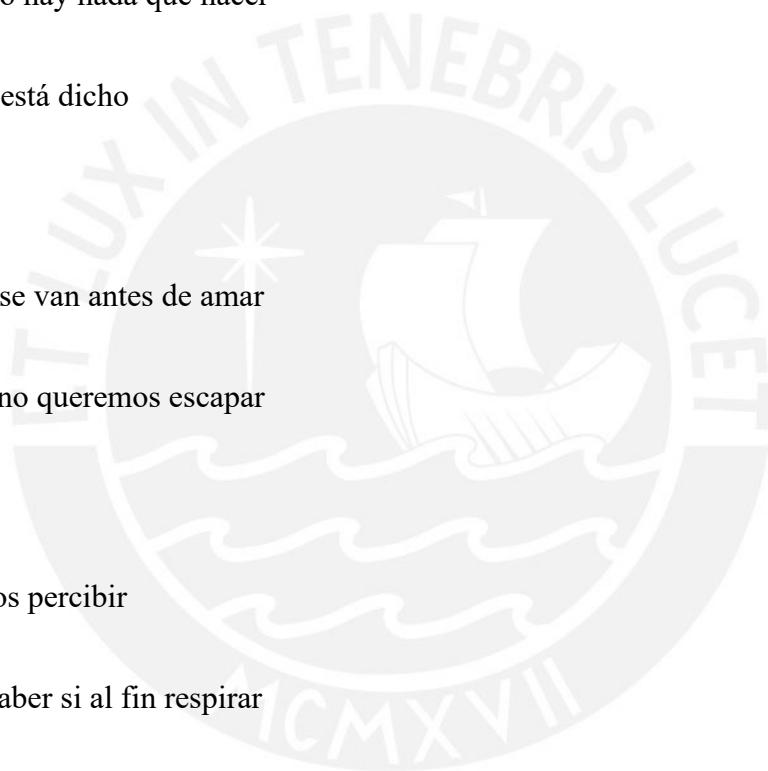
Todo miedo oculta un deseo,

parece que me está gustando esto. x3

Renzo:

Todo miedo oculta un deseo,

parece que me está gustando esto.



Todos:

Todo miedo oculta un deseo,

parece que me está gustando esto. x2

Renzo:

Las aves se van antes de amar

nosotros no queremos escapar

y podemos percibir

pero no saber si al fin respirar

Renzo:

Las aves se van

Mauricio y Diana:

¿Adónde vamos?

Renzo:

Nosotros no

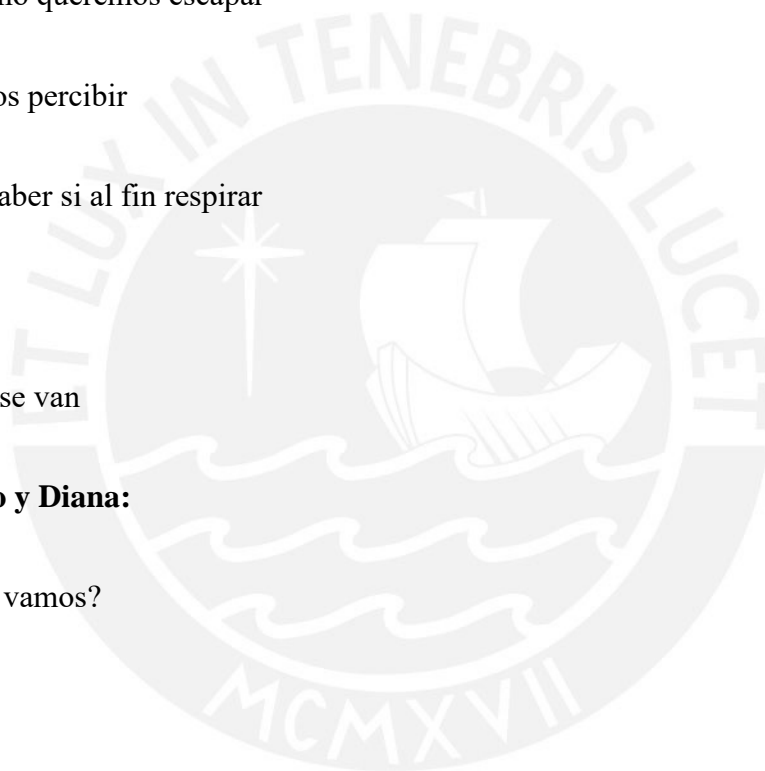
Mauricio y Diana:

Nos arrepentimos

Renzo:

Y podemos percibir

Mauricio y Diana:



Algo tan sencillo

Todos:

pero no saber si al fin respirar.

ANEXO 2. MÚSICA Y SONIDOS UTILIZADOS EN PRISIÓN EUFORIA

<https://drive.google.com/drive/folders/1yY6WF53oJWDOW5xIHkSVK5Bq1AXMMyMd?usp=sharing>

ANEXO 3. REGISTRO AUDIOVISUAL DE LAS FUNCIONES DE PRISIÓN EUFORIA

<https://drive.google.com/drive/folders/1UIzrpf-KC3qZDVOVJtW6MN4mOBfPb8DY?usp=sharing>