

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA**



**TESIS**

**ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL RITO Y EL TEATRO  
DESARROLLADO POR LOS GRUPOS DE ACTORES DE LA CIUDAD DEL  
CUSCO – 2022**

**PRESENTADO POR:**

**Br. ANGELA VICTORIA ZEGARRA SALAS**

**PARA OPTAR EL TITULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN ANTROPOLOGIA**

**ASESOR:**

**Dr. WILLIAM EDWARD PINO TICONA**

**CUSCO-PERU**

**2024**

# INFORME DE ORIGINALIDAD

(Aprobado por Resolución Nro.CU-303-2020-UNSAAC)

El que suscribe, **Asesor** del trabajo de investigación/tesis titulada: ANALISIS DE LA RELACION ENTRE EL RITO Y EL TEATRO DESARROLLADO POR LOS GRUPOS DE ACTORES DE LA CIUDAD DEL CUSCO - 2022.....

presentado por: Br. Angela Victoria Zegarra Salas ... con DNI Nro.: ...46384195.....

presentado por: ..... con DNI Nro.: .....

para optar el título profesional/grado académico de ...Licenciada en Antropología.....

..... Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por ...02..... veces, mediante el Software Antiplagio, conforme al Art. 6° del **Reglamento para Uso de Sistema Antiplagio de laUNSAAC** y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de .....5.....%.

## Evaluación y acciones del reporte de coincidencia para trabajos de investigación conducentes a grado académico o título profesional, tesis

Porcentaje	Evaluación y Acciones	Marque con una (X)
Del 1 al 10%	No se considera plagio.	X
Del 11 al 30 %	Devolver al usuario para las correcciones.	
Mayor a 31%	El responsable de la revisión del documento emite un informe al inmediato jerárquico, quien a su vez eleva el informe a la autoridad académica para que tome las acciones correspondientes. Sin perjuicio de las sanciones administrativas que correspondan de acuerdo a Ley.	

Por tanto, en mi condición de asesor, firmo el presente informe en señal de conformidad y **adjunto** la primera página del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, ...21. de ...marzo ..... de 2024.....



Firma

Post firma.....William Edward Pino Ticona

Nro. de DNI 24660865.....

ORCID del Asesor...0000-0001-5111-2553.....

### Se adjunta:

1. Reporte generado por el Sistema Antiplagio.
2. Enlace del Reporte Generado por el Sistema Antiplagio: <https://unsaac.turnitin.com/viewer/submissions/oid:27259:341634237?locale=es-MX>

## NOMBRE DEL TRABAJO

ANALISIS DE LA RELACION ENTRE EL RI  
TO Y EL TEATRO DESARROLLADO POR L  
OS GRUPOS DE ACTORES DE LA CIUDA

## AUTOR

ANGELA VICTORIA ZEGARRA SALAS

## RECUENTO DE PALABRAS

42863 Words

## RECUENTO DE CARACTERES

223215 Characters

## RECUENTO DE PÁGINAS

131 Pages

## TAMAÑO DEL ARCHIVO

3.9MB

## FECHA DE ENTREGA

Mar 21, 2024 8:26 PM GMT-5

## FECHA DEL INFORME

Mar 21, 2024 8:28 PM GMT-5

● **5% de similitud general**

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos.

- 4% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 2% Base de datos de trabajos entregados
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● **Excluir del Reporte de Similitud**

- Material bibliográfico
- Material citado
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 11 palabras)

## **DEDICATORIA**

A mis padres, Victoria Salas Olivera y Eduardo Zegarra Rodríguez, por la paciencia y sutil presión que ejercieron en mi para darme la motivación y finalmente decidirme a cerrar mi etapa de pregrado con la realización del presente trabajo de investigación.

A todos los actores y actrices del teatro cusqueño, quienes contribuyeron a la presente tesis; cada uno de ellos es una inspiración para entender que siempre se debe perseguir nuestros sueños.

A Luna y Wanda, mis gatas que en los momentos de estrés y bloqueo mental durante el desarrollo de mi investigación, fueron las canalizadoras de calma y apertura de mi creatividad.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, en ella a los docentes de mi Facultad de Ciencias Sociales quienes en el transcurso de mi etapa universitaria me mostraron los cimientos de la Antropología.

A mi asesor Dr. William Edward Pino Ticona, por sus orientaciones y reflexiones que permitieron desarrollar la presente tesis.

Al Dr. Jesús Washington Rozas Álvarez, por sus aportes y conocimientos brindados que contribuyeron a fortalecer esta investigación.

## INDICE

RESUMEN .....	1
PRESENTACION .....	3
INTRODUCCION .....	4
CAPITULO I .....	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	6
1.1. Planteamiento del problema .....	6
1.2. Formulación del problema .....	9
1.2.1. <i>Pregunta general</i> .....	9
1.2.2. <i>Preguntas específicas</i> .....	9
1.3. Objetivos .....	9
1.3.1. <i>Objetivo general</i> .....	9
1.3.2. <i>Objetivos específicos</i> .....	10
1.4. Hipótesis de la investigación .....	10
1.4.1. <i>Hipótesis general</i> .....	10
1.4.2. <i>Hipótesis específicas</i> .....	10
1.5. Justificación de la investigación .....	11
1.6. Marco teórico .....	11
1.6.1. <i>Ritualidad</i> .....	11
1.6.2. <i>Teatro</i> .....	16
1.6.3. <i>Relación teatro y ritual</i> .....	22
1.7. Marco conceptual .....	26
1.8. Estado de arte .....	26
1.9. Metodología .....	36
1.9.1. <i>Enfoque de investigación</i> .....	36
1.9.2. <i>Tipo de investigación</i> .....	37
1.9.3. <i>Nivel de investigación</i> .....	37
1.9.4. <i>Diseño de investigación</i> .....	37
1.9.5. <i>Método de investigación</i> .....	37
1.9.6. <i>Técnicas e instrumentos de investigación</i> .....	37
1.9.7. <i>Unidad de análisis y unidad de observación</i> .....	38
1.9.8. <i>Población y muestra</i> .....	38
Población .....	38
Muestra .....	39
1.9.9. <i>Procesamiento de la información y método de análisis</i> .....	40

CAPITULO II .....	41
LA FASE DE SEPARACION EN EL TEATRO.....	41
3.1. Fase de separación temporal de la vida cotidiana a nivel familiar del actor .....	41
3.1.1.- <i>El actor y su contexto familiar con relación al teatro</i> .....	41
3.1.2. <i>Despojo de atributos familiares</i> .....	48
3.2. Estrategias de los actores para romper el umbral e ingresar al estado liminal .....	53
3.2.1. <i>Rutinas de desconexión de su ser social (rituales corporal y mental)</i> .....	53
3.2.2. <i>Rutinas de desconexión de su ser individual previas a ingresar a escena (ritual corporal y mental)</i> .....	58
3.2.3. <i>Separación temporal del “yo” consciente</i> .....	62
CAPITULO III.....	67
LA FASE DE MARGEN EN EL TEATRO .....	67
4.1. Proceso de introducción de los actores de teatro al estado liminal.....	67
4.1.1. <i>Transformación física y psicológica</i> .....	67
4.1.2. <i>Desafíos de los actores en el proceso de transformación</i> .....	73
4.2. El estado liminal en el teatro .....	80
4.2.1. <i>La dimensión extraordinaria en el teatro</i> .....	80
4.2.2. <i>Simbolismo del escenario teatral para los actores</i> .....	85
4.2.3. <i>Generación del estado “communitas”</i> .....	89
CAPITULO IV.....	94
LA FASE DE AGREGACION EN EL TEATRO.....	94
5.1. Estrategias de los actores para salir del estado liminal .....	94
5.1.1. <i>Rutinas de desconexión del estado liminal</i> .....	94
5.1.2. <i>Atributos que los actores extienden a su dimensión cotidiana</i> .....	98
5.2.1. <i>El actor como agente receptor de la agregación</i> .....	102
5.2.2. <i>Fundamentos que motivan la preferencia de los espectadores por el teatro</i> .....	106
5.2.3. <i>El espectador como agente receptor de la agregación</i> .....	108
CONCLUSIONES.....	111
RECOMENDACIONES .....	113
BIBLIOGRAFIA .....	114
ANEXOS FOTOGRAFICOS .....	117

## RESUMEN

El teatro es una manifestación cultural que originalmente surge del ritual, este aglutina a actores y espectadores en un espacio tiempo. Los actores se valen de vestuarios, máscaras, luces, sonidos para complementar su proceso de transformación con la finalidad de representar historias ya sean reales o ficticias sobre un escenario dirigido a un público espectador. Estas representaciones teatrales se caracterizan por tener un trasfondo muchas veces social, emocional, existencial, y hasta político que provoca en el espectador diferentes experiencias.

A partir de lo anterior, la investigación plantea la siguiente pregunta general: ¿Qué relación existe entre el ritual y el teatro en la ciudad del Cusco?, que involucra las siguientes preguntas específicas: ¿Existe la fase de separación en el teatro como se expresa en el ritual?; ¿Existe la fase de margen en el teatro como se expresa en el ritual?; y ¿Existe la fase de agregación en el teatro como se expresa en el ritual?. En correspondencia el objetivo general es: Identificar la relación existente entre ritual y teatro en la ciudad del Cusco, que involucra los siguientes objetivos específicos: Describir la fase de separación del ritual como parte de la dinámica del teatro; Determinar los aspectos de la fase de margen del ritual como parte de la dinámica del teatro; y Caracterizar la fase de agregación del ritual como parte de la dinámica del teatro.

Para llevar a cabo los objetivos planteados, la investigación se basó en el método deductivo de tipo descriptivo, arrojando información que permitió arribar a las siguientes conclusiones: Los actores, para insertarse en la primera fase denominada de separación tienen que enfrentar las críticas de sus familias. Los actores desarrollan estrategias para romper el umbral cotidiano e introducirse en asumir roles de quienes tienen que representar en el teatro; los actores incurren en la segunda fase denominada margen, donde experimentan un proceso de transformación psicológica y física. De esa manera, pasan a un estado de liminalidad, a nivel de grupo se produce el efecto “communitas”; la tercera fase comprende la denominada agregación, se inicia al término de la obra de teatro. Los actores realizan rutinas de desconexión del estado liminal.

Esta información se encuentra sistematizada y distribuida en cuatro capítulos. El primero corresponde a los aspectos teóricos y metodológicos de la investigación; el segundo describe la fase de separación de los actores de teatro; en el tercer capítulo se determina



la fase de margen de los actores de teatro y en el cuarto capítulo se realiza una profunda caracterización de la fase de agregación de actores y espectadores de teatro.

Palabras clave: teatro, ritual, liminalidad, transformación psicológica y física.

## PRESENTACION

Señor decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Señores docentes miembros del Jurado; en estricto cumplimiento con las disposiciones vigentes de la Universidad y en cumplimiento con los Reglamentos de Grados y Títulos de la Escuela Profesional de Antropología, pongo a vuestra consideración el trabajo de investigación titulada: *“Análisis de la relación entre el rito y el teatro desarrollado por los grupos de actores de la ciudad del Cusco-2022”*.

La presente tesis de investigación surge del interés por contribuir en la generación de conocimientos extraído de nuevos ámbitos antropológicos como lo es el teatro cusqueño, que demuestra la amplitud de nuestra riqueza cultural inmaterial, y deseo que sea una fuente de inspiración para posteriores investigaciones en esta misma línea.

La tesista.

## INTRODUCCION

La humanidad a lo largo de su existencia ha desarrollado formas de conexión con estados emocionales y seres místicos, como parte de la búsqueda constante de respuestas a cuestionamientos que sobrepasan lo tangible y/o como parte del tránsito de un status social a otro; así las personas empiezan a practicar rituales que manifiestan una secuencialidad de procedimientos que conllevan a lograr un estado de agregación ya sea de tipo espiritual y/o social.

El teatro como acontecimiento cultural, surge en esta misma línea, pues a través de la congregación de actores y espectadores en un espacio tiempo afloran estados estructuralmente similares con los de un ritual.

En ese entender, surge el interés de investigar y realizar una descripción detallada del teatro como proceso ritual, pues a través del contacto directo de la población de estudio se recopiló la información necesaria para el cumplimiento de los objetivos de la investigación que se resume en: Identificar la relación que existe entre ritual y teatro en la ciudad del Cusco. Se comprendió que los actores se introducen en procesos de transformación realmente sorprendentes ya que implica retos psicológicos y físicos con la finalidad de transportar a los espectadores a diferentes espacios y tiempos, permitiendo el despertar de atributos morales como la empatía, el juicio crítico, creatividad, entre otros.

La investigación está organizada en cuatro capítulos donde se describe la siguiente información:

En el capítulo I, se desarrolla los aspectos teóricos y metodológicos de la investigación compuestos por el planteamiento del problema, formulación, objetivos, hipótesis, justificación, marco teórico, marco conceptual, estado de arte y metodología.

En el capítulo II, se describe la fase de separación de los actores de teatro, haciendo hincapié en los atributos que renuncia temporalmente un actor para quebrar el umbral y transitar de un estado cotidiano a uno extracotidiano.

En el capítulo III, se determina la fase de margen de los actores de teatro, donde se resalta la capacidad de transformación del actor y los desafíos que enfrenta en este proceso.

En el capítulo IV, se realiza una profunda caracterización de la fase de agregación de actores y espectadores de teatro, donde se muestra el proceso de desconexión el estado de

margen, los desafíos que enfrenta para su reincorporación a su cotidianidad, y los atributos que el teatro aporta al actor e su vida personal y social.

El trabajo de investigación finalmente contiene las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y los anexos correspondientes.

## CAPITULO I

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.1. Planteamiento del problema

El teatro originalmente surge en un contexto de prácticas rituales y religiosas. Los hombres lo practicaban para entablar relación entre el mundo terrenal y sobrenatural; tal es el caso de los griegos que empiezan a representar ceremonias en honor a sus dioses y transmitir conocimientos sobre el valor de la vida, muerte, la naturaleza y reflexiones sobre el sentido de vida, también podían esperar, en las representaciones, problemas sociales que muchas veces evidenciaban los excesos de autoridades; lo que servía como forma de catarsis y crítica política. Por tanto, el teatro desde sus inicios desempeña una función social y política, además de su rol artístico y recreativo (Balta, 2000).

Con el pasar del tiempo, estas prácticas se desarrollan y fueron incorporando elementos tales como máscaras, trajes, poesía, danza, escenografía, etc., pasando de los monólogos a incorporar más actores a la escena para desarrollar diálogos elaborados. Creándose, además, un espacio de convivencia donde se desarrollan relaciones interpersonales y sentido de comunidad entre los actores.

De la misma manera, los estudios de ritos caracterizan tres fases: la primera fase es de separación, comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo de la estructura social a la que pertenece, es decir, la separación de un conjunto de condiciones culturales; segunda fase es el periodo liminal intermedio, donde el sujeto ritual sale de su entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y la tercera fase reagregación o incorporación se consuma el paso, el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable donde se le vuelve a asignar nuevamente derechos y obligaciones. (Gennep, 1969/2008).

Por tanto, se podría decir que el teatro adopta claramente esencia de ritualidad, queda demostrado que ambos son manifestaciones culturales que a lo largo de su desarrollo desplegaron un modo compartido estructural dentro del proceso de creación, representación en escena e impacto en el grupo espectador. Por tanto, las prácticas teatrales involucran diversos significados dependiendo de las experiencias, sueños,

procedencias, aspiraciones, imaginarios, espiritualidad, valores individuales y colectivos, lo que se transmite en las puestas en escena de y para los dos grupos de involucrados que son los actores y los espectadores.

Así mismo, se desarrolla en los espectadores procesos de transformación, generados por los actores a través de representación de la obra teatral, tales como ilusión como cuando un chamán o un actor se valen de utilería o el vestuario para producir un cambio en su propio comportamiento y perspectiva. También en ocasiones algunos chamanes o actores experimentan ser sobrecogidos por sus acciones pese a que únicamente querían modificar la experiencia de los espectadores. Pero en la mayoría de los casos, la ilusión se dirige tanto al yo como al público (Cardeña y Beard, 1999).

Aunque estos procesos no tienen como objetivo resolver los problemas filosóficos o psicológicos de ningún individuo en particular (actores o espectadores), permiten que el público vislumbre algunos problemas de su realidad cotidiana. Así lo demuestra un estudio en México respecto de la obra de teatro “La Vida es Sueño” donde si bien las circunstancias externas de los protagonistas, Prospero o Segismundo, son diferentes a las nuestras, como ellos tenemos que soportar muchos ultrajes e injusticias y, de algún modo, tenemos que encontrar una justificación para seguir viviendo. Durante la representación de la obra nos embarcamos en un viaje imaginario, en la que podemos encontrar conocimiento, compasión y diversión (Cardeña y Beart, 1999).

Los procesos teatrales y de ritualidad, como líneas arriba señala Arnold Van Gennep, muestran un proceso donde se apertura una dimensión extracotidiana que altera el cuerpo del intérprete, dando lugar a una sensibilidad distinta de sensibilidad cotidiana. En este sentido, la mayoría de los intérpretes/actores señalan una diferencia entre ambos mundos, que se ve reflejada también en sus cuerpos a través de nuevos movimientos que adquiere. (Icle, citado en De La Torre y Berrocal, 2021).

La dimensión extraordinaria se apertura una vez que se pone en escena la obra de teatro, es ese momento se produce un fenómeno denominado “communitas” o “comunidad liminal”, estudiado por (Dubatti, 2011) donde los individuos involucrados, en este caso actores y espectadores, generan estados de igualdad entre sí, y se disipan diferencias como la jerarquía, cultura, la edad, parentesco, clase social, es decir los roles habituales se modifican y se genera un momento “atemporal” o “fuera del tiempo” fuera de la estructura social (Turner, 1969/1988).

En un estudio realizado en Chile de la Universidad Académica de Humanismo Cristiano se analiza una obra de teatro “La Matanza”, se identifican procesos de la etapa de reincorporación o post-liminaridad, que vendría a ser el momento posterior al que termina la puesta en escena, ya que es cuando todos los actores recobran sus roles cotidianos y dejan el interpretación del personaje teatral, es una instancia acompañado de diálogos, retroalimentación, intercambio de emociones y de reencuentro con la habitualidad del mundo (Muñoz, 2012).

Además, este proceso post-liminal podría incluir los efectos producidos en los espectadores, tales como transformador social (a través de la concientización) y la cohesión social, generando valores como la paz, la armonía entre hombres, la salud del cuerpo y alma, la hermandad, la justicia, la igualdad entre hombres mujeres. En línea, estudios en Chile de la Universidad de Las Américas-UDLA, toman como línea de estudio la totalidad del espectáculo que relaciona a los actores y espectadores, estudios reflejan que durante el desarrollo de la obra de teatro, los sentimientos del público que ya era positivos, se mantuvieron e incrementaron ligeramente; mientras los sentimientos negativos que ya eran reducidos disminuyeron a un menor porcentaje.

En el contexto de Perú entre los años 60’ y 80’ se reflejan grandes fenómenos sociales como las migraciones del campo a la ciudad, lucha de clases, violencia política, terrorismo, discriminación, gobiernos militares, entre otros y como parte del impacto, las practicas teatrales tenían que reflejar estas grandes transformaciones sociales, se necesitaba mostrar en el escenario al hombre peruano en busca de su identidad y esto hacen los grupos teatrales con una común estrategia: compromiso social y orientación en busca de su identidad. Frente a esa realidad de desborde popular, el teatro emerge como mecanismo de análisis crítico de los problemas de la comunidad, del hombre en la sociedad, con planteamientos de cambios radicales ponderando al hombre como protagonista de la historia y dotándole de mecanismos para gestar una nueva historia de transformación (Piga, 1992).

Incluso se desarrolla un Plan Nacional de Alfabetización denominado Alfabetización Integral “ALFIN” (1973) con el objetivo de erradicar el analfabetismo de la época cuyo eje estratégico era alfabetizar utilizando el lenguaje artístico fotografía, títeres y teatro. El teatro se pone al servicio de los “oprimidos” con la finalidad de transformar al pueblo a través de la concientización, donde el sujeto asume el papel protagónico de su realidad y ensaya soluciones a los problemas sociales (Boal, 1989).

En la ciudad del Cusco, el teatro en la época inca, ya se distinguía la comedia de la tragedia, denominándose wanca (drama) que eran representaciones con temática histórica y el araguay (comedia) donde se trataban temas más amplios de la cotidianidad del pasado, es así que se tiene un espacio público diferenciado para ambas temáticas que es la plaza para el llanto wakaypata donde se realizaban el ritual mágico solemne y funerarios, y la plaza kusipata para lo cómico y festivo (Balta, 2000).

Actualmente, las obras de teatro se desarrollan en diferentes espacios culturales, la mayoría de estos espacios son de iniciativa privada y un único espacio de origen estatal como es el Teatro Municipal del Cusco, en este último se realiza diferentes presentaciones artísticas a lo largo del año.

La presente investigación pretende indagar las similitudes entre teatro y ritualidad, pero también encontrar características propias del teatro cusqueño haciendo énfasis en cómo es que el teatro al igual que los rituales produce una modificación de la experiencia, y se vuelven transformatorias en su apertura hacia mundos no cotidianos en las personas que desarrollan el teatro.

Por consiguiente, nos planteamos las siguientes preguntas que guiarán nuestra investigación:

## **1.2. Formulación del problema**

### ***1.2.1. Pregunta general***

¿Qué relación existe entre el ritual y el teatro en la ciudad del Cusco?

### ***1.2.2. Preguntas específicas***

- ¿Existe la fase de separación en el teatro como se expresa en el ritual?
- ¿Existe la fase de margen en el teatro como se expresa en el ritual?
- ¿Existe la fase de agregación en el teatro como se expresa en el ritual?

## **1.3. Objetivos**

### ***1.3.1. Objetivo general***

Identificar la relación existente entre ritual y teatro en la ciudad del Cusco.



### ***1.3.2. Objetivos específicos***

- Describir la fase de separación del ritual como parte de la dinámica del teatro.
- Determinar los aspectos de la fase de margen del ritual como parte de la dinámica del teatro.
- Caracterizar la fase de agregación del ritual como parte de la dinámica del teatro.

## **1.4. Hipótesis de la investigación**

### ***1.4.1. Hipótesis general***

El teatro muestra características estructurales similares al rito. En ambos casos, los participantes, a nivel de actores y espectadores, pueden introducirse en otras dimensiones, otros planos de realidad y descubrir otras formas de relacionarse con el mundo mediante procesos de transformación y se puede distinguir tres fases: fase de separación, fase de margen y la fase de agregación.

### ***1.4.2. Hipótesis específicas***

- a) El proceso creativo de los actores evidencia la fase de separación mediante el despojo de atributos, o sea la separación temporal de la vida cotidiana que vendría a ser una realidad anterior, para adopción de nuevos roles en la puesta en escena.
- b) El proceso creativo de los actores de teatro evidencia, en similitud con el ritual, la fase de margen mediante el proceso de transformación mental, donde el actor pasa de una estructura mundana pasando por la liminalidad y llega a un estado de consagración donde el actor se hace parte de un colectivo inconsciente para llevar a cabo la puesta en escena; además de una transformación fisiológica, donde el actor adopta movimientos, posturas, alteración de la voz, peso y búsqueda de un equilibrio para producir presencia escénica con la ayuda de instrumentos como vestuarios, maquillaje, máscaras, etc., que permitirán que el actor se despoje de lo cotidiano para introducirse en el estado liminal.
- c) La fase de agregación se registra al momento de la finalización de la representación de la obra de teatro, donde se genera un aporte reparador

debido a su aspecto reflexivo, pues a través de la puesta en escena el actor y el espectador puede ver evidenciado problemas sociales y hasta existenciales, generando sentido de crítica que daría lugar a una búsqueda de transformación social.

## **1.5. Justificación de la investigación**

La presente investigación se centrará en estudiar la conducta del ser humano en un contexto de representación teatral, que enmarca un análisis del proceso creativo a nivel psicológico y fisiológico que desarrollan los actores para interpretar sus personajes, en similitud con los procesos rituales.

Por tanto, se pretende hacer un acercamiento al ritual en su característica transformatoria transpuesto a la práctica teatral, así como la posibilidad para acceder a otras dimensiones no cotidianas a partir de procesos creativos que permitan cambiar las emociones del espectador.

En ese sentido, surge el interés del tema porque se pretende evidenciar las prácticas teatrales como estrategias para la concienciación social que permita una convivencia armónica y empática respecto de nuestro contexto, mediante procesos creativos que permitan salir de lo cotidiano y motivar la capacidad humana de explorar espacios que permitan transportarte a otras situaciones.

Por tanto, surge esta investigación para generar evidencias de la necesidad de plantear políticas públicas sostenibles que faciliten mayor acceso de la población a través de intercambios culturales y la atención de los artistas, generando programas que incorporen la cultura como una dimensión estratégica enfocadas en la creación y distribución de actividades y servicios culturales diversos.

## **1.6. Marco teórico**

### ***1.6.1. Ritualidad***

**1.6.1.1. Tipo de ritos.** Entre las teorías más relevantes podemos mencionar la clasificación desarrollada en “Los ritos de paso” como detalla a continuación:

- Ritos animistas:
  - Ritos simpáticos —————> ritos de contagio

- Ritos positivos      —————▶ ritos negativos
- Ritos directos        —————▶ ritos indirectos

- Ritos de paso:

- Ritos de separación (funerales)
- Ritos de margen (embarazo, noviazgo, casamiento)
- Ritos de agregación (matrimonio)

(...) junto a ritos simpáticos y ritos con base animista existen grupos de ritos base dinamista (impersonal) y ritos de contagio, fundándose estos últimos en la materialidad y la transmisibilidad, por contacto o a distancia, de las cualidades naturales o adquiridas. Los ritos simpáticos no son necesariamente animistas, ni los ritos de contagio necesariamente dinamistas; se trata de cuatro categorías independientes entre sí, pero que han sido agrupadas por parejas por dos escuelas que estudian los fenómenos mágico-religiosos desde un punto de vista diferente.

Además, un rito puede actuar directa o indirectamente. Por rito directo se entenderá aquel que posee una virtud eficiente inmediata, sin intervención de agente autónomo: la imprecación, el hechizo, etc. Por el contrario, el rito indirecto es una especie de choque inicial, que pone en movimiento una potencia autónoma o personificada, o toda una serie de potencias de ese orden, por ejemplo, un demonio o una clase de espíritus, o una divinidad, los cuales intervienen en beneficio de aquel que ha realizado el rito: voto, oración, cultos en el sentido habitual de la palabra. etc. El efecto del rito directo es automático; el del rito indirecto, por reacción. Los ritos indirectos no son necesariamente animistas: al frotar una flecha contra cierta piedra, el nativo de Australia Central la carga con una potencia mágica llamada arungquiltha, y al lanzarla en dirección al enemigo, cuando la flecha cae, la arungquiltha sigue la tangente y golpea al enemigo; la fuerza se ha transmitido, por tanto, con ayuda de un vehículo, y el rito es dinamista, por contagio e indirecto.

En fin, cabe aún distinguir ritos positivos, que son voliciones traducidas en acto, y ritos negativos. Éstos reciben habitualmente el nombre de tabúes. El tabú es una prohibición, una orden de «no hacer», de «no actuar». Psicológicamente, responde a la noluntad, como el rito positivo a la voluntad, es

decir, traduce también una manera de querer: es un acto y no la negación de un acto. Pero así como vivir no consiste en un no-actuar continuo, así mismo el tabú no puede constituir por sí solo un ritual, y menos aún una magia". En este sentido el tabú no es autónomo; no existe más que en cuanto contrapartida de los ritos positivos. (Gennep, 1969/2008, pp.21-22)

**1.6.1.2. Estructura del rito.** El autor Van Gennep en su libro “Los ritos de paso” desarrolla una ley de secuencialidad sobre los ritos de paso:

(...) el esquema completo de los ritos de paso incluye, por consiguiente en teoría, ritos preliminares (separación), liminares (margen) y postliminares (agregación), en la práctica dista mucho de haber una equivalencia de los tres grupos, bien por su importancia, bien por su grado de elaboración. (Gennep, 1969/2008, p.25)

En ese sentido, el autor muestra que los humanos a lo largo de sus vidas están en constante cambio, pasando de una situación a otra, cumpliendo diferentes roles, introduciéndose y saliendo de un determinado grupo social (infancia, juventud, ingreso a la universidad, matrimonio, paternidad, muerte, cambio de año, etc.); por lo que proporciona ejemplos de ritos que muestran esta estructura:

(...) las ceremonias del embarazo y del parto constituyen...en primer lugar ritos de separación que excluyen a la mujer encinta de la sociedad general, de la sociedad familiar, y a veces, de la sociedad sexual. Luego vienen los ritos del embarazo propiamente dicho, que es un periodo de margen. Finalmente, los ritos del parto tienen por objeto reintegrar a la mujer a las sociedades a que anteriormente pertenecía (...). (Gennep, 1969/2008, p.67)

Turner en su libro “El proceso ritual” donde estudia a los Ndembu de África, desarrolla a profundidad las tres fases de los ritos de paso, para lo que hace referencia a Van Gennep:

(...) los ritos de paso o “transición” se caracterizan por tres fases, a saber, (...) La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un estado), o de ambos; durante el periodo liminal intermedio, las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos,

o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o incorporación) se consuma el paso. El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones (...). (Turner, 1969/1988: pp.101-102)

Bajo esa perspectiva, el autor, estudia el ritual Isoma, donde muestra la función social del ritual en la tribu Ndembu. Isoma es la entidad maligna que provoca trastornos ginecológicos en la mujer e impide la procreación de hijos, ya que los antepasados de la línea maternal (madre, abuela, bisabuela) han sido atrapados en el olvido o producto de altercados familiares y se necesita ejecutar el ritual para revertir las aflicciones provocadas. Este ritual presenta la estructura tripartita diacrónica:

La primera fase, llamada ilembi, separa a la candidata del mundo profano; la segunda, llamada kunkunka (literalmente, en la cabaña de hierba), la aleja parcialmente de la vida secular, y la tercera, llamada kutumbuka, es una danza festiva con la que se celebra el levantamiento de la prohibición impuesta por la sombra y la vuelta de la candidata a su vida habitual. En isoma se alcanza este momento cuando la candidata da a luz a un niño y lo cría hasta que empieza a andar. (Turner, 1969/1988, p.26)

### **1.6.1.3. Atributos de los ritos de paso**

- **Liminalidad**

Este atributo es la característica principal de la fase intermedia de los ritos de paso, donde el individuo pasa a un umbral dejando atrás un “estado”, que vendría a ser todas las condiciones culturales que el individuo deja para cambiar de status o poder; es decir sale de una condición estable para introducirse a una condición ambigua, que muchas veces es comparados con la muerte o la invisibilidad:

Los atributos de la liminalidad o de las personae liminales (gentes de umbral) son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificación que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. (Turner, 1969/1988, p.102)

Entonces se caracteriza a una persona en estado liminal cuando:

Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores (...). Es como si se viene reducidos o rebajados hasta una condición uniforme para ser formados de nuevo (...). Por regla general, se suele desarrollar entre los neófitos una intensa camaradería e igualitarismo, y las distinciones seculares de posición y status desaparecen o acaban homogeneizándose. (Turner, 1969/1988, p.102)

Otra característica de un individuo en estado liminal es:

El individuo que se encuentra en el estado de liminalidad debe actuar como un lienzo en blanco, dispuesto a absorber el conocimiento y la sabiduría del grupo en relación con su recién adquirido estatus. Las pruebas y desafíos a los que se enfrenta, a menudo de naturaleza física brusca, tienen como objetivo eliminar aspectos de su antigua posición mientras suavizan su esencia, preparándolos para asumir nuevas responsabilidades y evitando posibles abusos de los recién obtenidos privilegios desde el principio. Se les tiene que demostrar que no son más que arcilla o polvo, pura materia, cuya forma es moldeada por la sociedad. (Turner, 1969/1988, p.110)

- **Communitas**

Este atributo se desarrolla dentro de la etapa de la liminalidad y se caracteriza por una comunión entre lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad. Turner lo describe de la siguiente manera:

Parece como si existieran aquí dos modelos principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero es el que presenta a la sociedad como un sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico de posiciones jurídico-políticas-económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de <mas> o <menos. El segundo, que surge de forma reconocible durante el periodo liminal, es el de la sociedad en cuanto comitatus, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica (...). (Turner, 1969/1988, p.103)

Así, nos muestra la existencia de una dialéctica del ciclo del desarrollo de la communitas y expresa:

(...) tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. El paso de un status inferior a uno superior se efectúa a través de un limbo carente de status. (...) En otras palabras, durante su experiencia vital cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones. (Turner, 1969/1988, p.104)

Entonces, en algunas sociedades, la *communitas* daba lugar a un espacio de reivindicación de los excluidos, pues ciertos personajes pasaban de un status inferior a otro superior temporalmente y se les permitía ridiculizar a los estratos de mayor jerarquía. Turner ejemplifica esto citando a Max Gluckman (1978):

El bufón de la corte actuaba como árbitro privilegiado de las cuestiones morales, al poder burlarse del rey, de los cortesanos o del señor de la casa. Los bufones eran normalmente personas de la clase baja, que se habían alejado de su posición habitual...un bufón capaz de expresar los sentimientos de la moral ultrajada. (Turner, 1969/1988, p.116)

En este período de *communitas* surgen valores humanos como la paz, la armonía entre hombres, la concordia del cuerpo y el alma, la hermandad, la justicia, la igualdad entre hombres mujeres y grupos étnicos, dado que los involucrados se introducen en un “mundo” extraordinario desligándose de juicios de valor y toda patrón de identidad anterior.

### ***1.6.2. Teatro***

Dubatti en su libro “Introducción a los estudios teatrales” parte de cuestionar las definiciones de teatro como un sistema de lenguaje de comunicación, y aporta una definición con matices pragmáticos pero también desde la posibilidad de concepción abstracta. El autor expresa sobre el teatro:

“(...) el teatro es (...) algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos (...)”. (Dubatti, 2011, p.16)

A partir de esta definición, Dubatti elabora fundamentos que refuerzan su cuestionamiento sobre las concepciones de teatro:

- El teatro, considerado como un suceso, trasciende las prácticas discursivas de un sistema lingüístico. Va más allá de la estructura de signos verbales y no verbales, así como del texto y la cadena de significados a los que comúnmente se simplifica para una pretendida comprensión semiótica. En el contexto teatral, no todo se puede limitar al ámbito del lenguaje.
- El teatro, en su aspecto pragmático, no se ciñe a la función expresiva de un sujeto emisor; como señala el teatrista chileno Ramón Griffero (2007), porque la expresión de un sujeto no es garantía de acontecimiento artístico. Es fundamental destacar que, cuando lo artístico surge auténticamente, trasciende la esfera del control del emisor. La creación o producción teatral va más allá de ser simplemente la expresión del individuo que la origina. En ciertas instancias, el creador teatral no se comunica a través del teatro; por el contrario, puede llegar a suprimirlo o coartarlo. En otros casos, el creador percibe que la obra "se expresa" por sí misma, de manera autopoietica, manifestándose de forma independiente y sin representar al sujeto creador como una expresión.
- Desde una perspectiva pragmática, el teatro no se limita estrictamente a la comunicación; si entendemos la comunicación como la "transferencia de información" o la "construcción de significados/sentidos compartidos", el teatro más bien estimula, incita y provoca, según Pradier. Implica la entrega de un objeto y el gesto de compartir, de estar en compañía. Aunque también pueda comunicar, el teatro nunca se restringe únicamente a esta forma de comunicación. (...).
- Existe un emisor, hay un mensaje, hay un receptor, pero ¿qué delimita y permite esas presencias en el tiempo, el espacio y el evento? ¿Cuál es la condición última que posibilita la existencia y la conexión de esos sujetos, así como su dinámica? ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, la cual involucra el orden de la experiencia? (Dubatti, 2011, pp.16-17)

En ese contexto, el teatro manifiesta un fenómeno llamado convivio que lo diferencia de artes como el cine, la televisión y la radio porque se da el encuentro de cuerpos físicos que establecen vínculos, por tanto:



“El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral (...)” (Dubatti, 2011, p.35)

El autor, desde su perceptiva pragmática (como un acontecimiento), concibe dos enfoques:

Se pueden identificar al menos dos formas de definir que reflejan la naturaleza específica del teatro: una definición lógico-genética, que lo considera como un evento triádico, y una definición pragmática, que lo ve como un ámbito de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen conviviopoesis- expectación (...). (Dubatti, 2011, p.34)

A razón de su pertenencia a la cultura viviente y resaltando el enfoque lógico-genético, el teatro como encuentro de cuerpos presentes desarrolla un proceso complejo:

Ricardo Bartís, 2003 (citado por Dubatti, 2011) ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte. En el ámbito teatral, la colaboración entre el artista y el espectador genera un espacio subjetivo donde no hay predominio ni del artista ni del espectador. En cambio, se establece un estado equitativo de beneficio mutuo, manifestándose en un tercer elemento. Este tercer componente se gesta y evoluciona en la zona de experiencia (...).

En el ámbito del encuentro social y mediante una división de tareas necesaria, surgen de manera correlativa los otros dos subeventos: un grupo de participantes en el encuentro comienza a generar creaciones artísticas con sus cuerpos mediante acciones físicas y físico-verbales, interactuando con elementos como luces, sonidos, objetos, entre otros. Simultáneamente, otro grupo comienza a observar esta creación artística. Se trata respectivamente del acontecimiento poético y del acontecimiento de expectación. (Dubatti, 2011, p.37)

Este proceso convivial describe un acontecimiento triádico y se desprende tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

- El teatro es un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y espectar acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales).
- El teatro consiste en un acontecimiento poiético-corporal (físico y físico-verbal) producido y espectador en convivio.
- El teatro consiste en la expectación de acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio. (...). (Dubatti, 2011, p.44)

Estos tres componentes del proceso teatral se vinculan a aspectos referidos a la problemática del ser, a lo filosófico/ontológico; es decir, los individuos acudimos al teatro para generar vínculo y reflexión respecto del acontecimiento del ser. Esto a través de los siguientes aspectos:

Debido al deseo de existencia y a la aspiración de trascendencia presentes en los teatristas, quienes son los creadores del evento poético, surge una voluntad que, como exploraremos, facilita la función ontológica. Esta determinación no solo da forma a sus vidas, ya que el evento es una parte integral de ellas, sino que también moldea su subjetividad y su manera de interactuar con el mundo. A través del teatro, los teatristas llevan a cabo acciones significativas, modificando su identidad distintiva y ajustando su perspectiva del mundo. (...)

Como espectadores, asistimos al teatro con la intención de establecer una conexión con el ser, ya sea el ser generado por la poíesis y su interacción con el ser del mundo del cual formamos parte, o al menos para recordar su existencia. Además, buscamos generar subjetividad y nuevas formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también tienen un impacto activo en el teatro, ya que este también se convierte en parte de sus vidas, influyendo en su carácter distintivo y en su perspectiva del mundo.

La alteración en la esencia de la realidad se destaca al contrastar con la monotonía cotidiana, creando un conflicto ontológico con la existencia del mundo. Este conflicto se manifiesta a través de tensiones, contrastes, fusiones

parciales o diálogos, revelando la presencia fundamental en el mundo. La capacidad creativa del teatro pone al descubierto la realidad no creadora y, mediante esta revelación, orienta hacia la percepción, intuición o, al menos, el recuerdo de la presencia de lo genuino. Por eso Spregelburd sostiene que “las buenas ficciones producen el Sentido mientras que la realidad sólo lo disuelve” (2008:147). Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad e intuir o recordar lo real. (Dubatti, 2011, pp.45-46)

Dubatti recalca la vinculación del teatro al plano ontológico a través de los aspectos mencionados anteriormente, va a hacer énfasis en las concepciones de cuerpo que atraviesan procesos de desocialización y resocialización dando lugar a una realidad cotidiana y otra extracotidiana:

El ente poético es ente porque posee una unidad de materia-forma al que llamamos cuerpo poético (materia y principio informador), distinto de los cuerpos (unidades de materia-forma) de la realidad cotidiana. Previamente afirmamos la existencia de tres ámbitos en conflicto ontológico entre la cotidianidad y la naturaleza poética, y estos se manifiestan en el cuerpo del actor: el actor posee un cuerpo natural-social, que es una combinación de su cuerpo biológico y su cuerpo social. A través de la transformación ontológica, este cuerpo se convierte en un cuerpo poético, experimentando una fusión que implica desnaturalización, desocialización y, como resultado, una reintegración en otra naturaleza y una resocialización en otro contexto. El estado intermedio es el del cuerpo afectado o en estado poético. De esta manera, podemos advertir en la tensión entre realidad cotidiana y ente poético al menos tres conceptos corporales:

El cuerpo del actor como entidad natural-social, es decir, la combinación de las condiciones biológicas naturales según Pavlovsky, junto con su contexto social, historia, afiliación de clase, preferencias, estilo de vestir, forma de caminar, entre otros aspectos, en el contexto de la realidad diaria y cómo este se manifiesta en el escenario.

El cuerpo afectado se refiere al estado del cuerpo natural-social, o la consideración del impacto en dicho cuerpo, impregnado y modificado por el trabajo y la creación del cuerpo poético. Se trata de cómo el cuerpo natural-social

de Pavlovsky se ve atravesado por el proceso de generación y producción del cuerpo poético en el escenario, dejando marcas en su cuerpo natural-social como resultado de los procesos y estados de desindividuación (Pavlovsky actuando, en situación, trabajando y generando poíesis). Es la absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia para la nueva forma (nuevo principio) del ser poético.

Cuerpo territorial del actor: cuerpo de la desobjetivación del cuerpo natural-social de Pavlovsky en una nueva instancia, desterritorializada, del cuerpo de la poíesis.” (Dubatti, 2011, pp.70–71)

Schechner en su libro “Estudios de la representación: Una introducción” menciona que las representaciones son acciones humanas como conductas, prácticas artísticas, trabajo de campo como observación participante, y prácticas y militancias sociales; es decir, las representaciones se dan de diferentes formas. Al respecto menciona:

La representación debe ser construida como un “espectro amplio” o un “continuo” de acciones humanas incluyendo desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música) y las representaciones de la vida cotidiana, hasta la ejecución de los papeles social, profesional, de género, de raza y de clase, y más allá hasta la curación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios de comunicación y la internet. (Schenner, 2006/2012, p.22)

En ese sentido, las representaciones en su forma de prácticas artísticas, y puntualmente como artes escénicas da lugar a la ejecución de danzas, obras de teatro y música; estas artes despliegan una performance en el escenario que va dirigido a un público, y de la misma manera se produce en eventos de ritualidad donde se evidencian procesos reiterativos y estructurados. Así, se expresa el proceso de performance:

La palabra performer, cuando se refiere a las artes escénicas, fue traducida en la mayoría de los casos por “intérprete” o “actor”, pero en algunos casos en que fue necesario se traduce por “oficiante” (de un ritual) o “ejecutante” (de danza, de acciones rituales, etcétera). (Schenner, 2006/2012, p.12)

**1.6.2.1. Atributos de teatro.** El autor brasileño **Boal** en su libro “Teatro del oprimido” atribuye a la práctica teatral el atributo de la concientización del espectador, donde este asume el protagonismo y visibilice soluciones frente a los problemas expuestos en las puestas en escena; el autor considera esta práctica como un ensayo revolucionario. En ese sentido expresa:

Aristóteles plantea una poética en la cual el espectador otorga poderes al personaje para que este actúe y piense en su lugar. Por otro lado, Brecht propone una poética en la que el espectador concede poderes al personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, a menudo en contraposición al personaje. En el primer caso, se produce una "catarsis"; en el segundo, una "concientización". La Poética del oprimido, en cambio, aboga por la acción directa: el espectador no delega poderes al personaje ni para pensar ni para actuar en su lugar; al contrario, asume un rol protagónico, altera la trama dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio y, en resumen, se prepara para la acción real. En este contexto, el teatro puede no ser revolucionario por sí mismo, pero ciertamente funciona como un "ensayo" de la revolución. El espectador emancipado, como individuo íntegro, se involucra activamente en la acción. No importa que sea ficticia, ¡importa que sea una acción!. (Boal, 1989, p.17)

### ***1.6.3. Relación teatro y ritual***

El escritor argentino Dubatti en su libro “Introducción a los estudios teatrales” propone pensar el teatro como “convivio teatral” haciendo énfasis en su relación original con el ritual, y definiendo el teatro como “un encuentro de presencia”, para lo que hace referencia a Mauricio:

(...) Mauricio Kartun [2006a, 2006b] ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando (...). (Dubatti, 2011, p.17)

Boal en su libro “Teatro del Oprimido” propone que es espectador tome el protagonismo primero a través del juicio y luego dominando el cuerpo físico; así propone etapas para la conversión de espectador a actor como un proceso de concientización del espectador:

Podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento. Por eso, para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después tornarlo expresivo. Estará entonces habilitado para practicar formas teatrales en que por etapas se libera de su condición de "espectador" y asume la de "actor", en que deja objeto y pasa sujeto, en que de testigo se convierte en protagonista. El plan general para la conversión del espectador en actor puede ser sistematizado en el siguiente esquema general de cuatro etapas:

- Primera etapa: Conocer el cuerpo; secuencia de ejercicio en que uno empieza a conocer su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación.
- Segunda etapa: Tornar el cuerpo expresivo; secuencia de juegos en que uno empieza a expresarse a través del cuerpo, abandonando otras formas de expresión más usuales y cotidianas.
- Tercera etapa: El teatro como lenguaje; se empieza a practicar el teatro como lenguaje vivo y presente, no como producto acabado que muestra imágenes del pasado.
- Cuarta etapa: El teatro como discurso; formas sencillas en que el espectador-actor presenta "espectáculos" según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. (Boal, 1989, pp.22-23)

Mientras tanto, Barba y Savarese en su libro "El arte secreto del actor" expone la importancia del trabajo del actor para el desarrollo del teatro, pues citando a Grotowski dice que se puede prescindir del autor, director, técnico, pero jamás de un actor y de alguien que observe su trabajo. En ese sentido, mediante un análisis transcultural muestra que el trabajo del actor es el resultado de tres aspectos referidos a tres niveles distintos de organización:

1. Los rasgos personales del actor, como su personalidad, sensibilidad, habilidad artística y su posición en la sociedad, son aspectos que lo diferencian y lo convierten en una entidad singular y que no puede ser replicada.
2. Las características únicas de un actor se revelan a través de las tradiciones y del contexto histórico y cultural específico en el cual se manifiesta.

3. La utilización de la fisiología a través de prácticas corporales que trascienden lo habitual. En estas prácticas, se encuentran principios compartidos y universales que la antropología teatral reconoce como la esfera de la pre-expresividad.

La primera característica es individual, la segunda es compartida por quienes participan en el mismo tipo de espectáculo. Únicamente la tercera se aplica a todos los actores a lo largo de todas las épocas y culturas, y podría ser denominada como el nivel "biológico" del teatro. Las dos primeras características afectan el paso de la pre-expresividad a la expresión. La tercera es invariable, sin modificaciones, a pesar de las distintas variaciones individuales, estilísticas y culturales.

Los principios constantes en el ámbito "biológico" del teatro posibilitan las distintas técnicas del actor, es decir, el uso específico de su presencia en el escenario y su energía en movimiento.

Cuando se aplican a ciertos factores fisiológicos como el peso, el equilibrio, las posiciones de la columna vertebral y la dirección de la mirada, estos principios generan tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones resultan en una cualidad diferente de la energía, confiriendo al cuerpo una presencia teatralmente "decidida" y "viva", manifestando la "presencia" del actor. Esto atrae la atención del espectador incluso antes de que se manifieste alguna expresión personal. Es importante señalar que este "antes" es lógico, no cronológico. Los distintos niveles de organización son, para el espectador y en el espectáculo, inseparables. Pueden separarse solamente por vía de la abstracción, en una situación de búsqueda analítica y en el trabajo técnico de composición realizada por el actor. (Barba y Savarese, 1990, pp.9-10)

A través del estudio de la corporalidad del actor, Barba y Savarese hacen hincapié en el estudio de las técnicas del cuerpo para la representación, donde se distingue las técnicas cotidianas y las extra-cotidianas. Al respecto menciona:

Nuestro cuerpo se emplea de manera fundamentalmente diferente en la vida diaria en comparación con las situaciones de "representación". En la cotidianidad, adoptamos una técnica corporal influenciada por nuestra cultura, posición social y ocupación. Sin embargo, en una situación de "representación", la utilización y

técnica del cuerpo son completamente distintas. Así, es posible diferenciar entre una técnica corporal cotidiana y una técnica corporal extraordinaria o especializada.

Las técnicas comunes no son conscientes; realizamos acciones como movernos, sentarnos, cargar pesos, besar, afirmar y negar con gestos que consideramos "naturales", pero que en realidad están culturalmente determinados. Diferentes culturas enseñan técnicas corporales diversas, como caminar con o sin zapatos, llevar pesos en la cabeza o en las manos, o besar con la boca o la nariz. El primer paso para descubrir los principios que rigen el despliegue escénico, la "vida" del actor o del bailarín, radica en comprender que las técnicas corporales cotidianas contrastan con técnicas especiales; es decir, métodos que no siguen las convenciones habituales del uso del cuerpo.

A estas técnicas extra-cotidianas recurren quienes se oponen en una situación de representación. (Barba y Savarese, 1990, p.20)

Las técnicas (entendidas como la utilización particular del cuerpo) extra-cotidianas son las que caracterizan la vida del actor, la dificultad y la laboriosidad empleada en la ejecución de ellas pueden ser medidas por diagramas que indican el grado de equilibrio mediante la presión ejercida con los pies sobre el suelo. Barba y Savarese mencionan:

Las poses fundamentales en las expresiones escénicas orientales ofrecen un ejemplo claro de cómo se manipula consciente y controladamente el equilibrio. Este mismo principio se observa en las posturas fundamentales de la danza clásica europea y en el sistema de mimo de Decroux. En estos casos, se alejan de la técnica común del equilibrio para buscar un "equilibrio de lujo", que intensifica las tensiones que rigen el cuerpo.

Con el objetivo de alcanzar este resultado, los artistas de varias tradiciones realizan ajustes deliberados en la posición de las piernas y rodillas, adaptan la forma en que colocan los pies en el suelo y reducen la separación entre uno y otro pie. Estas modificaciones reducen la amplitud de la base de apoyo y generan mayor inestabilidad en el equilibrio.

La totalidad de la técnica de la danza, según lo expresado por Sanjukta Panigrahi al hablar sobre la danza Odissi y al mismo tiempo proporcionando un principio general aplicable tanto a la vida del bailarín como al acto mismo, se basa



en la división del cuerpo en dos partes iguales mediante una línea vertical que lo atraviesa. Además, implica la distribución desigual del peso hacia uno u otro lado. De este modo, la danza amplifica los cambios delicados y constantes de peso que nos permiten mantenernos en posición vertical, algo que los laboratorios especializados en la medición del equilibrio detectan mediante diagramas complicados.

Es esta danza del equilibrio la que los actores y bailarines revelan en los principios fundamentales de todas las formas de teatro. (Barba y Savarese, 1990, p.23)

### 1.7. Marco conceptual

- **Antropología del teatro:** Estudio el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación organizada. (Barba y Savarese, 1990, p.9)
- **Ritual:** conducta formal prescrita para ocasiones no asumidas por la rutina tecnológica, relacionada con seres o poderes místicos. (Turner, 1969/1988)
- **Teatro:** Es un acontecimiento de la cultura viviente (distinguiamos convivio y tecnovivio como paradigmas existenciales diversos) en el que confluyen tres sub-acontecimientos: convivio, poíesis corporal y expectación. (Dubatti, 2011, p.34)
- **Actor:** Un acto cumple una acción determinada que es el resultado de una improvisación o de una interpretación personal del personaje: es natural que dé a aquella acción un valor bien preciso, que le asocie determinadas imágenes o un determinado pensamiento. (Barba y Savarese, 1990, p.59)
- **Liminalidad:** Estado mental y físico de no estar en un lugar ni en otro. Es estar en un umbral entre una cosa que sea ido y otra que está por llegar. (Turner, 1969/1988)
- **Communitas:** Atributo que se desarrolla dentro de la etapa de la liminalidad y se caracteriza por una comunión entre lo humilde y lo sagrado, predomina la homogeneidad de los individuos. (Turner, 1969/1988)

### 1.8. Estado de arte

En la búsqueda de antecedentes se encontraron trabajos relacionados a la presente investigación como los siguientes:

**Muñoz, S., y Campos, L. (2012)** en su trabajo de investigación titulado “*El ritual y el teatro en su dimensión performativa: Una etnografía de la obra de teatro La Matanza*”, cuyo objetivo fue investigar y caracterizar el ritual y el teatro en su dimensión performativa, a partir de una etnografía de la obra de teatro La Matanza. Investigación que arrojó las siguientes conclusiones:

- 1) Tanto el ritual como el teatro comparten ciertos aspectos y características esenciales. Ambos mantienen una naturaleza pública y social que facilita la creación de experiencias compartidas, sirviendo como lugares de encuentro para individuos. Además, pueden desempeñar una función mnemotécnica al establecer conexiones entre el pasado y el futuro, así como entre el individuo y la comunidad. Este propósito se logra a través de una función lúdica o recreativa que libera al espíritu de las restricciones cotidianas, fomenta la reflexividad social y abre posibilidades para una dimensión performativa.
- 2) “La Matanza” constituye una invitación para que individuos se congreguen a partir de una vivencia compartida, creando así un espacio de reflexión social donde emergen tensiones y quiebres en el imaginario colectivo. En potencia, se presenta como un lugar capaz de impulsar transformaciones sociales.
- 3) Lo mismo se aplica a la dimensión auditiva, donde se observan ciertas similitudes entre el lenguaje empleado en los rituales y la forma en que los intérpretes utilizan el lenguaje para dar forma a esta dimensión. Como hemos visto ésta se encuentra constituida por un modo particular de la enunciación, pero también por la acentuación del acto fonético que señala Austin (1971) y que Malinowski describe como una característica del lenguaje sagrado y como una potencialidad de todo lenguaje. No siempre tiene un significado específico porque se trata de una representación.
- 4) En este contexto, las diversas interpretaciones que busca suscitar "La Matanza", a través de los distintos elementos de su representación, buscan estimular una reflexión que inicia al hacer consciente nuestra existencia, nuestra capacidad para alterar nuestro entorno y contemplar la posibilidad de "otros mundos posibles".
- 5) Además, hemos notado que tanto el teatro como el ritual permiten a las personas ingresar a una realidad alternativa o a un universo que existe de manera paralela al mundo ordinario.

**Rocha, T. P. (2022)** en su tesis de investigación de título *“El arte escénico y su contribución en el proceso de sanación de deudos de violencia política. El caso de la performance Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani”*, cuyo objetivo consistía en examinar cómo el uso del lenguaje escénico en el teatro performance puede actuar como un recurso terapéutico para las personas que han sufrido las consecuencias de la violencia política en el Perú, centrándose especialmente en el departamento de Ayacucho. Concluyó lo siguiente:

- 1) Esta investigación ha corroborado la hipótesis de que la performance "Rosa Cuchillo" plantea una reparación simbólica que tuvo un impacto real en los familiares de las víctimas entrevistados. Aunque en ciertos aspectos no cumplió completamente con los requisitos teóricos de dicho acto, se puede concluir que, como se postuló inicialmente, el lenguaje escénico de "Rosa Cuchillo" contribuye de manera parcial a la reparación simbólica de los familiares ayacuchanos afectados por la violencia política. La performance logra invitarlos a sanar, reconocer el daño causado durante los años de violencia política y romper su soledad. A pesar de que el ritual de florecimiento no fue totalmente efectivo, los familiares obtuvieron un mensaje de sanación de él y reafirmaron la importancia de persistir en su lucha y conservar la memoria para sanar. Además, todos los familiares entrevistados coinciden en que "Rosa Cuchillo" logra representar sus experiencias y el dolor que algunos aún experimentan mediante el desplazamiento de la performer y el uso de objetos en escena. Esto les permitió identificarse tanto individualmente como parte de un colectivo que comparte una situación de dolor. Por último, la mitigación de la soledad de los familiares se logra de manera parcial, ya que algunos sienten una cierta compañía a través de la representación y la conexión con el grupo Yuyachkani y la actriz Ana Correa, quienes brindan apoyo a su lucha por la justicia.
- 2) El desplazamiento de la performer, al narrar el viaje de búsqueda de Rosa para encontrar a su hijo, contribuyó a que los familiares se sintieran reflejados en el dolor del personaje y su manera de enfrentar la situación, generando así una identificación con la representación en el escenario. Este aspecto aporta un sentimiento de compañía o alivio de la soledad para algunos familiares que perciben al personaje como un portavoz de sus penas y reclamaciones frente a la situación. Sin embargo, es importante destacar que la invitación a sanar transmitida por la actriz a través de

los movimientos circulares de este elemento del lenguaje escénico no fue reconocida por los familiares ayacuchanos afectados por la violencia.

- 3) La utilización y simbolismo de los objetos complementan el desplazamiento de la performer al representar la búsqueda de Rosa por su hijo, contribuyendo así a que los familiares se identifiquen con el personaje principal y su travesía de lucha y dolor. Esto logra que sientan que están siendo representados tanto a nivel individual como colectivo, como parte de un grupo que ha experimentado violencia de manera sistemática. De manera similar al punto anterior, este aspecto del lenguaje escénico ayuda a que algunos familiares se sientan acompañados por la performance. Es importante destacar que las entrevistadas atribuyeron significados personales a los objetos que vieron en escena, lo que significa que cualquier interpretación discutida previamente se volvió secundaria al analizar los resultados.
- 4) La ceremonia de florecimiento cumple una función fundamental en la reparación simbólica de los familiares ayacuchanos afectados por la violencia política, al proporcionarles una invitación para sanar. Según la mayoría de los entrevistados, este elemento del lenguaje escénico comunica dicha invitación al mismo tiempo que transmite un mensaje de resistencia (brindando fuerza para no desistir) y fomenta la reflexión sobre la importancia de preservar la memoria como medio para lograr la sanación. No obstante, es relevante señalar que muchos de los familiares no se sintieron completamente convencidos de la posibilidad de alcanzar un futuro mejorado, lo que sugiere que el ritual no fue completamente efectivo en ese aspecto.
- 5) El componente del lenguaje escénico de la performance que recibe menos atención es el espacio escénico. Dado que las entrevistadas experimentaron la acción escénica fuera de su contexto original, resulta desafiante imaginar el impacto real que tuvo en Ayacucho en el 2002. No obstante, basándonos en los comentarios de los familiares, podemos conjeturar que la sensación de compañía actual podría haberse amplificado por el espacio escénico original de la representación, aprovechando el significado que el mercado tenía como punto de encuentro humano en Ayacucho.
- 6) La percepción de los espectadores frente a la representación teatral varía según el contexto en el que experimentan la performance. En este caso, el entorno original del escenario y el trasfondo político y social que lo rodeaba no pudieron mantenerse. Esto podría explicar por qué este aspecto del lenguaje teatral no influyó tanto en los resultados de la investigación en comparación con la trayectoria profesional de Ana

Correa y el grupo Yuyachkani. Además, se podría afirmar que, si "Rosa Cuchillo" se presentara en los mercados actuales, no lograría el mismo impacto que posiblemente tuvo hace 20 años, ya que la situación de los mercados, según lo descrito por los entrevistados, sugiere un panorama de representación teatral completamente diferente en la actualidad.

- 7) En contra de las expectativas, muchos de los elementos que hacían referencia a la cosmovisión andina y que fueron cuidadosamente integrados en la performance no fueron percibidos por los familiares de las víctimas de violencia que presenciaron la representación. Esto incluye los tres mundos a los que alude el desplazamiento de la performer y los diversos significados subyacentes en los detalles de los objetos en el escenario. No obstante, la tradición andina que destacó por encima de las demás fue la del ritual, fenómeno que podría atribuirse a la importancia otorgada a esta parte específica de la performance.

**Orchard, C. (2018)** en su investigación que tiene como título "*Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo*" planteó como objetivo reorganizar y resignificar una experiencia autobiográfica a través de las herramientas performáticas utilizadas en un ritual de transformación, llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) Las herramientas performáticas moldean la experiencia autobiográfica principal al fusionarse y brindar a la artista varias alternativas para examinarla. Además, facilitan la representación palpable del universo interno de la intérprete mediante el uso de metáforas y analogías.
- 2) La sinceridad es esencial durante el proceso de transformación ritual, ya que aumenta la conciencia de la intérprete sobre sí misma y la asiste en superar obstáculos.
- 3) La inclusión de la vulnerabilidad es esencial en una representación autobiográfica, ya que al reconectar con la experiencia, se activan emociones y pensamientos guardados en la memoria. Asimismo, la vulnerabilidad libera la memoria, facilita la rememoración de la disposición corporal en ese instante y fomenta descubrimientos sorprendentes y un mayor conocimiento personal.
- 4) La restauración del comportamiento y la liminalidad brindan a la intérprete la ocasión de reconocerse, reflexionar sobre sí misma y reconstruirse, al desglosar y

dar forma a la experiencia con la finalidad de permitir que la artista reconfigure su punto de vista sobre la situación.

- 5) La convivencia simbólicamente apoya y refuerza la reinterpretación de la experiencia enfrentada, ya que la presencia de aquellos que interactúan y participan en el proceso los convierte en observadores de la transformación, sirviendo como un recordatorio significativo de la resignificación.
- 6) Las personas que se involucran y participan participan activamente en un diálogo con los rituales, instando a la intérprete a comunicar con precisión su experiencia, lo que la mantiene en una constante búsqueda de significado. Además, las conexiones establecidas entre los participantes, las interlocutoras y la intérprete durante el convivio crean un sentimiento de comunidad.
- 7) El proceso de dar un nuevo significado marca el comienzo de una fase diferente, en mi situación, al mudarme a un país nuevo, donde estoy consciente de que tengo la capacidad de tomar decisiones que sean siempre beneficiosas para mí. Incluso al enfrentarme nuevamente a situaciones desafiantes o a emociones que intentan desconcertarme, entender que el crecimiento personal es único y merece respeto me proporciona una mayor capacidad creativa para transformarlo.

**Alva, J.A. (2018)** con título de investigación “*Teatro comunitario como proceso de transformación social*”, cuyo objetivo era realzar una revisión de lo que se denomina el Teatro Comunitario que según nuestra investigación puede ser definido como un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad. Nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse. Concluye lo siguiente:

- 1) El teatro comunitario da lugar a la aparición de un tipo de audiencia conformada por residentes de la comunidad, y debido a su cercanía con dicho grupo, ejercen una considerable influencia sobre una amplia porción de la población.
- 2) El teatro comunitario garantiza su continuidad al generar sus propios medios y mantener su libertad e independencia. Aunque esto no descarta la importancia de recibir apoyo y estímulo gubernamental, se busca que la intervención estatal sea mínima o apenas evidente.
- 3) Busca cambiar la actitud receptiva hacia los servicios brindados por diversas entidades sociales, promoviendo iniciativas de desarrollo que surgen internamente en las comunidades y que se caracterizan por su enfoque participativo.

- 4) Promueve la comunicación entre los integrantes de la comunidad, permitiéndoles identificar de manera conjunta los problemas que les afectan y buscar soluciones. Facilita el intercambio de información e ideas entre distintas comunidades, siendo el teatro comunitario esencial y necesario en este proceso.
- 5) En la creación colectiva, la elaboración es llevada a cabo por agricultores, tanto hombres como mujeres y niños, que forman parte de la comunidad rural y están involucrados en los planes de desarrollo, residan en las nuevas localidades en caso de que la actividad se realice en el campo. También puede tener un enfoque urbano, en el que participan obreros, empleados, y otros miembros de la comunidad citadina.
- 6) El teatro comunitario va más allá de su eficacia estética, enfocándose en ser impactante a nivel social, político e ideológico con el objetivo de ser una fuerza de cambio y transformación. Sobresale en la comunicación y juega un papel crucial en fomentar el cambio, especialmente en áreas rurales y, por extensión, en comunidades urbanas marginadas.

**Benza, R. (2007)** investigación que lleva como título “*El teatro como herramienta de comunicación intercultural*” cuyo objetivo fue llevar a cabo una experiencia teatral intercultural entre jóvenes de la comunidad shipibo y jóvenes mestizos en la ciudad de Pucallpa, con el propósito de resaltar sus identidades culturales respectivas, y al mismo tiempo, subrayar la relevancia de explorar nuevos lenguajes para promover relaciones interculturales. El investigador arribó a las siguientes conclusiones:

- 1) Utiliza tanto la lógica como la simbología y la emoción en su vinculación, permitiendo así que el mensaje sea acogido de manera más receptiva.
- 2) Explora diversas formas de expresión, incluyendo el habla, el lenguaje corporal, lo visual, lo sonoro y lo espacial.
- 3) En el transcurso de la preparación y creación de un espectáculo, posibilita la expresión de ideas y sensaciones que de otra manera quedarían sin revelar.
- 4) La labor resulta muy entretenida, lo que crea un ambiente propicio para la exploración y la experimentación.
- 5) Durante las representaciones, la comunicación con el público es directa y sin complicaciones, lo que incrementa las probabilidades de que el mensaje planeado se transmita de manera eficaz a su destinatario.

**De La Torre, A., y Berrocal, M. (2021)** cuya tesis lleva como título “*La expresión de las categorías de género y etnicidad a través de la performance de la Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i en el periodo 2013-2016*”, y tuvo como objetivo describir la forma en la que se expresan las categorías de género y etnicidad en la performance de la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Tuvo las siguientes conclusiones:

- 1) La comparsa peregrina Qhapaq Chuncho de Muñapata representa una unidad en la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. Compuesta por individuos diversos, se reúne anualmente para participar en la peregrinación, motivada por un fuerte sentido de identificación con la comunidad de Muñapata, la comparsa, la nación Quispicanchi y la propia peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. A través de esta identidad compartida, los miembros de la comparsa establecen conexiones de pertenencia y afiliación, al mismo tiempo que subrayan las diferencias y distinciones. Estas dinámicas se reflejan durante el ritual, donde la comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata manifiesta su conexión con la nación Quispicanchi, su lugar de origen (Muñapata) y su relación con elementos sagrados (el Señor de Qoyllurit'i, la cruz de Tayankani, la Virgen Dolorosa, el sol, los nevados y las apachetas). A través de sus actuaciones en recibimientos, alabanzas, saludos, danzas y desplazamientos, también establecen límites que los diferencian de otras comparsas y peregrinos.
- 2) Podemos afirmar que las mamawayris constituyen un grupo de mujeres que mantienen relaciones internas de cooperación y ayuda mutua, encargándose de cuidar de la totalidad de la comparsa. Por otro lado, los wayris, pablos y músicos tienen la responsabilidad de representar a la comparsa durante la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i mediante sus danzas. La conexión entre las mamawayris (mujeres) y los wayris, pablos y músicos (hombres) se establece a través de un vínculo afectivo o de parentesco significativo, como parejas, novias, esposas, madres, hermanas o hijas, aunque se prefiere que sean parejas o esposas.
- 3) En la Peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, la etnicidad puede ser interpretada como un proceso en el que los peregrinos se identifican, utilizando rasgos socioculturales que establecen lazos de pertenencia o diferenciación entre las comparsas y las naciones. Este procedimiento incluye la construcción de significados de pertenencia a partir de sus territorios, junto con la existencia de límites flexibles entre unos y otros, evidentes durante el desarrollo del ritual.



**Chauca, R. (2018)** cuya tesis titula “*Los Pablitos de Paucartambo*” y tuvo como objetivo Explicar el significado de pablito a partir de la Comparsa de los Pablitos de Paucartambo para entender su significado. Planteó las siguientes conclusiones:

- 1) La Comparsa de los Pablitos de Paucartambo entabla una interacción bidireccional con el Taytacha Qoyllurit'i mediante oraciones. De manera similar, el Taytacha se comunica con ellos a través de sueños, ofreciendo advertencias o recordándoles la importancia de iniciar la peregrinación. Asimismo, establecen conexión con los apus y la pachamama mediante el koca k'intu y el despacho, con el propósito de prevenir cualquier contratiempo durante la peregrinación. Además, sostienen encuentros con los danzantes de las comparsas de la Nación Paucartambo, llevando a cabo rituales de despedida e intercambiando bolsas de coca, cigarros y aguardiente. Por otro lado, con los Pablitos de la Nación Quispicanchi ejecutan la danza sinp'a en forma de zig-zag durante la peregrinación de veinticuatro horas. Adicionalmente, mantienen una relación recíproca con el cargoyuq, quien provee alimentación, transporte, contrata a músicos y cocineras para la peregrinación de los Pablitos. En contrapartida, los Pablitos colaboran con el cargoyuq en sus preparativos a lo largo del año.
- 2) La Comparsa de los Pablitos de Paucartambo personifica al ukumari (oso), ya que su hábitat se encuentra en la región selvática de la provincia de Paucartambo. El oso simboliza destrezas como habilidad, bravura, coraje y perseverancia. Además, el pelaje del oso es negro con manchas rojas en la frente y, en algunos casos, en el pecho. Los Pablitos asocian estos colores con el pillón, que es negro con una cruz mediana de color rojo en la parte delantera. También creen que la película Kukuli y el cuento del Oso Raptor han influido en su representación. Por otro lado, los Pablitos de otras naciones peregrinas prefieren identificarse como "hermanos pablos o pablitos". En contraste, los Pablitos de Paucartambo se llaman a sí mismos ukumaris durante la peregrinación al Taytacha Qoyllurit'i, en reuniones ordinarias, y aún mantienen esta denominación a pesar de que ha ido desapareciendo gradualmente.
- 3) La comparsa de los Pablitos de Paucartambo juega un papel crucial en la peregrinación al Taytacha Qoyllurit'i, encargándose del transporte de provisiones y protegiendo al Taytacha Tayankani durante la procesión. Durante la peregrinación de veinticuatro horas, llevan las imágenes del Taytacha Tayankani y la Virgen Dolorosa. Además, resguardan ambas imágenes durante la procesión desde la

colina Intilluqsina hasta la capilla Tayankani. Asimismo, realizan el bautizo de los murukus al pie del Nevado Qolqepunko, aunque la práctica de bautizar las manos ha desaparecido debido al retroceso glaciario del nevado. A diferencia de los celadores, cuyas funciones son similares a las de los pablitos, estos últimos están sujetos a las órdenes de los celadores debido a la mayor autoridad, poder e influencia de estos últimos al formar parte de la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i.

**Peñalva, R.A. (2017)** cuya tesis de título "*Significado de los Ritos del mes de Agosto*" tuvo como objetivo investigar el significado de los ritos del mes de agosto para luego analizar los rituales en la Comunidad de Ccochac-Despensa, Cotabambas, Apurímac. Arribó a las siguientes conclusiones:

- 1) El significado de los rituales llevados a cabo en el mes de agosto en la Comunidad Ccochac-Despensa se centra en la renovación de la fuerza o energía conocida como "Kallpa", que se agota a lo largo del año. Este proceso se busca propiciar mediante ofrendas a las deidades locales, el Apu Despensa y la Pachamama, a través de sacrificios de animales como llamas y cuyes. A cambio, se espera recibir el favor de estas deidades, expresado en la protección y salvaguarda del espíritu o alma de los productos agrícolas, especialmente la papa. Este acto se considera esencial para prevenir la amenaza de la hambruna en la Comunidad. Los residentes sostienen firmemente la creencia de que el sacrificio ritual asegura una producción agrícola mejorada, garantizando así una mayor abundancia para las familias y gestionando posibles adversidades vinculadas al ciclo agrícola y al bienestar comunitario. El rito "Despensa Kallpay" también representa un mecanismo para expulsar enfermedades u otros males que podrían afectar a las familias o a sus animales. Además, posee un componente predictivo a través del ritual "Despensa Allay", el cual adelanta el inicio de las actividades agrícolas y pronostica los resultados al finalizar, influyendo en la calidad de la cosecha, ya sea de manera positiva o negativa.
- 2) Este ceremonial central, que se celebra durante el mes de agosto, está dedicado al Apu Despensa. En este marco, se ejecuta el rito del sacrificio de la llama, denominado "Kallpa", donde la llama o alpaca representa la "kallpa" o fuerza y energía. La realización de este rito, conocido como "Despensa-Kallpay", se justifica por su contribución a la producción agrícola, así como al bienestar y la salud de las

familias. La carencia de estos rituales puede tener como consecuencia una producción deficiente. Como se destacó anteriormente, el propósito fundamental del rito "Despensa-Kallpay" es renovar y recuperar las fuerzas perdidas. Durante este proceso, las deidades se nutren de sangre y carne cruda, mientras que los humanos consumen la carne cocida.

- 3) En consecuencia, el significado profundo del ritual "Despensa-Kallpay" radica en la renovación y concentración de fuerza y energía, con el propósito de que estas acompañen a los participantes a lo largo de todo el año. Esta ceremonia se lleva a cabo el 14 de agosto, momento en el cual los participantes solicitan el retorno de la energía desde cualquier lugar que se encuentre. Durante este acto ceremonial, la llama representa la fuerza y la energía, y de manera más específica, el corazón vivo extraído de la llama se ofrece al Apu Despensa y a la Tierra, personificada por la Pachamama.
- 4) En el entorno de Ccochac-Despensa, el mes de agosto, más allá de constituir un periodo de pausa en las labores agrícolas, se impregna de significados que engloban peligro, crisis y una ambivalencia con matices mágico-religiosos. Para los habitantes andinos en general, y específicamente para los residentes de Ccochac-Despensa, todo en la naturaleza es considerado como poseedor de vida: las montañas, la tierra, las lagunas y las plantas. Esto da lugar a una necesidad de mantener una relación interdependiente con estos elementos, expresando reciprocidad por la fuerza, el cuidado y la alimentación que proveen. En esencia, se atribuye la vida misma a estos componentes naturales, resaltando la importancia de corresponderles y servirles mediante diversos rituales que implican sacrificios y otros elementos. Con el fin de preservar esta práctica, la población ha desarrollado una serie de mitos que influyen en el comportamiento de los habitantes y perpetúan la ejecución de estos rituales.

## **1.9. Metodología**

### ***1.9.1. Enfoque de investigación***

Siguiendo a Valderrama (2006), el enfoque de esta investigación es el cualitativo porque se exploró la información desde una visión descriptiva o etnográfica. El enfoque cualitativo tiene un procedimiento con mayor flexibilidad porque permite concebir

hipótesis durante la investigación, por lo que el investigador intervino realizando preguntas abiertas a los participantes para conocer sus perspectivas y puntos de vistas a través de la descripción de sus emocionalidades, experiencias y significados.

### ***1.9.2. Tipo de investigación***

Esta tesis responde al tipo de investigación básica (Valderrama, 2006) porque tiene como finalidad la producción de conocimiento científico, aunque no llegue a aplicar los resultados a la solución de problemas prácticos.

### ***1.9.3. Nivel de investigación***

El nivel de la investigación es descriptivo porque detalla las características del fenómeno social que se pretende estudiar. (Valderrama, 2006)

### ***1.9.4. Diseño de investigación***

Siguiendo a Valderrama (2006), esta investigación responde al diseño fenomenológico o no experimental porque la relación de las variables se analizó tal cual se observan en su contexto natural, permitiendo comprender el contexto que rodea a los participantes a través de sus conceptualizaciones.

### ***1.9.5. Método de investigación***

La investigación se realizó tomando en cuenta el método deductivo-inductivo. Deductivo porque los hechos reales fueron tratados a la luz de teorías anteriormente explicadas; es decir, se procedió en la línea de lo general a lo particular. Inductivo porque la recolección de datos nos permitió desarrollar conclusiones generales; es decir se procedió en la línea de lo particular a lo general.

### ***1.9.6. Técnicas e instrumentos de investigación***

Para desarrollar este trabajo de investigación se recurrió a la utilización de tres técnicas de investigación dirigidas a informantes clave.

***Entrevistas semiestructuradas.*** Estas entrevistas se ejecutaron en base a un guion que fueron formuladas previo a su aplicación, las mismas que incluyen preguntas abiertas con la finalidad de recopilar respuestas extensas que grafiquen la perspectiva de los informantes. Se aplicó al grupo de actores de teatro. (Valderrama, 2006)

**Entrevistas en profundidad.** Estas entrevistas se realizaron con la ayuda de un guion que respondía a los objetivos de la investigación y contenían preguntas abiertas. Se aplicó al grupo de espectadores de teatro. (Valderrama, 2006)

**Observación participante.** Mediante esta técnica se visualizó información que contribuye al análisis de las respuestas obtenidas en las entrevistas (Valderrama, 2006). Esto permitió realizar la observación al desenvolvimos de los actores en las puestas en escena.

**Los instrumentos utilizados fueron:**

- Guía de entrevista.
- Cámara fotográfica
- Grabado de voz
- Cuaderno de campo
- Computadora

#### **1.9.7. Unidad de análisis y unidad de observación**

<b>Unidad de análisis</b>	<b>Unidad de observación</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actores que integran los grupos de teatro y espectadores de teatro de la ciudad del Cusco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proceso de transformación de los actores de teatro y efectos en los espectadores de teatro.</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia.

#### **1.9.8. Población y muestra**

##### **Población**

El presente trabajo de investigación tiene como población de estudio a los actores que integran los diferentes grupos de teatro de la ciudad del Cusco y el público espectador del mismo. De esa manera tenemos los siguientes grupos de teatro y la respectiva cantidad de integrantes:

<b>Nº</b>	<b>Nombre del grupo</b>	<b>Cantidad de integrantes</b>
1	Libélula de Jade (dirige Erwin Arce)	3
2	Grupo Juglar (dirige Dalia Paz )	2
3	Mamacha Mori “La artesana” (dirige Claudia Mori)	2
4	Casa Darte (dirige Mauricio Rueda)	3

5	Colectivo Ambar y Viajera del Sur (dirige Anahí Araoz)	2
6	Proyecto Calapatás y Teatro Andino (dirige Ninoska Carbajal)	3
6	Ilusión Colectiva Teatro (dirige Daniel Ascencio)	5
7	Teatro Capicúa (dirige Almedra Vivanco)	3
8	Asociación Cultural Puerta Abierta y Dramas y Comedias (dirige Mijail Echarri)	4
9	Magia teatro (dirige Oscar Espinoza)	5
10	Proyecto Educativo de teatro Birlibirloque (dirige Raisa Saavedra)	3
11	Teatro Alma Andina y Centro Cultural Carcajadas (Richard Peñalva)	3
12	Teatro Mascara (dirige Guido Guevara)	10

Fuente: Elaboración propia.

= 48 actrices y actores de 12 grupos de teatro.

### **Muestra**

La selección de la muestra que se utilizó para la presente investigación es no probabilística intencional porque se recopiló información directa de informantes clave. Los dos grupos de informantes que se tomaron en cuenta para la presente investigación cumplen los siguientes criterios de selección:

<b>Grupo de actores (16 personas)</b>	<b>Grupo espectadores (10 personas)</b>
- Los instrumentos fueron aplicados a 2 personas por cada grupo de teatro (una mujer y el otro varón)	- Deberán ser 50% mujeres y 50% varones
- Permanencia en el grupo de teatro mayor a 5 años consecutivos	- Tener frecuencia de asistencia al teatro mínimo de 2 a 3 veces por mes
- Actores con mayor cantidad de participación en escenificación de obras teatrales	- Personas con edades entre 25 a 35 años

Fuente: Elaboración propia.

### ***1.9.9. Procesamiento de la información y método de análisis***

Como explica Valderrama (2006), el análisis de la información recopilada a través de las técnicas utilizadas resulta ser un procedimiento cíclico y sistemático.

Esta fase se inició con la transcripción de los audios de entrevistas a documentos Word, teniendo en cuenta el lenguaje verbal y no verbal de los entrevistados, identificando muletillas, frases redundantes y espacios breves de silencio. Luego se procedió al ordenamiento de las respuestas de acuerdo a la estructura de los temas que se plantea en la presente investigación, en este periodo se evidenció la falta de relación de algunas preguntas que fueron retiradas de esta sistematización, pues así lo permite la flexibilidad de una investigación con enfoque cualitativo. Con esto se procedió al análisis propio y a la interpretación de las respuestas siguiendo las teorías que se plantean en el marco teórico de la presente.

Finalmente, se concluyó con la redacción del análisis de datos en los capítulos que se muestran en esta investigación.

## CAPITULO II

### LA FASE DE SEPARACION EN EL TEATRO

#### 3.1. Fase de separación temporal de la vida cotidiana a nivel familiar del actor

##### 3.1.1.- *El actor y su contexto familiar con relación al teatro*

El teatro es un proceso por el cual un actor interpreta un personaje, el mismo que en base a su experiencia vivida no le ha otorgado satisfacciones económicas sobre todo en la región del Cusco. La situación económica involucra de forma directa al entorno familiar, quienes quisieran que su familiar se dedique a otras actividades más reconocidas y rentables. Para el actor adentrarse al teatro implica un primer reto de aceptación y separación por parte de sus familiares. Frente a esta realidad, los actores manifiestan lo siguiente:

Inicialmente mi entorno de papas y hermanos no era una idea que precisamente les gustara que ¡ESTE! yo dejara la carrera de Derecho y me dedicara al teatro, para ellos de pronto eso significo no sé si la palabra es una decepción pero en todo caso era la alarma de que me estaba embarcando en algo que definitivamente no tenía ni pies ni cabeza. Pero con el tiempo se dieron cuenta de que si pues el teatro ¡ESTE! Tiene cierta fama a veces este injusta de que haces eso porque es fácil y que cualquiera lo puede hacer, pero en el camino se dieron cuenta que eso también tiene un rigor de estudio, tiene un rigor de trabajo y que también hay cosas que alcanzas a nivel laboral. Entonces si hay un segundo momento donde ellos dicen a bueno ya pues lo que nosotros creemos lo es el arte en general en realidad es otra cosa totalmente distinta y la estamos visibilizando en el no? de que no se perdió y que simplemente intento hacer esto de la mejor manera y lo sigo haciendo. (EAG.46 años)

Desde los 13 o 14 años yo estaba decidida a dedicarme al teatro, de hecho estaba en un colegio “Pucllasunchis” que nos facilitaba en acercamiento al arte. Decía en cuanto podría me dedicaría al esto, porque también las circunstancias eran difíciles para mi familia pues el único lugar donde podías estudiar teatro en el Perú era Lima y era muy caro. Entonces por precisión de la familia tuve que estudiar la carrera de comunicación acá, me titule y solo así pude irme a Lima a estudiar. Tomar ese camino es muy difícil pero así fue mis inicios. (DPP. 42 años)



Desde pequeña me encantaba imaginar mundos, y hacia obras de teatro en mi casa. Recuerdo que utilizaba el baño como mi espacio favorito para viajar a varios lugares. En la época de la niñez mis padres me inculcaron el arte el ballet, música, etc. un poco intuyendo quizá mi lado artístico; en el colegio nunca había hecho teatro, pero vi por primera vez una obra “La cantante calva” me cambio la vida, yo vi esa obra y dije dios “yo quiero ser actriz”, es una sensación como cuando te enamoras. Cuando le conté a mi mama, ella me dijo si quiero ser actriz tengo que ser la mejor, y me condicionó a que si ingresaba a la católica ella me diría que estudiar. Así que me fui a Lima, allí conocí lo sacrificado que es la actuación, todo el día hay que estás leyendo, me volví tan disciplinada y metódica. Me convertí en una de las actrices de mayor proyección. Con el arraigo familiar y de mi espacio, me volví a Cusco. Acá actúo, enseño, dirijo, produzco. (CMC. 40 años)

Conocí el teatro por un amigo que me invito a una sesión en su colegio, inicié haciendo talleres; pero en el Cusco es difícil socialmente y la familia te dicen de que vas a vivir te vas a morir de hambre; después mi papas me dijeron ya primero estudie Derecho un año, estudie educación un año, estudie técnicas agropecuarias dos año, además de carreras técnicas como bartender y chef, con la carrera de bartender fue que inicie haciendo dinero y solventarme mis gastos además del apoyo de mis papas claro. Me fui a Lima a estudiar. Mis papas me entendían pero no había los medios económicos porque irme a Lima es muy difícil, pero una de las cosa me ha caracterizado de niño es que soy terco, creo todos deberíamos tener eso al menos en lo nos gusta hacer, nos entregamos muy fácil a lo que papa o mama nos diga, creo que la sociedad es así porque somos una sarta de esclavos, incluso yo que hago lo que quiero voy detrás de las cosas materiales. (MJR. 44 años)

De algún modo en mi casa tenemos sangre artística, mi hermano también es poeta, mi mama siempre tenía esa afinidad por el canto, por allí crecí con el arte en general. Yo estudie psicología inicialmente entonces mientras me dedicaba a ello, decidí tomarme un año sabático en ese interin me fue a México y es allí donde retomo el teatro y ya no lo pude dejar, a partir de ello me dedico 100% al teatro e incluyo la psicología en el teatro pero como una herramienta. (AAC. 44 años)

Mi interés nace desde el colegio, inicialmente interés por la danza, pero termine estudie psicología lo cual también ejerzo actualmente. Mis padres se oponían a

seguir esa carrera del arte, quizá un poco la psicología fue una exigencia de ellos, pero al final la psicología tiene que ver con nuestro mundo interno y el teatro también es expresar nuestro mundo interior por esa razón considero que son dos líneas hermanas. Soy purista, inicie de manera empírica, siguiendo talleres, participando en diferentes grupos, siempre opte y sigo optando a los espacios más experimentales, más libres no me gusta estructurarme, entonces en esa carrera conocí a mi gran maestro no solo de teatro sino también maestro de vida que es Antonio Díaz ¡él vive en Francia! es el sí académico empata también con lo que sentía. (NCK. 51 años)

Desde niños mis padres siempre nos llevaban al teatro (a mí y mis hermanas), he visto a los mejores grupos desde muy pequeño, a parte me ponían en talleres durante las vacaciones, cosa que ahora se estila menos, los padres no suelen inculcar al arte a sus hijos. A los 15 años digamos empiezo a hacer teatro más seriamente, en mi colegio se forma un grupo de teatro escolar y entre hasta ahora. Al termino del colegio, que deseaba estudiar teatro pero la falta de espacios de formación te complica, así que sumado a las exigencia de la familia también ingreso a la Unsaac y estudio Ciencias de la Comunicación, recibí apoyo más de mi mama respecto de mi tendencia a dedicarme al arte, quizá a mi papa le costó más; entonces la carrera universitaria es como un respaldo, en casa siempre me decían tienes que tener un plan B, en caso no funcione la carrera de ser actor; así en paralelo a la universidad me meto a todos los talleres de actuación que podía. Entonces mi formación de actor responde a talleres de formación en grupos de teatro, posteriormente tengo la suerte de acceder a la Escuela de Arte Dramático que apertura acá en Cusco una especie de programa de complementación pedagógica donde actores con más de 10 años de carrera podía a través de este curso titularse como profesores de arte. Después hice una maestría virtual de arte dramático en una Universidad Española. (DAF. 40 años)

Es tradición en mi familia, mi abuelo era actor de cine, mi tío Francisco León, mi tía Margarita León también, mis papas también actuaban en teatro, entonces desde niños en casa nos gustaba jugar a hacer obras en casa. A mis 15 años me invita a un taller de teatro dirigido por un argentino, y era un taller que trabaja a través del cuerpo y descubrir eso a mis 15 fue decisivo, descubrir un teatro diferente a lo que había visto en mi casa; posterior a eso estudie antropología , pero lo deje para

estudiar cocina, estuve trabajando y a los dos años tuve 2 hijos, luego de eso volví a contactarme en Eduardo Flores que era un amigo con quien desde la universidad hacíamos proyectos de teatro, así retomo la actuación voy formando más con talleres con Alberto Isola y desde entonces estoy metida al 100%. Cuando dejo la universidad, tenía el desacuerdo de toda mi familia pues pese a ser ellos actores, querían un respaldo, alguna carrera que me asegure ingresos económicos porque me decían que me moriría de hambre. (AVL. 36 años)

En realidad para mí fue inconsciente y fluida, yo nunca me imaginé, nunca lo soñé. Yo ingrese a la Unsaac a estudiar la carrera de Ingeniería Informática y Sistemas en el año 2000, un compañero me menciona que había un grupo de teatro y decidimos ir sin saber, llegamos al lugar vi a la gente que estaba allí, todos eran mayores de ciclos adelantados, me asuste y me fui. Nos volvieron a invitar el año 2001 y resulta que la antigua promoción del TEUQ ya había egresado y nosotros seríamos los integrantes de la nueva promoción. A partir de allí me quede durante 6 años. Recuerdo que allí descubrí lo que quería hacer que era dedicarme al teatro y dejar la carrera, y por exigencia de mi mama lo tuve que terminar que era la única condición para dedicarme al teatro. La otra carrera que tengo es pedagogía teatral que estudie entre el 2013 y 2018 que la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima dieron por única vez acá en Cusco un ciclo especial semipresencial, venían docentes de Lima y también se hacía a distancia termine graduándome en pedagogía teatral. (MEF. 41 años)

Mi madre es andahuaylina y hacia representaciones junto a mis tías, entonces nos llevaban a verlas. A mis 13 años convenzo a mi mejor amiga para ir a una invitación para ir a un taller de teatro dictado por Pepe Limón acá en Cusco termino haciendo un protagónico de su obra, y desde entonces me quedo maravillada con la ideas de aprender un guion, el vestuario, (...). Saliendo del colegio tengo la oportunidad de estudiar artes escénicas en Rusia por conexión de algunas primas que estudiaban allá artes escénicas, pero queda trunco porque ellas se accidentas. Me quedo acá a estudiar psicología en la Andina, pese a que lo veía algo lejano de nuestra realidad, con una mirada más clínica eso es lo que desagradaba. Me dedica a la psicología en un proyecto en las alturas de Ocongate. Lo que me cambia la vida es haberme caído de un segundo piso de cerebro, estuve dos semanas sin reconocer a nadie. Cuando me recupero me meto al arte como

terapia, comienzo a llevar talleres de danza y teatro con Simone Melo, allí nace todo mi proceso de formación en el teatro. (NZL.39)

Inicie con la invitación de un amigo que hacia catequesis donde hacían obritas de teatro, a partir de ese momento descubro que la actuación me encanta. Otra de las cosas que me motivo fue ver la obra de un amigo que me aprecia súper contemporáneo llamado “La gallina ciega” y era súper bacán, en San Blas también viendo festivales de obra de teatro. Desde mis padres querían que haga otra cosa, ingrese a la universidad a Economía pero nunca asistí, lo que me ayudo a evitar la presión también es que al término del colegio yo me independizo, así que podía decidir por mí. Ahora me dedico a la enseñanza en el colegio Pukllaysunchis en simultaneo mis obras de teatro. (OEV. 58 años)

Yo estude Ingeniería de Sistemas y es allí en la universidad que llevo cursos de música y de teatro, allí recién descubro el gusto por el teatro porque me parecía liberador practicarlo; además me permitía estar con el grupo de amigos que había formado y más aún me dio muchas posibilidades a mi porque soy una persona introvertida. A partir de esa experiencia empezamos a armar obras, para lo que teníamos que nosotros mismo buscar auspicios o personas que nos puedan proporcionar utilería y demás, porque la universidad no te asistía si querías desarrollar más ese arte y así no fuimos relacionando con más grupos de teatro y aprendiendo cada vez más. Ni bien terminando la universidad ya habíamos ganado contacto que nos daban apoyo para hacer proyectos de teatro y hacíamos presentaciones. (CBR.30 años)

La tuve bien clara desde muy niño, recuerdo desde que tenía 7 u 8 años vi actuar a mis hermanos en el colegio y desde ese momento decidí que me dedicaría o mínimamente el teatro seria parte esencial de mi vida. Cuando estaba en el colegio forme con mis amigos un grupo de teatro que escenificábamos algunas obras pequeñas y no llamaban de otros colegios para presentarnos en algunos eventos, nos fue tan bien. Al termino del colegio cuando le dices a tus padres que quieres dedicarte al teatro hay resistencia, entonces presionan a desarrollar una carrera universitaria y termine estudiando Turismo. En la universidad también pertenecí al grupo de teatro universitario y eso me ayudo a formarme. (RAD.31 años)

Yo había terminado de estudiar Educación Inicial, ya al graduarme y titulada, me entra una crisis existencial y casualmente, recuerdo, que estaba caminando por la plaza de armas y entre a un local donde daban clases de marinera y como no está el profesor invitaron a seguir las clases de teatro, desde allí me gusto y nunca más salí de ese mundo. Pese a eso, como mi papa era bien rígido, nunca estuvieron de acuerdo, entonces tuve muchos problemas con mis hermanos, incluso dejamos de hablarnos con mi papa; ya mucho después cuando estaba un poco ebrio me dijo “está bien acepto lo que haces” es la única vez porque tampoco fue a verve actuar nunca. (RSM. 50 años)

Desde el colegio me intereso las artes la música, la danza, la poesía; ingreso a la universidad a estudiar Matemática, y recién allí por accidente me meto a una reunión del TEUQ donde me hacen firmar un acta de condenada para pertenecer al grupo. Mis familiares nunca me apoyaron económicamente pero tampoco estaban de acuerdo mi dedicación al teatro, después solo mi abuelita le gusto lo que hacía. Me encanto con las obras que presentaban y desde entonces nunca más deje el teatro. Luego estudie Educación primaria porque me gustaba la psicología y en la UNSAAC no había esa carrera. A través de una ONG trabajo enseñando teatro a niños y fue mi segundo impulso para dedicarme al teatro. (RPC.36 años)

Desde mi estadía en el colegio empecé a hacer obras por la influencia de mi padre que desempeñaba como director en Calca. Cuando llego al Cusco a estudiar en la universidad acudo al llamado del naciente teatro universitario que hicimos “El amanecer latente” de Gustavo Valcárcel y agarre el primer personaje, ese fue mi inicio oficial de actor mientras desempeñaba la carrera de periodismo. Mi formación de actor la recibo en la práctica en la ciudad de Lima haciendo novelas, codeándome con actores de tv peruanos, argentinos, colombianos en el canal 5. Tuve que regresar al Cusco por cuestiones familiares, entonces acá empiezo a desarrollar obras, formamos así mi grupo “Mascara” que uno de los más antiguos del Cusco que aún persiste en el tiempo, fuimos reconocidos como promotores del arte. (GGU. 79 años)

Los actores entrevistados ofrecen una visión variada sobre las experiencias individuales de los entrevistados en relación con su carrera en el teatro.

Se destaca que muchos entrevistados descubrieron su afinidad por el teatro desde una edad temprana, ya sea a través de experiencias escolares, talleres, o al presenciar una obra en particular. En otros casos, la tradición artística en la familia influyó en la elección de carrera de los entrevistados. La presencia de miembros de la familia involucrados en el arte contribuyó a la familiaridad y el interés en el teatro desde una edad temprana. Este descubrimiento inicial sirvió como catalizador para su dedicación futura al teatro.

Algunos hacen mención a la resistencia familiar hacia la idea de seguir una carrera en el teatro. Las expectativas familiares a menudo chocan con la elección de dedicarse a las artes escénicas, debido a que la carrera es poco rentable y más aún en la ciudad del Cusco porque nuestra sociedad no tiene cultura de asistir al teatro. Sumado a ello, la falta de recursos económicos dentro de las familias también se destaca como un desafío común, la mayoría de las familias se ven imposibilitadas de subvencionar la emigración del hijo y/o hija a la ciudad de Lima como la opción más cercana para su formación profesional.

Por esta razón, algunos tuvieron que estudiar carreras "seguras" antes de poder seguir su pasión por el teatro. Muchos de ellos, coinciden en haber estudiado Psicología, Educación y Ciencias de la Comunicación, como carreras más frecuentes, algunos otros estudiaron o por lo menos truncaron sus estudios en Derecho, Ingeniería Informática, Ingeniería de Sistemas, Turismo, y cocina. Se destaca que solo dos entrevistados de la muestra total siguieron los estudios de teatro en Lima como carrera única, esto significa que recibieron el respaldo familiar.

Por tanto, se resume que la mayoría de los entrevistados combinaron su pasión por el teatro con otra carrera, ya sea inicialmente o como un respaldo. Esta dualidad a menudo sirvió como una forma de cumplir con las expectativas familiares mientras simultáneamente se dedicaban al teatro.

Después de superar las resistencias iniciales, los entrevistados se dieron cuenta de que el teatro no es simplemente una actividad fácil o sin fundamento, sino una disciplina que requiere estudio y mucha dedicación, así algunos de ellos optaron por realizar estudios de Maestría en Artes Escénicas en países como Chile y Argentina, pero ya cuando habían logrado el respaldo económico con su primera carrera profesional.

Varios entrevistados mencionan cómo el teatro no solo es una carrera, sino también una forma de expresión y desarrollo personal. La actuación se convierte en una herramienta para explorar el mundo interior y conectarse con uno mismo.

Adicionalmente, podemos agregar que desempeñar la profesión de actor o actriz de teatro en la ciudad del Cusco implica el despliegue de una diversificación de aptitudes creativas, debido a que deben desarrollar roles adicionales como la dirección, producción de las obras de teatrales, pero también implementar talleres de teatro por temporadas, concursando por fondos estatales para proyectos, docencia, etc. todo ello con la finalidad de solventarse económicamente.

### ***3.1.2. Despojo de atributos familiares***

El proceso de separación de la dimensión cotidiana implica el alejamiento del actor/actriz de la estructura social; es decir, este se aleja, en menor o mayor grado, de roles paternos, maternos, conyugales, en general de los roles familiares; lo que genera un mayor afianzamiento con el teatro convirtiéndolo en un eje esencial para sus vidas en un plano personal, ya que algunos consideran incluso al teatro como un reemplazo o sustituto a los roles maternos y/o paternos porque para ellos, hacer teatro, significa dar vida de otra manera. Los actores entrevistados lo expresan de la siguiente manera:

En todo proceso creativo si hay una suerte de separación de espacios no? donde el ambiente familiar no tiene que inmiscuirse en el ambiente dentro de un proceso creativo, porque si lo haces hay cosas que termina no dejándote avanzar. Entonces hacer un personaje implica que construyas una vida... normalmente la teoría y la práctica siempre te dan como unas señas de que no puedes traer cosas personales a menos de que te funcionen como referencias para esa construcción. Pero hay un momento en que esa construcción tiene que tener una vida propia, incluso latidos propios y que le den una particularidad y una especificidad con respecto a tu vida privada; cuando llegas a hacer eso entonces lo que estás haciendo es crear una vida totalmente distinta a la tuya. Algo que estuvo a mi favor es que durante mi etapa actoral aun no era padre. Como hijo de pronto por la edad al ser más vehemente, entonces me embarcaba intensa y profundamente en cosas y como que ¡UHMMM! dejaba descolgado ese lado no?, pero hay un punto en que te das cuenta que si pues lo estás haciendo el teatro no es todo y necesitas darte cuenta que también hay otros espacios no? Entonces creo que parte de ese proceso es darte cuenta de que no hay que ser totalizante y en algún momento probablemente lo he sido, porque creí que eso era todo y que mi vida estaba consagrada para eso no? Entonces lo que te hace pisar tierra es que hay un momento que las

responsabilidades tocan la puerta, entonces hay ciertas cosas que tienes que cumplir con la familia y son ineludibles, entonces cuando eso se hace más patente entonces ya no estás en este?? ideal. (EAG.46 años)

Podría decirse que sí, porque yo soy soltera no tengo hijos vivo con mis padres y mis roles familiares están orientados, podría decirse, a mis papas. De algún modo mi creencia es un poco diferente, más independiente familiarmente; quien si depende directamente sería mi perro tengo un pastor alemán que si se le cae el mundo cuando me toca viajar estar fuera para las funciones. (DPP. 42 años)

No me ha tocado, por el contrario supe amalgamar ambos espacios; por ejemplo, mi hijito siempre lleva mis talleres, y últimamente está empezando a ayudarme con la música de mis obras, y así también va explorando su lado artístico incluso quiere hacer un potcast de cuentacuentos. Así creo que a diferencia de otros colegas, tuve la bendición a nivel familiar de no partir esos mis dos mundos. (CMC. 40 años)

Siento que me el teatro me ha hecho ser menos sociable, me gusta estar solo, no soy de espacios de mucha gente, considero que si uno profundiza en el arte a la larga te vas a alejando socialmente porque me hace cuestionarme las cosas que pasan en la sociedad, para mi ser artista tiene que ver con filosofar y allí es donde me da lugar a mi creatividad, la imaginación. (MJR. 44 años)

Quizá la priorización de profesión de actriz por sobre ser mamá, hice de la lado mi parte maternal porque primero a mí me gusta viajar mucho y con el teatro se viaja mucho, entonces considero que se me hubiera hecho muy complicado. Por ejemplo el 2015 me fui 2 años dando vueltas por sur américa haciendo teatro. (AAC. 44 años)

Quizá inconscientemente porque no tengo hijos, aunque las parejas que tuve siempre las termine involucrando en el teatro, siento que si hubiera tenido hijos otra hubiera sido mi dinámica; tal vez menos tiempo de canalizar mi carrera de hacer teatro porque queramos o no hay que reconocer que solo el teatro no te da la vida que quisieras, esa también es otra razón por la que desarrollo las dos carreras en paralelo no? La psicología y el teatro-danza. (NCK. 51 años)



Considero que sí, tengo una pareja que también se dedica al arte ella es bailarina contemporánea entonces postergamos ya hace como 10 años la opción de ser padres porque consideramos que sería una limitante ya que, porque no nos dejaría desarrollarnos profesionalmente justamente porque para nuestras carreras son muy demandantes, y todo es muy fluctuante hay temporadas que tenemos los taller lleno hay otras que no tanto, o se necesita viajar irse al extranjero que si nos salió varios proyectos así. (DAF. 40 años)

Es complicado equilibrar, como tuve a mis hijos muy joven lo que me queda es acomodar y si me funciona aunque implique más sacrificio, por ejemplo mis hijos me acompañaban a mis ensayos, ahora que ya no son tan pequeños van a ver mis obras, me ayudan con el libreto a recordar los diálogos de mis personajes. Entonces el rol de madre no he dejado, en cambio el rol de pareja si priorizo más el teatro. Creo que el divorcio me ayuda a equilibrar mi rol de madre con el teatro, realizar las clases en el colegio donde enseño, siento que tengo ese privilegio. (AVL. 36 años)

El teatro fue una forma de ver el mundo de otra manera, me hizo descubrir que no estoy preparado para ser padre, entonces no conforme una familia y así me siento feliz. (MEF. 41 años)

No tengo una familia nuclear, no si decir que es contradictorio el ser madre y llevar el teatro, es más existen familias enteras que supieron llevar una empresa teatral adelante. En mi caso, se ciñe más creo al hecho de que siento que el teatro me hace un llamado a hacer lo que hago, como que nadie más hay quien podría priorizar como yo lo hago, sin que suene egocéntrico. Pero me di cuenta que el teatro te da ese refugio ese cuidado ese abrazo que quizá esperas de una familiar nuclear, siento porque igual no podría compararlo mucho porque no fui madre no?. El pensar en el infinito, en tu trascendencia, es inevitable, porque también hay hitos etarios que te hacen pensar cuáles son tus hijos? Donde está tu familia? entonces si hay momentos que me planteo eso, y me respondo con que hay otros hijos, por eso creo me intereso en ser gestora para la apertura de espacios culturales, considero que allí también hay un espacio donde aflora tu maternidad o paternidad porque tu experiencia le sirve a otros, entonces siento que en el teatro se genera un vínculo muy especial. No sabes si esas redes que te van acompañar hasta el último de tus días, pero es como un hijo nada es seguro. (NZL.39)

Son tiempos que tienes que tener constancia para darle a las cosas a las que te dedicas, entonces definitivamente el teatro te hace priorizar y quizá quitarle tiempo a tu familia, porque como te decía yo enseñé en un colegio hasta las 3 pm encima como es trabajo con jóvenes demanda mucha energía; entonces allí cubro mi horario laboral, se supone que el tiempo restante debo dedicarlo a mi familia pero más bien lo comparto con los ensayos de mis obras que o hacemos a partir de las 6 pm ya termino el día muy agotado, es sacrificio eso me hace entender que el amor al arte. (OEV. 58 años)

En el sentido que quizá me lleva a invertir de distinta manera mi tiempo, pues tengo un trabajo formal relacionado a mi carrera universitaria, trabajo mi ocho horas, y luego tengo que avocarme a los procesos de las obras; entonces el tiempo familiar se reduce más de lo que quizá las personas estándar, pero siempre tuve consciencia de que hacer teatro conlleva esfuerzo extra. (CBR.30 años)

Ahora dejo de lado mi desempeño formal digamos, hasta el momento no conflictua mi oficio de actor con los familiares pues como no tengo hijos, esposa; esa situación me facilita mis horarios por el momento. (RAD.31 años)

Si y era motivo de muchos disgustos en casa no asistía a las reuniones familiares por asistir a los talleres y los ensayos, y pues como mi padres nunca estuvieron de acuerdo y encima verve ausente en los cumpleaños, fiestas, almuerzos de domingo, en realidad nunca estaba, creo que los hacía oponerse aún más. Además, yo no tengo hijos por decisión propia aunque en algún momento si tenía el instinto maternal, pero luego la vida me daba otras oportunidades y considero que darle lugar a esa maternidad hubiera hecho alejarme de esa energía siento. Veo a muchas amigas lidiar con ese rol de ser madres y con la actuación, veo mucho empuje de tener que estar ingeniándose, en mí no iría eso porque yo soy una persona muy muy cómoda y estructurada, no me gusta complicarme la vida; entonces no llegaría a estar cómoda conmigo misma y yo siempre busco eso, al punto que me enfrente con mis padres para ser parte del teatro como te comente. (RSM.50 años)

Tengo la facilidad de que mi esposa también hace teatro, entonces hacemos equipo para aprovechar cada oportunidad que se nos presente, adicional tenemos el apoyo de la familia de ella que muchas veces nos ayudan con los niños. (RPC.36 años)

Si de hecho me aleje de una etapa muy bonita que fue el embarazo de mi mujer, me fui a Lima en busca de la fama actoral. Felizmente luego recapacite y volví, quizá eso mello fuertemente en mi relación con mi hija, quien se siente hasta ahora resentida; es un episodio que marco la historia de mi familia. (GGU. 79 años)

Las entrevistas proporcionan una variedad de perspectivas sobre las rutinas de desconexión de roles familiares que sigue un actor de teatro con la finalidad de direccionar su energía a los procesos de transformación. Se destacan la importancia de separar el espacio creativo del teatro del ámbito familiar. Argumentan que esta separación es necesaria para permitir el desarrollo de los personajes y la inmersión total en el proceso creativo.

Algunos actores mencionan que su independencia familiar o roles familiares más enfocados a sus padres les permite centrarse más en sus carreras teatrales. Por otro lado, aquellos con hijos destacan la necesidad de encontrar un equilibrio entre el teatro y las responsabilidades familiares. Incluso existen casos en que han logrado integrar a sus familias en el mundo del teatro. Esto incluye llevar a los hijos a talleres, tener a la pareja como parte del equipo artístico, o incluso involucrar a los niños en el proceso creativo.

Muchos reconocen que la dedicación al teatro a veces implica sacrificar ciertos momentos familiares o actividades sociales. La priorización del teatro puede generar tensiones en las relaciones familiares, especialmente cuando se ausentan de eventos familiares importantes debido a que el teatro demanda mucha disciplina y tiempo. Por eso algunos mencionan que la decisión de no tener hijos o de postergar la maternidad/paternidad se ha visto influenciada directamente por la dedicación al teatro.

Otros expresan que el teatro les brinda una forma de experimentar la maternidad/paternidad a través de la conexión especial que se establece en la comunidad teatral; es decir, algunas actrices/actores que postergaron su maternidad conciben la idea de que su familia nuclear es el grupo de teatro que llegaron a formar porque allí se tejen relaciones que comparan con los sentimientos propiamente familiares, y hasta conciben las obras teatrales como sus “hijos artísticos”.

En general, encontrar un equilibrio entre las demandas del teatro y las responsabilidades familiares es un desafío común. Aquellos que cuentan con el apoyo de parejas o familiares parecen manejar mejor esta dualidad.

Estos testimonios ilustran la complejidad de equilibrar una carrera en el teatro con la vida familiar, destacando las decisiones, desafíos y alegrías que conlleva este estilo de vida.

### **3.2. Estrategias de los actores para romper el umbral e ingresar al estado liminal**

#### ***3.2.1. Rutinas de desconexión de su ser social (rituales corporal y mental)***

Existe una secuencialidad de procedimientos realizados por cada actor/actriz que se realiza durante el día de la presentación de la función teatral que permiten que este se aleje corporal y mentalmente de su vivencia como ser social y se predisponga a interpretar en el escenario a través de la activación sensorial. Como algunos de los entrevistados lo expresan es una suerte de “limpieza externa”. Los actores entrevistados al respecto manifiestan lo siguiente:

Primero dormir bien en básico, además siempre me funciona tener una rutina física que me ayude a tener una cadena de ejercicios que permita que mi cuerpo este distendido y predispuesto a atrapar al personaje en la escena. Me alejo de cualquier preocupación, trato de ensimismarme durante el día para quedar limpio de las cosas externas. (EAG.46 años)

Todo el día de función está dedicado a enfocarme en la presentación, o primero que hago es desayunar temprano y bien siento que la comida me anima me pone de buen humor, yo soy una persona muy estricta, o sea cuando tengo función nada me puede molestar afectar entonces considero que la comida es un momento de placer y trato que sea con música que me transmita calma; además hago yoga que me estimula mi fuerza y flexibilidad corporal, reviso el vestuario si hay que planchar o falta algo, preparo el maquillaje. Entonces el día de la función me alejo de todo lo cotidiano, no contesto llamadas, no atiendo nada; me alejo de cualquier problema familiar, mi regla es molésteme antes o después pero ese día no atiendo nada, incluso me han dicho “ah que malhumorada estas” y es porque estoy enfocada; para mí se apaga el resto del mundo. (DPP. 42 años)

Hago meditación en la mañana y en la noche, todos los días. Mi rutina de ejercicios, también siempre tengo como mi espacio de desconexión, algo que me saque comer un helado, caminar, hacer bicicleta, me siento en un parque, veo a la gente, converso con un árbol, etc. aunque sea media hora son válidos. Es importante para respirar y desconectarte de la gente, sino sería una saturación. Tengo mi ritual, un día antes voy asumiendo el personaje y voy visualizando al

público, me estoy metiendo al personaje. Al día mismo de la presentación, se produce en mi la sensación de como cuando te vas a casar entre nervios y disfrute, entonces siempre debo tomar una ducha y mientras va cayendo el agua voy imaginando que el personaje va apropiándose de mí, voy incorporando la voz y los movimientos incluso cuando interactúo en casa incluso con mi madre o mi hijo. Al momento de llegar al teatro, mientras me van maquillando para mí es importante la gratitud, hago un círculo con los que estén en ese momento y dejar el sentimiento voy agradeciendo primero al espacio y a todo el equipo, nunca olvidarnos porque hacemos lo que hacemos. (CMC. 40 años)

Busco en el día no hacer nada que no tenga que ver con el teatro. Repaso en la cabeza mi texto. (MJR. 44 años)

Trato de enfocar mi energía, de no ocuparme en aspectos diferentes a la presentación. Nunca logro estar relajada completamente, siempre hay tensión, además trato de que la carga emocional del personaje a interpretar vaya fluyendo, voy sintiendo, voy pensando donde tiene que estar mi cuerpo. (AAC. 44 años)

Suelo internarme para los procesos creativos. Por ejemplo, puedo dejar, por el tiempo que amerite el proceso creativo del proyecto, mis roles como psicóloga formal ¡UHMM! me alejo de las terapias, de talleres, de quizá aspectos familiares ¡ellos también saben que eso parte de, y entienden! en estos procesos se ensayan mañana, tarde y noche. La última vez nos internamos en Maras durante 3 semanas, anteriormente nos fuimos a Chicheros también durante 2 semanas. (NCK. 51 años)

Primero es ahorrar energía durante el día, tratar en la medida de lo posible no hacer actividades que no tengan que ver con la presentación próxima, tengo mucho cuidado con la comida no comer cosas pesadas porque corres el riesgo de que te mane al baño y esas urgencias te sacan de tu personaje, no como pastas porque se digiere muy rápido, no como carne porque me ponen muy pesado y lo que necesitan en el escenario es ser flexible. A nivel mental, 2 o 3 horas antes de la función no hablo con nadie, llevo un proceso de ensimismamiento donde pongo en calma mi mente para vaciarme de mis emociones como Daniel para iniciar llenarme de las emociones de mi personaje porque no puedes apodarte de la energía del personaje si estas lleno de tus emociones si vienes cargado de

sentimientos familiares y laborales. Para mí es muy necesario estar en un estado psicológico emocional muy especial porque si tienes un personaje intenso y vienes emocionado de tu rutina cotidiana puedes hasta correr el riesgo de desbordarte de energía en el escenario y perder el control de tus emociones. (DAF. 40 años)

Dormir bien es básico para mí, no comer carnes, comer más frutas y agua. Además de contenernos con los demás integrantes de la obra, como un sentido de grupo. (AVL. 36 años)

Va cambiando con el paso del tiempo, recuerdo que al inicio de mi carrera como actor tenía la necesidad de que ese día del estreno de la obra no debía de realizar ninguna otra actividad diferente a la obra, ahora con más responsabilidades eso es menos posible porque ahora quizá me toque hacer ese mismo día taller y función, o dos funciones, preocuparme de la escenografía, la musicalización entonces ya uno se acostumbra. Pero quizá par de horas antes trato de pasar por un proceso, utilizo la técnica del “no pensar” es entrar en un punto de limpieza mental porque eso me permite fluir en escena. El no pensar es no juzgar, no sobre analizar, no limitar porque normalmente cuando sobre pensamos mucho limitamos nuestra energía. (MEF. 41 años)

El Chi Kung me da técnicas, una secuencias de movimientos que me programa a entrar en un estado diferente me predispone a ese estado, siento que calma mi ser como Nina, a respirar y dejar mi cotidiano y me doy cuenta porque suelen decirme me estás hablando diferente, allí tomo cuenta de que el personaje se está metiendo. (NZL.39)

Es pensar como el personaje desde las primeras horas del día de estreno, la idea es limpiarte como se limpia un pizarra inmensa no?...tratar de hacer ejercicios porque esa es mi principal herramienta para transmitir. (OEV. 58 años)

Mayormente pido permiso de mi trabajo como para limpiarme de la energía externa. Es importante, para mí, deslindar lo que he vivido en mi trabajo o familia, o en cualquier otra parte eso lo trabajo con la respiración que es mil por ciento fundamental. (CBR.30 años)

Para mí es un periodo de preparación, es importante dormir bien, comer ligero, no comer cosas pesadas, hidratarme. También paso por un periodo e aislamiento que

me sirve para concéntrate, templar el cuerpo, incluso en mi horario laboral formal mentalmente me estoy predisponiendo a alejarme de energías que no tienen que ver con mi interpretación. (RAD.31 años)

Durante el día entro mucho en ansiedad, tengo mucho miedo de olvidar el texto, entro en ese proceso de ansiedad y mirar mis pensamientos desde fuera me ayuda a lograr esa desconexión, pero igual todo el día estoy en ese proceso de entrar y salir de mis pensamientos de miedo, mentalmente me auto motivo. (RSM.50 años)

Trato de tener menos actividades distribuyendo roles, por ejemplo mis responsabilidades de padre las delego a mi esposa o algún familiar. No me gusta ensayar nada ese mismo día porque siento que me trae mala suerte. Me gusta que brote tensión durante todo el día porque el teatro es un trabajo de energía, cualquier emoción te genera energía y es una energía que tienes que aprender a controlar; o sea puedes estar triste, deprimido, súper feliz, lo que sea, pero esa tu energía debe pasar por un filtro y revertirse en el personaje, esas tus emociones, esa tu inestabilidad emocional no deben afectara tu personaje ese sería un actor inmaduro y nada disciplinado. (RPC.36 años)

Durante el día procuro no hablar mucho porque las cuerdas vocales se fatigan y deben estar frescas, cuidar la calma del espíritu, eso se logra tener las cosas bajo control y confiar en la responsabilidad de los demás integrantes del elenco, todo eso te da serenidad que es básicamente lo que busco durante el día de la presentación; cuando salgo de casa rumbo al lugar de actuación voy mentalmente desprendiéndome de las preocupaciones, de mi vida cotidiana en general, pones a un lado tus vivencias como Guido. Al estar en el lugar, se hace calentamiento de estiramiento y calentamiento de voz. (GGU. 79 años)

Los actores describen rutinas y prácticas que realizan con la finalidad de separar su “yo” como actores y hacer posible su introducción en la escena; es decir, dejar su dimensión ordinaria para introducirse en la dimensión extraordinaria. (Turner, 1988) Ello revela la importancia de la preparación física y mental antes de una función. Algunos mencionan rutinas como dormir bien argumentando que es fundamental para muchos de los actores porque garantizar una buena noche de sueño les ayuda a estar frescos y alertas durante la función teatral que les tocara ejecutar el día siguiente.

La actividad física es una parte esencial de la preparación. Entre los más mencionados indican el yoga, ejercicios de estiramiento, meditación y técnicas de Chi Kung son mencionados como formas de limpiar la mente y preparar el cuerpo para la actuación. Los entrevistados coinciden que la desconexión de las preocupaciones diarias es una prioridad. Existen casos que incluso evitan contestar llamadas, mensajes o participar en actividades que no estén relacionadas con la función, llegando a pedir permisos de sus demás trabajos.

La alimentación es otra estrategia mencionada. Los entrevistados expresan que la elección de alimentos ligeros y evitar comidas pesadas como la carne y pastas, que son difícil de digerir, es parte de sus rutinas ya que puedan afectar la comodidad física proporcionándoles pesadez corporal y afectar la comodidad emocional al momento de encontrarse en el escenario ya que les genera temor e incertidumbre por tener alguna urgencia biológica que interrumpa su despliegue actoral; en esa misma línea algunos se prohíben de tomar hasta agua dependiendo de la particularidad de su propio organismo.

Existen otros rituales específicos antes de la función, como ducharse imaginando que el personaje se apropia de ellos, mencionan los entrevistados, que ayuda a la transición de la vida cotidiana al escenario, mientras discurre el agua se mentalizan que este se va llevando temporalmente la personalidad del actor y al finalizar “nacerá” el personaje que representara.

Por otro lado, algunos actores practican el "no pensar", liberándose de juicios y pensamientos innecesarios para entrar en un estado de fluidez emocional con la finalidad lograr la transformación que requieras su personaje, demostrando que la concentración mental es crucial en el proceso de los actores. Existen casos en que los actores llegan a delegar responsabilidades y hasta roles cotidianos a familiares o colegas para poder concentrarse completamente en la función, tales como el traslado de luces, escenografía o vestuario. Controlar las emociones y dirigir la energía emocional hacia el personaje es un aspecto crucial para mantener la coherencia en la actuación.

Cada actor tiene su enfoque único, pero todos comparten la importancia de la preparación física y mental para lograr una actuación exitosa. Estas rutinas reflejan la disciplina, la concentración y el compromiso que los actores dedican al arte del teatro.



### ***3.2.2. Rutinas de desconexión de su ser individual previas a ingresar a escena (ritual corporal y mental)***

El ser humano posee estructuras mentales y corporales determinadas por vivencias, emociones, gustos, sensaciones, posturas, movimientos, etc, de acuerdo a su contexto cultural en que fue socializado. En ese entender y como parte del proceso de transformación de los actores de teatro, recurren a estrategias de desconexión de su ser individual que pasan por rutinas de refocalización a través de trabajos mentales y físicos como por ejemplo periodos de ensimismamiento, recordar alguna canción particular, rutinas de calentamiento físico, ofrendar la actuación a un ser especial, entre otros. Los actores entrevistados expresan lo siguiente:

Cuando estoy entre bambalinas todo mi ser está pensando a que tengo que entrar, que tengo que conseguir del otro personaje; entonces esa predisposición me ayuda a no estar pendiente del público, a no estar pendiente de lo que está alrededor, es un punto de apoyo que me ayuda a focalizarme en el personaje y en lo que está a punto de hacer, eso me ayuda física y emocionalmente lo que me va a sostener es lo que me va a dar piso. (EAG.46 años)

Dependiendo de la complejidad de la obra estoy 2 o 3 horas antes del teatro. Ya en el teatro entre bambalinas hago ejercicios de calentamiento o podríamos repasar letra con algún compañero, dejo de pensar en el personaje y me meto en él, dejo de ser Dalia. En ese instante me dejo poseer con los roles del personaje, si me toca hacer de una mujer engañada y debo salir a encararlo, tras bambalinas ya soy esa mujer con toda la emocionalidad encima, por ponerte un ejemplo. (DPP. 42 años)

Hasta el día de hoy me da de todo, se me sale el corazón, sudo. Totalmente nervios. Siempre abro un poquito el telón y trabajo con mi mente, me imagino a mi abuela bailando en el escenario y con esa imagen veo el piso si puedo lo toco y me digo “pase lo que pase a brillar” y eso me llena de tranquilidad, me calma y motiva a darlo todo. Hoy día tengo que morir, como diría Stanislavski: tú mueres para que nazca el personaje; entonces “tengo que morir en el escenario y entregar todo”, pase lo que pase. (CMC. 40 años)

Movimientos corporales para calentar los músculos. Siempre los nervios porque cuando no los tengo me preocupo. Es un momento físico me da un ataque de tos

mal, que dura unos minutos, creo es una respuesta de mi cuerpo de sobrevivencia, como que se activa las sensaciones, el miedo, las emociones; es como si algo entrara en mi cuerpo. (MJR. 44 años)

Me genera un nivel de tensión de alerta que me llega a gustas, suelo ofrendar mi presentación a algo muy sagrado que son mis padres, mentalmente tengo la intención de que el trabajo que hare es para ellos. Intento agarrar la fuerza de mi raíz para estar presente. (AAC. 44 años)

Es un momento muy íntimo, suelo tocar el piso del escenario y como que invocar mentalmente a los dioses de teatro, por ejemplo Dionisio quien me transporta a un momento de separación de vida como Ninoska y ese es mi impulso para entrar en escena. (NCK. 51 años)

Es un momento técnico me hago las 7 preguntas ¿Quién soy?, ¿Dónde estoy? (...) ¿Qué quiero? ¿Cuándo es? ¿Para qué lo quiero? ¿Cómo lo voy a conseguir? ¿Qué me lo impide? me ayuda a concentrarme en el personaje y estar presto para te toca ingresar a escena. (DAF. 40 años)

Me sudan las manos, me hiperventilo, siempre me late el corazón hasta que salgo, ya en escena me calmo, lo considero como algo positivo para mi desempeño. (AVL. 36 años)

Siempre produce nervios, siento que es como estar en el limbo estas en una momento que divide tu vida con otra mundo que darás vida en escena, pasa por la cabeza muchas cosas como darte aliento, suelo decirme “ya llega” ya llega” como imaginando que el mundo al que voy a ingresar está acudiendo a mí. (MEF. 41 años)

Cuando no hay un trabajo previo de reconocer el espacio me pongo muy nerviosa, siento que se me va la vida, hago cierto calentamiento físico ligero, suele cantar en mi mente claro una canción que me haga consciente y presente instantes antes de ingresar a escena. (NZL.39)

Bastantes nervios, también inseguridad porque somos humanos porque no sabes si va a funcionar. De preferencia trato de no tener contacto físico, hay que tener una respiración controlada. Mentalmente pienso que estoy dando mi aporte a la

sociedad en lo que estoy a punto de hacer, yo siento que soy tocado, porque puedo sentir la energía de las cosas de las personas. (OEV. 58 años)

Busco un espacio solo para mí y durante 10min me ensimismo para tomar consciencia de lo que estoy haciendo y que voy a hacer en el escenario a partir de mi respiración donde mi cuerpo tiene que estar sincronizado no solo por la parte física sino por lo mental y emocional; luego agradezco a mi personaje el permitirme estar allí en ese instante, claro con los nervios habituales encima, me enfoco en buscar en apoderarme de la energía de mi personaje. (CBR.30 años)

Realizo calentamiento a nivel físico, luego empiezo a pensar como el personaje, estoy remontándome a la situación emocional del personaje eso lo logro imaginando que de mí está saliendo lentamente un animal. Por ejemplo en “Informe para la academia” estoy cuestionándome que siendo un simio soy una aberración del humano. Además tengo un mantra musical, en ese momento recreo mentalmente los sonidos de ese sonido musical que previamente ya lo elegí, eso me ayuda a que el personaje brote que sea sus acciones, sus experiencias, su memoria, sus palabras las que salgan de mí. (RAD.31 años)

Me doy media hora de calentamiento físico, es instantáneo mi conexión con la energía del personaje. Aunque permanece la sensación de enfrentarse a un monstruo. Momentos antes miro mi cuerpo, miro mis manos, mis pies eso me ayuda a estar presente en el aquí y en el ahora, en ese instante me concientizo de que todo va a fluir, siento como si se abriera el universo. Tengo que aceptar el miedo, la ansiedad, no desde una posición de enfrentarte, no desde una posición de guerrera, sino entrar al miedo con humildad es un aceptar, abrazar el miedo, allí se produce la transformación y se disuelve te mezclas con la ansiedad. (RSM.50 años)

Hago un calentamiento físico de articulaciones, caliento mi voz porque generalmente son espacios grandes entonces tu voz tiene que ser muy clara. Ensayo un poquito el texto. Se produce tensión de saber que me falta algo y eso hace que ingrese a escenario con fuerza. A nivel emocional busco consciencia de saber que parte de mi cuerpo se está moviendo por las emociones que siente mi personaje, es como que provoco exaltación de mi cuerpo. (RPC.36 años)

Hasta ahora ocurren nervios, yo lo identifico como una energía que hay que canalizar, eso significa que tu sensibilidad está a flote y eso es positivo para la actuación. Voy trayendo al personaje trayendo su historia, tener en la mente el grado de emocionalidad que el personaje demanda, es básico en el teatro dominar la actitud, el gesto y el ademán. (GGU. 79 años)

De acuerdo a la información recopilada, las estrategias utilizadas por los actores previo a la introducción al estado liminal, o sea momento antes de ingresar a escena, son diversas y reflejan la importancia de la preparación física y mental.

Muchos actores destacan la importancia de tener periodos de concentrar completamente la energía en el personaje que están a punto de interpretar. Esto les ayuda a desconectarse del entorno, del público y de cualquier distracción, centrándose en el papel que van a desempeñar.

Entre las rutinas de desconexión de su ser individual también mencionan la realización de ejercicios físicos para calentar los músculos, así como la importancia de preparar la mente. Algunos actores practican rituales basados en la realización de ejercicios de respiración y visualización de las escenas a lograr para entrar en un estado adecuado. Recurren a tocar el suelo del escenario, invocar dioses del teatro o dedicar la actuación a alguna abuela fallecida entre otros familiares con quienes tienen una conexión espiritual. Estos rituales ayudan a establecer una conexión simbólica y a encontrar fuerza en momentos de nerviosismo.

Los actores recurren a pensamientos motivadores para enfrentar los nervios y la inseguridad, frases como "pase lo que pase, a brillar" les otorga la fuerza emocional necesaria; se utiliza la música como un elemento de mantra que recrean mentalmente para entrar en el estado emocional del personaje. Esto ayuda a que las acciones y emociones del personaje fluyan de manera más natural.

Antes de entrar en escena y como parte de las estrategias que algunos actores practican, se toman un momento para reconocer el espacio llegan a tocar el suelo, imaginan la ambientación y las emociones del personaje con la finalidad de demarcar la presencia en el escenario. En esa misma etapa, algunos entrevistados destacan la importancia de aceptar y abrazar el miedo y la ansiedad como parte integral de la experiencia actuarial. En lugar de enfrentarse en un sentido de lucha, entran en un periodo de apoderarse de estas

sensaciones a través de sentimientos con humildad que le permiten una transformación orgánica.

Algunos actores practican rituales en función de las siete preguntas técnicas del actor, que incluyen cuestionamientos como "¿Quién soy?", "¿Dónde estoy?", "¿Cuándo estoy?", "¿Qué quiero?", "¿Para qué lo quiero?", "¿Cómo lo voy a conseguir?", "¿Qué me lo impide?", etc. Estas preguntas les ayudan a ubicarse en el personaje a interpretar y estar preparados para entrar en escena.

Indican que el sentir nervios es un indicador positivo porque significa que tienen toda la atención en lo que están a punto de ejecutar, por tanto es necesario expresar gratitud hacia el espacio, el equipo y el proceso creativo como una práctica indispensable antes de su desempeño actoral.

Estas rutinas de desconexión de su ser individual previas a ingresar a una escena de teatro muestran la diversidad de enfoques utilizados por los actores para prepararse mental y físicamente antes de ingresar al escenario, destacando la importancia de la concentración, la conexión emocional y la gestión de la energía nerviosa.

### ***3.2.3. Separación temporal del “yo” consciente***

Los individuos en estado liminal, según explica Turner, son como una pizarra en blanco, ya que es allí donde se puede impregnar las características del personaje que el actor/actriz interpretara como parte de la obra de teatro. Los actores de la ciudad del Cusco se alejan de su “yo” consciente en mayor o menor grado, dependiendo del uso de la técnica actoral y la experiencia teatral. Al respecto tenemos los siguientes testimonios:

La técnica te invalida esas dos posibilidades, porque el entorno en que te estas moviendo en el escenario no tiene que ver con tus entornos privados porque allí se están ejecutando otros entornos totalmente distintos; de hecho cuando alguno de tu contexto personal entra en tu actuación significa que has perdido el personaje, ese es el síntoma. Cuando estas en el escenario es como estar en “trance” porque estás viviendo una realidad alterna que no tiene nada que ver con tu cotidianidad familiar ni social. Si, porque es la única manera de que personaje exista. No es que tu “yo” personal desaparezca al cien por ciento, sino tu yo personal ha disminuido a tal punto que el que está acaparando es el personaje, el yo que queda está en piloto automático que está movilizand

técnica observando tu texto, tu desplazamiento, está percibiendo tu texto, tu desplazamiento en la escena, de cierta manera está presente todo el tiempo tomando la temperatura sin que llegue a ser presionante. (EAG.46 años)

Siempre todo el tiempo, en un porcentaje mínimo pero no puedo olvidarme que yo Dalia le estoy prestando mi cuerpo físico a un personaje. (DPP. 42 años)

Al inicio de mi carrera, creo por la adrenalina, te dejas llevar y haces que tu cuerpo se funda en el personaje, con el tiempo vas a agarrando experiencia y tomas consciencia de la técnica; y la técnica te dice que tienes que estar en consciencia para poder reaccionar a cualquier imprevisto, porque qué pasa si ocurre algo no planificado muchos se quedan en blanco y eso no es profesional. (CMC. 40 años)

Al momento de la actuación lo que debe lograr el actor es la mera presencia, y esto va con el acto ritual, es la mera presencia que lo que sientas, o que haces es sentir real, que esté ocurriendo en ese instante en el escenario. Allí es como un trance donde tu yo desaparece, no hay lugar para estar pensando en cosas externas como “ay mi hija debe estar sintiendo frio”, bloqueo la cuarta pared. (MJR. 44 años)

La mayoría de las veces me ha tocado que no, siento que Ninoska desaparece, en ese momento muero en el escenario. Me meto al 100% en el personaje. (NCK. 51 años)

Es complejo y depende del personaje o del código interpretativo que desarrollas, un buen actor se olvida de que tiene vida en ese momento pero eres consciente de la realidad que hay un público que te observa, pero en ese momento recordar “uy me olvide apagar la terma” por ejemplo ese es un mal actor; la técnica del actor te obliga a evadir esos pensamientos intrusivos, de eso se trata la técnica de manejar mucho tu concentración. (DAF. 40 años)

Es como tener activadas varias consciencias, tiene que haber la consciencia como Almendra saber tu marcación saber que el público está allí; pero también la del personaje hay momentos en que entras a otra dimensión y estas al 100% del personaje. Una vez que estas en la obra se me olvida que tengo otros roles en mi vida cotidiana, en escena no puedo estar pensando si debo recoger a mi hija o no. Por ejemplo, hace 3 meses falleció una persona que para mí significaba ser mi

papa, y ese mismo día tenía función y al día siguiente también, estaba hecha miércoles pero al momento de salir a escena se va toda la tristeza porque recuerdo que la presentación lo ofrendo a él. (AVL. 36 años)

Particularmente en mí está presente Mijaíl porque no veo esa manera de abandonarte porque cuando uno está en el escenario la realidad sigue sucediendo fuera, pero hay otro mundo sucediendo en simultánea donde estoy yo frente a un público, entonces siento como si mi cerebro se partiera en esos dos niveles. (MEF. 41 años)

Puedo jugar con eso, desde la aproximación a la negación de Nina, por eso en los procesos para generar mis personajes siempre parto de eso no? Cuanto de esto que es el personaje haría Nina, cuales son las posibilidades de Nina y cuales le va a otorgar al personaje?, son cuestionamientos que me hago. En plena actuación no puede tu mente tomar consciencia de tu mundo exterior, a eso se llama fugas escénicas es producto de la falta de ensayo; me ha pasado pero felizmente justo me tocaba hacer de dormida y efectivamente me quede dormida, tuve el compañerismo por eso lo importante del otro en escena, de despertarme sutilmente y que se vea como parte de la obra. (NZL.39)

Desapareces como actor porque es entrar en nuestros genes porque todavía tenemos de simios y activamos eso, no es una persona imitando a un simio sino un simio imitando a una persona. (OEV. 58 años)

Aprendí a usar alguna emocionalidad para poder interpretar pero hay que saber ponerle límites para que no te desborde porque luego no sabes en que podría explotar en el escenario. Uno se pierde en el contexto que te dicta la obra si toca estar en un bosque, dentro de una habitación, etc. dejas de pensar en el público, nunca me ha pasado de cruzar miradas con ellos, ni tener consciencia si hay poca o mucha gente, ni del tiempo hasta que terminas la obra. Incluso cuando no estás en escena quizá te toca salir durante unos minutos como parte del guion, sigues detrás de escena con el temperamento del personaje. (CBR.30 años)

No queda nada de mí, y la prueba de eso es porque en “Informa para la academia” como te decía, está muerto por la rigurosidad física, sentía que mis músculos se desprendían de mi estructura, pero al momento de estar en el escenario era como si el simio me poseyera porque todo ese dolor físico desaparecía; entonces para

que el cuerpo pase por encima de sus limitaciones se generan los procesos creativos que en este caso fue 7 meses. (RAD.31 años)

ESTE! Por cuestiones prácticas, considero que siempre debes estar el pensamiento; es cierto el texto está en acción pero hay un porcentaje de memoria que trabajas con el pensamiento no?, pero por otra parte cuando yo me he abierto desde el ser, incluso el pensamiento queda atrás, allí donde voy explorando me gustaría en realidad estar todo el tiempo a partir del ser y que el personaje se desarrolle a partir de eso, pero muchas veces entro al pensamiento y no fluyo de manera orgánica; lo más lindo y a lo que aspiro siempre, aunque es difícil, es entrar en posesión del personaje y perder a Raisa en la escena. (RSM.50 años)

Es algo similar a un desdoblamiento, puedes hacer lo que sea, puedes llegar a un nivel de estimulación sensorial y físico sin necesidad de consumir ninguna droga. Cuando estoy en el escenario puedo desvivirme sin necesidad de caer en inconsciencia total, puedo estar sufriendo como el personaje pero tengo conciencia del control mental. (RPC.36 años)

Soy de los que defienden y transmiten la concepción de que UHM! No desaparecen por completo, sino que debe quedar consciencia tuya aunque muchas veces las emocionalidades del personaje es demasiado que sientes cierto trance, es como si perdieras tú autonomía y vas sintiendo totalmente como el personaje. (GGU. 79 años)

Los actores de teatro reflejan una variedad de experiencias en cuanto a la conexión o desconexión de su propio ser durante la actuación. Varios actores mencionan que, durante la actuación, experimentan una especie de desaparición de su “yo” personal porque se sumergen por completo en el personaje, llegando a un punto donde su conciencia personal disminuye o se transfiere a un segundo plano. En contraste, existen otros actores que destacan la importancia de mantener una cierta consciencia, incluso cuando están completamente inmersos en el personaje. Esta consciencia les permite reaccionar a imprevistos, mantener el control mental y recordar detalles técnicos. Es así que, la técnica actoral se presenta como una herramienta que permite a los actores mantener una especie de consciencia dual. Pueden estar en sintonía con el personaje y, al mismo tiempo, ser conscientes del entorno, la audiencia y los aspectos técnicos de la actuación.



Algunos actores mencionan la importancia de evitar las "fugas escénicas", que son momentos en los que la mente del actor se desconecta del escenario y se enfoca en pensamientos personales o externos, que si bien ocurre muy poco es necesario resaltarlos, ya que demuestran episodios de desconcentración. Por eso, acuden a la técnica actoral que se presenta como una forma de manejar la concentración y controlar las emociones con la finalidad de mantenerse enfocados en la realidad alterna que están creando en el escenario.

Los entrevistados describen la actuación como un desdoblamiento o trance en el que los actores pueden experimentar un nivel profundo de estimulación sensorial y física. Aunque algunos mencionan que siempre hay una cierta consciencia presente, hay momentos en los que sienten como si perdieran autonomía y se sumergieran completamente en el personaje. Otros aspiran a entrar en posesión total del personaje y perderse a sí mismos en la escena. Buscan una actuación que fluya de manera orgánica desde su ser, aunque reconocen los desafíos de lograrlo.

En general, la información recopilada ilustra la complejidad de la experiencia actoral porque los actores transitan entre la preservación de su "yo" personal y la entrega total al personaje, utilizando la técnica como una herramienta para lograr un equilibrio adecuado.

## CAPITULO III

### LA FASE DE MARGEN EN EL TEATRO

#### 4.1. Proceso de introducción de los actores de teatro al estado liminal

##### 4.1.1. *Transformación física y psicológica*

Según Turner el estado liminal dentro del ritual está caracterizado por la ambigüedad. En ese sentido, vemos que los actores de teatro desarrollan procesos transformación a nivel físico y psicológico con la finalidad de transitar al estado liminal, con la finalidad de realizar representaciones teatrales donde los actores adoptan nuevos atributos físicos y psicológicos; es decir, el actor/actriz puede llegar a encarnar personalidades antagónicas, una representación física que deberá responder a elementos mentales propios de cada personaje aspirando a lograr la organicidad del personaje, de acuerdo al personaje que interprete dentro de la obra teatral.

Estos procesos creativos involucran periodos de investigación y ensayos para la creación del personaje que duran entre 6 a 12 meses en promedio, dependiendo también de la esencia del grupo de teatro.

Un actor para hacer un personaje tiene un procedimiento técnico que se llama construcción de personaje que va desde lo físico hasta lo emocional. En el caso de lo físico lo que tienes es una rutina física que permite explorar tu cuerpo para ver qué posibilidades tienes, hasta qué punto puedes tener un dominio plástico sobre tu cuerpo para crear estructuras que te exige el personaje, ejercicios para motiva el estiramiento, contracciones, control de peso que tiene que ver con los saltos, movimiento libre que tiene que ver con explorar tu cuerpo desde la espontaneidad como vas descubriendo el lenguaje de tu cuerpo y empiezas a indagar la estructura física del personaje y adaptas tu cuerpo al del personaje. Para eso también hay una serie de procedimiento técnico, en mi caso uso la técnica que dicta que todo cuerpo puede encontrar un símil en un animal, por ejemplo: una persona que tiene características tiernas, alegre, juguetona podría ser un “chaccu”, entonces lo que haces es jugar con tu corporalidad en ser un “chaccu” allí toda tu estructura está al servicio de las particularidades de este animal y vas humanizando en un proceso de ensayos hasta llegar al personaje que quieres lograr. Cada grupo de teatro tiene su propia técnica, no se trata que uno sea mejor que otro simplemente son procedimientos que tienden a que deconstruyas tu cuerpo para eregir la

corporalidad el personaje. La etapa preliminar de una rutina vocal tiene que ver con ejercicios de vocalización y una exploración de tus tonos, de tus posibilidades de tu voz si puedes llegar agudos o graves, una vez que haces eso puedes construir una voz para tu personaje sin verte forzado a crear otra voz, a veces simplemente con cambiar de ritmo de tu voz ya estás haciendo al personaje. Respecto a la transformación vocal y psicológica, coincide con el mismo personaje del alcalde porque era un personaje que utilizaba una personalidad de chistoso, de amigüero e hipersociable, era alguien que no media lo que decía, con mucha capacidad de envolver hablando para sacar beneficios. Entonces era totalmente distinto de mí, lo que hace de la transformación más difícil pero se logra llevando procesos de por lo menos 5 a 6 meses mínimamente. (EAG.46 años)

Para lograr la transformación vocal igual hay que investigar como respira el personaje, movimientos de diafragma con ejercicios. (DPP. 42 años)

En mi caso uso el método de las 7 preguntas, encarnas al personaje. En mi caso hago teatro del naturalismo, realizo un análisis de texto elaboradísimo de trabajo de texto. Pero a la hora de interpretar soy más Grotowskiana porque siento al personaje y empiezo a juntar las acciones, allí es donde pasa te olvidas de ti y vives en el personaje, te desnudas allí no importan tus desgracias, tus vergüenzas, tus rarezas, tus cosas impúdicas, te olvidas de querer verte siempre bonita, tienes apertura a mostrar el lado más feo si es necesario para el personaje. Desaparece Claudia aunque utilizas tus experiencias, tus características, tus emociones pero la transformas, lo amoldo en el sentido del personaje; así hice un personaje que se llamaba Leoncia una mujer de comunidad que fue maltratada y vio la muerte de los miembros de su comunidad, entonces ella busca venganza, la justicia con mucha intensidad, y yo “Claudia” soy una persona intensa pero para el lado de la luz y amor. Entonces nos juntamos en la intensidad y Claudia desaparece. Cuando hago en análisis de construcción de personaje lo que hago es poner en frente miro fotografías, ver videos y luego voy a interactuar a los lugares como discotecas, al asilo, una agencia, etc. y la intención es ver directamente como caminan, como comen, como conversan, allí debo “chupar” la energía de cada persona y eso lo utilizas para construir las escenas. Como actriz no me cierro a usar prótesis para transformar mi cara, usar máscaras, teñirme el cabello de todos los colores que imagines, subir de peso para interpretar a un niña obesa tenía que subir 8 kilos

pero al no alcanzar por tener solo 5 meses, atinaron a ponerme una estructura bajo la ropa, fue muy pesado ese trabajo porque me hacía bajar de peso, tuve que llegar a creer que esa estructura era parte de mí. (CMC. 40 años)

A través del proceso creativo, le creas una vida a tu personaje. Todo el trabajo de investigación es esencial, ir al hospital donde dice que el guion que nació, a su barrio, en que trabaja, eso va a aportar organicidad a tu personaje; no tienes que recurrir al actor y las experiencias del actor. Incluso le genero vida fuera de escena y fuera de ensayos, o sea en mi vida cotidiana puedo hacerle hacer a mi personaje cosas como ir a tomar café o caminar en el parque es generarle memorias y recuerdos para mi personaje. (MJR. 44 años)

Es todo un proceso de conocer a tu personaje, tienes que indagar el contexto donde existió "vivió", las formas de pensar de ese contexto, las emociones y aspiraciones que movilizaban a tu personaje, conversar con gente. (AAC. 44 años)

Es un trabajo muy fuerte porque (...) considero que presto mis emociones y mis experiencias al personaje que me posee, en el sentido que yo ya sentí como Ninoska esa tristeza, esa felicidad, esa desesperación, ese grito de libertad, pero a través del personaje se cuenta de otra manera con otra estructura porque para mí el personaje tiene que llegar a adquirir vida propia, me dejó entender? Si me toca llorar, llora el personaje porque está pasando por un episodio trágico que no necesariamente le ocurrió a Ninoska, y así se van edificando con las emociones. (NCK. 51 años)

Un actor entrena todo los días su cuerpo y su voz por lo menos entreno 2 a 3 horas, lo ideal son 4 horas diarias, no entrena su fuerza su flexibilidad, sino expresividad entonces el cuerpo está preparado para transformarse. Incluso así llenar el cúmulo de expresiones físicas que compone la corporalidad de un personaje es muy difícil, yo he estado en obras donde hay que interpretar a 4 o 5 papeles. Los procesos de transformación psicológica son más complicados porque el actor tiene que estar preparado para las transformaciones físicas. (DAF. 40 años)

En promedio mis procesos duran entre 6 meses a 1 año, inicialmente tengo un proceso de laboratorio donde no se toca texto, se trabaja la parte sensorial, explorar sensaciones toda la parte emocional del personaje para eso uno lee, investiga, conoce gente (...), luego recién es ver es ver el texto la parte de los

diálogos, luego ¡ESTE! está la parte del montaje, y finalmente cuando tienes la obra lista son semanas de ensayo, ensayo, y más ensayo hasta el estreno. (AVL. 36 años)

La creación de personajes es un proceso muy bonito, desde llevar periodos de investigación que para mí es lo más primordial, solo así conoces detalles que te permiten llegar al personaje; las estructuras de los cuerpos también son importantes porque eso te ayuda a darle la expresividad que el público necesita ver para comprarse la historia. Respecto a la voz por ejemplo a mí se me hace también sencillo porque yo canto muchas veces me ha tocado personajes con esta característica y cuando no igual tengo un manejo muy destacable de las voces. (MEF. 41 años)

A través de la investigación del personaje, es un proceso para mí que me lleva a una posición conflictuada a nivel personal, ya que siempre me estoy cuestionando; los procesos son muy creativos porque tienes que tener la seriedad de un niño al jugar. (NZL.39)

Tenemos una forma de interpretación del guion, por ejemplo en la obra que viste “Informe para la academia” de Frank Kafka como actor no sé, inicialmente, que personaje asumo, leí 5 libros, sobre los movimientos de los monos, documentales sobre la vida de los mono para armar el personaje, se estudia los sonidos de imitación, y se hace pruebas sobre la posibilidad de un mono que habla es como un laboratorio; recién con eso se estudia el guion. (OEV. 58 años)

Cuando interprete a un anciano por ejemplo, normalmente se tiene a concepción de un cuerpo retraído y pesado, pero el actor tiene que por el contrario tener el cuerpo flexible que justamente te permita imitar esa pesadez del anciano, parece contradictorio pero partimos del hecho de que el cuerpo es como una plastilina que puede ser amoldada de mil formas. Desde ese proceso se descubre cómo se comporta mi anciano, no como se comporta un anciano, porque eso responde a ti a tus particularidades, tienes que descubrir sensorialmente porque cojea que siente, entonces lograr una transformación física, no es como ir al gimnasio entrenar y entrenas, sino que tiene que ir acompañado con el pensamiento, la intensidad del anciano. (CBR.30 años)

Pasamos por un periodo de deconstrucción corporal que nos permita ver nuestras limitaciones físicas y ver el punto de frescura mental. Yo inicie con hacer ejercicios de yoga para calentar el cuerpo, después una propuesta de uso del cuerpo entonces hay cosas que el cuerpo, después de un proceso de ejercicios físicos, ya está como a punto de hervor y la mente también responde a eso, luego el director te va poniendo ideas como semillas, te dice: imagínate que eres un animal que estas en el bosque que tu cuerpo reacciona y regresa su origen, me decía a este animal le pasa esto a partir de eso el espíritu del personaje empieza a brotar, y tú con toda esa entrega esa concentración se tienen que hacer la creación del personaje. Ahora la transformación psicológica y vocal es resultado de una investigación a través de documentales y libros, buscar los resonadores de un simio, que sonidos responden a que acciones, hay sonidos diferentes de acuerdo a las edades de los simios, como los humanos no?. El proceso de transformación en mi grupo es poner el cuerpo en un nivel de temple superior, entonces en un cuerpo bien preparado y una mente bien centrada es posible llevar el enfoque artístico a un crecimiento permanente, y con crecimiento no me refiero a éxitos comerciales sino como actor, como persona desde lo artístico. (RAD.31 años)

Primero es el trabajo con el cuerpo como actor muchas veces no solo el teatro te prepara corporalmente, por eso decido desarrollar la danza contemporánea en simultáneo; al lograr incorporar la danza sentí lograr el trabajo de mi cuerpo a más profundidad. Luego es necesario el trabajo vocal, es necesario que la voz del actor se ensamble con el cuerpo, por eso se debe buscar la vocalización desde el diafragma y no únicamente desde el pecho y garganta, que haría escucharte superficial, que no hace orgánico tu trabajo actoral. La profundidad es muy importante, ya? Y el hecho de ir adentrándose en esta cuestión muscular, ósea, no solo esta cuestión estructural porque para el actor es un instrumento indispensable. (RSM.50 años)

Tiene tres procesos: la transformación física que es más sencillo que es investigar como camina, que posturas tiene el personaje puede durar 2 semanas, aunque generalmente en mis procesos es indagar como piensa el personaje podemos ver que movimientos determinan cierta forma de pensar esto puede durar 1 semana. Con la forma como piensa y las emociones que siente el personaje ya tener el

personaje más claro puede durar entre 2 a 3 meses que ya involucra ensayos de la obra. (RPC.36 años)

Realizo una combinación de dos cosas: no tengo la pérdida total de mi personalidad para que el personaje me posea y tampoco soy el maestro de la simulación porque yo siento acciones y emociones que no me corresponden a mí sino al personaje, llora el personaje no llora Guido. (GGU. 79 años)

La muestra entrevistada proporciona una visión detallada de los procesos que los actores emplean para lograr la transformación corporal, psicológica y vocal necesaria para encarnar a un personaje.

Los actores realizan ejercicios de estiramiento, contracciones y movimientos libres para explorar las posibilidades de sus cuerpos y adaptarlos a las demandas del personaje. Existen estrategias como el uso simbólico de animales; es decir, si el actor interpretara un personaje malo e imponente, en su proceso de creación podrían imitar las posturas y comportamiento de un león, y contrariamente, podrían jugar a imitar a un perrito chaku si el personaje requiere de esas características como la bondad y sutileza; y así una infinidad de posibilidades permitiendo una conexión más profunda con la corporalidad requerida.

La investigación sobre la respiración del personaje y ejercicios específicos de vocalización son fundamentales para desarrollar la voz del personaje de manera auténtica. Para ello, en muchos casos es suficiente ajustar el ritmo de la voz, sin necesidad de crear una voz completamente diferente. En ese periodo los actores llevan a cabo investigaciones exhaustivas, explorando el contexto del personaje, sus emociones, aspiraciones y formas de pensar. Esta investigación se extiende a lugares y situaciones relacionadas con el personaje, algunos actores llevan la vida del personaje fuera de escena, realizando actividades cotidianas como tomar café o caminar en el parque desde la perspectiva del personaje con la finalidad de apropiarse con mayor naturalidad al personaje.

Durante la interpretación, algunos actores se sumergen tanto en el personaje que llegan a un punto en el que "desaparecen", y solo queda el personaje en escena. Este nivel de transformación implica no solo cambiar la apariencia física, sino también permitir que las experiencias y emociones del actor se fusionen y transformen para adaptarse al personaje.

En ese sentido, los procesos de transformación pueden durar meses, con etapas que incluyen investigación, exploración sensorial, análisis del texto, ensayos y montaje final. Algunos actores describen un enfoque creativo de laboratorio en el que se experimenta con diferentes aspectos del personaje antes de abordar el texto; o sea se inicia con la acción y posteriormente con las líneas del guion, según indican, con la finalidad de no forzar la aparición del personaje y sea un proceso de exploración física que permite al actor enfrentarse a sus limitaciones. Esta transformación implica una combinación de flexibilidad mental y corporal, donde el cuerpo del actor es tratado como una "plastilina" que puede ser moldeada según las necesidades del personaje.

Los entrevistados manifiestan que la transformación requiere un compromiso diario, incluyendo entrenamiento físico y vocal constante, así como la disposición para explorar y cuestionar continuamente el personaje. Algunos actores generan una vida propia para el personaje fuera de la obra, es decir, realizan actividades no pautadas como salir a comer, ir a dar un paseo como el personaje, entre otras, contribuyendo a la organicidad y autenticidad de la interpretación.

Estos testimonios revelan la complejidad y la dedicación que implica la creación y encarnación de personajes en el teatro, destacando la importancia de la investigación, la conexión emocional y la flexibilidad tanto física como mental.

#### ***4.1.2. Desafíos de los actores en el proceso de transformación***

Según Eugenio Barba, empleamos nuestro cuerpo de manera significativamente diferente en las situaciones diarias en comparación con los momentos de representación, esta utilización particular del cuerpo es producto de técnicas extra-cotidianas que caracterizan la vida del actor, la dificultad y la laboriosidad identifican la ejecución de esa técnica.

En ese sentido, los procesos creativos son esos periodos que permite a los actores de teatro realizar la deconstrucción de su ser y la construcción del personaje. En ese periodo los actores se enfrentan a desafíos físicos y psicológicos, pues los actores deberán generar conexiones emocionales con el personaje y modificar su apariencia física, además de pasar por diferentes géneros de teatro como del drama a la comedia.

Así, quizá siendo una actriz de 30 años puede llegar a mimetizarse a un personaje de abuela donde deberá adoptar una gestualidad cansada y adusta o llegar a interpretar a una



niña donde podría adoptar una gestualidad dulce e inocente, entre otras posibilidades. A continuación tenemos los testimonios de los actores de teatro:

No recuerdo el nombre de la obra, pero tenía que interpretar a un alcalde, y como todo político su corporalidad es extrovertida y en mi caso yo soy introvertido, mis movimientos van hacia adentro. Lo que me costaba esa transformación porque tenía que decodificar, me costó demasiado hasta llegar a la frustración, pero venía también acompañado de la adrenalina de que la presentación era inminente; se convierte como un coctel explosivo e inquietante, considero que eso es parte del proceso: o claudicas o haces algo al respecto, soy la clase de actor metódico y estudia al detalle, amo los ensayos rígidos y eso para mí es un cabal que me permite salir del estado de frustración. (EAG.46 años)

Siempre me ha gustado los personajes que se alejen lo más posible de mi personalidad, sobre todo a nivel emocional, porque te puedes vestir, caminar diferente y eres un personaje. Pero emocionalmente hay un rango que reacciones que Dalia tiene para reaccionar ante ciertos acontecimientos, pero que pasa cuando el personaje te exige que reacciones opuesto a Dalia, para eso tengo que investigar, todo es investigación para saber cómo lograr reaccionar con ira por ejemplo, pues en principio yo no suele tener esa emocionalidad. Personificar a la abuela de Eréndira me costó muchísimo porque es una mujer que personifica la maldad, es una mujer grande y pesada, entonces mi trabajo físico en los ensayos era convertirme en un animal (en un oso), trabajaba ejercicios para imitar los movimientos, la voz, la torpeza del oso; a nivel de emocionalidad debía conseguir el cinismo de la mujer que aparentaba comprender a su nieta pero solo era para seguir explotándola. En contraste tenía que interpretar también a la nieta, ese contraste ayuda a lograr las voces, tenía que pasar de una voz aguda de niña dulce a otra amargada de abuela. De la misma manera, otra difícil fue Pachamama donde personificaba a una anciana coja con una carga emocional de rencor debido a un pasado donde había sido abusada sexualmente desde niña que para protegerse de la violencia ella se viste como hombre. (DPP. 42 años)

La modelo fue el personaje más duro porque no tenía texto y durante una hora y veinte tenía que ser una modelo, el proceso de investigación fue duro porque tuve que ir donde estaban las modelos, comía y vestía como ellas. Debí lograrlo bien porque al día siguiente me llamo uno de los directores de mi mayor admiración

que fue Carlos Tolentino pidiéndome que participe en su siguiente obra, para mí fue lo máximo. Antes hice un personaje de una mujer con problemas mentales, me costó porque cuando yo interpreto “vibro en la energía” del personaje, entonces esta mujer tenía tanta tristeza, pero tanta tristeza que para mí era demasiado al punto que sentía que se llevaba mi energía porque todas las noches vivía agobiada, sentir que la mujer quería matarse, me dolía ese personaje. Me hiciste recordar, otro que si fue todo un reto, es cuando tenía que interpretar a 10 personajes en la misma obra una alcohólica, niño, niñas, hombres, chica de periferia, drogadicta (...), entonces me relacione más con una amiga que se andaba en el mundo de cocaína, recién allí entendí porque temblaba y torcía la boca al hablar, me involucre más en su vida y me vi como a causa de esa dependencia a las drogas incluso le quitaron a su hijo, todo una pesadilla; también me toco ir a “Las Vegas” ¡discoteca! para ver y adquirir las manías de la gente de periferia, ver como las chicas iban al baño se pintaban la boca, se miraban en el espejo con una miradas arrebatadas y sexis, los chicos en la barra jileando a las chicas que se acercaban, la forma como hablan, como bailan; solo así, entendiendo de cerca ese sufrimiento que hay detrás y que vivía ella, pude completar ese personaje y salió orgánico que es lo que siempre busco. Entonces así llegas al laboratorio escénico y vas metiendo en las acciones y vas construyendo las escenas con todos ellos. (CMC. 40 años)

Bohorques porque es una obra (...) bien filosófica donde hay dos personajes opuestos que viven en un desierto, un espacio infinito que no tiene fronteras sienten que viven atrapados en una campana. Bor es quien busca la salida y Rod vive conforme en el espacio. Yo hago el personaje de Bor quien vive conflictuando por salir de allí, en sus sueños siente que la campana se cierra más y más, y cuando despierta está buscando las fronteras. Ese proceso fue un trabajo de introspección, de trabajar las sensaciones, el encierro; fue para mí fuerte, es el personaje más intenso. Otro fue hacer de un violador, de un soldado que no tenía un ojo, hasta llegue hacer una niña; me encanta, es lo rico de mi profesión. Y si, te tienes que transformar, vocalmente y físicamente, tienes que tener la mira más ruda o más dulce, la forma de caminar distinta a la de Mauricio; también mentalmente te abre a conocer otras formas de pensar, de filosofar porque en el caso del soldado

contextualizado en 1500, Mauricio no existía pero este personaje si, para ubicarme en ese espacio tiempo, lo investigo a profundidad. (MJR. 44 años)

Mira, para la construcción de Clorinda es una mujer de 1800 totalmente distinta a mí, ella es una revolucionaria, feminista para sus tiempo de mucho coraje, pero su lado débil era su dolor de no haber sido madre, como yo aunque a mí no me afecta, pero tuve que internalizar ese dolor porque yo soy un canal. (AAC. 44 años)

Creo que fue con el personaje llamada la Perrachola, esta es una historia de ficción que narra la historia de lo que paso 1969 en Huanta, donde debo ser mitad una mujer india de Perú y otra mitad soy una perrita. Complicado para mi porque no hablo quechua, pero en escena es como si lo hablara, el trabajo corporal también complicado porque en general Ninoska es más expansiva, mas territorial, el personaje demanda un comportamiento más sumiso, más introvertida; todo eso me llevo un año previo de creación para la primera función. Este personaje me ayudo a profundizar sobre la realidad andina. (NCK. 51 años)

Todos se me hacen difícil, hay gente que se hace más fácil la despersonalización a eso se le llama talento, interpretar a un personaje es inevitablemente violentar los procesos estándares de tu psicología. El que más recuerdo que me costó fue la última obra que hice para niños, muy difícil porque tenía que hacer dos personajes muy diferentes, es una obra de Ismael Contreras “Por una flor” basado en un cuento, yo hacía de vendedor de armas y en paralelo es el abogado que trata de apaciguar el conflicto entre los vecinos, entonces se experimenta el cambio de entonación de voz, como abogado era una voz nasal y como vendedor de armas más resonante e imponente. (DAF. 40 años)

La madre en Bodas de Sangre porque implicaba mucha carga emocional hacer una voz más gruesa cojeaba de un pie, yo tenía en esa época 27, y la mujer que personificaba era una mujer de 50 y algo entonces mi energía en el escenario tenía que ser de esa edad, encima tenía un compañero que interpretaba a mi hijo y me llevaba como dos cabezas, pero logras llegar a tu personaje con mucha disciplina y práctica, y más práctica. Considero que nuestra principal herramienta de transformación somos nosotros mismos, el trabajo emocional incluía la muerte de tu hijo ese sentimiento yo no lo experimente como Almendra pero es desgarrador implementarlo, recuerdo que con este compañero entablamos una relación que

más allá de la dirección y de lo pautado nos terminamos involucrando en esa relación madre hijo porque nos enviábamos canciones de hijo a madre nos dedicábamos palabras de madre a hijo pero fue algo que fluía algo espontaneo como natural, allí te das cuenta que realmente haz llevado un proceso donde internalizaste mucho. (AVL. 36 años)

En una obra “Sopla el Viento” hizo de un rebelde llamado Tony creo lo que se me hizo difícil es que habían momentos fuertes emocionalmente porque el personaje tenía que entrar con una emocionalidad intensa porque incluso muero en escena, al finalizar la obra yo mismo llegué a asombrarme de esa transformación. (MEF. 41 años)

En una obra “Cuando suenan los Jiwayros” de la dramaturga Tania Castro, tenía que hacer de una mujer que se dedicaba a la danza contemporánea, por una beca se va a vivir a Rusia y cuando regresa se va a la plaza de Ayacucho se pone a vender sus discos de un compositor ruso; el contexto era el conflicto armado, los militares la acusan de apología a la revuelta de azuzar a la comunidad, entonces como solución le matan al marido y a ella le vuelan una pierna; la obra en escena cuenta su retorno a Berlín después de varios años para conciliarse con la pierna volada. Entonces mi dilema es como hago para llorar cada fin de semana, regular el sonido del llanto o la modulación de tu voz, aparte era una mujer coja esa transformación física me generó un desfase de cadera, además de la transformación psicológica de una mujer que había pasado esas condiciones tan dramáticas; entonces tienes que explorar tus puntos sensibles. (NZL.39)

En la obra “Salome” de tuvo que desestructurar a la actriz, en el proceso se trabaja sobre texturas, ella tenía que caminar durante todos los ensayos con un fierro para recibir la transferencia de energía rígida y dura que caracterizaba a Herodes fue un proceso de 9 meses. (OEV. 58 años)

Recuerdo un personaje pero la obra no se estrenó pese a haber ensayado durante 6 meses, es una historia bien loca pero tiene que ver con las energías del grupo. La obra era de Edipo desde allí ya es difícil, y aún más porque el director era Oscar que sus procesos son mágicos. Los procesos para tener la presencia del personaje llegaron a confundirnos y hizo muy tedioso porque yo tenía que interpretar un

personajes muy mayor eso significa un trabajo sobre tu corporalidad, tonalidad de voz, presencia. (CBR.30 años)

Una de las últimas obras que hice llamado “Informa para la academia” de Franz Kafka que lo presentamos en la Casa de la Cultura fue todo un reto para mí, porque tenía que interpretar a un simio que imita a un hombre frente a un tribunal de académicos; fue muy particular porque no era un hombre imitando a un simio sino un simio imitando a un hombre. Era un proceso de transformación física tenía que andar ni muy erguido ni muy de cuclillas e impulsarme con los nudillos de las manos, tenía que sonar como un simio que aprendía a hablar, tenía que internalizar que era un simio y estaba bajo la tutela de un domador (que fue digamos una historia extra a la obra), que en este caso era mi director. Realizamos 6 fechas de presentaciones y había días donde el cuerpo no me daba más. (RAD.31 años)

Para mí todo un reto fue el personaje de clown sobre todo a nivel emocional porque en un rango de 1 al 10 tienes que generar mínimo 8 de emoción. Tuve un proceso de 4 meses de preparación y para eso yo incluso deje de trabajar. Pese a que yo había llevado previamente un proceso formativo de 3 años donde vas aprendiendo trabajar las emocionalidades. (RSM.50 años)

Quizá el ser homosexual quizá porque no quería caer en las actitudes de cliché de un homosexual. Tuve que introducirme a la comunidad de ello, relacionarme de cerca. Fui con toda mi carga de prejuicios de pensar que el homosexual piensa sexualmente con todos los hombres y tuve que vaciarme de toda esa estructura mental, fue muy difícil. (RPC.36 años)

Gerz Puntilla de Bertolt Brecht es una obra dramática donde el personaje tiene un personalidad de tirano; para mí fue todo un reto porque el personaje transcurre por muchas facetas psíquicas en el desarrollo de la obra, de acuerdo a la cantidad de alcohol que va enjeringando, el personaje representa el más grande gamonal y este es un alcohólico terrible, siempre esta borracho pero tiene momentos de lucidez, y cuando está sano es un tirano y explotador, pero cuando esta borracho es de izquierda y se convierte en un defensor de los trabajadores. (GGU. 79 años)

Existen diversas experiencias respecto de las dificultades que enfrenta el actor para lograr la transformación. Algunos actores introvertidos reconocen dificultades al interpretar a un alcalde extrovertido, ya que los movimientos y la corporalidad del personaje eran

opuestos a su naturaleza introvertida. Entonces, personificar a personajes con características físicas o emocionales muy diferentes a las propias, como una anciana coja con carga emocional de rencor, o una mujer con problemas mentales, presentan desafíos significativos en el trabajo de los actores.

Por tanto, interpretar roles que requieren transiciones emocionales extremas, como cambiar de una voz aguda de niña dulce a una voz amargada de abuela, implica la integración de cambios emocionales. De la misma manera, interpretar un personaje sin texto, como una modelo, o personajes con intensas cargas emocionales, como una mujer con tristeza profunda, plantea dificultades, especialmente al mantener la intensidad emocional durante toda la obra. Representar a personajes de diferentes épocas o culturas exige una investigación profunda y la comprensión de las formas de pensar y comportarse según el contexto de la obra.

Aun así, existen experiencias con mayores dificultades que requieren de un proceso de mayor expertiz, donde el actor/actriz interpreta múltiples personajes, como alcoholica, niño, niña, hombre, chica de periferia, etc., coordinar las transiciones entre ellos se convierte en un desafío importante. Así como encarnar personajes con experiencias traumáticas, como una mujer abusada sexualmente, puede implicar enfrentarse a emociones intensas y explorar los puntos sensibles del actor. En la misma línea, representar a personajes de edades distintas, como interpretar a una madre a punto de morir cuando el actor tiene 27 años, demanda ajustes en la energía en escena y en la interpretación de la edad.

Por eso, todo personaje implica una transgresión de los procesos estándares de la psicología del actor, y algunos encuentran desafiante la despersonalización necesaria para interpretar roles complejos porque se requiere de cambios físicos drásticos, como volverse coja o asumir la apariencia de un simio, o quizá interpretar personajes con personalidades antagónicas y filosofías opuestas, como un tirano alcoholico, puede ser un reto emocional y psicológico significativo.

Cada actor enfrenta su propio conjunto de desafíos y se esfuerza por superarlos a través de la investigación, la dedicación y la transformación profunda en el proceso creativo y de interpretación teatral.

## 4.2. El estado liminal en el teatro

### 4.2.1. *La dimensión extraordinaria en el teatro*

La dimensión extraordinaria es un estado donde aflora una sensibilidad diferente a la dimensión ordinaria que vendría a ser la cotidiana, según Gilberto Icle, este estado se muestra en el momento de la puesta en escena donde los involucrados experimentan sensaciones como la libertad, plenitud, magia, felicidad, entre otras. Los actores de teatro manifiestan lo siguiente:

Si, lo que pasa es que en todo proceso de formación actoral hay que evitar el ensimismamiento entendido como hacer un personaje no te tiene que desconectar de lo que tú eres y de tu conexión en este caso de tu entorno familiar, ahora cómo se consigue eso a partir de una técnica hay una técnica en la cual tu entras y la misma técnica hace que salgas; y una vez que haz salido eres el hijo el padre, y tienes tus responsabilidades. Los actores no es que convivamos con distintas personalidades y que esas personalidades en algún momento hagan como un clip emocional y tú no sepas que eres y que te lleve a una crisis existencial; un personaje tiene un criterio estrictamente técnico y laboral. Tú llegas, construyes tu personaje y una vez que termine tus ensayos tú haces tu vida cotidiana de la manera más normal. Es el placer de jugar a ser otro, que es una condición de todo actor, el teatro nos reconecta con el cordón umbilical de nuestra niñez que fue profundamente alegre porque teníamos la capacidad de juego ser otra persona, entonces el teatro te da esa sensación deliciosa. Ese placer aflora en dos momentos: cuando un ensayo ha funcionado; es decir, culminado el ensayo te das cuenta que ejecutaste bien tu rol, tu intuitivamente te das cuenta que estas inspirado, que algo se abrió, pero tienes que dejar de pensar porque si te enfocas en eso formas una burbuja que te juega en contra.

El otro momento es cuando tienes un contacto con el público que es enriquecedor porque es presionante, allí surge el placer nuevamente; es decir en las partes de la actuación donde debe provocar reacciones en el público te das cuenta si tu acción está calando, sin necesariamente estar pendiente de ellos. Son como ráfagas intuitivas que por momentos se hace evidente esas reacciones mientras actúas. (EAG.46 años)

Es alucinante, me llena de libertad, me alimenta y esas voces distintas de hacer me lleva a pensar en situaciones distintas. (DPP. 42 años)

Me encanta porque me confirma que estoy viva, el músico puede transformar con su piano, el pintor con sus cuadros, pero yo soy una transformadora visual el momento está pasando por mí, cada experiencia que tu asumes en el escenario te transforma es otro nivel, es sentirse mágica. Y más aún con el tipo de teatro terapéutico que es el que, ya hace (...) 6 años hago me da la capacidad transformadora de muchas otras vidas. Por ejemplo escribo obras, siempre con un mensaje, tengo proyección de hacer una obra para hablar sobre opciones sexuales que conjuguen diferentes relaciones, las dudas y los miedos de los padres en función del tema, siento que sería tan retador porque me toca mucho como mamá. (CMC. 40 años)

Es la plenitud, para mí es un acto mágico es desaparecer como persona. Me pasa algo loco, que es como fundirte con la inmensidad, lo comparo como cuando voy a caminar a la montaña, en el camino te sientes cansado, sudado, vas perdiendo la motivación de seguir, pero hay un momento en que te sin darte cuenta estas mimetizado con tu espacio, respiras con la tierra, eres parte del pasto que estas pisando.(MJR. 44 años)

Me siento más presente que nunca, lo siento delicioso me hace recordar que estoy viva, lo que en psicología se llama el estado de flujo, me olvido del tiempo solo estas allí; normalmente a mí me cuesta vivir el presente, entonces en el teatro alcanzo el punto más alto de una meditación y logro encontrarme a mí misma. (AAC. 44 años)

Me da plenitud total estar en el escenario y dejar de ser yo. Siento como te decía un tiempo de curación, me llena el alma. (NCK. 51 años)

Se siente vacío cuando lo haz entregado todo, depende del código interpretativo, por ejemplo cuando te ciñes en el código interpretativo del naturalismo es más difícil porque tienes la misión de sentir la historia del personaje como si lo encarnaras, tienen que tener sentido de como el personaje construyo sus emocionalidad y si lloras, sufres lo hace el personaje para que el público lo vea orgánico eso tiene que ver con técnica. Me da plenitud. Me hace más humano. Te hace comprender situaciones que no le pertenecen a tu vida. Por ejemplo me ha



tocado hacer de Ricardo III que es un rey deforme, es un monstruo y la metáfora de Shakespeare es como el trato a este ser humano lo hace hacer un rey sangriento y bestial. Entonces al tu tener la obligación técnica de tratar de entender cómo piensa esta persona te hace entender cómo se siente esta persona que tiene un problema facial corporal y el rechazo que siente, entonces te motiva la empatía. (DAF. 40 años)

Se siente poder y tristeza depende de la historia. Yo lo siento como un espacio seguro donde podía despejarme de todo y desconectarme un momento, además siento que me da la posibilidad de hacer como no harías tú, de ser lo que alguna vez pensaste tú, responder como no eres tú, al final es tu cuerpo el que prestas no dejas de ser tú; te permite conocer al ser humano desde otra profundidad, no hay bueno si malos todos tenemos matices, hay muchas profundidades que el teatro te permite explorar que tal vez el espectador ni siquiera logra ver, pero es lo rico. (AVL. 36 años)

Para mí el teatro es un proceso personal que me ha hecho redescubrirme y ver el mundo de otra manera conocer al ser humano y conocerme también. Te cuento que he tenido episodios de depresión en mi vida y créeme que el teatro fue mi mundo donde me resguarde. (MEF. 41 años)

Es mágico, me di cuenta cuando fuimos al LUM (lugar de La memoria, la tolerancia y la inclusión social) a presentar la obra, recuerdo un compañero que es altomisayoc nos dice que a raíz de haber visto nuestra obra que vio en sus sueños que una niña dejó de llorar, esa para nosotros fue desgarrador y nos pusimos a llorar, quizá tuvo que ver con el grado de mimetización al personaje trabajamos un proceso de 2 años para esta obra. (NZL.39)

Es tener un poder donde te conectas con el cuerpo si tu manejas tu cuerpo te conectas con tu cerebro y te conectas con tu alma, puedes hacer vivir otras experiencias de ritualidad a tu público por eso la mística de mi grupo es hacer teatro como (...) íntimo; yo lo comparo como cuando vas a una iglesia solo van unos pocos no va todo el mundo, mis obras son algo así unos 10 o 20 personas en espacios pequeños. (OEV. 58 años)

Es muy liberador porque es una exploración interna, te ayuda a conocer tu mundo interno, es como vivir un sueño. El teatro te hace acumular conocimiento, te da la

experiencia de viajar a otros países, otras temporalidades. Me aporta el autoconocimiento, seguridad de insistir en las ideas pese a que el resto te dice no. (CBR.30 años)

Como persona el teatro me hace enfrentarme a mí mismo a tu ego, a tu lado egoísta, a todo porque me hace ver cosas que yo no quería ver de mí como actor; por ejemplo me ha enfrentado con mi ego, uno a veces posterga el hecho de analizar esas cosas, pero con el teatro aprendí que con el ego elevado uno no puede llegar a ser un buen actor. Como te ayuda a auto conocerte vas identificando falencias y vas trabajando en superarlas. (RAD.31 años)

Es emocionante, es escoger almas y colocártelas, me gusta los procesos de transformación de mi energía. Me da la satisfacción de explorar cosas básicas del ser humano como la maldad, la bondad, todos tenemos de malos y buenos, entonces me gusta mucho explorar las distintas versiones, las distintas formas en que el humano puede enmascarar esa maldad. (RSM.50 años)

Siento que te da la posibilidad de vivir por momentos cortos como otras personas, y lo más rico del teatro es que te das cuenta que eso se pasa. Eso es lo rico de tener consciencia al estar actuando porque de esa manera llegas a disfrutar. Eso me llena de felicidad porque me genera empatía, por eso cuando interpreto personaje andinos no los ridiculizo porque conozco esa realidad de cerca. Te genera empatía, haciendo teatro puedes entender y saber cómo se siente ese personaje. (RPC.36 años)

Yo me siento feliz porque sientes que procesas contenidos educativos, esa es la esencia de todas nuestras obras son muy educativos; siento satisfacción no en términos de protagonismo, sino en términos de que junto a tus compañeros estas logrando una cosa inda y que te premian con aplausos que interrumpe incluso la actuación. (GGU. 79 años)

La experiencia de poder ser otra persona en el teatro genera una variedad de emociones y satisfacciones para los actores, ya que el teatro permite reconectar con la capacidad de juego y la sensación única de ser otra persona; muchos actores lo consideran similar a la alegría de la niñez porque consideran que jugar a ser otro es un acto mágico que proporciona placer y la sensación de libertad.

La dimensión extraordinaria contempla la posibilidad de transformarse y explorar diversas voces y personalidades, lo que alimenta la creatividad de los actores, pues la actuación brinda la oportunidad de ser un "transformador visual" a través de la exploración de situaciones y experiencias distintas, generando una sensación de plenitud que permite experimentar el estado de flujo en el escenario (dejarse llevar por el momento), olvidarse del tiempo y vivir el presente de manera intensa.

Algunos actores perciben la dimensión extraordinaria en el teatro como un acto mágico que brinda un tiempo de curación y permite desaparecer como persona; adicionalmente, la conexión con el público, especialmente cuando hay reacciones enriquecedoras como sentir que llegan a desbordar sensaciones de tristeza o risa, recibir ovaciones, aplausos y en general sentir la energía del público genera un placer extraordinario.

La interpretación de personajes diversos brinda la oportunidad de comprender y sentir empatía por distintas realidades y experiencias por la que el ser humano transita a lo largo de su vida; es decir, la actuación permite explorar matices de maldad, bondad y diversas versiones del ser humano, despertando la empatía y comprensión en el actor. Se experimenta la posibilidad de vivir por momentos como otras personas, generando felicidad y satisfacción. Así el teatro se convierte en un espacio seguro para que el actor explore las múltiples posibilidades de respuesta y reacción de una persona frente a diversas situaciones sociales y/o personales en diversas temporalidades. Como muchos de ellos lo mencionan, es como tener la oportunidad privilegiada de vivir muchas vidas.

Por otro lado, el teatro es una exploración interna que enfrenta al actor consigo mismo, incluyendo aspectos como el ego y el lado egoísta, contribuyendo al autoconocimiento, identificación de falencias y trabajo en superarlas; por eso que la mayoría de los entrevistados coinciden en que inicialmente los actores en general se caracterizan por tener niveles elevados de ego, lo que se va desvaneciendo con el transcurso del tiempo y mientras se van sumergiendo con mayor frecuencia la estado liminal.

Entonces, la posibilidad que te otorga el estado liminal de ser otra persona en el teatro es percibida como una experiencia rica, transformadora y satisfactoria que va más allá del simple acto de representación, llegando a ser una fuente de aprendizaje, conexión emocional y autoconocimiento para los actores.

#### ***4.2.2. Simbolismo del escenario teatral para los actores***

El escenario tiene un significado profundo para un actor de teatro porque representa más que simplemente el lugar físico donde desarrollo una serie de acciones. Los actores le otorgan el sentido sagrado porque consideran que es un espacio que permite explorar aspectos existenciales y espirituales del ser humano, les permite transitar entre dimensiones con variadas temporalidades y características, les hace ver realidades espaciales que no conocen; incluso consideran que les permite enfrentar miedos y cuestionar su personalidad como individuos parte de una sociedad. En ese sentido, los actores de teatro manifiestan lo siguiente:

Es un espacio que me permite fluir toda mi creatividad, genera respeto y agradecimiento. Tengo que explorarlo y conocerlo al derecho y al revés, para poder realizar alguna presentación, en ese descubrir le vas otorgando un sentido de sacralidad que como si mentalmente erigieras un templo donde la gente o el público ira a ver una secuencia de acciones. (EAG.46 años)

Es un espacio que me llena, donde puedo explorar mis cosas internas, sacar lo que tengo internalizado porque como soy un apersona introvertida, siento que es el único espacio seguro donde puedo ser transparentemente yo. Por eso me evoca muchísimo respeto. (DPP. 42 años)

Tengo mucha gratitud y respeto. Es un lugar zen para mí, pese a la emocionalidad e intensidad que vuelco en mis interpretaciones, allí se hace magia, y expreso mis dones y mi talento. (CMC. 40 años)

Es parte importante de mi ritual porque es donde dejas tu energía, mi sudor, mis ideas, todas mis proyecciones, no solo mis proyecciones verbales, sino todo lo que imagino lo pongo en la pared, mi vibración, lágrima, sangre porque a veces toca. Yo me enfoque en algo muy sencillo pero valioso es barrer mi espacio, conocerlo al punto de poder caminar en el con los ojos cerrados, justamente por ese respeto a ese espacio que recibe mi energía, no puedes entregarte a algo que no conoces. (MJR. 44 años)

Es un lugar que me emana respeto y nostalgia porque me ayuda reencontrarme conmigo misma. Es donde hago fluir y puedo ser un instrumento para canalizar

emociones, vivencias, respuestas, preguntas,(...) con un público, eso me parece lo maravilloso de mi arte. (AAC. 44 años)

Siento que me permite hacer todo, es un espacio donde puedo sacar las cosas internas que siento, particularmente para mí es un espacio de curación. (NCK. 51 años)

Es un espacio quizá como un templo, un lugar de arte que le rindes respeto como si fuera sagrado, o sea no puedes entrar a reírte a jugar, los actores con los que trabajo también tienes que considerarlo así, sino no trabajan conmigo, el escenario no se banaliza. (DAF. 40 años)

Me gusta sentir que es un espacio sagrado, que apenas tu ingresas al espacio escénico estas entrando a otra sacralidad, hay otras reglas, otra atmosfera todo lo que tu hagas, inclusive sin necesidad de entrar, todo tiene otro ritmo; me considero bastante disciplinada con el teatro justamente por el respeto que me inspira. (AVL. 36 años)

Es el mejor lugar, para mí es como entrar a otro mundo, pese a lo que se pueda sentir mi proporciona un sentido de realización y paz, es difícil explicarlo; todo actor debe respetar el escenario no hacer nada vulgar en el escenario. (MEF. 41 años)

Lo considero sagrado porque es un lugar donde puedes considerar cosas imposibles, donde todo sueño es posible; como se aperturán otras dimensiones al considerarlo como sagrado también se aperturán perversiones, justo en una obra que hago que le llamo mi bebe porque es mi primer producto estoy entrando y saliendo al mismo tiempo, en la escena, luego entro en un sueño donde expongo mi lado más perverso de los sueños más desquiciados, muchas veces expones violencia, entonces el hecho de ser sagrado no es que te reprime porque vas generando un lindero de realidad, hay una serie de condiciones para transportar y hacerlo escénico, y tienes que invocar una serie de rituales para ubicarte. (NZL.39)

Es un espacio mágico donde puedes hacer visible lo invisible, donde todo lo que está en tu cabeza se puede hacer realidad, pero para eso tienes que prepararte. Por tanto, tengo reglas como nunca hacer desnudos, nunca se tocan, no decir groserías, nunca interactúas con el público porque el público va y paga entonces no puedes

hacerle parar y hacerle actuar. Es un espacio sagrado que no puedes mancillar. (OEV. 58 años)

Un escenario lo considero algo sagrado porque es un lugar que me permite hacer cosas que normalmente por mi personalidad extrovertida se me haría imposible hacer, por tanto tengo que respetarlo y una forma de hacer eso es entregándome cuando interpreto algún personaje. (CBR.30 años)

Aprendí a ver el espacio teatral de un modo sagrado donde uno tiene que poner en esencia las cosas más transparentes que tenga, puede ser para unos buenas cosas para otros malas cosas, pero en esencia lo real y cuando pasa eso el espacio de por si empieza a tener esas connotaciones sagradas. Además de ser disciplinado como muestra de respeto a ese espacio. (RAD.31 años)

Es un espacio donde tienes que tener mucha responsabilidad, como te decía hago teatro itinerante, entonces escenario no solo es algo físico sino creamos escenarios imaginario que evocan mucho respeto. (RSM.50 años)

Es un espacio hermoso hasta sagrado podría decirse, porque tú sabes que esa plataforma te otorga cierto tipo de poder al momento que estas allí, digo poder porque a través de tus obras entras en las vidas (...) mediante la emocionalidad e tu público y tienes el poder de hacerlos reír, llorar, cuestionarse, y un sinfín de sensaciones. (RPC.36 años)

Es un lugar sagrado que me da el privilegio de transformarme, las obras que presentamos tienen mucho mensaje para el análisis del público, es transformador de ida y vuelta. (GGU. 79 años)

La percepción del escenario entre los actores es rica en simbolismo y connotaciones emocionales. Se describe el escenario como un espacio que permite fluir la creatividad al explorarlo y conocerlo a fondo, además se le otorga un sentido de sacralidad, como erigir un templo donde las acciones se convierten en una secuencia significativa. Varios actores lo consideran un lugar seguro donde pueden explorar sus emociones internas y sacar a la luz lo que está internalizado. Para otros, es el único espacio donde pueden ser auténticamente ellos mismos.

A pesar de la intensidad emocional que se desarrolla en el escenario, se percibe como un espacio que genera paz, se expresan talentos y se dejan huellas tangibles de esfuerzo y entrega, generándose la magia teatral, según lo expresan los entrevistados.

Con todo ello, se destaca la importancia que existe en los actores de ritualizar el espacio escénico. Algunos, con el objetivo de quitar las energías desgastadas recurren a barrerlo constantemente como muestra de humildad; otros como muestra de reverencia recorren el espacio de rincón a rincón con la finalidad de conocerlo a la perfección y de impregnarse de la energía que emana. Se le atribuye al escenario la capacidad de recibir la energía personal del actor, incluyendo sudor, ideas, creatividad, proyecciones y vibraciones. Por eso para algunos actores, el escenario es un espacio de curación, pues consideran que a través de la entrega energética que se realiza en la actuación se liberan y procesan emociones, permitiendo que el actor se transforme y transforme al público.

Se describe el escenario como un lugar donde se hacen posibles cosas que podrían ser difíciles de lograr en la vida cotidiana, así como lo indican los actores es un espacio donde se puede hacer visible lo invisible y donde los sueños toman forma, donde lo que está en la mente del actor se convierte en realidad. La responsabilidad y las reglas son vistas como formas de respetar y preservar la sacralidad de este espacio, incluso hay grupos de teatro que contemplan explícitamente normas que prohíben realizar banalidades en el escenario y sancionan con la expulsión cuando ocurre alguna falta de respeto entre compañeros, y más aún si la falta esta direccionada a mujer, como lo indican algunos directores de grupo.

Se reconoce que el escenario otorga poder al actor, ya que a través de las obras, se tiene el privilegio de transformar al público. Se destaca la responsabilidad de usar ese poder de manera consciente. Algunos actores ven el escenario como un lugar sagrado que les brinda el privilegio de transformarse. Las obras presentadas no solo transforman a los actores, sino que también tienen un impacto transformador en el público.

En resumen, el escenario es percibido como un espacio sagrado donde los actores pueden explorar, crear, sanar y transformarse. La responsabilidad, disciplina, respeto, reverencia, humildad y la entrega son componentes clave de esta relación única entre los artistas y el escenario.

#### 4.2.3. *Generación del estado “communitas”*

La communitas es un estado estudiado por Dubatti quien indica que es un fenómeno donde los individuos involucrados generan estados de igualdad entre sí, disipando toda categoría jerárquica, cultural, clase social, entre otros.

Los actores de teatro de la ciudad del Cusco conciben este mismo fenómeno donde se produce la generación de valores como los lazos de hermandad, equilibrio cuerpo alma, humildad y sacralidad, según Turner, precisamente como resultado de los procesos de transformación, despojo de atributos, liminalidad que anteriormente fueron descritos; en contraposición a una dimensión cotidiana que nos presenta una sociedad con estructuras diferenciales marcadas. En ese sentido los entrevistados expresan lo siguiente:

Se supone que todo ese momento ha sido ensayada, los ensayos son orientados a que yo me relacione contigo de personaje a personaje: por ejemplo hay un momento en que tú eres mi enamorada y la construcción que se ha dado a raíz de los ejercicios ha llevado a un punto en la cual a que yo realmente creo que eres mi enamorada, entonces cuando estamos en la obra todos esos ensayos lo que hacen es apertura esa ficción y es una ficción que tú la vives como propia. Cuando llegas ese punto significa que la obra está bien construida, porque tú estás percibiendo al otro como personaje no como actor o actriz. (EAG.46 años)

Existe , por lo menos, en tu grupo de teatro cierta (...)camaradería porque sabes implícitamente que tus compañeros están predispuestos siempre a sacarte de algún vacío, y con vacío me refiero por ejemplo si te olvidas tu texto, o ocurre algún traspie en escena; te toca hacer por ellos lo que sabes que ellos harían por ti, yo siento eso. (DPP. 42 años)

En su momento tenía ego, creo cuando estas empezando. El ego es bueno si lo sabes tratar para bien, siempre les digo a todos los actores es que cuando subes al escenario debes sentirte un dios una diosa pero no para dejar mal a tu compañero de obra, sino para entregar lo mejor, y si la obra amerita incluso bajo mi tesitura de actuación para que quien tenga que brillar brille, dentro del escenario todos son clave. Eso se no se trabaja solo ese día, se trabaja todos los días del ensayo porque muchas veces pasa imprevistos alguien se puede olvidar la letra, le gana la emocionalidad, etc. en esos momentos surgen una hermandad única. (CMC. 40 años)



Con el tiempo vas tejiendo compañerismo, y es que tiene que haber si o si ya que el teatro es una acción colectiva. (MJR. 44 años)

Es esencial saber que ninguno es más que otro, ni porque llevas mas año de trayectoria, ni porque eres muy jovencito, ni porque estudiaste en el extranjero o quizá no tuviste esa oportunidad (...) y te formaste acá a través de talleres, al final el objetivo es llegar al público y mientras tenga técnica y la sensibilidad estamos haciendo bien nuestro trabajo. (AAC. 44 años)

Uno de los grandes monstruos que tenemos que lidiar justo cuando compartimos con otros actores es justamente el ego, conozco a compañeros que son egocéntricos, pero aprendí que eso es inexperiencia; lo digo porque yo también en mis inicios me hice la engreída porque hay una falsa percepción de lo que significa ser actriz, quiere diferenciarte de los demás. Una buena actriz debe matar el ego. Aprendí que cuando te alejas del ego puedes transmitir esa pureza que como actriz necesitas tener; entendí eso gracias a mi maestro como te contaba, entonces cuando entiendes eso te das cuenta que todos son uno, cada quien con sus particularidades, locuras, vidas diferentes, pero al fin y al cabo todos buscamos lo mismo que es mover al público, transmitir, cada miembros del elenco termina siendo un engranaje de la historia tejida para el público, particularmente yo los considero así. (NCK. 51 años)

El ego es el enemigo del arte, el exceso de ego porque en cierto grado hay que tenerlo. Hay actores en cusco cuyo estilo de actuación está basado en el egocentrismo, es gente que no les interesa la obra sino que el fin es que los vean en la obra. Ya sabes con quienes trabajar y quiénes no. Hay otras con quienes ya te lees, podrán tener ego pero al momento de la actuación de los ensayos debe fluir la humildad sino te desequilibra la obra. (DAF. 40 años)

Es esencial el respeto por el otro porque hay que entender que así sea una persona la que salga en escena hay todo un equipo desde el que maneja las luces, la escenografía, los actores, el director, el productor, el sonidista que debemos sacar adelante la obra. Entonces debe haber ¡ESTE! una energía colectiva, tiene que haber una noción de equipo. (AVL. 36 años)

Tiene que ser un contexto donde hay cuidado y respeto mutuo. (MEF. 41 años)

Se generan redes, siento que se cumple lo que dice Leman sobre la cadena, los rizomas, la serie de vinculaciones que hay en este asunto de la escena, se convierte casi como una familia, en cualquier parte dices hago teatro automáticamente te abren las puertas, te dicen eres mi familia, eres de mi criu; ese tejido de redes te da la potestad de enaltecer a otro pero también de juzgarlo si se porta mal y podemos regular los comportamientos a ayudarnos a eso. Creo que tiene que ver con las premisas que todo actor debe tener el cuidado con uno mismo, cuidado con el espacio y cuidado con el otro, en base a eso podemos hacer el convivio, así conozco y me relaciono con muchos grupos de teatro de otras regiones que bajo las premisas que te digo del convivio vienen les abro las puertas de mi casa y empezamos a trabajar proyectos, con ellos era arte todo el tiempo y despiertan todo mi universo artístico, así creación un espacio cultural llamado “Espacio 8”. (NZL.39)

Considero que hay un actor para cada obra, se genera familia; he tenido casos en que el personaje no fluye en un determinado actor, es lo que me paso con el personaje de Yerma inicialmente pusieron a una actriz que no funciona, nos impedía avanzar no se la energía quizá, pero cuando pusieron a Almendra Vivanco fue más orgánico. Por eso creo que se genera relaciones que deben funcionar como un todo, como las partes de un cuerpo, si falla uno falla todo. (OEV. 58 años)

Cuando se monta una obra, al menos desde la experiencia que tuve, todos somos todo, por ejemplo si en la obra hay una madre que perdió su hijo, un anciano que sufre, un madre violentada, alguien que sufre discriminación, etc, iniciamos cada miembro del elenco a sentir y explorar cada uno de esos sentimientos sin necesariamente que tengan que ser nuestros papeles; eso te hace tener una perspectiva del otro, del compañero, más consciente, entonces es hermoso como a partir de eso se va formando un sentido de familia. (CBR.30 años)

Son como comunidades teatrales, nunca he sentido cierto tipo de rechazo. Creo que obedecemos inconscientemente a una frase de Stanislasky que decía “ama el arte en ti y no a ti en el arte”; es que los integrantes de un mismo grupo se van formando bajo una misma mística es más fácil desarrollar lazos de hermandad porque en el momento en que no sientas coincidir con los demás del grupo, simplemente te vas, entonces se quedan quienes sienten la conexión de ese mismo tipo de energía. (RAD.31 años)

Si creo que nuestra comunidad tiene una sensibilidad que nos caracteriza, somos espontáneos no vemos la vida cuadrículada, salen más fácil del sistema; pero también hay mucho ego que muchas veces impide realizar trabajos colectivos. (RSM.50 años)

Tienes que tener un sentido de percepción global, de soporte a tus compañeros; muchas veces vas a actuar con tristezas porque quizá falleció tu abuela, tu papa, allí tiene que fluir ese sentido de familia porque si dejas que te afecte tu emoción malogras a los demás del grupo, y tu como parte del grupo tienes que ser empático con la situación de tu compañero y la idea es usar esa energía sobre el escenario, sin que signifique desbordarte de tu personaje. (RPC.36 años)

Trato de generar un ambiente de sostén, en el sentido que necesitamos confiar en el en el otro, no puede ocurrir que uno llegue tarde y malogre los ensayos, o peor aún que malogre las presentación, esas cosas me ha pasado que genera mucha incertidumbre que no ayudan a ningún actor; el trabajo de cada miembro debe ser impecable al punto de que confie en la calidad de persona y de actor del otro. Sabemos que nos vamos a levantar, recuerdo muchas veces llegar desconsolados, deprimidos a algunos compañeros, pero sabemos por la confianza que tenemos métodos para despabilarnos de esos tristezas que podrían malograr la esencia de la obra. (GGU. 79 años)

Los periodos de ensayos que son previos a las puestas en escena, están diseñados para que los actores se relacionen como personajes, no solo como colegas. La construcción de estas relaciones es esencial para que la ficción se viva de manera auténtica en el escenario. Por tanto, la percepción del "otro" dentro del elenco de teatro, durante el momento de estar en el escenario actuando, es descrita por los actores como una experiencia única y fundamental para el éxito de la obra; caracterizándose por la existencia de camaradería y un sentido de apoyo mutuo entre los miembros del elenco. La premisa es que cada actor está dispuesto a ayudar al otro en situaciones difíciles o imprevistas, ya sea olvido de texto o cualquier traspie en escena.

En este estado de communitas, los actores señalan la importancia de trascender el ego individual porque consideran que puede ser un enemigo del grupo y reconocen la necesidad de dejarlo de lado para transmitir pureza en la actuación. En este estado se van tejiendo lazos de hermandad entre los miembros del elenco mediante la idea de que todos

son clave en el funcionamiento de la obra, y existe un cuidado mutuo para lograr el éxito colectivo. Se enfatiza que dentro del escenario, ningún actor es más importante que otro porque la igualdad entre los miembros, independientemente de su experiencia, formación o trayectoria, es esencial para el buen desarrollo de la obra.

La analogía de familia se utiliza repetidamente para describir este estado, la conexión entre los actores permite la creación de comunidades teatrales, es necesario resaltar que esta conexión se extiende más allá del escenario pues comparten experiencias extra teatrales fortaleciendo un flujo armonioso y colaborativo. Esta situación muestra la importancia de tener un sentido de percepción global y apoyo a los compañeros. Con esto se logra que los actores sean empáticos y comprenden las situaciones personales de los demás para elevar la calidad del trabajo conjunto. Se enfatiza que los actores confían profundamente en la calidad y profesionalismo de sus compañeros manteniendo un ambiente de trabajo impecable.

En resumen, la percepción del "otro" dentro del elenco va más allá de simples compañeros de actuación; se trata de construir relaciones auténticas, apoyarse mutuamente, trascender el ego individual y formar una hermandad que contribuya al éxito colectivo en el escenario y fuera de él. La noción de comunidad teatral y familia resuena como un elemento fundamental en la experiencia actoral.

## CAPITULO IV

### LA FASE DE AGREGACION EN EL TEATRO

#### 5.1. Estrategias de los actores para salir del estado liminal

##### 5.1.1. Rutinas de desconexión del estado liminal

Las rutinas de desconexión tienen la finalidad de reintegrar al individuo, los mismos que tienen procedimientos para cruzar el umbral de ingreso al estado liminal también tienen procedimientos para cruzar el umbral de salida del estado liminal, regresándolos a la dimensión ordinaria según Turner, es decir, a la sociedad. Estas rutinas involucran procesos mentales y/o físicos de acuerdo a la expertiz de cada actor/actriz esto puede incluir rutinas de respiración, comer cosas que les parecen agradables, periodos de aislamiento, entre otros, que los reconecta con su personalidad. Frente a ello los entrevistados revelan lo siguiente:

Así como hay procesos para entrar también los hay innegablemente para salir. Cuando salgo de escena realizo un trabajo mental y me imagino que estoy de camino a casa que es lo más me pone los pies en tierra y además cumple una función de regresión de memoria porque al inicio del día se supone salí de ese mi hogar. (EAG.46 años)

Cuando termina la obra mientras salgo del escenario y camino ya voy dejando el personaje, tengo siempre un proceso de respiración que me hace entrar en conciencia y decirme mentalmente: ya está, la obra ya termino. (DPP. 42 años)

En el escenario eres un monstruo, pero al salir vuelves a ser un mortal común y corriente más. Las obras en las que actúo vuelcan toda mi intensidad, termino muerta y necesito como 2 días para recuperarme. Tengo que estar presente el todo momento. Podría decir que, mientras me voy quitando el vestuario y el maquillaje voy dejando el personaje, a veces también termina la obra en la que me desgasto por el tipo de emocionalidades y la intensidad que le puse, me ayuda irme a comer para poder canalizar toda esa carga escénica y volver a mi mundo. (CMC. 40 años)

A veces, con algún personaje me cuesta salir quizá porque los proyectos o los personajes que desarrollo tienen que ser temas profundos, que generen preguntas en el público, no abordamos temas superficiales sino me gusta investigar y tener fundamento en que lo se transmito. Cuando eso me pasa me tomo 10 minutos para

estar solo al término de la obra, me aislo y me relajo hago que mi energía vuelva. Pero a nivel psicológico me queda más, o al menos se me prolonga más, jalo pensamientos, sensaciones que me hacen cuestionarme como persona. Por ejemplo, cuando interpretas pobreza, jalas esas sensaciones y ya en tu vida cotidiana te vas cuestionando la diferencia de las clases sociales, genera empatía en mí. (MJR. 44 años)

Cuando tomo consciencia del público a través de los aplausos, sonrisas, y muchas veces verlos pararse desde sus asientos me regresa a mí mismo, voy poco a poco soltando el personaje. (AAC. 44 años)

Siempre hago un agradecimiento a mí misma, a los compañeros y al espacio con la finalidad de ir desprendiendo el personaje; también al momento de sacarme el vestuario y ponerme mi ropa personal es una rutina que yo lo concibo como recobrar mi vida como Ninoska. Esa significación ya lo hago a nivel mental no?. (NCK. 51 años)

Yo corro y me tiro al suelo, es mi forma particular de dejar el personaje y volver a mí. Eso lo hago después de cumplir la parte de relaciones públicas de las fotos, el agradecimiento. A nivel psicológico, el trabajo es recordar que estaba pensando antes de mi actuación, me pongo a pensar en mí de manera muy consciente pensar en mi trabajo del colegio, mis informes, en que quiero comer mientras mentalmente voy dejando al personaje. (DAF. 40 años)

Para dejar el personaje, al término de la obra suelo hacer saltos como que para desvanecer y dejar el personaje, tuve una temporada antes que necesitaba que algún compañero me contenga porque salía con mucha carga emocional de escena, y tenía que decirme suéltalo, suéltalo, eso no es saludable porque trasladaba las afecciones del personaje a mí como Almendra, entonces con el tiempo lo pude ir manejando. (AVL. 36 años)

Mientras voy quitándome el maquillaje y el vestuario estoy desprendiéndome del personaje es relativamente dejar el personaje para mí. (MEF. 41 años)

De igual manera con el Chi Kung voy calmando mi mente a través de la respiración, mientras voy yendo digamos a mi camerino que no siempre hay, retomo mi respiración de Nina lo que automáticamente apacigua mi mente mi

emocionalidad regreso a lo cotidiano. También me va ayudando los aplausos el público que de algún modo ya te ubica en tu realidad. A mí me funciona muy bien con el Chi Kung, cada actriz en el tiempo va explorando y experimentando que le funciona no? No es igual para todos. (NZL.39)

Muchos se quedan en el personaje, es importante saber cómo salir. Antes cuando salía de los ensayos tenía ciertas alteraciones, imaginaba que el personaje malo de la obra flaco alto y ojeroso me estaba persiguiendo y que se ocultaba tras mí cuando iba por la calle, eso se controla con ejercicios mentales, por ejemplo me enseñaron a trabajar con recuerdos como que respire que de volantines para atrás que haga una secuencia de danza, u otra estrategia es pensar antes de entrar a escenario que te estas poniendo un guante, y al salir imaginar que te estas quitando el guante es como un enfriamiento para desprenderte del personaje. (OEV. 58 años)

La mayoría de las veces me pasa que necesito de alguien que me diga que ya termino la obra para salir de mi interpretación; a veces se hace complicado, me ayuda también ver al público, o elementos como agua, al ponerme mi ropa también estoy pensando que estoy recobrando mi vida, trato de alejarme de los elementos, de la utilería, del vestuario del personaje. (CBR.30 años)

Hago un proceso de regresión desde lo que se hace al comienzo. En este momento imagino que el animal que salió de mí para entrar en escena se guarda, el personaje vuelve a entrar a una caja de los misterios; allí recién siento que vuelve mi consciencia como Rodrigo y surgir el nivel del cansancio, la deshidratación, el dolor físico. (RAD.31 años)

Mientras me voy quitando el vestuario del personaje, y voy colocándome mi propia ropa regresa Raisa y salgo del personaje. También es un trabajo mental no? Donde tienes que conocer los límites, tu cabeza se va adiestrando a que escuchar los aplausos y te regresa a tierra, en ese momento te das cuenta que ya terminó. (RSM.50 años)

Realizo estiramientos corporales y cuando salgo del escenario decido que me invada la satisfacción, tomo consciencia de mi respiración como Richard la oxigenación arterial hace que te desaceleres y cambio de postura física porque la columna vertebral es importante en un actor y llega a marcarte hasta el estado de

ánimo, así regreso a mí y dejo el personaje, ni me genera mayor problema eso lo aprendes en el tiempo. (RPC.36 años)

Lo que me hace aterrizar son los aplausos del público, en ese instante se me va desvaneciendo la emocionalidad del personaje. (GGU. 79 años)

Las rutinas de desconexión del estado liminal, es decir, el proceso de salir del personaje después de una actuación teatral, son fundamentales para los actores. Cada actor tiene su propio método y enfoque para desconectarse del personaje y volver a la realidad.

Procesos como imaginar el trayecto de regreso a casa como un ancla a la realidad o recordar la actividad que dio inicio al día se convierte en parte de la rutina de reconexión. Mientras que otros, realizan una técnica de respiración consciente, retoman el ritmo propio de su respiración y abandonan el ritmo de respiración del personaje, para entrar en la conciencia y recordar que la actuación ha terminado. Otros entrevistados expresan la necesidad de aislarse mentalmente para dejar a tras el personaje, al término de la escenificación, el actor se traslada a un espacio como el camerino, o la post sala del teatro y durante unos 3 a 5 minutos en completo silencio direcciona su mente al ensimismamiento.

Incluso hay experiencias donde el actor realiza acciones físicas como correr, tirarse al suelo o estiramientos corporales; hasta utilizar el Chi Kung (técnica china de movimiento y respiración) para calmar la mente como estrategias de transición del personaje a la realidad. Tomar consciencia de la reacción del público, como los aplausos y sonrisas, para regresar gradualmente a uno mismo; es decir algunos ven al público como un recordatorio de la realidad fuera del escenario.

Mientras que otros actores, acuden a comer después de la actuación para canalizar la carga emocional que les otorga el escenario y utilizan la comida como una forma de retorno a la vida cotidiana. La mayoría de los entrevistados coinciden en la necesidad de expresar agradecimientos a sí mismo, a los compañeros y al espacio escénico como parte del proceso de desprendimiento del personaje, esto lo hacen mientras se cambia del vestuario de la obra al vestuario personal. Otras experiencias, muestran que los ejercicios mentales, como trabajar con recuerdos o imaginar acciones específicas como estar en familia, o recuerdos que donde ellos disfrutaban plenamente son efectivas para desvincularse del personaje.



Cada actor adapta por estos métodos según su personalidad, el tipo de personaje interpretado y la intensidad emocional de la obra. Estos procesos son esenciales para garantizar una transición saludable del mundo teatral al cotidiano.

### ***5.1.2. Atributos que los actores extienden a su dimensión cotidiana***

Los actores de teatro están en constante transición entre la dimensión ordinaria y la dimensión extra-ordinaria, por tanto los procesos de desconexión toman particular relevancia para su normal desarrollo dentro de la sociedad. Existen casos en que los procesos de transformación hacen que los actores se sumerjan en estados profundos de interpretación que no terminan dejando fácilmente al personaje y acarrear a la dimensión cotidiana atributos como cojeras, tonalidades al hablar y hasta emocionalidades como el miedo o la tristeza que comprometen su estabilidad psicológica y/o física. Al respecto los actores manifiestan lo siguiente:

Alguna cuando interprete a un alcohólico se me impregnó el personaje que ya en vida normal, sentía yo mismo que mi dorso se inclinaba inconscientemente, como cunado actuaba de ese personaje; es escalofriante porque significa que puedes generarte hábitos en función a los papeles que interpretas, eso se va evaporando con el tiempo, pero parte de tomar consciencia que la actuación tiene límites. (EAG.46 años)

Alguna manía creo que no. Pero si formas de ver el mundo, ver la desigualdad; por ejemplo, cuando hice Eréndira me hizo ver todos la problemática de la minería ilegal, mujeres que sufren por la explotación. (DPP. 42 años)

Quizá en mi obra “Yuri vasos y cuchillos” tendrías que ver la intensidad con que se da el personaje, inconscientemente saco mi versión ahorada temeraria, y la forma de hablar se me quedo por cierto tiempo, me hacen dar cuenta mis amigos incluso llegaron a decirme “no te estarás metiendo coca” no?; , entonces eso me hace dar cuenta que el personaje se apodero de mí. Otra en la obra, que hice el personaje de Janaco que es un personaje de cuando yo era niña, me interpreto a mí misma de niña quizá en casa expreso cosas infantiles pero al término de la temporada de las funcione se va yendo también sin darme cuenta. (CMC. 40 años)

Cuando las obras conllevan un proceso de por lo menos 1 año a más, si puede ser. La postura de las manos de algún personaje, pero con el tiempo se va, y más si

estas constantemente haciendo obras, pues sin darte cuenta ya te quitas las acciones jaladas porque tienes que hacer a otro personaje. (MJR. 44 años)

Si, más aún porque muchas de las obras yo las escribo, me paso en una que se llama “Aprendiendo a volar”, después de salir de escena recuerdo que durante un buen tiempo la gente me decía dónde está tu hijo, y donde lo dejaste! O sea como que ya en mí vida cotidiana mantenía la carga emocional del personaje. Eso se va desvaneciendo con el tiempo. (AAC. 44 años)

Recuerdo que tenía un personaje que hice llamado Perrachola que lo personifique durante años, inconscientemente jale los dejos, los acentos, e incluso en casa me lo hicieron notar; no es que traiga al personaje pero si el deajo se me salía muchas veces. Pero es inevitable porque llevas procesos largos de creación pues en este caso lleva procesos de 5 años más o menos, entonces depende mucho del tiempo que hayas invertido para la creación. (NCK. 51 años)

Tuve la suerte de que mis maestros me enseñaron muy bien la técnica para evitar eso porque es muy peligroso, sino habrían hartos suicidios en el teatro. (DAF. 40 años)

Pasa que cuando tienes procesos largos a modo de juego en el contexto familiar hablamos textos de las obras, y lo mismo en mi círculo social como amigos actores, mi cabeza en medio de conversaciones rememora líneas de mi personaje pero a un nivel anecdótico que podemos reírnos no?; pero ya cuestiones físicas creo que no. Me paso que arrastre procesos emocionales, recuerdo que en algún momento que tuvimos un proyecto sobre violencia sexual y todo derivó en un obra de Antonio Díaz Florián es un texto muy cargado de violencia, yo me resistía bastante y era porque mi emocionalidad no quería involucrarse, lo tuve que hablar con una psicóloga que me recomendó hacer un ritual de protección y así fue, cuando tenía que interpretar a ese personaje violentado sexualmente antes de ingresar tenía que sentarme a un costado sola e imaginar que estoy siendo cubierta con una membrana que lo consideraba con la textura de la sábila verde que me empezaba a cubrir todo el cuerpo como un huevito. Eso me ayudo a asimilar que estoy segura y solo estoy prestando mi cuerpo, solo así concrete la emocionalidad del personaje. (AVL. 36 años)

Yo hago más personajes de comedia quizá sea porque responde a mi introversión y mi alter ego me dicta hacer comedia, pero no recuerdo que se haya quedado aspecto físicos, quizá recordar en un contexto de confianza texto de alguno de mis personajes; quizá sea porque mis procesos no son muy largos hago procesos de una semana hasta 6 meses, hay puestas en escena donde solo nos dio tiempo de organizarnos. (MEF. 41 años)

Si ocurre todo el tiempo, precisamente por eso adopto la perspectiva sistémica que te habla de una transacción precisamente por eso la necesidad del ritual para demarcar ese espacio diferente entre lo sagrado y lo profano porque hay un estado de representación, estas en un estado sinecuánime, diferente, en un espacio sagrado. Tienes además que aceptar que hay un punto en el cerebro, lo dice la neurología, que no distingue de realidad de la ficción y más en una imaginación que se entrena que se ensaya en el tiempo. (NZL.39)

Quizá en la obra pasada algunos movimientos del personaje como llegas al nivel de transformar desde tu columna vertebral es imposible que no se te quede, además del tiempo que se invierte te llegas a acostumbrar. (OEV. 58 años)

Si, inconscientemente adopte la cojera cuando interprete al anciano. Ya semanas después de la obra, mis amigos me dijeron que se notaba una cojera que no es mía era del personaje, también hace aflorar sentimientos como la maternidad, paternidad que siendo tu no los exploras, pero a raíz de tu personaje afloran. Otro caso es cuando interprete a un soldado no? Un tipo caracterizado por el sufrimiento de dejar a su familia, con cuestionamientos sobre la vida o la muerte, entonces se genera un quiebre emocional porque cuando escuchas de alguien que se alejó de su familia, o falleció algún familia, aunque no necesariamente por razones de guerra como el personaje, me produce empatía y estoy imaginando la magnitud del sufrimiento en función del soldado que interprete, mi mente se sumerge en ese sufrimiento ajeno y pasa porque no viví desde mi personaje. He allí la importancia de dejar al personaje físico y emocional. (CBR.30 años)

Se me quedo de la parte facial, la voz y también me dijeron que se me quedo la mirada del simio, lo que si yo me he dado cuenta es que se me quedo las manos contraídas y duras que es como interprete a ese animal; eso con el tiempo se va disipando poco a poco. (RAD.31 años)

En mi vida cotidiana muchas veces sale el personaje, recuerdo una vez hice de niña y jalaba comportamientos aññados, pero me doy cuenta luego y trato de desaparecerlo pues. Mayormente se me quedan las formas de hablar de los personajes. (RSM.50 años)

Si me pasa, y pasa no solo con el cuerpo sino también con la mente porque llegas a ensayar tus obras por meses y generas hábitos. Ante cualquier estímulo tu cuerpo sabe cómo reaccionar de acuerdo al personaje, el cuerpo tiene memoria y es súper importante que se entrene en la sensibilidad, para que sepa cómo reaccionar ante cualquier estímulo. (RPC.36 años)

Hay algunas obras que llegan a impactarme emocionalmente porque tenía miedo de que podía pasarme algo como le pasaba al personaje en la obra, jale miedos del personaje en algunos momentos. El impacto emocional es fuerte, incluso tenía compañeras que llegaban a desvanecerse por el grado de emocionalidad. (GGU. 79 años)

Los actores a menudo experimentan la persistencia en su dimensión cotidiana de atributos físicos como movimientos, posturas y comportamientos de los personajes que interpretan. Dentro de las experiencias que se destacan es que algunos actores mantienen la inclinación del dorso después de interpretar a un alcohólico; la adopción de posturas temerarias y la forma de hablar de un personaje “achorado”; la cojera adoptada al interpretar a un anciano, La forma de hablar y el comportamiento de la niña a la que interpreto la actriz, entre otros, que el actor traslada inconscientemente a su vida cotidiana

Por otro lado, destacan la persistencia de atributos psicológicos como la permanencia de miedos del personaje que se incorporan en la vida cotidiana, generando ansiedad y miedo incluso fuera del escenario. Frente a ello surge la necesidad de realizar rituales de protección antes de interpretar personajes que involucran sensaciones intensas; algunos actores antes de enfrentar procesos emocionales violentos imaginan que una membrana cubre su cuerpo entero como mecanismo ritual de protección emocional.

En general, los actores reconocen la necesidad de desvincularse conscientemente de los personajes que interpretan y establecer rituales y límites claros entre la dimensión teatral y la cotidiana. Esto es esencial para preservar la salud mental y emocional de los actores y evitar que los atributos de los personajes se arraiguen de manera perjudicial en sus vidas diarias.

## **5.2. Atributos de agregación en actores y espectadores**

### ***5.2.1. El actor como agente receptor de la agregación***

La estructura de los rituales dan lugar a un periodo de agregación donde los actores que ya reconectaron con su vida cotidiana, como fases culminante, no regresan en las mismas condiciones que cuando se inició el proceso de transformación; es decir, existen atributos que durante todo el proceso teatral se van adhiriendo a la personalidad de los actores. Los entrevistados lo manifiestan de la siguiente manera:

Me da adrenalina pura que tienes que saber canalizar, te da esa sensación que hace que no quieras dejar el teatro pese a que puede ser intimidante el público, pero tiene algo más que eso que esa fuerza esa energía que te lleva a estar en una situación altamente anti cotidiana porque estas allí para hacerte ver por otro y evidente te estas exponiendo pero lo que hace que esa relación no sea conflictiva es que tu estas dentro de un proceso creativo y que estas compartiendo con alguien y que en este caso es el público. (EAG.46 años)

Me da una postura crítica sobre la realidad, me da más consciencia social. Tener un personaje que tiene que tomar la postura de alguien que defiende la explotación, tienes que meterte en la problemática y después del personaje adoptas una postura más concreta ya en tu vida cotidiana. (DPP. 42 años)

Me brinda libertad. Tengo la libertad de hacer talleres para niños o adultos pero solo una vez por semana, el coaching, y montar la obra puedo hacerlo dos veces por semana, ensayos de 2 o 3 veces por semana ensayar 2 horas, por eso elijo casi siempre los mismos actores porque es importante la compenetración. Después de eso el tiempo que tengo lo distribuyo en roles con mi hijo, con mi familia, y disfrutar de la vida; entonces es interesante porque es un trabajo de entrega porque me encargo de la actuación, la música, el marketing, dramaturgia, pero no son las horas cronometradas que tendría un trabajo en el sistema, no trabajo las 8 horas diarias. Osea, me da la posibilidad de siempre estar en constante búsqueda creativa para llenar los “vacíos” emocionales que como seres humanos tenemos, te comente que yo sufría de depresión, entonces esa búsqueda siempre está en la línea de ser quien quiero ser. (CMC. 40 años)

Es todo porque el camino de las artes es meterte en un viaje constante de investigación sobre la humanidad, ser introspectivos desde lo material y ser conscientes de porque se mueve mi cuerpo (...) a que impulso obedece los movimientos de mis dedos, mis cabeza, hasta lo filosófico lo espiritual. Los que hacemos arte trabajamos en base a lo humano, hacemos antropología porque si no existiéramos no haríamos arte. (MJR. 44 años)

Siempre me gusto la gente que deja todo para viajar y conocer el mundo, esa fue mi motivación; admiraba por eso a los argentinos siempre los veía desprendidos, viajando. (AAC. 44 años)

Me encanta el teatro porque me interesa comunicar, me interés que la gente tenga la oportunidad de movilizarse o sensibilizarse. Me permito gestionar iniciativas propias de ir y hacer proyectos subvencionados por mí, me voy a los pueblitos a enseñar teatro quizá a los niños porque me interesa el teatro más haya de cuanto me entre económicamente. (NCK. 51 años)

Mi rutina es durante la semana enseño en un colegio teatro, es mi segunda vocación, enseño religión, inglés; en las tarde doy talleres en un programa de Sipaswayna, eventualmente hago talleres en la casa cultural de mi novia, y los ensayos de alguna obra. El teatro me ha ayudado a tener una mirada empática, es por eso que tenemos una energía distinta. (DAF. 40 años)

Porque me encanta la actuación y me gusta la línea de tener en equilibrio cuerpo, mente y espíritu, y las obras también funcionan así. (AVL. 36 años)

Me dedico al teatro, improvisación teatral, clown entonces yo me considero artista escénico, todo eso me ayuda a conocerme a mí mismo de manera más profunda. (MEF. 41 años)

El asunto con el teatro es que es irregular, entonces tienes que exigirle a tu cuerpo a no dormirse, en mi caso siempre estar en movimiento, yo practico el Chi Kung es como unas artes marciales ancestral que te ayudan a equilibrar el cuerpo, activas puntos. Luego me voy a ensayos, también tengo espacios de desconectarme darle más lugar a mi creatividad, por lo múltiples proyectos disciplinarios que tengo. Entonces el teatro termina dando esa libertad a mi vida, ya no de estar (...) encasillada como en mi otra carrera. (NZL.39)

Porque puede incubar la creatividad de mi cabeza, puedo construir historias creas imágenes. Es maravilloso trabajar con la sinestesia y sinergia, mi grupo trabajamos con conceptos con los puntos de suspensión para hacer participe al público, que es un criterio distinto de participación a los demás grupos. (OEV. 58 años)

Combino ambos rubros, desde mi carrera universitaria me desempeño en el ámbito formal, tengo la suerte de tener que en este trabajo hay flexibilidad sobre los horarios que me permite seguir desarrollando el teatro. Digamos en las mañanas hasta las 4pm estoy en mi trabajo formal y el resto de la tarde en los proyectos de teatro, siento que recién allí soy yo. (CBR.30 años)

Es muy real, me aporta mucha libertad. Antes buscaba trabajos formales donde el teatro se tenía que acomodar a esos horarios; ahora tengo la seguridad de hacerlo al revés, donde los trabajaos formales se acomoden a mis horarios de teatro. Si desarrollo en paralelo esas dos actividades quizá por el tema económico. (RAD.31 años)

Soy una persona introvertida quizá porque recibí una educación rígida de parte de mi padre, entonces busque inconscientemente un canal para expresarme y eso me daba el teatro. En casa no verbalizaba mucho por la educación que recibí y el mundo de teatro me permitía externalizarme, me permitió salir poco a poco y conectar con esa energía y de mi parte también rápidamente conecte. (RSM.50 años)

Alguna vez tuve la oportunidad de trabajar en la Municipalidad del Cusco en oficina, pero descubrí que no me adapta pese a que era mandato de mis superiores, yo no me sentía bien y tenía que salir a trabajar con la gente, ese contacto social para mi es necesario, felizmente ese trabajo me duro poco. Usualmente estoy en diferentes proyectos vamos a dar talleres de sensibilidad a empresas o instituciones, dicto en mi centro cultural talleres de teatro mayormente dirigido a niños y adolescentes, tengo los ensayos de las obras que presento, acompaño a diferentes grupos que acogemos en mi centro cultural, eso lo equilibrio con mi rol de padre tengo dos hijos pequeños. (RPC.36 años)

El teatro nos ayuda a tener un alma libre, siempre buscamos independencia al punto que nos juega mal, porque quizá se nos hace difícil juntarnos con otros

grupos o intercambiar con gente que no es tu contexto. Yo he trabajado en muchas cosas, casi siempre busco cosas relacionadas al arte, allí me siento como pez en el agua, eso es porque como ya te conté yo desde los 6 años actué. (GGU. 79 años)

Los actores de la ciudad del Cusco consideran que dedicarse al teatro es una forma de alejarse de la estructura laboral formal porque el teatro les otorga atributos como equilibrio cuerpo y mente, la adrenalina, se llenan de energía, adoptan postura crítica, conciencia social, conocer mundos, creatividad, entre otros, atributos que no encuentran en la formalidad y rigidez de otras profesiones.

El teatro se presenta como una herramienta para desarrollar una conciencia social más profunda; así la capacidad de adoptar diferentes perspectivas, incluso representando personajes con posturas opuestas a las propias, brinda una oportunidad de reflexión y crecimiento personal para el actor.

Varios entrevistados, mencionan la libertad que el teatro les ofrece en términos de horarios y enfoques creativos, lo que proporciona la capacidad de equilibrar diferentes aspectos de la vida, ya sea en el ámbito formal de trabajo, roles familiares o compromisos sociales, mientras se entregan al proceso creativo de actuación; esta habilidad para integrar el teatro en la vida diaria se traduce en una fuente de satisfacción. El teatro brinda conciencia de la importancia de lo filosóficos y espiritual como aspectos fundamentales de la vida, por sobre lo material; además de invitar y motivar la investigación del ser humano desarrollando una mirada empática y generando una "energía distinta" en el actor.

Para algunos actores, el teatro es un canal de expresión personal, especialmente para aquellos que se consideran con personalidad introvertida en otras áreas de la vida, pues la posibilidad de construir historias, crear imágenes y trabajar con la sinergia es percibida como un aporte maravilloso de la actuación. Se destaca también que el teatro proporciona un espacio donde se puede ser uno mismo y expresarse auténticamente porque motiva la búsqueda de independencia y la necesidad de tener un alma libre.

Otro de los atributos que aporta el teatro es la curiosidad de explorar el mundo, existen experiencias en que dejaron toda su rutina para temerariamente embarcarse en viajes a otros países sin conocer a nadie, ni tener un plan determinado y sin recursos económicos, únicamente con sus habilidades de actuación; esta situación es descrita por algunos



actores con una emoción única que les permitió el empoderamiento de sí mismos a través de una visión amplia del mundo.

La toma de conciencia, es otro atributo que aporta el teatro en los actores; permitiéndoles un entendimiento más real de las personas en general, lo que les motiva a hacer del mundo un espacio mejor. El teatro proporciona libertad y flexibilidad en la vida diaria, permitiendo el desarrollo de proyectos disciplinarios y la práctica de actividades de relacionadas al yoga que les proporciona apertura espiritual en diferentes niveles.

En conjunto, estas experiencias muestran que el teatro contribuye de manera positiva en los actores, brindándoles atributos que les permiten evolucionar moral y emocionalmente como personas y como parte de una sociedad.

### ***5.2.2. Fundamentos que motivan la preferencia de los espectadores por el teatro***

La colaboración entre el artista y el espectador da origen a un interrelación subjetiva, en el cual no hay predominio por parte del artista ni del espectador, mientras dura el espectáculo. En cambio, se establece un estado de equilibrio y beneficio compartido; es decir, los actores al desplegar sus movimientos corporales, su emocionalidad y narrar sus líneas de guión que le corresponden, en composición con las luces, vestuario y sonido, entran en conexión directa con el público, produciendo la expectación como indica Dubatti, 2011. El público se siente atraído por este acontecimiento teatral y concibe múltiples motivaciones para acudir al teatro. Cada uno de los entrevistados expresan lo siguiente:

Porque me saca de mi zona de confort. Yo soy ingeniera civil, entonces definitivamente ver las obras de teatro e involucrarme como espectadora me transporta a espacios muy diferentes a mi vida cotidiana. (K.S)

Me gusta ver las obras de teatro porque me gusta ver el nivel de las presentaciones en nuestra ciudad, y como van evolucionando en calidad. (I.P)

Me gusta porque conocen gente y pueden venir con tus amigos, o también pueden hacer amigos acá. (G.M)

Todos deberíamos ir al teatro, yo voy cada vez que puedo porque personalmente porque siempre te identificas con algún personaje de la obra y es como ser alguien diferente a ti mismo. (R.A)

Porque el teatro siempre fue una motivación familiar, recuerdo que desde pequeños en mi casa mi madre nos llevaba a eventos en todos lados. (F.M)

Voy a ver obras teatrales porque es motivador. (E.G)

Porque es una forma de hacer a lo que me hubiera gustado dedicarme, tengo mucha admiración por los actores de teatro, creo que son personas muy creativas y capaces. (P.D)

Porque muchas veces nos quedamos estancados y no salimos de la zona de confort, ir al teatro es una forma de salir de allí y conocer más. (J.Q)

Me gusta porque el teatro es un lugar donde puedo dejar por un momento mis problemas, claro que después vuelves a tu rutina, por eso vengo muy seguido y siempre estos buscando presentaciones para ir. (K.S)

Porque es una forma de escape de mi rutina de trabajo. (D.C)

Según comenta un director de teatro cusqueño, la demanda de oferta teatral está incrementando en nuestra ciudad.

Algunos espectadores entrevistados mencionan la afinidad con el teatro porque consideran que es una herramienta efectiva que saca a las personas de su zona de confort; es decir, existen casos en que los espectadores tienen carreras muy rígidas por ejemplo con la Ingeniería Civil, y consideran la necesidad de acudir al teatro como un mecanismo que les refresca la creatividad y el sentimiento humanístico, pues la experiencia teatral le permite explorar espacios y situaciones diferentes a su vida cotidiana, ofreciendo una perspectiva única y estimulante.

Otros, resaltan el componente social del teatro, destacando que las personas pueden conocer a otros espectadores y disfrutar de la experiencia con amigos; es decir, acuden por la capacidad socializadora que genera el teatro. Esta conexión social refuerza el papel del teatro como un espacio para la interacción humana y la formación de relaciones. En esa misma línea, enfatizan la capacidad del teatro para permitir que los espectadores se identifiquen con los personajes de las obras, lo que proporciona una experiencia única de transformación personal. Además, el teatro se percibe como una herramienta para explorar diferentes identidades y perspectivas. Se destaca también la motivación familiar como un factor que la lleva al teatro, recordando experiencias culturales de la infancia,

esta conexión familiar resalta el papel del teatro como una tradición cultural transmitida de generación en generación.

Muchos entrevistados acuden al teatro porque lo perciben como una fuente de inspiración y energía positiva que puede motivar y revitalizar; otros acuden porque expresan su admiración por los actores de teatro, considerándolos personas creativas, capaces y con mucha sensibilidad social. El teatro permite dejar de lado por un momento sus problemas cotidianos, ofreciendo un respiro temporal de la rutina familiar, laboral y social proporcionando un alivio y un cambio de perspectiva necesario.

En conjunto, los espectadores entrevistados revelan que el teatro va más allá de ser simplemente una forma de entretenimiento porque responde a múltiples motivaciones personales y sociales que influyen al momento de decidir asistir al teatro.

### ***5.2.3. El espectador como agente receptor de la agregación***

La agregación como parte de la estructura del teatro se produce no solo en los actores, sino también en los espectadores que son la otra parte esencial del teatro. Como menciona E. Cardaña y J. Beart, los espectadores desarrollan un proceso de transformación a través de la observación de la obra teatral. Los entrevistados lo manifiestan de la siguiente manera:

A veces salgo del teatro con muchas interrogantes que me generan quizá incomodidad porque justamente me saca de mi zona de confort, pero son cuestionamientos respecto de las experiencias que vivimos y creo eso es muy bueno porque te hace tomar consciencia, a veces mucha complacencia porque llegas a entender que tu desde tu acción puedes cambiar muchas cosas en la sociedad, y también en tu familia o grupo de amigos; transmite camaraderismo y mucho aprendizaje. (K.S)

Ayuda al desenvolvimiento personal, te amplía la visión del mundo porque cuando ves teatro puedes conocer las diferentes formas de seres humanos que existen y saber entender a cada uno. (I.P)

¡UHMM! Sería que me ayuda a explorar mi ser interior porque muchas veces te muestran diversas situaciones, problemas, diferentes momentos que me llevan a preguntarme que haría yo como Gabriel en esas mismas situaciones no?. Entonces sí, creo que me ayuda a conocerme más. (G.M)

Aporta una sensación de sanación porque me hace explorar muchas emociones, yo soy muy sensible y muchas veces en el teatro encontré esa fuga de mis emociones y me repone la verdad. (R.A)

Podría decir me relaja, porque vengo a divertirme y siempre las obras de teatro te sacan una sonrisa que te hace olvidar de la vida abrumadora que llevamos. (F.M)

Hace que intente entender a las demás personas porque es difícil, creo me hace más tolerante con el resto porque ahora que vi esta obra de Kafka, salgo con muchas reflexiones respecto de la sociedad y cuan injustos y prejuiciosos podemos llegar a ser. (E.G)

Creo que me ayuda a tener nuevos puntos de vista, como ahora (obra de la Alianza Francesa Romeo y Julieta) ya te muestran una historia diferente a la que conocía. Me enseña que las desgracias amorosas, familiares, de trabajo yo que sé, siempre pueden ser vistos con más alegría o con una sonrisa y eso te ayuda solucionarlos y si no, quizá te ayudan a que no te afecten mucho. (P.D)

Es una forma de explorar el mundo porque con las historias que actúan pueden transportarte a diferentes tiempos, diferentes lugares; y bueno creo que también ayuda a sacar mi creatividad. (J.Q)

Desde mi experiencia siento que me ayuda a expandir mi expresión y a aprender a conectar contigo misma. En estos tiempos tan bullicioso, vivimos tan apurados cada quien en su trabajo, problemas y demás, que el teatro es como un alto para ponerte a pensar que no eres único en este mundo, sino que eres uno entre tantos que buscan sus sueños. (K.S)

Me da libertad de lo cotidiano que realizo, entonces es como que me siento más ligera cada vez que veo una obra de teatro; produce en mi muchos cuestionamientos respecto de los problemas de las personas y de los conflictos entre nosotros. (D.C)

Estas reflexiones ofrecen una perspectiva variada sobre la influencia del teatro en la vida de los espectadores. La experiencia teatral provoca cuestionamientos sociales, políticos y personales que muchas veces son incómodas porque significa auto cuestionar la zona de confort de los espectadores. Se destaca el valor de generar controversia y tomar consciencia de las propias acciones, reconociendo la capacidad individual para generar

cambios en la sociedad, la familia y el círculo de amigos. Así mismo, el teatro contribuye al desarrollo personal al proporcionar una visión amplia del mundo; además de la exposición a diversas formas de ser humano en las obras teatrales facilita la comprensión y tolerancia hacia los demás.

La experiencia teatral se percibe como una herramienta para explorar el ser interior de los espectadores al presentar situaciones y problemas diversos porque el cuestionamiento de cómo uno reaccionaría en esas situaciones contribuye a un mayor autoconocimiento. Algunos otros mencionan, que el teatro significa un escape cuando el espectador tiene niveles elevados de sensibilidad, algo similar a una catarsis, las personas encuentran una forma de sanación en el teatro al explorar diversas emociones. La verdad representada en las obras teatrales tiene un impacto reparador en el público porque estimula la capacidad para relajarse y proporcionar un escape a los conflictos personales y/o familiares, permitiendo olvidar las preocupaciones de la vida cotidiana y sacar una sonrisa.

Por ejemplo, los entrevistados que asistieron a la obra “Informe para una academia” de Kafka mencionan que al término de la presentación, dejan la sala teatral con cuestionamientos y reflexiones sobre la sociedad, sus injusticias y prejuicios, y se generan nuevos puntos de vista como resultado de la problemática abordada en el teatro. El teatro es visto como una forma de explorar el mundo porque permite al espectador transportarse a diferentes tiempos y lugares, por tanto, se destaca su influencia en la estimulación de la creatividad. Asistir al teatro brinda herramientas para expandir la expresión y aprender a conectarse con uno mismo en medio de un mundo bullicioso, a través de la exploración de las distintas emocionalidades que surgen en la escena; o sea proporciona la capacidad de liberarse de lo cotidiano.

En conjunto, esta información muestra que el teatro adopta la esencia de ritual.

## CONCLUSIONES

1. El objetivo general de la presente investigación fue identificar la relación existente entre ritual y teatro en la ciudad del Cusco; en ese sentido, se infiere que si existe una estrecha relación entre la estructura de un ritual y el proceso de transformación de los actores para representar una determinada obra de teatro. Los actores y actrices transitan por diversas fases consecutivas que son la fase de separación, fase de margen y fase de agregación donde despliegan grandes capacidades psicológicas y físicas que les permite sumergirse en dimensiones extra cotidianas y desligarse de su cotidianidad. Además, la fase de agregación, se expande hasta los espectadores que vienen a ser la otra parte fundamental para la existencia del teatro, ellos desarrollan atributos como la consciencia social, empatía, conocerse así mismo, por influencia directa del teatro.
2. Los actores, para insertarse en la primera fase denominada de separación tienen que enfrentar las críticas de sus familias, argumentando que el teatro es escasamente valorado en su real dimensión por la sociedad cusqueña; superada la negativa familiar se imponen buscando estrategias para formarse profesionalmente en el teatro, conllevándolos posteriormente a alejarse de lo cotidiano hacia el entrenamiento y presentación en escenas teatrales, el mismo que supone el despojo de atributos. Los actores desarrollan estrategias para romper el umbral cotidiano e introducirse en dimensiones donde asumen roles de los personajes que tienen que representar en el teatro.
3. Los actores incurren en la segunda fase denominada margen, donde experimentan un proceso de transformación psicológica y física, dependiendo del personaje que le toca interpretar en determinada obra de teatro; este proceso se convierte en un desafío ya que deben alterar sus movimientos, posturas y formas de desplazamiento, y hasta aprenden nuevas formas de respiración; simultáneamente realizan modificaciones respecto de la emocionalidad que según manifiestan los actores es la más dificultosa para ello, debido a que recurren a estrategias aplicadas durante el tiempo de ensayo. De esa manera, pasan a un estado de liminalidad, es decir, el actor deja su personalidad por completo y experimenta

sensaciones de libertad, felicidad personal, a nivel de grupo se produce el efecto “Communitas” caracterizado por la valorización de los miembros del grupo escénico que evocan hermandad en esa misma línea, se produce la sacralización del espacio escénico ya que consideran que este espacio recibe toda la energía de los actores, se le otorga atributos como el respeto, reverencia y agradecimiento, además, existen normas tacitas como no ser obscenos, puntualidad, disciplina e incluso realizar la limpieza constantemente como muestra de gratitud.

4. La tercera fase comprende la denomina agregación, se inicia al término de la obra de teatro. Los actores realizan rutinas de desconexión del estado liminal. Estas rutinas incluyen procesos de despojo de vestuario y maquillaje, realización de ejercicios físicos, regresión del ritmo de respiración, algunos incurren a hacer un puente mental que les permite recordar en retrospectiva sus quehaceres cotidianos, existen casos incluso que necesitan comer algún plato específico para reconectar con su personalidad y dejar el personaje en quien se han transformado. El grado de mimetización entre el actor y el personaje es extremo, existen casos en que los actores arrastran posturas físicas y, peor aún, emocionales del personaje a sus vidas cotidianas. Además, se genera, tanto en actores y espectadores, la agregación de atributos como la postura crítica, consciencia social y la exaltación de la empatía.

## **RECOMENDACIONES**

1. La discusión teórica sobre la necesidad de contar con políticas que motiven el teatro debe ser preocupación de las autoridades locales.
2. Siendo el teatro un espacio reflexivo que cubre una de las dimensiones humanas, la universidad debe promover en todos sus estudiantes grupos que promuevan el teatro.
3. Siendo la función del Ministerio de cultura el promocionar grupos de teatro; en el Cusco este trabajo es limitado, por consiguiente se convoca a que la entidad responsable promocióne grupos de teatro.



## BIBLIOGRAFIA

- Acuña, Ángel. (2001). *El Cuerpo en la Interpretación de la Culturas*. Boletín Antropológico. Año 20, Vol 1, N° 51, Universidad de Granada.
- Alva, J.A. (2018). *Teatro comunitario como proceso de transformación social*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Lima, Perú.
- Balta, A. (2000). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima, Perú: Editorial Universidad de San Martín de Porres.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: editora Escenología, A.C.
- Benza, R. (2007). *El teatro como herramienta de comunicación intercultural*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Boal, A. (1989). *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. (4ª edición). México: Editorial Nueva Imagen, S.A.
- Cardeña, E., y Beart, J. (1999). *Artifícios Verídicos: Chamanismo, actuación y realidad*. Artículo del Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana
- Centeno, E. (2005). Artículo: *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. Universidad Bolivariana de Venezuela.
- Chauca, R. (2018). *Los Pablitos de Paucartambo*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Perú.
- De La Torre, A., y Berrocal, M. (2021). *La expresión de las categorías de género y etnicidad a través de la performance de la Comparsa Qhapaq Chuncho de Muñapata durante la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i en el periodo 2013-2016*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Perú.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. (1ª edición). México: Ediciones Godot.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal: Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Coyoacán, México: editor Paso de Gato (con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes).
- Fons, M. B. (2019). *Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas*. Brasil: Revista Brasileira de Estudos da Presença.
- Gennep, A. (1969). *Les rites de passage*. Traducido por Juan Ramón Aranzadi (2008). Loa ritos de paso. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.

- Leach, E. (1985). *Cultura y Comunicación: La Lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid, España: Siglo Veintiuno editores, sa.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.
- Muñoz, S., y Campos, L. (2012). *El ritual y el teatro en su dimensión performativa. Una etnografía de la obra de teatro la matanza*. (Tesis de pregrado). Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. Chile.
- Orchard, C. (2018). *Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Pallini, V. (2011). *Antropología del Hecho Teatral, una Etnografía de un Teatro dentro del Teatro*. Universidad de Barcelona.
- Peñalva, R.A. (2017). *Significado de los ritos del mes de agosto*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Perú.
- Piga, D. (1992). *Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80*. Lima, Perú: Reseña de Teatro Latinoamericano.
- Rey, D. M. (2009). *El Debate de las Industrias Culturales en América Latina y la Unión Europea*.
- Rocha, T. P. (2022). *El arte escénico y su contribución en el proceso de sanación de deudos de violencia política. El caso de la performance Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies. an introduction. Estudios de la representación: Una introducción*. Traducción de Rafael Segovia Albán (2012). Estudios de la representación- Una introducción. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1969). *The ritual process*. Versión castellana revisada por Beatriz García Ríos (1988). El proceso ritual. Madrid, España: Editorial Taurus, Alfaguara. S.A.
- UNESCO. (2003). *Métodos, Contenidos y Enseñanza de las Artes en Latinoamérica y el Caribe*. Francia: por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura.
- UNESCO. (2021). *Año Internacional de la Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible*. Francia.
- Valderrama, S. (2006). *Pasos para elaborar proyectos de investigación científica*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

# **ANEXOS**

## ANEXOS FOTOGRAFICOS

**FOTOGRAFIA 1: Entrevista a actriz y directora Dalia Paz.**



**FOTOGRAFIA 2: Puesta en escena de Dalia Paz denominada “Historias Dalinescas”**



**FOTOGRAFIA 3: Entrevista a la actriz, directora y dramaturga Claudia Mori.**



**FOTOGRAFIA 4: Puesta en escena “Amar” teatro terapéutico de Claudia Mori.**



**FOTOGRAFIA 5: Entrevista al artista escénico Mauricio Rueda.**



**FOTOGRAFIA 6: Obra teatral “La Matto” por Anahí Araoz**



**FOTOGRAFIA 7: Presentación del elenco de “La Matto” por Anahi Araoz**



**FOTOGRAFIA 8: Entrevista al actor y director Daniel Ascencio**



**FOTOGRAFIA 9: Entrevista a Almendra Vivanco, directora y actriz cusqueña.**



**FOTOGRAFIA 10: “La equitativa” con la actuación de Almendra Vivanco y Ninachaska Zelada bajo la dirección de Eduardo Flores.**





**FOTOGRAFIA 11: Entrevista al actor y directos Mijail Echarri.**



**FOTOGRAFIA 12: Puesta en escena de “Un paisano me conto” actuación y dirección de Mijail Echarri**



**FOTOGRAFIA 13: Entrevista al actor y director Oscar Espinoza.**



**FOTOGRAFIA 14: Obra teatral “Ritos” con Ninachaska Zelada.**



**FOTOGRAFIA 15: Actriz Ninachaska Zelada, foto tomada con parte del vestuario de la obra Ritos.**



**FOTOGRAFIA 16: Entrevista a la Actriz cusqueña Raisa Saavedra.**



**FOTOGRAFIA 17: Puesta en escena de “Los cuentos del Kuski” por Richard Peñalva.**



**FOTOGRAFIA 18: Obra teatral “Ipacankure” en la actuación Guido Guevara.**



**FOTOGRAFIA 19: Parte del grupo de espectadores a quienes se les aplico la entrevista**

