

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

**La relación que da vida: La interacción entre actores y objetos
en el teatro de luz negra**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

Francine Micaela De la Peña Klüver

ASESORA

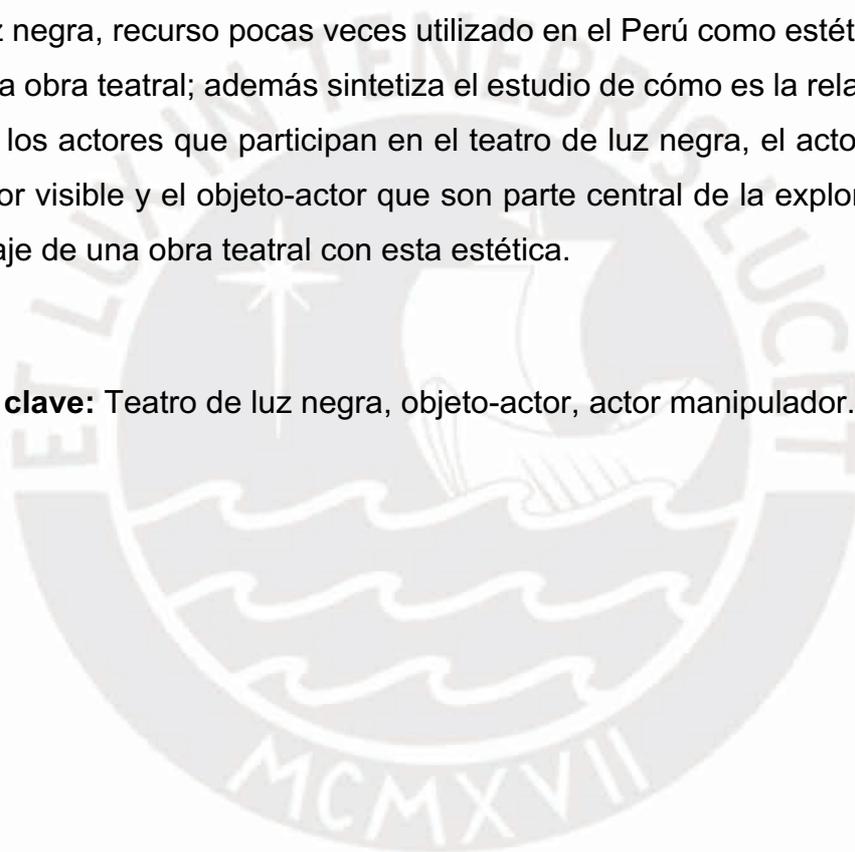
Marissa Violeta Bejar Miranda

Lima, 2018

Resumen

Esta tesis estudia la relación entre el actor y los objetos en el teatro de luz negra. La pregunta que motivó mi investigación es: ¿En qué consiste la interrelación entre objetos y actores en el teatro de luz negra y cómo esta genera las cualidades específicas de este tipo de teatro? El teatro de luz negra se originó en China como Teatro Negro, sin el uso de la luz ultravioleta, en la actualidad, se desarrolla principalmente en Praga con la técnica de luz negra. Esta investigación es un aporte a los estudios de las artes escénicas en el Perú ya que da a conocer más sobre los métodos de creación del teatro de luz negra, recurso pocas veces utilizado en el Perú como estética central de una obra teatral; además sintetiza el estudio de cómo es la relación entre todos los actores que participan en el teatro de luz negra, el actor invisible, el actor visible y el objeto-actor que son parte central de la exploración y el montaje de una obra teatral con esta estética.

Palabras clave: Teatro de luz negra, objeto-actor, actor manipulador.



Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a todo el maravilloso equipo que aceptó el reto de participar de esta investigación, sin ellos esta tesis no hubiera sido posible. Gracias a Juan Carlos Valdez, Lenybeth Luna Victoria, Klaus Herencia, Eveling Olivares, Fabrizio Morales, Silvana Picco, Josse Orrego, Daniela Lino, Alejandro Mora, Alessandra Guerrero y Alejandra Chávez, cada uno de ustedes contribuyó de forma especial a lograr esta investigación.

Gracias infinitas a Marissa Bejar por su apoyo incondicional durante todo este periodo. Sin tu guía, esta investigación seguiría en pañales.

Por último, no hay palabras para agradecer lo suficiente a mis padres y mi hermana por todo el soporte que me brindaron, muchas gracias Rodolfo De la Peña, Cynthia Klüver y Camille De la Peña.

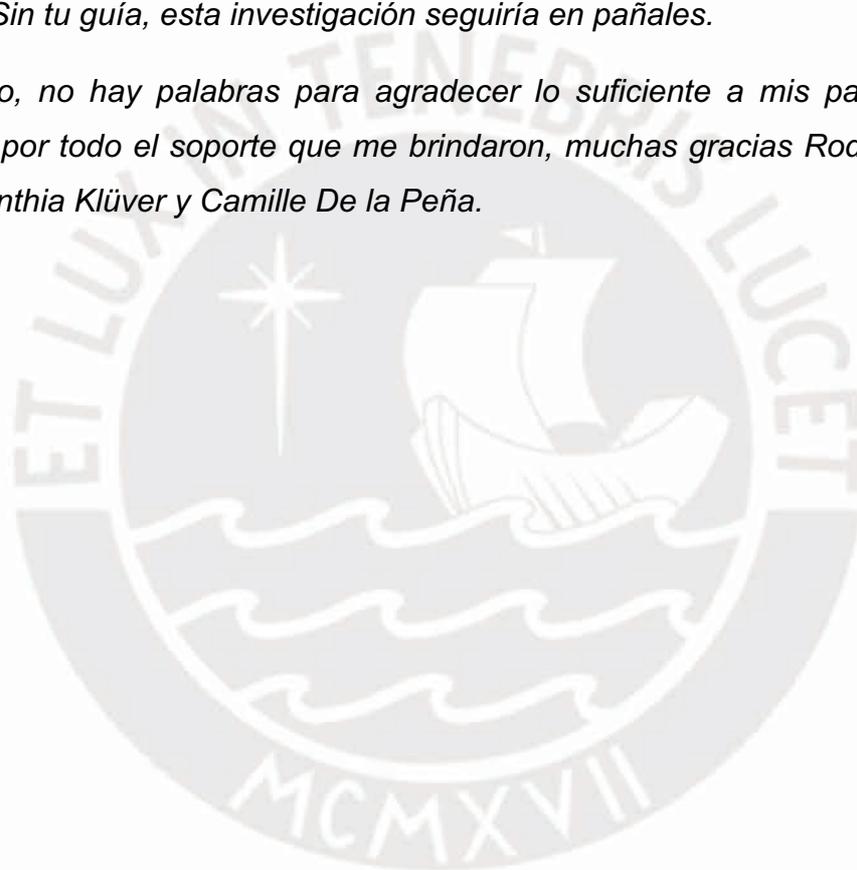


Tabla de contenidos

Introducción

I. Capítulo 1: Planteamiento de la investigación	2
1.1. Presentación del problema de investigación	2
1.2. Justificación	5
1.3. Preguntas de investigación	6
1.4. Objetivos de la investigación	6
1.5. Hipótesis	7
II. Capítulo 2: Estado de la cuestión y marco conceptual	8
2.1. El teatro de luz negra y la educación infantil	8
2.2. Percepción de los objetos	10
2.3. Objetos en el teatro	11
2.4. Teatro de objetos	14
2.5. Objetos en la dramaturgia	15
2.6. Títeres	16
2.7. Otra mirada de los objetos teatrales	17
2.8. Dramaturgia	18
2.9. Definición del teatro de luz negra	20
2.10. Objetos en el teatro de luz negra	21
2.11. Definiciones de términos utilizados en esta investigación	22
III. Capítulo 3: Diseño metodológico	24
3.1. Planteamiento del proyecto escénico	24
3.2. Matriz de planificación	27
3.3. Guía de observación de los ensayos	28
3.4. Guía de preguntas	28
IV. Capítulo 4: La obra elaborada	29
V. Capítulo 5: Etapa exploratoria	33
5.1. Exploración introductoria al teatro de luz negra con objetos	33
5.2. El equipo de trabajo se conoce	36
5.3. Exploración de la dramaturgia de la obra sin objetos	37
5.4. Exploración con objetos existentes, manejo de sensaciones y emociones	39
5.5. Exploración con objetos adaptados para ser personajes de la obra	41

5.6.	Exploración con personajes objetos contruidos por actores	46
5.7.	Etapa de marcación de la obra	57
5.8.	Etapa de confrontación con el público	58
VI.	Capítulo 6: Lo esencial es desaparecer	60
6.1.	Estando presentes, son invisibles	60
6.2.	El actor visible ante el espectador	64
6.3.	Exigencias físicas de los actores	68
VII.	Capítulo 7: La verdad detrás de la fantasía	70
7.1.	Objetivos para la creación de los objetos	70
7.2.	La estructura del objeto	74
VIII.	Capítulo 8: La relación que da vida	79
8.1.	Los personajes objeto	79
8.2.	Los personajes humanos	81
IX.	Capítulo 9: La ilación de la vida	84
9.1.	Relación entre los personajes	84
9.2.	Música como uno de los hilos conductores de la dramaturgia	85
X.	Capítulo 10: Conclusiones	87
	Referencias Bibliográficas	88
	ANEXOS	
1.	Encuesta realizada	

Introducción

En esta investigación, estudiaré la relación entre los actores y objetos en el teatro de luz negra. El teatro de luz negra se basa en el concepto de que el ojo humano no distingue negro sobre negro es por ello que, con el uso de la luz ultravioleta, los colores fluorescentes resaltan con un atractivo singular captando la atención de quienes los observan. La magia que produce este teatro no podría darse sin la relación entre los actores y los objetos, lo que resulta ser fundamental para la creación de personajes con una vida propia. El alma de la obra de teatro de luz negra se encuentra en cómo cada uno de los actores se relaciona con estos objetos fluorescentes que pasan a ser personajes con una calidad de energía singular.

Esta relación entre actores y objetos se transforma en complicidad. Los objetos dejan de ser simples objetos para convertirse en el compañero de escena, pasando a ser el “objeto-actor”. La unión del actor con el “objeto-actor” logra la creación de personajes que se relacionan entre sí y de este modo, se genera la dramaturgia de la obra.

Para poder investigar y poner a prueba la hipótesis de investigación, se creó una obra especialmente planteada para este proceso llamada *Los colores de Almendra* la cual fue terminada y presentada para corroborar con el público asistente lo examinado en las distintas etapas del proceso. Esta es una obra de teatro de luz negra producto de una investigación acerca de la relación entre los actores y los objetos bajo las particularidades del teatro de luz negra. Esta estética es poco explorada en nuestro país, es por ello que este proyecto resulta ser un aporte importante para la investigación de las artes escénicas en el Perú.

I. Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

1.1. Presentación del problema de investigación

Esta investigación estudia la relación entre el actor y los objetos para la creación de una obra de teatro de luz negra. El propósito fue conocer las técnicas o estrategias que el actor desarrolla para poder seguir con la estética que el teatro de luz negra genera y de este modo, mantener la ilusión de la obra. “La técnica del teatro negro es la siguiente: sobre un escenario totalmente negro y mediante el uso de la luz negra, un actor-manipulador, también vestido de negro, podrá hacer aparecer y desaparecer cualquier objeto que sea visible a la luz ultravioleta del tubo fluorescente. Con esto, algunos personajes-objetos parecen cobrar vida propia” (Conejo, 2012, p.2). En este sentido, el teatro de luz negra logra crear un universo mágico donde los objetos cobran vida siendo manipulados para tomar algunas características del comportamiento humano que el público logrará identificar.

El teatro de luz negra se originó en China como Teatro Negro, el cual trabajaba bajo el concepto de que el ojo humano no puede distinguir negro sobre negro. El teatro negro de ese entonces no era lo mismo que el teatro de luz negra actual. Como menciona Martín (2016), el teatro de luz negra actual se desarrolló en Praga, República Checa, gracias al director francés George Lafaille, tras la incorporación de la luz ultravioleta en el teatro y es aquí donde alcanza su mayor esplendor.

En el Perú en la actualidad, no es muy conocido el teatro de luz negra y si es que se le utiliza es solo para escenas concretas y luego se vuelve a la luz blanca. Un ejemplo de ello es la obra teatral “La leyenda del pájaro Flauta” escrita por Sara Joffré y dirigida por Sofía Rebata presentada el año 2017. En esta obra, se crearon escenas con la estética del teatro negro para ilustrar el espacio escénico de la selva peruana en la cual los animales transitaban; sin embargo, en esta obra, los objetos no eran los que llevaban la acción dramática. Se utilizaba el recurso de la fluorescencia bajo la luz ultravioleta con música en vivo más la historia era realizada en luz blanca, basándose en el texto de Sara Joffré. En el Perú, no se ha realizado ninguna obra teatral,

hasta la creación de la obra *Los colores de Almendra*, producto de esta investigación, que se base en plenitud en el teatro de luz negra.

La obra que se realizó como fruto de esta investigación, *Los colores de Almendra*, es una obra que no utiliza la palabra y en la que los objetos llevan la acción dramática. De este modo, los actores se ponen al servicio del teatro de luz negra para lograr la ilusión de un mundo fantástico. Se utilizó música, creada especialmente para la obra, a lo largo de la presentación, pero no existía un texto dramático en sí a pesar de que había una estructura dramática y dramaturgia creadas mediante la relación entre los personajes.

En el teatro de luz negra no solo existen actores vestidos de negro, quienes manipulan los objetos, sino que hay personajes humanos visibles ante el público. Según Prieto (2014) hay dos clases de cuerpos o actores en el teatro de luz negra: los cuerpos visibles y los invisibles; los primeros son los actores con personajes principales humanos de la obra que deben estar correctamente vestidos con ropa fluorescente para su adecuada visualización. Los cuerpos invisibles son los actores de negro que manipulan los objetos y que llevan la línea dramática de la obra. De este modo aquí distinguimos dos líneas de investigación que estudian el rol que cumple el actor en este tipo de teatro, y que han sido exploradas en el laboratorio escénico desarrollado. La primera línea de investigación es la que estudia al actor invisible, quien es el que manipula los objetos y, la segunda, es la línea que estudia al actor visible. Asimismo, planteo un tercer eje de análisis, vinculado a la naturaleza y la realidad del objeto humanizado que se convierte en objeto-actor. Luego de explicar cada una de estas líneas, procederé a hablar de los personajes desarrollados por estos objetos, los cuales generan la dramaturgia de la obra.

El teatro de luz negra trabaja desde una dramaturgia creada gracias a las relaciones de los personajes pues “no hay un guion que structure la obra y, por tanto, los personajes se convierten en el elemento clave que da forma a la obra” (Muñoz, 2015, p.17). Cabe mencionar que según Acurio (2015), la dramaturgia es la historia que se cuenta, la circunstancia en la que se encuentra el personaje y cómo se relaciona con todo lo que lo rodea. Por su parte, los objetos, al cobrar vida, son los que llevan la acción dramática.

Como menciona el grupo Los Chicos del Jardín (2013), el actor, al manipular el objeto, lo transforma en protagonista y genera un nuevo lenguaje escénico. Este nuevo lenguaje se aparta del actor en sí como único protagonista y busca la poesía de los objetos para genera una dramaturgia en ellos que los convierte en creadores de la obra. Esta clase de dramaturgia se genera gracias a improvisaciones con el objeto y esta recién puede ser creada con la comunión entre objeto y actor manipulador.

En esta línea, los objetos recién cobran vida al ser manipulados en la realidad por un actor invisible y al relacionarse en la ficción con un actor visible para el espectador. En este nivel técnico de los actores, se debe ser consciente de que un objeto solo en el escenario sin la manipulación de un actor no tiene vida propia. Es recién cuando llegan a comunicarse estos dos entes (actor y objeto) que se crea esta dramaturgia de la obra. Esta comunión no es una imposición, es un reconocimiento del otro. En este caso el otro vendría a ser un objeto-actor. El actor manipulador deja de ser él solo para comunicarse con este otro objeto, que pasaría a ser su personaje, pero este personaje no es humano y no posee las cualidades de ser humano como cuerpo. Es un objeto que deja de ser objeto para convertirse en objeto-actor.

De esta forma, se añade otra línea de investigación: el objeto-actor. Con esta investigación, explico y defino este nuevo término de objeto-actor pues si bien otros investigadores hablan de un personaje objeto en el plano ficcional, no se habla de un objeto-actor en el plano técnico y considero que antes de llegar a ser un personaje objeto fue primero un objeto-actor. De este modo, no solo se considerarán dos clases de actores en este teatro, si no que serán tres: el actor visible, el actor invisible y el objeto-actor.

Mi investigación desde la práctica, realizó una exploración que culminó en la creación de una obra de teatro de luz negra; esta investigación tuvo como eje de indagación central el cómo es esta relación entre actor visible, actor invisible y objeto-actor en comunión con la dramaturgia de la obra en el teatro de luz negra y, además, el cómo la relación entre personaje humano y personaje objeto consigue generar la dramaturgia de la obra. Con esta investigación busco mostrar las posibilidades y potencialidades de este teatro para luego poder describir y reflexionar en base al vínculo entre el actor (en

todas sus dimensiones) y los objetos para crear una obra de teatro de luz negra.

1.2. Justificación

Lo que me motivó realizar esta investigación fue la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro que sean poco vistas en nuestro país. La magia que supone la estética del teatro de luz negra me cautivó al verlo por video y generó mi interés en conocer más de este tipo de teatro. Al no encontrar textos académicos en español que traten sobre el teatro de luz negra desde el punto de vista actoral tuve la motivación de iniciar esta línea de investigación pues considero que es un teatro rico del que se pueden descubrir muchas cosas.

Por ello, decidí realizar esta investigación ya que la técnica del teatro de luz negra es una técnica que no ha sido explorada a profundidad en nuestro país. Por otra parte, considero que será de mucha utilidad generar reflexión académica acerca de la relación entre actores y objetos en este tipo de teatro, ya que este tipo de discusión es inexistente hasta el momento. Por ello, la realización de esta investigación resulta fundamental ya que genera mayor conocimiento sobre el teatro de luz negra en Perú y sobre la importancia de la relación entre actores y objetos en este teatro para la creación de la dramaturgia.

Los colores de Almendra resultó ser una obra novedosa en el sentido en que en el Perú no se había realizado obras de teatro de luz negra como eje central de la estética de la obra siendo esta muda en su totalidad sin contar con la palabra hablada ni narración de los acontecimientos, este recurso ha sido utilizado anteriormente en el país como apoyo visual para ciertas escenas de algunas obras teatrales, pero no de forma igual a la técnica de esta obra.

De este modo, busco ampliar las técnicas y estéticas que se usan para producir espectáculos teatrales en nuestro país, y favorecer así la generación de un público familiar, y, además, brindar beneficios a los espectadores como el fomento de la creatividad e imaginación. Es por ello que, al ser necesario ampliar las formas de realizar teatro, hay que investigar cómo funciona y cómo se hace técnicamente el teatro de luz negra, de modo que otros también puedan seguir

esa ruta. Es así como este es un aporte valioso para el campo de las artes escénicas ya que podría servir como eje para futuras investigaciones sobre el teatro de objetos y específicamente en el teatro de luz negra.

1.3. Preguntas de investigación

Pregunta central:

¿En qué consiste la interrelación entre objetos y actores en el teatro de luz negra y cómo esta genera las cualidades específicas de este tipo de teatro?

Preguntas específicas:

¿Cuál es el rol que cumple el actor en la creación escénica en el teatro de luz negra?

¿Cuál es el rol que cumple el objeto en el teatro de luz negra y de qué maneras la especificidad de este se vuelve esencial para la creación escénica en este tipo de teatro?

1.4. Objetivos de la investigación

Objetivo central:

Reflexionar sobre en qué consiste la interrelación entre objetos y actores en el teatro de luz negra y cómo esta genera las cualidades específicas de este tipo de teatro.

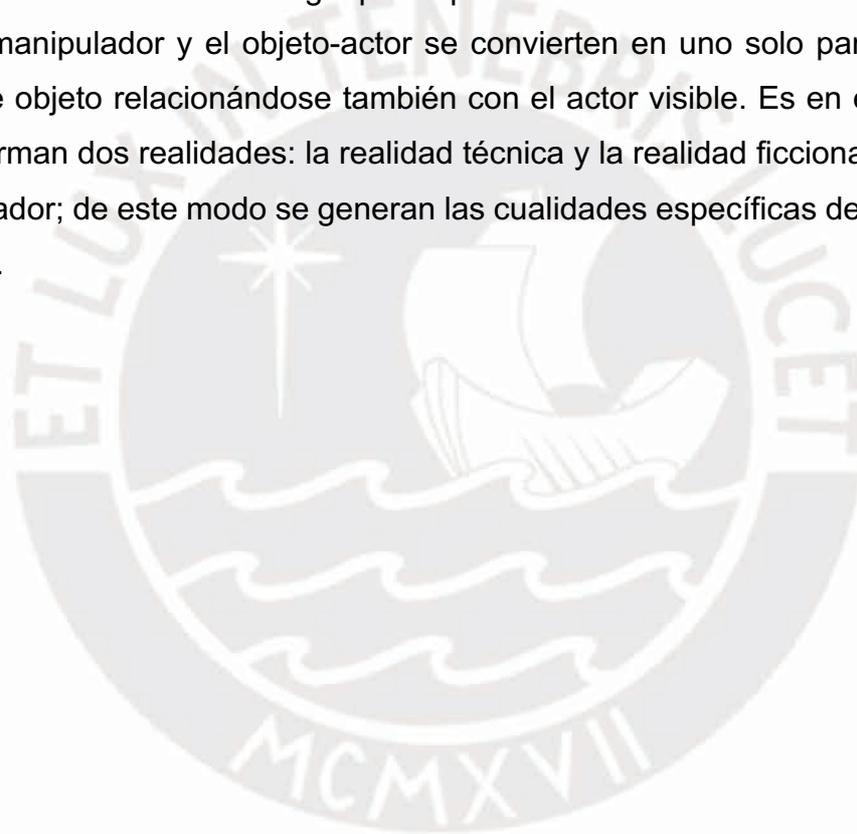
Objetivos específicos:

Analizar cuál es el rol que cumple el actor en la creación escénica en el teatro de luz negra.

Explorar cuál es el rol que cumple el objeto en el teatro de luz negra y de qué maneras la especificidad de este se vuelve esencial para la creación escénica en este tipo de teatro.

1.5. Hipótesis

En el teatro de luz negra, se genera una interacción muy peculiar entre objetos y actores, en la que se trastocan los roles usuales de ambos entes en el teatro. Los objetos adquieren una función activa y central como personajes gracias a la compenetración que entablan con el actor que los manipula, y los actores trabajan al servicio de construir esta magia e ilusión por la cual los objetos se convierten en personajes. Para ello, los actores desarrollan técnicas de manipulación de objetos basadas en la sintonía y precisión de movimientos en el espacio; el objeto se convierte en el compañero de escena de los actores y es por ello que se transforma en algo que se puede denominar como el objeto-actor. El actor manipulador y el objeto-actor se convierten en uno solo para crear al personaje objeto relacionándose también con el actor visible. Es en esta unión que se forman dos realidades: la realidad técnica y la realidad ficcional vista por el espectador; de este modo se generan las cualidades específicas del teatro de luz negra.



II. Capítulo 2: Estado de la cuestión y marco conceptual

2.1. El teatro de luz negra y la educación infantil

La mayoría de los textos encontrados acerca del teatro negro, tratan sobre este y su relación con la educación infantil, en otras palabras, se trata el tema del teatro de luz negra, pero en distintos aspectos. El texto de Muñoz (2015), presenta los beneficios que puede generar el realizar este tipo de teatro en estudiantes de educación infantil, y se concentra específicamente en el tema de la creatividad. Por otro lado, Conejo (2012) se enfoca en cómo se puede generar teatro de luz negra y da algunas herramientas técnicas para su adecuada utilización. Ambos textos se complementan ya que en uno se especifican los resultados que se pueden obtener y en el otro el cómo se pueden obtener esos resultados sin romper la magia que este teatro genera en el espectador.

El desarrollo de la creatividad mediante el teatro de luz negra se da de forma natural pues “todo lo que ofrece la puesta en práctica del teatro de luz negra enfocándolo desde la creatividad supone el desarrollo de multitud de aprendizajes, destrezas y valores y todo desde un medio innovador y desconocido para nuestro alumnado. Todo lo que conlleva el teatro como la música, el movimiento o la escenificación supone ser parte de un juego desde donde los niños fomentan sus aprendizajes de una manera globalizada.” (Muñoz, 2015, p. 1). Esto quiere decir que los estudiantes de educación infantil pueden, mediante el juego que supone este tipo de teatro, desarrollar su creatividad logrando destrezas que facilitan su aprendizaje.

Para lograr este aprendizaje de los niños es necesario conocer la técnica del teatro de luz negra. Conejo (2012) describe cómo debe ser el espacio escénico, el vestuario de los actores, la banda sonora de la obra y los objetos. Menciona que el espacio debe ser una caja negra en la cual no se filtre ninguna otra luz para que la luz negra pueda funcionar con mayor eficacia y se genere la estética del teatro de luz negra. El vestuario de los actores debe ser totalmente negro, si es que éstos son los que movilizan los objetos; si es que el actor es un personaje humano, este debe estar vestido con ropa fluorescente y maquillado

adecuadamente para que sea visible ante el público. Conejo menciona que la banda sonora es fundamental en el teatro de luz negra y que ésta sirve para ocultar el ruido que ocurre al mover objetos en el escenario, por ello la música debe estar con volumen alto. Por último, los objetos deben estar pintados o hechos con pintura o tela que sea fluorescente para que brille con la luz ultravioleta (2012). Mediante estas técnicas se puede realizar una obra teatral bajo esta estética con niños y así conseguir desarrollar en ellos habilidades específicas.

Siguiendo en esta línea, hay más información sobre los beneficios del teatro de luz negra en la educación infantil como expone Martín Santos (2016) y Prieto Merino (2014). Ambos autores demuestran la viabilidad del uso del teatro de luz negra como herramienta beneficiosa para la educación infantil. El primero, trata el tema de forma más general y el segundo especifica más detalladamente los beneficios. Por ejemplo, uno de ellos es, el desarrollo de la atención puesto que, al utilizarse colores llamativos, los niños atienden a la obra concentrándose en el movimiento de los objetos sin distraerse.

Martin Santos (2016) considera que el teatro de luz negra es una forma en que los niños y niñas pueden desinhibirse sin complicaciones. Esto es compartido por Prieto (2014) pues considera que este teatro al trabajar de forma colectiva, ayuda a mejorar la comunicación ya que se utiliza la expresión corporal y de este modo, se pueden eliminar estereotipos. No solo se puede desarrollar la desinhibición en ellos sino que, “como indica Jiménez (2006), el teatro de luz negra, puede resultar ser un recurso muy atractivo, innovador y motivador para el alumnado de infantil, debido a la atracción natural que ejercen los colores vivos en la atención de los niños. Además, se favorecerá el desarrollo del seguimiento visual y la creatividad a la hora de realizar representaciones o de componer e inventar diferentes objetos para su uso en este teatro” (Prieto, 2014, p.17). En este sentido, se comprueba que el teatro de luz negra será llamativo para el alumnado y fomentará que este se desenvuelva con mayor fluidez.

En resumen, los textos encontrados acerca del teatro de luz negra, si bien son escasos, se basan principalmente en la conexión que puede existir entre este y

la educación infantil puesto que, gracias a la estética del teatro de luz negra, se pueden desarrollar diversas habilidades en los niños.

2.2. Percepción de los objetos

En diversas áreas de estudio, como en la arquitectura o psicología, se ha investigado sobre los objetos y los efectos que estos poseen en nosotros, los seres humanos. Estos efectos se basan en la percepción que cada uno posee del objeto observado que es transformado por el observador. “Nuestra experiencia de cosas es por mucho concebida como una percepción cognitiva en la cual imágenes sensoriales, usualmente basadas en la visión, son filtradas y transformadas por nuestra mente y lenguaje.” (Olsen, 2010, p. 64)¹ Nuestra mente decodifica la forma que observa y le otorga un significado adecuado.

Los objetos son percibidos por las personas por funciones específicas pues según Olsen (2010), para Husserl, intencionalmente de forma consciente los seres humanos notamos un objeto gracias a que este es importante de o para algo. “Este objeto intencional es, sin embargo, una construcción ideal que no necesita corresponder a ningún objeto real” (Olsen, 2010, p. 65)¹ En otras palabras, el objeto como materia es notado pues tiene una función que cumplir, sin embargo, esta función es otorgada por el mismo ser humano y no necesariamente por el objeto en sí, pudiendo darse el caso de que el objeto físico no concuerde con la idea construida del mismo.

Por otro lado, cada objeto ha sido diseñado para comunicar, son creados para que se vea “la forma, ya no sólo como interface o canal, es un mensaje manifiesto con que el diseñador se confiesa y el usuario interactúa” (Salive, 2011, p.76). Es gracias a la forma que posee el objeto que el usuario puede descifrar su

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

utilidad, pero además también depende del entorno de quien lo observa. “Es de vital importancia subrayar que el infinito valor comunicativo de los objetos requiere focalizarse en los criterios sociológicos, culturales, antropológicos, estéticos, morales, éticos, sociológicos y no sólo en el carácter funcional de los objetos” (Solórzano, 2011, p. 60). Esta comunicación efectiva que poseen los objetos en sí mismos, depende de diversos factores y es por ello que el objeto cambia su forma para transmitir el mensaje adecuado basándose en la circunstancia en la que se encuentra.

Esta comunicación, transmite un significado y, de esta forma, “como todo proceso que implica significación, el objeto, si es entendido, es resignificado” (Salive, 2011, p.76). Ya no se entiende al objeto como forma material, si no que se resignifica su forma o utilidad para trascender en la transición de un mensaje.

2.3. Objetos en el teatro

En el ámbito teatral, se ha abierto un amplio campo de investigación sobre los objetos, pues estos son fundamentales para diversas puestas en escena:

Un enfoque en la cultura material del rendimiento no es nuevo; de hecho, el campo (y muchas publicaciones académicas) no existirían si no fuera por la realización de objetos y cosas teatrales. Y, sin duda, los estudiosos comprometidos con la historia y las prácticas de teatro de títeres y objetos han abierto importantes vías para explorar la interacción dinámica de los artistas humanos y no humanos (Schweitzer y Zerdy, 2014, p. 5-6).¹

De este modo, se considera al objeto tan importante como los artistas presentes. Sin embargo, en diversas publicaciones académicas, los objetos son nombrados de acuerdo a la perspectiva en la que son estudiados. Por ejemplo, el término objeto escénico, “de acuerdo con la fenomenología del teatro, el objeto escénico es un sitio de revelación y de referencia: una presencia empírica y sensorial que trasciende la mera significación” (Sofer, 2016, p. 674).¹ Esta clase de objetos

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

son más que solo el significado, pues son ejes referenciales para los presentes en escena:

en términos generales, los circunscribe a aquellos elementos escénicos tangibles, discretos, móviles, no animados, sobre los que el actor interviene, ya sea desplazándolos espacialmente o alterándolos de alguna forma. Y entendemos que esa manipulación o intervención puede ser también verbal o intelectual y no exclusivamente física (Fernández, 2017, p. 118)

El objeto escénico puede variar en forma, tamaño, función, significado, etc. y, del mismo modo, varía la forma en la que el actor se relaciona con este. Sin embargo, la presencia de un objeto en el escenario provoca una reacción en este que puede ser evidente de forma visible o interna.

Otro término utilizado en la investigación de objetos en el campo teatral es el de objetos performáticos. Esta denominación es utilizada por Bell (2010) para referirse a “formas performáticas que no son centradas en títeres ni máscaras” (Bell, 2010, p. 9),¹ Con ella, Bell expande el rango de investigación acerca de la relación entre objetos y performance y hace visible la importancia de elementos no solo diseñados específicamente para ser mostrados en escena, sino que también incluye a objetos que no necesariamente han sido creados con el fin de presentarse escénicamente pero que, sin embargo, intervienen en la performance.

Bell menciona también que el “objeto performático es el término usado por Frank Proschan para referirse a ‘imágenes materiales de humanos, animales, o espíritus que son creados, mostrados o manipulados en narrativa o en una performance dramática’ (1983:4)” (Bell, 2010, p. 5).¹ Así, para ser considerado dentro de esta definición, el objeto necesita ser parte de la escena.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

En ambos términos, se puede apreciar que “los objetos naturales eran re significados en la escena a partir del uso que los actores hacían de ellos. Muy pocos objetos son ubicados en el escenario sin que los actores de alguna manera accionen o se refieran a ellos” (Dip, 2017, p.61). Los objetos, para ser visibles ante el espectador, primero deben ser visibles ante los actores y es dependiendo de esta relación que se genera el significado del objeto. De esta forma, “bajo el ángulo de la representación, dos son pues los factores determinantes en la construcción del objeto teatral: la manipulación que hacen los actores de los objetos y el punto de vista de los espectadores y/o lectores (Vuillermoz, 2000: 29)” (Fernández, 2015, p. 51). Es el espectador quien le da la interpretación final al objeto observado.

Esta relación entre actor y objeto se da de acuerdo a la dramaturgia establecida. “El objeto es, pues, un vector del espectáculo que incide sobre el desarrollo de la acción, pudiendo engendrar peripecias, efectos cómicos o patéticos, además de permitir caracterizar personajes y situaciones” (Fernández, 2015, p. 52). La acción es alterada de acuerdo a la significación del objeto para el personaje y la reacción que este le provoca, de esta forma, el objeto puede provocar cambios fundamentales para el desarrollo de la obra. Esto ocasiona que el objeto se convierta en un signo, y en este sentido:

su mera ostentación nos obliga a repensar el complejo y particular sistema de los signos teatrales y su modo de significar, algo que ya los primeros trabajos de la escuela de Praga se ocuparon de señalar: el desplazamiento del signo objeto, considerado primero un objeto real, transformado luego en signo, para referir finalmente un objeto (Fernández, 2017, p. 119)

De esta forma, el objeto teatral puede llegar a cumplir más de un rol en escena, puede ser un incentivo para el actor, puede ser un detonante de acción, ser un signo o hasta puede llegar a transmitir emociones. Como dice Fernández:

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

El objeto funciona como un signo teatral que refuerza el sentido de las mismas y es capaz de conducir la acción, caracterizar a un personaje, representar metonímicamente una realidad (que, en ocasiones, las limitaciones materiales de la puesta en escena de la época no permiten representar miméticamente), amplificar metafóricamente una situación dramática o representar una noción abstracta como una emoción o sentimiento (Fernández, 2015, p. 225).

En resumen, los objetos teatrales han sido estudiados, con diversos nombres, pues se reconoce que son piezas clave para el desenvolvimiento de la acción en escena, tanto del actor como de la dramaturgia. Los objetos logran comunicar pues se convierten en signo, mediante la relación con el actor, que logra ser descifrado por el espectador.

2.4. Teatro de objetos

Se han realizado investigaciones acerca del teatro de objetos, en el cual el objeto es el protagonista, no el actor. El grupo Los chicos del Jardín, aborda el tema de los objetos como personajes vivos en escena. Gracias a ellos es que la acción de la obra se realiza y por ello es que se habla de una dramaturgia de objetos. Este último texto habla sobre el teatro de objetos haciendo que se re dignifique el significado de estos.

Por su parte, Acurio, trata el tema de la dramaturgia de objetos. Primero brinda definiciones sobre la dramaturgia teatral, la estructura dramática y el teatro de objetos para después combinar los términos y hablar de una dramaturgia de objetos. Acerca de esta última afirma que “el trabajo con objetos toma importancia, puesto que estos pueden transmitir lo que el manipulador quiera, no hace falta que nadie le diga al público lo que está pensando, porque a través del objeto, las luces y tal vez la música la historia quedará clara, sin necesidad de palabras” (Acurio, 2015, p.20). Es por ello que, en el teatro de objetos, los actores son servidores de los objetos pues los protagonistas de la historia son estos.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

2.5. Objetos en la dramaturgia

La investigación acerca de los objetos y su función en la dramaturgia de una obra teatral reconoce la importancia del objeto:

sugiere que ni los actores ni los objetos (decorados, accesorios o vestuario) pueden 'delimitarse' en 'esferas cerradas' fuera del continuo viviente sobre el cual fluctúan constantemente entre 'Las fuerzas dinámicas de la acción y las fuerzas estáticas de la caracterización'. Para introducir solamente el concepto central de su argumento -que se desarrolla en una especie de dramaturgia vertical de actor a objeto y de regreso, a la 'antinomia dialéctica' que él llama su relación- Veltrusky considera que tal fluctuación es una cuestión de actores y objetos por igual, ganando y perdiendo lo que él elige llamar su 'fuerza de acción'.¹ (Paavolainen, 2012, p. 13-14)

Así, Paavolainen sostiene que la dramaturgia se construye a través de la acción que se genera entre el encuentro de actores con objetos. Estos encuentros no son estáticos pues se basan en la caracterización y emoción que se genera como reacción a la acción tanto del actor como de la obra.

Al ser los objetos materia visual, Bass desarrolla el término de una dramaturgia visual mediante las exploraciones con objetos:

Descubrimos que los materiales creaban muchas formas diferentes que sugerían techos. De ahí surgió la forma en que se trataría de qué se trataría la escena y cómo 'hablaríamos' sobre ella. Los tejados sugerían habitaciones, las habitaciones sugerían aislamiento. La dramaturgia visual en este enfoque abrió tanto el contenido de la escena como la tensión dramática en los elementos a partir de los cuales se construyó la escena (Bass, 2014, p. 55).¹

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

La dramaturgia visual que propone Bass se basa en que las formas de los objetos combinados en posiciones específicas en el escenario, sugieren un espacio que genera una atmósfera dramática. Es a partir de esta atmósfera en combinación con los objetos que se logra crear la dramaturgia de la obra.

De este modo, podemos observar que la dramaturgia de una obra y los objetos se pueden relacionar gracias a la acción que se genera entre los actores y objetos, así como también mediante la composición visual que estos crean de acuerdo a su posición en la escena.

2.6. Títeres

Los títeres son objetos especialmente contruidos para llevar a cabo una presentación o performance. Theodora Skipitares, artista escénica, menciona que “los títeres tienen una inocencia y pureza que los hace especialmente efectivos en iluminar problemas sociales y políticos. Esas cualidades, en adición a sus habilidades de expresar y transmitir a la audiencia profundas emociones sentidas, me ha permitido incorporar, a lo largo de 20 años, una gran cantidad de títeres en mis trabajos.” (Skipitares, 2010, p. 125).¹ Estos son efectivos en lograr transmitir la ilación de una historia o dramaturgia pues fueron creados para ese fin siendo humanizados para tener mayor llegada al espectador.

Esta humanización del objeto creado, en este caso denominado títere, fomenta la empatía con el público cautivando la atención y propiciando un espacio de comunicación. Esto se logra gracias a normas pre establecidas para el adecuado funcionamiento de la mecánica de los títeres.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

Estas reglas van desde diferenciaciones precisas de personajes buenos y malos con su forma plástica preestablecida (formas circulares para los primeros y ángulos triangulares para los segundos, por ejemplo), seguido de indicaciones flexibles en cuanto a desplazamientos y frentes. Estas marcaciones espaciales y formales tienen un correlato en la dramaturgia moralizante, en la que los buenos son cómplices de los niños y los malos son rechazados o maltratados, dentro de un esquemático y manipulado modelo de participación (Dip, 2017, p.32).

Así, Dip da a conocer las formas en las que los títeres comunican mediante estereotipos de forma de acuerdo al personaje que desean representar. Es de este modo como los títeres, siendo objetos, logran humanizarse mediante ciertas medidas estéticas para lograr atraer al espectador convirtiéndose en personajes que actuarán en una historia.

2.7. Otra mirada de los objetos teatrales

Los objetos pasan de ser vistos como objetos inanimados a poseer una esencia propia que los convierte en estímulo para los actores en escena y a la vez en signo para los espectadores. De esta forma, se han realizado diversas denominaciones para los objetos, ya no vistos como simple materia, sino como, componentes vitales para las obras teatrales.

Por ejemplo, existen investigaciones que estudian el rol del objeto en el teatro ateniense. Estas proponen que el objeto pasa a ser un actor en escena pues “cuando vemos los objetos como actores, descubrimos que son vitales para el desempeño y la recepción de la tragedia en Atenas durante la segunda mitad del siglo V aC.” (Mueller, 2016, p. 1).¹ Esto se debe a que los objetos cumplen un rol protagónico en la relación con los actores, es por ello que se les puede proponer como compañeros de estos y así mismo como actores. “En este sentido, los objetos son ‘actores’ cuya presencia formativa y agencia se vuelven parte de la misma textura -la trama, el ritmo y la poética- de ciertas tragedias” (Mueller, 2016, p. 2).¹ Es así como los objetos son piezas fundamentales para la realización de la dramaturgia en escena.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

Esta conversión de objeto pensado como actor se debe gracias a la manipulación de un objeto inerte por parte del actor creando una relación. En otras palabras, como menciona Bell, “pensando en la terminología que Jentsch y Freud usan para explicar lo extraño, podríamos decir que la esencia del desempeño de títeres, máscaras y objetos es la animación del mundo muerto por seres humanos vivos” (Bell, 2014, p. 43).¹ Con el término mundo muerto se refiere al objeto estático que, gracias a los seres humanos vivos, que vendrían a ser los actores, deja de ser un objeto muerto para convertirse en uno vivo.

2.8. Dramaturgia

Se han realizado diversas definiciones del concepto de dramaturgia, en el caso de Bass considera que

es importante decir que la dramaturgia no se refiere necesariamente a ‘contar una historia’. Crear tensión dramática podría implicar una historia, y la audiencia podría encontrarla, pero eso es muy diferente de hacer de la narración de historias un intento. En este caso, en realidad se interpone en el camino de descubrir la tensión dramática (Bass, 2014, p. 55).¹

Esto quiere decir que la dramaturgia no solo tiene como objetivo contar una historia, sino que también busca crear una tensión dramática. Además, Bass también sugiere la dramaturgia más allá del texto pues “las imágenes tienen el poder de ser solo como narradores dramáticos, pero cuando el texto también está incluido, tienen el poder de actuar en contra del texto para darle a la pieza un nivel adicional de tensión y complejidad” (Bass, 2014, p. 56).¹ Las imágenes de por sí, pueden generar la dramaturgia de la obra y el texto puede utilizarse en contraposición para crear mayor intriga para el espectador. Con ello propone la investigación de una dramaturgia teatral más allá del texto escrito, y sugiere considerar como posibilidad la existencia de una dramaturgia visual.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

En dramaturgia visual, es la audiencia la que aporta contenido psicológico a una escena. Se identifican con una situación implícita, con la necesidad de transformarse. La tensión visual es para ellos la tensión de un cambio de vida inminente. Las imágenes resuenan metafóricamente y contienen el potencial de transformación (Bass, 2014, p. 59).¹

Al no tratarse de una dramaturgia basada en un texto, los espectadores tienen la misión de completar la idea plasmada en la imagen vista en escena. Él propone que “comenzamos con una imagen. La imagen puede ser una naturaleza muerta dinámica, un cuadro de la etapa. La imagen contiene materiales, figuras hechas de esos materiales y una relación espacial de esas figuras. Quizás también haya una relación entre títeres y humanos, una intersección de mundos” (Bass, 2014, p. 56).¹ Cada uno de los detalles del objeto, desde el material hasta la forma, añadiendo la relación de estos con los seres humanos presentes, ya sean actores o espectadores, logra una comunión entre ambos y además también generan la tensión dramática lo cual ocasiona que la dramaturgia visual logre su objetivo de ser una forma viable de creación.

- **Dramaturgia en el teatro de luz negra**

Utilizaré la definición de estructura dramática de la autora Acurio, para ella “se definiría a la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con una necesidad y una lógica determinada por el personaje.” (Acurio, 2015, p.19). Por otro lado, según Acurio (2015), para Raúl Serrano la estructura dramática se diferencia de la dramaturgia, porque no es solo tarea del dramaturgo, para él esta afecta a todos los participantes de una obra de teatro, incluyendo también a los objetos.

¹ Traducción realizada por la autora de esta tesis.

Esto quiere decir que la estructura dramática se adquiere gracias a que la dramaturgia planteada es procesada por todos los participantes de la obra que se está realizando. Lo mismo comparte José Sánchez (2010) pues para él “esto es dramaturgia: una interrogación entre lo teatral (el espectáculo/ público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto a individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)” (p.19). De esta forma, la dramaturgia creada en base a la acción entre actores y objetos se completa gracias a la interpretación realizada por los espectadores.

Para la definición de dramaturgia en el teatro de luz negra me basaré en todos los autores que hablen del teatro de luz negra pues concuerdan en que “no hay un guion que estructure la obra y, por tanto, los personajes se convierten en el elemento clave que da forma a la obra” (Muñoz, 2015, p.17). Además, según Acurio (2015), la dramaturgia es la historia que se cuenta, la circunstancia en la que se encuentra el personaje y como se relaciona con todo lo que lo rodea, en el caso del teatro de luz negra, sería cómo los personajes objeto se relacionan con los personajes humanos.

2.9. Definición del teatro de luz negra

Para fines de esta investigación, se entenderá por teatro de luz negra aquel espectáculo teatral en el cual “sobre un escenario totalmente negro y mediante el uso de la luz negra, un actor-manipulador, también vestido de negro, podrá hacer aparecer y desaparecer cualquier objeto que sea visible a la luz ultravioleta del tubo fluorescente. Con esto, algunos personajes-objetos parecen cobrar vida propia” (Conejo, 2012, p.2). Además, en esta clase de teatro, también existen personajes humanos visibles ante el público. Como menciona Prieto (2014), existen dos clases de cuerpos o actores: los cuerpos visibles y los invisibles. Los primeros serán los actores con personajes principales humanos de la obra que deben estar correctamente vestidos con ropa fluorescente para su adecuada visualización. Los cuerpos invisibles son los actores de negro que manipulan los objetos y que llevan la línea dramática de la obra. Para esta investigación yo los denominaré actor visible (o actor con personaje humano) y actor invisible (o actor manipulador de objetos).

Siguiendo esta línea, se utilizó algunos movimientos técnicos que Conejo (2012) propone que el actor realice al hacer esta clase de teatro y que sirvieron de base para mi proyecto escénico. Conejo menciona que un actor manipulador no puede pasar delante de un objeto ni el objeto puede pasar detrás del actor manipulador. Los objetos fluorescentes deben moverse con lentitud pues de lo contrario se volverán un haz de luz, sin que el público pueda comprender el movimiento. Por otro lado, al ocultar un objeto, el movimiento debe realizarse a la mayor velocidad posible. De este modo se logrará mantener la estética del teatro de luz negra.

De esta forma, el actor manipulador de objetos requiere de un desplazamiento en el espacio particular ya que debe ser consciente de todo lo mencionado anteriormente. En el caso del actor con personaje visible, también requiere de una conciencia espacial del escenario muy fina puesto que todo se encuentra a oscuras. Además, debe aplicar algunas de las técnicas de no pasar detrás de los objetos para no hacer visible al actor vestido de negro.

2.10. Objetos en el teatro de luz negra

En el teatro de luz negra, los objetos juegan un rol fundamental pues, como menciona Conejo (2012), el objeto, al ser manipulado por un actor no visible ante el público, parece cobrar vida propia convirtiéndose en un personaje autónomo. Este objeto toma partes de la esencia de la humanidad, expresándolos tanto en su forma como en su accionar, para lograr transmitir el mensaje a los espectadores mediante conocimientos básicos que posee el público.

Así mismo, tomaré otra mirada del objeto como materia y lo consideraré como actor, teniendo como resultado el término objeto-actor en el teatro de luz negra. Es una definición que desarrollaré tomando como referencia lo que menciona el grupo Los Chicos del Jardín (2013), que el actor al manipular el objeto lo transforma en protagonista y genera un nuevo lenguaje escénico. Este nuevo lenguaje se aparta del actor en sí como único protagonista y busca la poesía de los objetos para genera una dramaturgia en ellos que los convierte en creadores

de la obra. Precisamente, el teatro de luz negra no podría funcionar si es que los objetos no fueran considerados como eje central de la obra.

2.11. Definiciones de términos utilizados en esta investigación

- **Términos ya existentes**

- Actor manipulador de objetos o, como lo denomino en esta investigación, actor invisible: Es aquel que en el teatro de luz negra se encuentra vestido de negro lo cual le permite ser invisible ante el espectador. Este manipula los objetos fluorescentes y logra crear la ilusión de que tienen vida propia pues “por pequeño que sea un elemento, si el actor-manipulador se mueve en consonancia con el objeto, éste cobrará vida” (Conejo, 2012, p. 6).
- Personaje humano: Es aquel personaje interpretado por el actor visible, “en algunos espectáculos de teatro negro, puede ser necesario que aparezcan personajes humanos, por lo que se deberán vestir con ropas que sean fluorescentes para que así sean visibles, e incluso maquillarse de forma adecuada para que el rostro se vea con claridad” (Conejo, 2012, p. 4).
- Personaje objeto: Es el personaje creado en base al objeto en el teatro de luz negra. Este parece tener vida propia gracias a la manipulación del actor manipulador de objetos. Conejo menciona este término:

La técnica del teatro negro es la siguiente: sobre un escenario totalmente negro y mediante el uso de la luz negra, un actor-manipulador, también vestido de negro, podrá hacer aparecer y desaparecer cualquier objeto que sea visible a la luz ultravioleta del tubo fluorescente. Con esto, algunos personajes-objetos parecen cobrar vida propia (Conejo, 2012, p.2).

- **Términos propuestos por mí para esta investigación**

- Actor visible: Es aquel que en el teatro de luz negra es visible para el espectador gracias al uso de maquillaje y ropa fluorescente. Su personaje es humano pues trabaja con su propio cuerpo actoral como “objeto”.
- Objeto-actor: El objeto pasa a ser el cuerpo visible del actor invisible, es por ello que ambos deben trabajar como uno solo y estar en armonía. Para lograr este proceso, propongo que el objeto no es un simple objeto, es un objeto-actor con el cual el actor manipulador trabajará en conjunto para crear al personaje objeto. El actor le entrega parte de su propia energía e imaginación dándole vida al objeto y este pasa a ser un objeto-actor que se convierte después en un personaje objeto. Este último, no puede existir sin el objeto-actor y sin el actor manipulador. En este sentido, también el objeto pasa a ser objeto-actor cuando se tiene la intención de trabajar con este como un cuerpo actoral. El actor manipulador, al ser invisible, tiene como única fuente de creación el objeto que se convierte en un compañero de escena, en el objeto-actor.
- Objeto adaptado: Es aquel que no fue creado inicialmente con el propósito de actuar en escena, sin embargo, es adaptado para que pueda funcionar en una obra de teatro de luz negra.
- Objeto creado: Es aquel que fue construido con el objetivo de manipularse en escena considerando que representará a algún personaje posteriormente en la obra de teatro de luz negra.
- Objeto existente: Es aquel objeto que fue construido con alguna utilidad en la vida diaria pero que es trasladado al escenario sin necesitar algún ajuste o adaptación.

III. Capítulo 3: Diseño metodológico

3.1. Planteamiento del proyecto escénico

Para llevar a cabo la investigación realicé un laboratorio de exploración que se desarrolló a través de la creación de una obra de teatro de luz negra. La puesta en escena fue una obra familiar de teatro de luz negra de 40 minutos de duración. Aquí se buscó tener un manejo escénico de los actores en conjunto con los objetos y así se consiguió la dramaturgia de la obra fomentando la ilusión que el teatro de luz negra genera. Así mismo, a lo largo de la obra se usó música grabada, la cual fue compuesta en base a las escenas de la obra.

Las técnicas aplicadas a la puesta fueron improvisadas a partir de los siguientes ejes indicados por Conejo (2012): un actor manipulador no puede pasar delante de un objeto ni el objeto puede pasar detrás del actor manipulador. Los objetos fluorescentes deben moverse con lentitud pues de lo contrario se volverán un haz de luz, sin que el público pueda comprender el movimiento y, por otro lado, al ocultar un objeto el movimiento debe realizarse a la mayor velocidad posible.

Los ejercicios planteados en la etapa exploratoria fueron sugeridos de acuerdo a cómo iba evolucionando cada sesión. Estos ejercicios fueron propuestos por cada uno de los miembros integrantes del equipo, teniendo como base principal mis propuestas y las del director. Al no contar con ningún ejemplo de procedimiento similar con respecto al teatro de luz negra, los ejercicios fueron improvisados a partir de la intuición fundamentada en la formación y experiencia actuarial adquirida de los miembros del equipo.

Los ensayos y la muestra final de la obra creada, *Los colores de Almendra*, se realizaron en el Tambo Actoral los días 24 y 25 de noviembre del 2017, un espacio existente en forma de caja negra localizado dentro del campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Aquí se mostró cómo es que a través de la relación de todos los actores (actor visible, invisible y objeto) se logró la dramaturgia de la obra creando un mundo fantástico en el cual los objetos cobraron vida a través de los ejercicios exploratorios realizados. Posteriormente a esta presentación, la obra *Los colores de Almendra* fue seleccionada para una temporada infantil del 24 de febrero al 25 de marzo del 2018 en el Centro Cultural

Ricardo Palma, esta temporada es incluida como parte de los resultados de la investigación.

Los participantes de este proyecto fueron seleccionados por mí bajo el conocimiento de sus estudios y experiencias previas en el campo teatral. Los actores manipuladores seleccionados han llevado, como mínimo, un año de trabajo de entrenamiento corporal actoral en la carrera de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este criterio me sirvió de base para la selección pues considero que, para poder manipular un objeto que se convertirá en otro cuerpo actoral, primero el actor debe conocer y entrenar su propio cuerpo para lograr transmitir la energía a otro. Se convocó y trabajo con un equipo inicial en la etapa exploratoria del proyecto, pero una de las actrices no pudo continuar en el proceso y por ello se trabajó la etapa de marcación de la obra con una nueva integrante, con quien se realizó algunos ejercicios previos para su adecuada adaptación al equipo. Los equipos estuvieron integrados de la siguiente manera:

- Equipo inicial:
 - Productora General: Francine De la Peña
 - Director: Juan Carlos Valdez
 - Asistente de dirección: Lenybeth Luna Victoria Vargas
 - Músico compositor: Alejandro Mora
 - Actores manipuladores de objetos: Klaus Herencia, Alejandra Chávez, Fabrizio Morales, Eveling Olivares
 - Personaje Almendra: Francine De la Peña
 - Diseño de Arte: Daniela Lino
 - Registro fotográfico y audiovisual: Josse Orrego Loyola
 - Productora ejecutiva: Alessandra Guerrero

- Equipo final:
 - Productora General: Francine De la Peña
 - Director: Juan Carlos Valdez
 - Asistente de dirección: Lenybeth Luna Victoria Vargas
 - Músico compositor: Alejandro Mora
 - Actores manipuladores de objetos: Klaus Herencia, Silvana Picco, Fabrizio Morales, Eveling Olivares

Personaje Almendra: Francine De la Peña

Diseño de Arte: Daniela Lino

Registro fotográfico y audiovisual: Josse Orrego Loyola

Productora ejecutiva: Alessandra Guerrero

La obra se realizó en base a una idea dramática propuesta por mí con los requerimientos que necesitaba cubrir para fines de esta investigación; esta estructura fue tomando cuerpo en el escenario en base a las exploraciones e improvisaciones realizadas por los actores guiadas por el director. El resultado de este proceso de búsqueda fue una obra familiar de teatro de luz negra denominada *Los colores de Almendra*.

- Argumento de la obra: *Los colores de Almendra*

Almendra y Obama son inseparables, ella es una pequeña niña y él su perrito fiel. Ellos viven en un mundo de colores, donde los objetos toman vida y forman parte de su juego en el día a día. Una mañana, cuando sus papás se van al campo, los dos cómplices se quedan solos ayudando en las tareas de la casa. Hasta que un inesperado intruso irrumpe en su mundo. A pesar de todo, Obama demostrará ser el fiel escudero de Almendra. Pero ¿Qué pasa cuando el destino aleja a Obama de la vida de Almendra? ¿Quién podría defenderla del peligro que la acecha?

3.2. Matriz de planificación

Mi pregunta general es: ¿En qué consiste la interrelación entre objetos y actores en el teatro de luz negra y cómo esta genera las cualidades específicas de este tipo de teatro?

Preguntas específicas	Objetivos Específicos	Subtemas	Datos	Medios	Instrumento
¿Cuál es el rol que cumple el actor en la creación escénica en el teatro de luz negra?	Analizar cuál es el rol que cumple el actor en la creación escénica en el teatro de luz negra.	-Manejo de objetos. -Técnica del actor manipulador y del actor visible. -Dramaturgia de la obra	-Teatro de luz negra. -Información sobre dramaturgia de objetos.	-Observación: cuaderno de observaciones y reflexión de ensayos. -Entrevista a los actores: grabación de las conversaciones.	-Guía de observación en los ensayos. -Guía de preguntas para las conversaciones con actores, director y asistente de dirección.
¿Cuál es el rol que cumple el objeto en el teatro de luz negra y de qué maneras la especificidad de este se vuelve esencial para la creación escénica en este tipo de teatro?	Explorar cuál es el rol que cumple el objeto en el teatro de luz negra y de qué maneras la especificidad de este se vuelve esencial para la creación escénica en este tipo de teatro.	-Objeto-actor -Actor manipulador de objetos -Dramaturgia de la obra	-Teatro de luz negra. -Información sobre dramaturgia de objetos. -Información teatro de objetos.	-Fotografías, Videos del proceso de ensayo.	

3.3. Guía de observación de los ensayos

En cada ensayo observé la relación de los actores con cada uno de los objetos que manipula enfocándome en qué tipo de energía le transmite para convertirlo en un personaje objeto. Además, estudié la forma en cómo ese actor se relaciona con este objeto, si es que lo considera como un aliado para la creación (como un objeto-actor) o si es que solo lo considera como un objeto sin mayor colaboración en la creación del personaje. Esta observación la realicé desde afuera de escena, siendo yo espectadora, y desde adentro, interpretando el personaje de Almendra.

Cuando interprete al personaje de Almendra, me relacioné con el personaje objeto y presté atención a la energía que este emanaba y si es que iba en relación con el personaje que estaba interpretando. También observé al actor manipulador de objetos de cerca, pudiendo distinguir qué movimientos realizaba y si es que aún consideraba su propio cuerpo como cuerpo del personaje o lograba transmitir al objeto-actor el personaje. De este mismo modo, tomé en cuenta los aspectos técnicos que requiere la creación escénica en este teatro, el movimiento lento de los objetos, la dimensión espacial por dónde se podría movilizar mi personaje Almendra para poder continuar con la estética que el teatro de luz negra propone. Estas observaciones fueron anotadas en una bitácora para poder recurrir a ellas posteriormente.

3.4. Guía de preguntas para las conversaciones con los actores, el director y la asistente de dirección

Luego de los ensayos, se conversaba con los actores para apreciar sus sensaciones, reflexiones y hallazgos al manipular el objeto. Aquí es donde se conoce cómo es la relación que el actor manipulador crea con el objeto y cómo este es considerado por él. Además, se conversaba acerca de las dificultades que tuvieron en el proceso de exploración y cómo pudieron solucionarlas. Así mismo, se tomó en cuenta las observaciones y los descubrimientos del director y la asistente de dirección como espectadores. Estas conversaciones fueron grabadas para poder recurrir a ellas posteriormente.

4. Capítulo 4: La obra elaborada

Los colores de Almendra fue la obra creada como producto del proceso de investigación de esta tesis. La obra fue muy valorada por la comunidad teatral limeña a nivel profesional, por lo cual fue incluso seleccionada para una temporada teatral que se llevó a cabo desde el 24 de febrero al 25 de marzo del 2018 en el Centro Cultural Ricardo Palma. Esta fue una novedosa obra basada en la técnica de luz negra en su totalidad y sin texto hablado ni narración, enfocándose en la estética y la música que acompañan a lo largo de la obra.

- **Ficha Técnica:**

Productora General: Francine De la Peña

Director: Juan Carlos Valdez

Asistente de dirección: Lenybeth Luna Victoria

Producción ejecutiva: Alessandra Guerrero

Elenco:

Francine De la Peña

Eveling Olivares

Silvana Picco

Klaus Herencia Guerrero

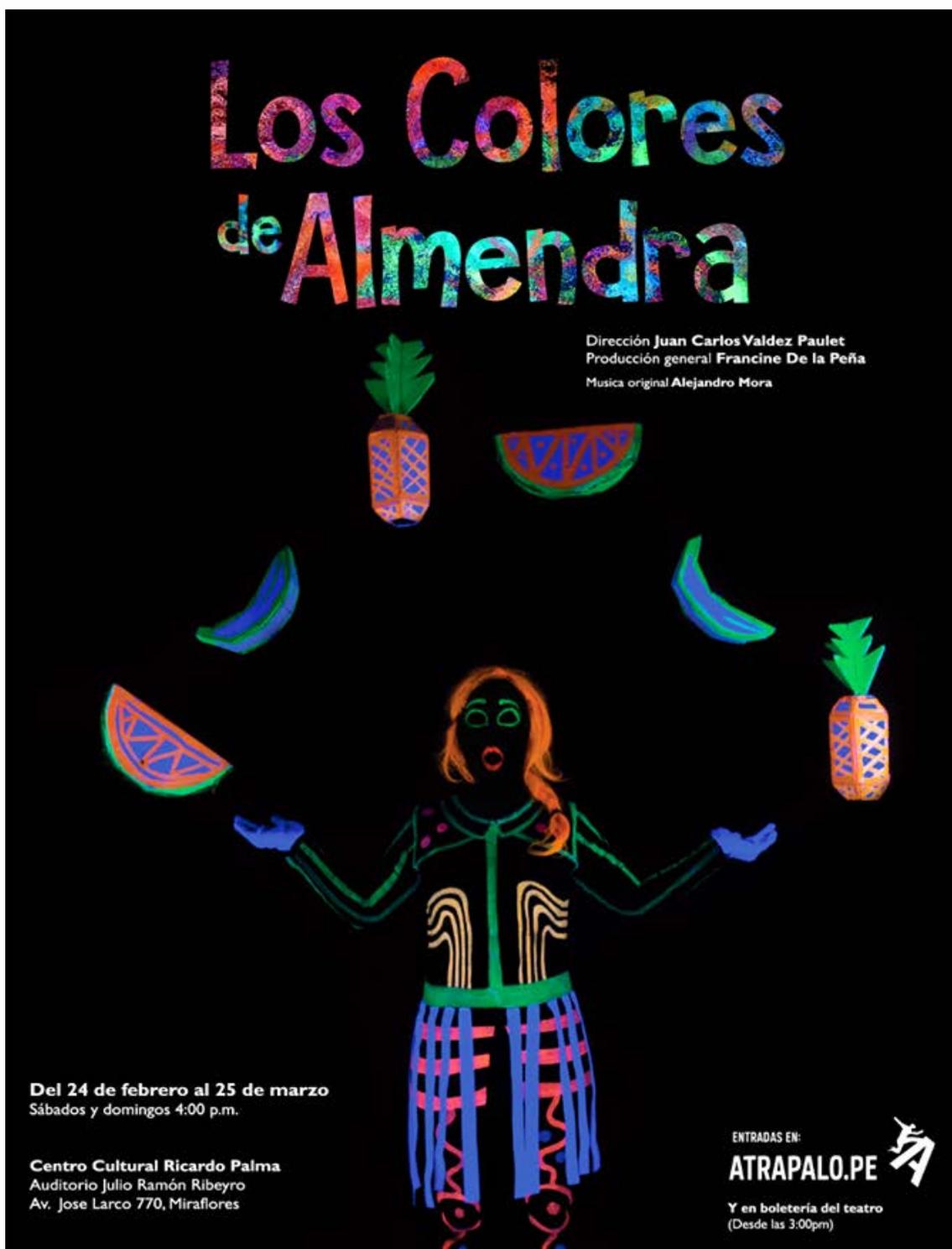
Fabrizio Morales

Músico Compositor: Alejandro Mora

Diseño de Arte: Daniela Lino

Fotografía: Josse Orrego Loyola

- Afiche de la temporada teatral en el Centro Cultural Ricardo Palma:



Automotriz R & C
 tel: 221-1890

Viezza Comics



Folk



DIRECCIÓN DE ACTIVIDADES CULTURALES



PUCP

mira flores
 en tu corazón

- **Resumen de *Los colores de Almendra*:**

La obra comienza con dos actores representando con sus cuerpos a un árbol creciendo, es así mismo como se representa la mañana con la salida del sol. Luego se percibe al perrito Obama buscando su pelota y del mismo modo aparece Almendra. Es ella quien encuentra la pelota y demuestra tener poderes mágicos con los que logra hacer que la pelota caiga del árbol a su mano. Es en ese momento, que Almendra y Obama juegan con la pelota; ellos aparecen y desaparecen de escena buscando la pelota, hasta que el juego termina y se da paso a la aparición de los papás de Almendra.

Los papás de Almendra, se muestran siempre de perfil y realizan secuencias acrobáticas demostrándose el amor que tienen el uno por el otro. Además, comen frutas y guardan en un cesto otras para Almendra y Obama. Estos últimos aparecen y los papás se van a trabajar, no sin antes entregarles los alimentos.

La niña y el perrito disfrutan de su comida hasta que se acaba, es entonces que Almendra, con sus poderes mágicos hace aparecer más frutas por los aires. Los dos, logran recolectarlas volando por los aires, pero se agotan, es por ello que toman una siesta.

Mientras los protagonistas duermen, aparece la batea de ropa junto con el pantalón y el polo, estos caen en las cabezas de los personajes y los despiertan. Almendra debe lavar su ropa, pero se encuentran con que estas prendas tienen vida propia y se escapan. El pantalón y el polo bailan y corren por el escenario evitando ser atrapados hasta que la niña los detiene con sus poderes y con la ayuda de Obama logra limpiar la ropa. Luego de terminar esta labor, descansan echados en el piso.

Es en ese momento que ingresan dos ratitas pequeñas para robar las frutas aprovechando que Almendra y Obama están distraídos. Cuando estos últimos notan la presencia de estos roedores, Almendra se asusta, los ratones salen corriendo con la canasta de frutas y Obama los persigue. Sin embargo, estos logran escapar y el perrito regresa con su dueña.

Los dos amigos se abrazan y es allí cuando aparece la canasta de frutas flotando. Debajo de esta aparece una rata mediana que asusta a los protagonistas. Esta, trata de atacar a Almendra, pero Obama se enfrenta, lo ataca y sale vencedor. La rata mediana huye, pero Obama resultó herido. Almendra, preocupada por su mascota, lo cura gracias al amor que le entrega.

Con la recuperación de Obama, el pantalón y el polo lanzan una pelota a Almendra para que jueguen. La pelota vuela por los aires mientras que los personajes juegan. Llega un momento en que Almendra hace aparecer más pelotas y estas se convierten en una galaxia donde pasan estrellas fugaces. Vuelven los personajes a jugar con la pelota inicial y aparecen los cazadores de ratas.

Almendra les explica la situación a los expertos caza ratas y se va con Obama para dejarles hacer su trabajo. Los expertos investigan la casa, pero son burlados por las ratas chiquitas. Al no obtener resultados, estos utilizan un queso como carnada y además tocan la flauta para que las ratitas aparezcan. Es así como logran capturarlas, pero sin querer se llevan a Obama también.

Cuando Almendra aparece nuevamente, no encuentra a su perrito y es la ropa quien le explica lo sucedido. La niña se encuentra preocupada y triste por la noticia y es en ese momento que aparecen ojos grandes que los observan. Estos resultan ser de una rata gigante que logra vencer a la ropa y captura a Almendra.

Obama aparece justo a tiempo para rescatar a su dueña y vence a la rata gigante convirtiéndola en picapica. Almendra en agradecimiento, le entrega a Obama una capa de súper héroe y celebran juntos. Llega la luna, ya es de noche, y los papás regresan de trabajar. Todos los personajes bailan y se despiden de los espectadores.

5. Capítulo 5: Etapa exploratoria

El trabajo de todo el equipo se inició con una etapa exploratoria dado que ninguno había trabajado antes con el teatro de luz negra. Lo único que conocíamos de este teatro era lo que pudimos leer en algunos textos escritos. Los ejercicios presentados para cada etapa respondían a lo que se necesitaba en el proceso. Además, se incluyeron también las propuestas sugeridas por el director, la asistente de dirección, los actores manipuladores y por mí, según lo que se creía útil para seguir la exploración.

5.1. Exploración introductoria al teatro de luz negra con objetos

Lo que se hizo primero fue la introducción a lo que era el teatro de luz negra. Mostré videos y expliqué a todo el equipo de qué trataba este tipo de teatro y lo que esperaba conseguir en el proceso de investigación. Por ello, estas sesiones fueron guiadas por mí y se realizaron en luz negra; posteriormente se utilizó la luz blanca a pedido de los actores. Estos debían encontrar la forma de poder manipular el objeto, en este caso ropa color fluorescente, y entablar relaciones entre ellos; además como la ropa no es un ser viviente en la vida diaria, los actores debían utilizar su imaginación para impregnarle una personalidad a la ropa que estaría utilizando.

Primero les expliqué algunas nociones básicas que son no pasar delante del propio objeto ni delante del objeto del compañero pues aparecerá el cuerpo de los actores “invisibles” y se perdería la ilusión que se está generando. Luego con esta indicación, les pedí que trabajen primero por separado, ellos con su propio objeto, explorando cómo utilizarlo sin que este pierda forma y además sin que se vea ninguna parte de su cuerpo. A Klaus le entregué el pantalón blanco, a Eveling el polo naranja y a Fabrizio la casaca blanca de hombre.

Lo que pude observar es que el pantalón tenía mayor movilidad y fluidez que los otros dos objetos, Klaus descubrió cómo hacer que su objeto se dé un aspa de molino sin perder la forma, pero luego esta conexión se perdió e intentaba dominar al objeto sin obtener buenos resultados. Eveling con el polo naranja, al inicio hacía exploraciones tímidas de pequeños movimientos. En un inicio tuvo dificultades para mantener el control sobre los objetos y darle movilidad. Le di un gancho de ropa para que esté más estable, exploró con eso, pero prefirió dejarlo

pues el polo se salía varias veces del gancho. Ahí fue cuando descubrió que podía meter sus manos por la parte de abajo del polo quedando las manos en la manga corta y los codos en la parte de abajo del polo. Consiguió estabilidad sin que se pierda la forma del objeto y le dio movimientos sutiles. Fabrizio tuvo dificultades con la casaca pues este objeto es grande, con mangas largas y al ser flexible perdía forma fácilmente.



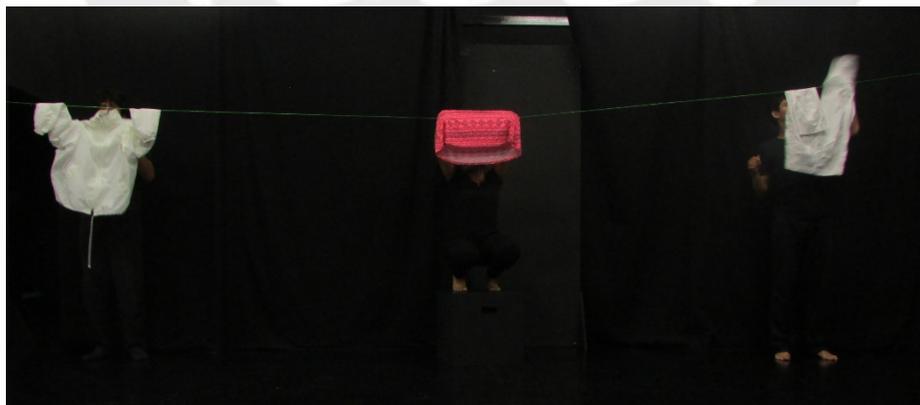
Klaus explorando con el pantalón bajo luz normal. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Les puse música para que les sirva de base y lo primero que hicieron fue hacer que los objetos bailen. Luego les pedí que trabajen la relación entre ellos y que la música los motive para crear una escena juntos teniendo en cuenta la conciencia espacial. Les costó encontrar una relación y por momentos se perdía la conexión entre objetos y actores.

En líneas generales, les costaba mantener la estabilidad de la ropa pues esta era flexible y no tenía una estructura firme. Conversamos acerca de los ejercicios y Fabrizio comentó que efectivamente le costaba maniobrar el objeto y más aún tener conciencia de no pasar delante de este. Klaus sintió por momentos en la exploración que el objeto “lo dominó” a él pues perdía control con facilidad y estaba desconcentrado, no lograba conectar con el objeto, y lo cubría constantemente. Eveling estaba emocionada de haber podido encontrar una cómoda y práctica manera de agarrar el objeto.

Luego se pasó a explorar en luz blanca y los cambios fueron notables. Los actores tenían mayor confianza en sus movimientos. Primero cada uno exploró por su lado y Klaus retomó el control del objeto que anteriormente había perdido. Fabrizio probaba distintas formas hasta tirándose al piso, pero no funcionaba pues el objeto perdía su forma. Eveling consiguió lanzar al aire el objeto y que este regresara sin perder su forma en ningún momento.

Otro ejercicio desarrollado en esta etapa fue que los actores elaboren una secuencia con su objeto. Primero se exploró con luz normal para que puedan crear la secuencia y después se presentó en luz negra. A Alejandra se le dio la falda para que explore, hizo movimientos de llamar a alguien con la falda y de mandar besos volados. Fabrizio hizo con la casaca una secuencia de malabares en la cual demostraba control del objeto y este no perdía su forma. Klaus hizo diversos movimientos con el pantalón, en los cuales se podía percibir algunos pasos de ballet, además consiguió que este pueda sentarse y pararse. Alejandra manipulaba al objeto solo con las manos, Fabrizio necesitaba ayuda de un gancho de ropa, para mantener la estabilidad de la casaca, el cual sujetaba con la boca y de este modo sus manos estaban libres para movilizar las mangas de la casaca. Klaus utilizaba sus manos para sujetar el pantalón por la parte de arriba y utilizaba sus piernas para apoyar las piernas del pantalón y así movilizarlo para lograr la conexión con el objeto.



Actores manipuladores: Fabrizio, Alejandra y Klaus con la casaca, la falda y el pantalón respectivamente explorando con luz normal. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Luego de que encontraran la forma más adecuada de utilizar este objeto, se añadió música a la exploración para que se sientan libres haciendo que los objetos bailen entre ellos salsa. Primero empezaron a bailar la falda (haciendo de mujer) y el pantalón (haciendo de hombre), se buscaba la complicidad y que los actores trasladen la feminidad y masculinidad en el objeto. Después de un rato, se añadió la casaca que se convirtió en el torso del pantalón y formaron un mismo cuerpo. Los resultados fueron fructíferos pues se notaba que era una pareja bailando. Los actores tenían algunas dificultades tratando de no tapar al objeto, pero eran conscientes de esta dificultad.

Algunos resultados de esta primera etapa fueron, en primer lugar, el problema de los objetos flexibles como la ropa, pues estos se deforman constantemente al no tener una estructura consistente y el actor no puede manipularlos con facilidad. Es por ello que el actor manipulador debe buscar formas y acciones en las que no se deformen este tipo de objetos.

En segundo lugar, el actor manipulador debe dejarse influir por el objeto y por lo que este le da. Si el actor trata de imponerle un pensamiento al objeto habrá una barrera de superioridad por parte del actor que impedirá la conexión necesaria con el mismo para así poder crear al personaje objeto. Por ello, debe tomarse al objeto como un objeto-actor, un compañero de escena para trabajar en conjunto sin imposiciones, pues este pasa a ser el cuerpo visible del actor invisible.

5.2. El equipo de trabajo se conoce

Ya que no todos habíamos actuado juntos antes, se desarrollaron ejercicios y dinámicas de juego para la unión de un equipo de trabajo que llevara a cabo un proceso fructífero de la exploración.

Algunos ejercicios realizados con el fin de integrar al grupo fueron el bailar con la premisa de ser los mejores bailarines, sea la música que sea. Otro fue contar hasta el número 20 pero cada uno debía decir un número sin que dos personas lo digan a la vez. Se realizaron ejercicios de espejo con el compañero, uno proponía una acción y el otro tenía que hacerlo de la misma manera de forma fluida y simultánea como un espejo del otro. Estos ejercicios servirían para

desinhibirnos, formar complicidad y conexión entre todos. Después de ello, logramos ser un equipo productivo y a la vez divertirnos al crear juntos.



Ejercicio de espejo. Actores: Klaus, Alejandra, Fabrizio, Eveling y Francine. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Los ejercicios propuestos no fueron solo para la integración grupal, sino que también se relacionaban con la labor que desarrollaríamos al caminar a oscuras con ojos cerrados. Esto servía para concentrarnos y abrir todos los sentidos pues el teatro de luz negra se realiza en la oscuridad y la luz ultravioleta no ilumina, solo hace visibles a los objetos fluorescentes; por ello, debíamos acostumbrar nuestros sentidos a estar dispuestos y alertas ante cualquier situación en la oscuridad. También se trabajó con la consigna de que nuestros cuerpos funcionaran como títeres. La instrucción consistía en que nuestro cuerpo era manejado por hilos por un titiritero, esto nos hacía situarnos como los objetos-actores de la obra.

5.3. Exploración de la dramaturgia de la obra sin objetos

Para que las exploraciones realizadas en esta etapa contribuyeran a la obra *Los colores de Almendra*, se trabajó en base a una estructura dramática planteada por mí, por Juan Carlos y por Lenybeth. Primero se leyó la estructura a todo el equipo y luego se plantearon ejercicios para la apropiación de la misma.

Se propuso que, en parejas, los actores completen la imagen que plantea el compañero con respecto a la obra y que hagan la mayor cantidad posible de imágenes con sus cuerpos en un minuto. Era una competencia entre parejas, pero a la vez se incorporaban algunos elementos de la obra. El truco con este ejercicio consiste en que no se pueden repetir imágenes de las otras parejas y esto conduce al actor a improvisar y crear nuevas, que además deben ser entendidas por los observadores.



Actrices Eveling y Alejandra en el ejercicio de completar la imagen del compañero en base a escenas de la obra. Escena de Almendra, representada por Alejandra (a la derecha), colgando el polo representado por Eveling (a la izquierda). Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Otro ejercicio realizado fue la propuesta de que cada actor contara la historia como creía que había sucedido, pero con su propio cuerpo. No podíamos utilizar ningún objeto ni a otro compañero. Esto fue útil pues cada actor ponía el foco de la historia en una parte distinta. Se vieron diversas perspectivas y posibilidades que podía tener una misma historia, lo que proponía otras visiones para enriquecer la obra que íbamos a realizar. Por ejemplo, Klaus al contar su historia propuso que la rata que entraba a la casa de Almendra no era mala, sino que solo tenía hambre y era curiosa pero no quería hacer daño. Además, tenían formas distintas de contar la historia; por ejemplo, Fabrizio encarnó a cada uno de los personajes con todo su cuerpo haciendo cambios de posiciones.



Fabrizio contando la historia haciendo de los personajes con todo su cuerpo en este caso de la rata malvada. Sentados de izquierda a derecha: Eveling, Francine, Ale, Klaus, Leny y Juan Carlos. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Los actores también exploraron cómo podrían ser las personalidades de cada uno de los personajes (Almendra, Obama, las ratas, el inspector, la mamá y el papá), cómo caminaría cada uno de estos personajes en el espacio y qué secuencias físicas se podrían crear. Klaus eligió trabajar la rata, que era avezada y curiosa. No era “la mala” de la película, sino que solo quería encontrar comida. Esto abrió la posibilidad de pensar en que cada rata que aparezca en la obra pueda tener una personalidad diferente. Fabrizio exploró con el personaje Almendra. A mi parecer, su interpretación de Almendra me daba la sensación de que era Obama, el perrito, pues por el ritmo que utilizaba, que era golpetear, se parecía más a la energía de un perro que al de una niña. Con esto nos dimos cuenta de que ya existen ritmos predeterminados que nos refieren a los personajes de la obra.

5.4. Exploración con objetos existentes, manejo de sensaciones y emociones

En esta etapa de exploración con objetos existentes, lo que se busca es trasladar, mediante exploraciones, emociones y sensaciones de los actores manipuladores a los objetos-actores para entrar a un proceso de construcción de un personaje objeto. Con el término objetos existentes me refiero a objetos

que fueron construidos con anterioridad, pero no por los actores, que son fluorescentes por sí mismos o de lo contrario se les pintó con pintura fluorescente para su adecuada visualización frente la luz ultravioleta.

Uno de los ejercicios propuestos por Juan Carlos fue la acción y reacción entre los objetos manipulados, en este caso, por Klaus y Fabrizio. Klaus eligió explorar con una canasta chica pintada con tempera fluorescente naranja. Al inicio, él no tomaba conciencia de que lo único que se veía con esta luz era la canasta y lo que hizo fue modificar su cuerpo como el personaje de la rata que había estado trabajando anteriormente. En vez de utilizar la canasta como su cuerpo actoral, como el objeto-actor, la utilizó como accesorio pues la puso en su cabeza como si fuera una prenda, esta canasta no tenía vida propia.

Algo similar le ocurrió a Fabrizio; él agarró una flor construida de cartulina fluorescente y le daba movilidad dando vueltas con su propio cuerpo en vez de mover solo la flor. La energía del actor se disparaba en distintas direcciones en vez de estar centrada en el objeto. Después de un tiempo de exploración, Juan Carlos les pidió que agarraran otro elemento. Klaus agarró la corbata y la amarró a la canasta utilizándola como “cola”. Con estos dos objetos combinados, Klaus se concentró en esta nueva combinación de objetos como cuerpo actoral. Los valoró como objetos-actores y así, la canasta pasó a ser un animal vivo, una rata.

Fabrizio agarró guantes blancos y se los puso en las manos. Se le dificultó unir ambos elementos y olvidarse de su propio cuerpo. Primero trabajó con la flor separada de los guantes y solo se concentraba en un elemento a la vez, dejando al otro inmóvil. Luego comprendió que los guantes eran parte de la flor y cuando exploró con el “animal” creado por Klaus, su objeto empezó a cobrar vida también, con el ejercicio de acción-reacción ante lo que el otro hacía.

El ejercicio planteado consistía en hacer un movimiento y cuando este terminara, el otro objeto-actor debía reaccionar. Cuando el objeto-actor de Klaus realizaba su movimiento, tenía vida, sin embargo, el objeto-actor volvía a ser simplemente un objeto inanimado cuando Klaus dejaba de tocarlo y solo lo dejaba en el piso. Con esto se da a notar que el objeto-actor solo existe cuando el actor toca al objeto y le entrega su energía. Esto no significa que el actor manipulador deba estar moviendo al objeto-actor en todo momento, puede haber pausas, pero en

esas pausas debe seguir existiendo la conexión entre ambos para que ocurra el traslado de energía. Al Fabrizio tener sujeta la flor, le pasaba su energía, aunque no la moviera. Así, esta no dejó de ser un objeto-actor en ningún momento.

En otra exploración yo también manipulé un objeto para trasladar sensaciones o emociones. En este ejercicio elegí un banco de madera que era pequeño y estaba pintado con tempera fluorescente. Al ser pesado de manipular, yo debía estar sentada en el suelo utilizando mis dos manos, una a cada lado del banco, para darle movilidad. Por el ritmo y movimientos que yo realizaba, el banco se parecía a la energía de un perro. Es por ello que el director le indicó a Fabrizio que colocara la canasta que él manejaba como si fuera la cabeza del perrito. Es aquí donde nace la idea de combinar objetos para crear los personajes.



Banco con la canasta formando al perrito que se encuentra tomando agua en la batea y el pantalón acariciándolo. Fotografía: Juan Carlos Valdez.

5.5. Exploración con objetos adaptados para ser personajes de la obra

Las exploraciones con objetos adaptados existentes para convertirlos en personajes de la obra tienen como punto de partida el juntar o combinar objetos para transformarlos en un personaje específico de la obra. El actor manipulador, en base a su creatividad, une dos objetos con la finalidad de que evoquen a los personajes. No se busca que se vean idénticos a cómo serían estos personajes en la vida real, sino que, a través de la manipulación, el actor manipulador logre

transmitir el ritmo y energías necesarias al objeto-actor para que se transforme en el personaje específico de la exploración. Esta etapa se dividió en dos momentos: uno en el que cada uno utilizaba personajes distintos, y otro, en el que todos los actores exploraban el mismo personaje.

Además, en esta etapa se inició también mi exploración en luz ultravioleta con el personaje Almendra. Así, se buscó encontrar cómo era este personaje y cómo se podía relacionar con estos personajes objeto. Lo único que era visible de mi personaje era la ropa, no se notaba mi rostro, ni mi cabello.



Exploración con luz ultravioleta. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

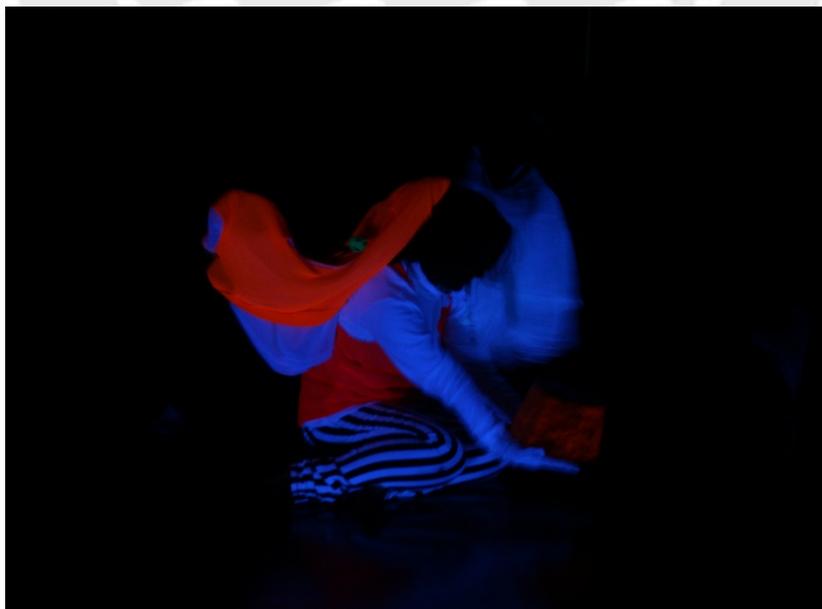
- **Exploración con objetos adaptados para ser personajes de la obra de diferentes personajes a la vez**

En este momento, se hizo el ejercicio de que cada actor elija el objeto con el que deseaba trabajar para convertirlo en uno de los personajes de la obra. Eveling eligió el polo naranja y trabajó el personaje de la mamá, Alejandra agarró un polo blanco y trabajó el personaje de la ropa, Fabrizio hizo el personaje del perro con la canasta naranja y Klaus, con un lapicero, trabajó el personaje del papá. Primero cada actor debía encontrar la forma de manipular su propio objeto para después relacionarse con el personaje de Almendra. Además, al ser la primera exploración del personaje Almendra, yo debía encontrar cómo movilizarme en este nuevo espacio.

En este ejercicio, logré encontrar mayor conexión con el personaje de la mamá que con cualquier otro. Esto se debió a que Eveling ya había trabajado manipulando a ese objeto-actor con anterioridad entonces tenía mayor dominio de sus movimientos; por ello se podía enfocar en crear una relación con el personaje de Almendra. Por otro lado, el espacio me parecía muy reducido y sentía que mis movimientos debían ser medidos a profundidad para no chocarme con los otros actores.

La exploración de Klaus sobre el personaje del papá fue frustrada pues al ser un lapicero no tenía muchas posibilidades de uso. El actor manipulador sintió que a su objeto-actor le faltaba un cuerpo, por ello le construyó uno a base de papel, pero este se caía con facilidad. Es allí donde se juntó con el polo naranja y se convirtió en la cabeza de este como la mamá de Almendra.

Con el personaje de Obama, no pude encontrar una relación pues aún no me daba la sensación de ser un perro. Al ser una canasta no tenía muchos movimientos y el actor manipulador debía encontrar la forma de transmitirle la energía de un perro. Cuando yo cargaba a este objeto-actor, debía seguir moviéndolo como si este tuviera vida propia para que no se convierta en solo una canasta, y trataba de mantener la energía de perro que Fabrizio había estado trabajando.



Personaje de la mamá acariciando a Almendra y Almendra cargando a Obama. Fotografía:

Josse Orrego Loyola.

- **Exploración con objetos adaptados de un mismo personaje a la vez**

En la exploración de diversas formas de cómo hacer el personaje del Obama, el perro, cada actor creaba mediante la unión de objetos ya existentes una forma de perro distinta a la de los demás. Yo tenía que explorar cómo podría ser la relación entre Almendra y estos personajes. Klaus eligió utilizar una canasta con un polo amarrado, Eveling utilizó una batea envuelta con una casaca grande y Alejandra tenía una flor hecha de cartulina y cartón. Primero, cada uno trabajó con su objeto-actor bajo la luz ultravioleta y luego ingresé a la exploración para encontrar una relación con estos personajes.

Klaus colocó la canasta en su cabeza y el polo que colgaba de esta en su espalda, y trabajó al personaje como si su cuerpo como actor fuera visible, olvidó que lo único visible bajo la luz ultravioleta era la canasta y el polo. En este sentido, aún poseía una conciencia de su cuerpo como unidad en vez de trabajarlo segmentadamente pues movía todo su cuerpo en lugar de mover solo al objeto-actor, al objeto le faltaba la energía que absorbía el cuerpo de Klaus.

En el caso de Alejandra con el perro hecho con la flor, lo que más resaltaba de este personaje era la utilización de uno de los pétalos como lengua del perrito. Sin embargo, este era el objeto-actor con el que más difícil se me hacía entablar una conexión física pues, al estar este hecho de cartulina, se podía destruir fácilmente, y es por ello que no podía acariciarlo.

El perro que Eveling había creado con la batea y la casaca era un perro flojo. Gracias a la energía y ritmo que ella le impregnaba, yo lo imaginaba como un perro mayor gordo. A esto se le sumaba también que la batea era ancha y contribuía al peso que la actriz le impregnaba. La dificultad para Eveling era que a ella no le gustan los perros y no tiene cercanía con ninguno. Es por eso que no estaba segura de cómo se comportaba uno y por varios momentos su objeto perdía la calidad de perro.

Con el personaje de Almendra, se me hacía difícil hacer los movimientos exageradamente grandes para que se note la claridad de lo que quería transmitir.

Las emociones del personaje se veían solo a través del cuerpo y específicamente solo a través de la ropa que utilizaba. Además, debía tener cuidado de abrazar a los personajes objeto que representaban al perro, pues tenía que ser delicada en el tacto con ellos para que no perdieran su forma y a la vez cuidar que no se revelara al actor invisible que lo manipulaba.

En el proceso de exploración del personaje de la rata, Almendra tenía que reaccionar a sus apariciones. El no pasar por detrás de los actores manipuladores de objetos se convirtió en una tarea casi imposible pues en esta exploración, el espacio de representación se redujo. Almendra corría asustada huyendo de la rata, pero no podía correr naturalmente porque solo se podía mover por el proscenio.

Los objetos con los que trabajábamos no se parecían aún a las ratas, lucían más bien como los mismos objetos como, por ejemplo, la flor de cartón, un gancho de ropa o una casaca; además, por la desconexión que sentían todos los actores respecto a estos objetos, tampoco parecían ratas en cuanto a la calidad de su energía. El utilizar los mismos objetos existentes ya no era suficiente, sabíamos que se necesitaba construir unos nuevos.

La desconexión entre actores y objetos en esta exploración se debió a que, por primera vez, los actores tenían un espejo grande frente a ellos que les permitía ver lo que hacían. Ellos podían ver mediante el espejo lo que manipulaban y esto jugó en contra pues estaban más atentos a ellos en el espejo que a las acciones que Almendra realizaba.

Al explorar los personajes de los inspectores, como sabíamos las carencias que la combinación de objetos existentes suponía, se propuso explorar con ropa. Klaus se colocó una cafarena blanca y Alejandra se colocó un pantalón totalmente blanco. Fabrizio manipuló la casaca blanca y Eveling manipuló el pantalón de rayas blancas y negras. Se dividieron en parejas de exploración, por un lado, los actores que manipulaban el objeto-actor llevándolo puesto y por el otro los actores que manipulaban los objeto-actores con las manos, sin colocárselos como prendas.

Alejandra y Klaus tenían que ser conscientes de que solo se podía ver la parte del cuerpo que llevaba la prenda. Con ellos se trabajó como si ambos juntos

fueran un solo cuerpo que se podía separar y luego volver a unir. Los movimientos debían ser lentos para que pudieran sincronizar la marcha de los brazos y piernas. La unión de dos objetos en un solo personaje no se lograba al ubicarse un actor debajo del otro, sino que estos tenían que estar en diagonal pues de lo contrario, develarían el cuerpo invisible del otro actor tapando al objeto-actor. Esta dinámica funcionó, pero de todos modos se notaba que eran dos cuerpos y la magia se perdía.

Por otro lado, Eveling y Fabrizio exploraron los personajes de inspectores manipulando los objetos-actores. Este trabajo fue fascinante pues los objetos que manipulaban sí podían estar uno debajo del otro y a la vez separarse, tenían más juego y movilidad. La única dificultad era que los objetos-actores debían estar siempre mirando frontalmente, no se podía utilizar el perfil porque la prenda perdía forma.

5.6. Exploración con personajes objetos construidos por actores

Cada actor construyó su propio objeto-actor en base a los personajes de la obra con tecnopor, cartón, tempera fluorescente, hojas bond, cartulina, entre otros materiales. Esta etapa se dividió en dos momentos: uno, en el que todos los actores exploraron distintos personajes a la vez, y otro, en el que cada actor exploró el mismo personaje, pero de formas creativas distintas.

- **Exploración con personajes objetos construidos por actores de distintos personajes a la vez**

Alejandra trabajó con una botella y post it fluorescente para construir una rata pequeña. Klaus pegó en un tubo de PVC un círculo de tecnopor forrado con un polo fluorescente para que se pueda ver bajo la luz UV (porque el tecnopor no es fluorescente) y con eso trabajó al personaje del papá de Almendra, a quien le puso un sombrero, un polo blanco de manga larga como cuerpo y ojos y boca hechos con cinta maskin tape. Por su parte, Eveling trabajó a Obama, el perro. Forró un tecnopor circular con un polo fluorescente, le creó cola y orejas y le puso una cinta para poder movilizarlo. Fabrizio trabajó con la casaca fluorescente llevándola puesta para interpretar al personaje del inspector.



Personaje del papá manipulado por Klaus. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

En un primer momento, los actores exploraron cómo poder maniobrar estos objetos-actores. A Eveling se le complicaba el manejo exacto del perro pues por la cinta, que era lo único que lo sujetaba, el objeto-actor saltaba mucho y no tenía estabilidad ni firmeza. Además, por los saltos tan rápidos que daba, no se distinguía la forma y parecía solo un punto de color moviéndose. A Klaus se le hacía más sencillo poder maniobrar al papá pues este tenía un cuerpo más humano y fácil de distinguir como personaje. El polo de manga larga con el que exploraba como cuerpo le servía para poder dar indicaciones y expresar lo que quería el personaje pues como el gesto del rostro es estático, era nulo de expresión, y por ello el polo adquiría humanidad.

Alejandra, al utilizar un objeto pequeño como rata, realizaba movimientos fluidos, pero cuando eran muy rápidos no se distinguía la figura, solo se veía un haz de luz moviéndose. Si bien las ratas podían ser rápidas, en esta oportunidad la rapidez tenía que ser lenta. Al moverse lentamente, el personaje objeto adquiría mayor riqueza pues se distinguían sus sutilezas. A Fabrizio se le hizo sencillo pues, al ser su propio cuerpo el objeto, no tenía problemas con maniobrar objetos externos. De todos modos, aún utilizaba las piernas como extensión del personaje a pesar de que no se veían.

Cuando a mí me tocó explorar sola, se me complicó el agrandar las expresiones y movimientos. Mi rostro no era visible entonces no tenía cómo hacer perceptibles mis emociones más que con el cuerpo. Los gestos que realizaba

con el cuerpo tenían que ser exactos, grandes y no rápidos, y a la vez, tenía que moverme como una niña.

Luego pasé a explorar con cada uno de los personajes. El perro era difícil de acariciar puesto que no tenía movimientos firmes y cuando quería tocarlo se movía mucho, entonces yo tenía que agarrar también al perro y moverlo con mis propias manos cuando lo acariciaba para que siga aparentando estar vivo porque sino se quedaría estático y daría a notar su calidad de objeto.



Personaje Almendra, interpretado por Francine, durmiendo y Obama, construido y manejado por Eveling, encima. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

En cuanto al personaje del papá, yo no podía abrazarlo como se abrazaría a una persona normal porque deformaba el cuerpo constituido por el polo blanco de manga larga. Entonces Juan Carlos y Lenybeth me sugirieron que siempre que yo quisiera demostrar cariño hacia el personaje del papá, solo me acurrucara en su hombro. Este sería el medio de comunicación de afecto de Almendra con el papá.

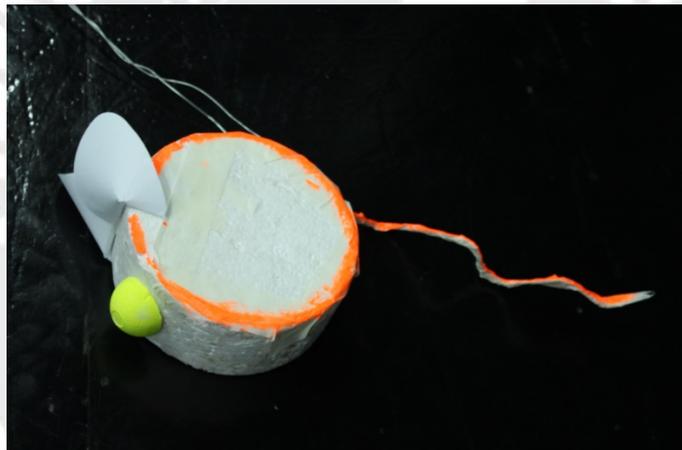
En otra exploración, las ratas se formaron con una botella de plástico de 3 litros partida por la mitad; adentro, se les puso hojas bond para que reflejaran la luz y se les añadió orejas de cartulina fluorescente y una nariz. Para el personaje de Obama, el perro, se utilizó una botella de 3 litros forrada con un polo fluorescente de color rosado y además en vez de utilizar un lazo para sujetarlo, se usó un alambre para darle mayor estabilidad y precisión.

El perro, manipulado por Eveling, ganó más firmeza con el alambre, era más específico en sus movimientos y los saltitos que daba no eran tan

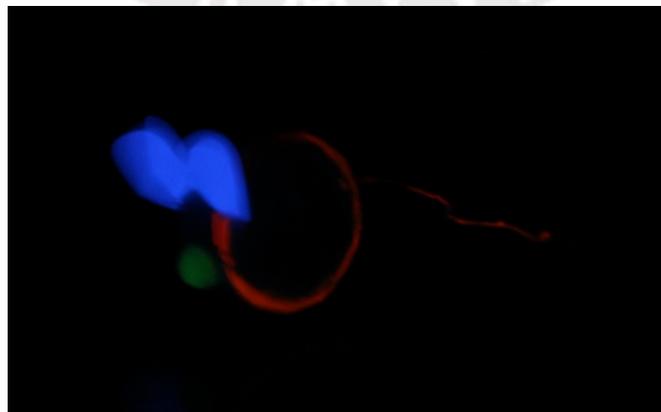
desequilibrados como con el lazo, ahora sí se podía percibir más la energía de un perro. Cuando Obama se relacionó con el personaje de Almendra, hubo mayor conexión pues el personaje objeto era más estable y ya podía acariciarlo sin que se mueva tanto.

Alejandra y Klaus exploraron los personajes de ratas. Al inicio eran un haz de luz por la rapidez con la que se movían, pero luego utilizaron una velocidad lenta, aunque fluida, que permitía la apreciación del objeto bajo el efecto de la luz negra. Las ratas se movían saltando a la vez y por momentos mirándose entre sí, se notaba la complicidad existente entre ellas.

En otra sesión, Klaus creó el personaje de la rata con tecnopor circular, un alambre para sujetarlo y una cola. Este nuevo objeto-actor causaba ternura, contenía la apreciación del actor sobre lo que significaba el personaje que no era necesariamente malo.



Personaje de la rata construido por Klaus, luz normal. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

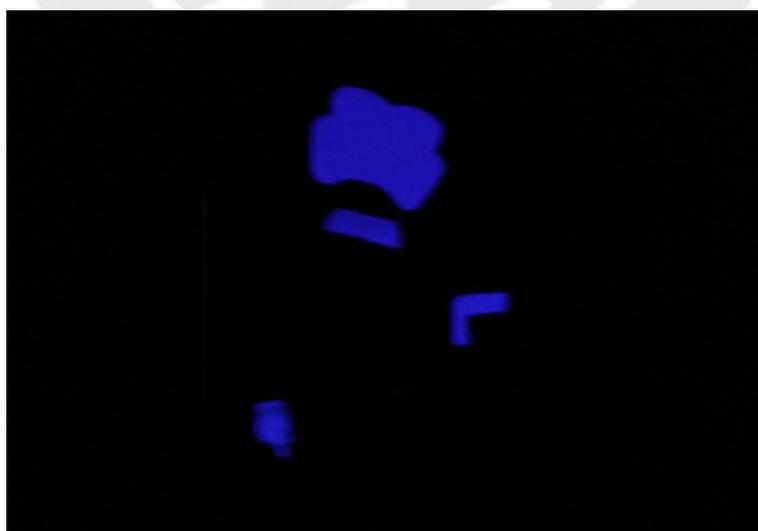


Personaje de la rata construido por Klaus, luz ultravioleta. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

En otra oportunidad, Fabrizio creó la rata en base a un tecnopor circular y poniéndole bigotes y orejas. Esta sí daba la sensación de ser una rata malvada por la energía que el actor le transmitía. Eveling trabajó al inspector utilizando bigotes, pelo, guantes y una pistola blanca. Todo estaba pegado en su cuerpo, pero los objetos eran los que se veían. Era como trabajar con objetos separados que juntos conformaban una sola idea.



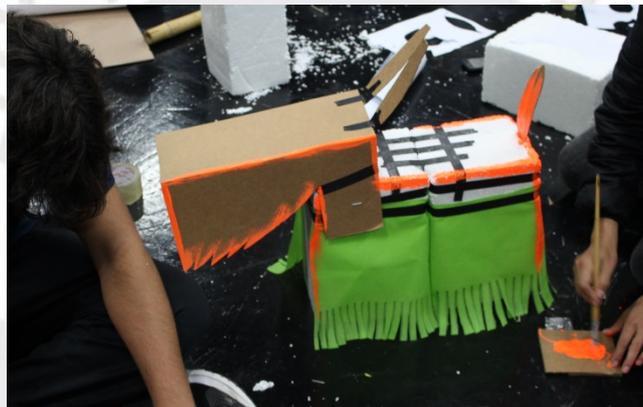
Personaje de la rata construido por Fabrizio, luz ultravioleta. Fotografía: Josse Orrego Loyola.



Personaje del inspector construido por Eveling. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

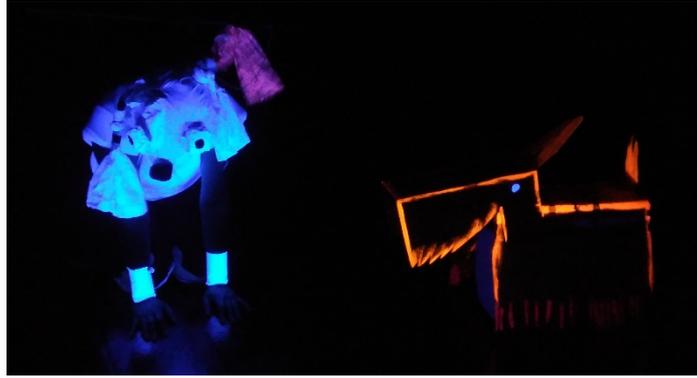
- **Exploración con personajes objetos contruidos por actores de un mismo personaje a la vez**

Primero se trabajó con el personaje de Obama, cada actor tenía que hacer un perro. Uno de ellos fue hecho con tecnopor, cartón y pintura fluorescente y fue manipulado por Fabrizio. Este perro parecía un snauzer. Tenía una abertura en el centro de torso que lo hacía flexible. Fabrizio, cuando manejaba este objeto, tenía que agacharse pues aún estaba descubriendo las posibilidades del objeto actor. Cuando yo quería darle indicaciones al perro, me daba cuenta de que Fabrizio como actor estaba mirando a su personaje, pero no me miraba a mí, entonces no podía seguir mis indicaciones. El actor debe saber manipular bien primero su propio objeto para luego poder mirar al actor compañero y generar la relación.



Fabrizio y Lenybeth en proceso de construcción del perro. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Cuando le daba indicaciones, como Almendra, al personaje de Obama creado por Klaus y Eveling, Klaus tenía que verme a mí para mandar a Eveling. Eveling se convirtió en el personaje objeto, ella llevaba ropa blanca y en su cabeza había construido la cabeza del perro. Tenía ropa puesta con hojas bond que funcionaban como ojos y nariz. Klaus manejaba las orejas de este perro agarrado con pabilo y un palo, así como también la cola. Él era los ojos de esta actriz y Eveling se convirtió en el objeto. Esta clase de manipulación fue más complicada pues ella no podía ver y no podía entender las indicaciones que Klaus le transmitía de acuerdo a lo que el personaje de Almendra le proponía.

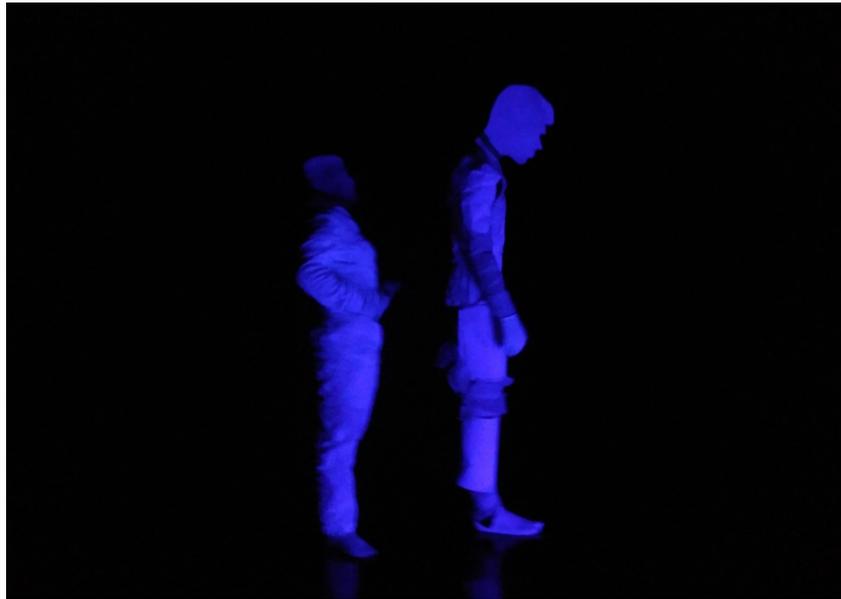


A la derecha, el personaje de Obama construido por Klaus y Eveling, manejado por ellos mismos y a la izquierda personaje de Obama utilizado por Fabrizio. Fotografía: Josse Orrego

Loyola.

En la exploración, los personajes del papá y la mamá fueron abordados por Alejandra y Klaus. A ellos, se les puso ropa blanca hasta la mitad del cuerpo y se les forró la misma mitad del cuerpo con hojas bond. Fabrizio y Eveling trabajaron al papá y la mamá construyendo los personajes. Eveling utilizó un casco forrado con papel blanco y le hizo una cara, además le hizo el cuerpo con un polo sujetado al casco. Fabrizio utilizó una base cuadrada de cartón, le pintó lentes, un bigote y le hizo una nariz movable. Todo se probó con luz ultravioleta.

En este trabajo de los padres, era asombrosa la ilusión que generaban cuando solo se paraban con la pierna no visible, la que estaba de negro, y parecía como si el personaje volara. Solo podían caminar de perfil y siempre tenía que estar uno delante del otro, no podían mirarse el uno al otro pues, al tener los dos el mismo lado visible, solo podían mirar a un solo lado todo el tiempo. Cuando yo entré a la exploración, hicimos una secuencia en línea recta caminando de derecha a izquierda del escenario. La única conexión que yo pude tener con ambos a la vez fue cuando estuve en el centro y Klaus iba adelante y Alejandra detrás, y le daba a cada uno una mano. Este movimiento llegó a representar la mayor muestra de afecto.



Personaje de la mamá, actriz Alejandra, y personaje del papá, actor Klaus.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

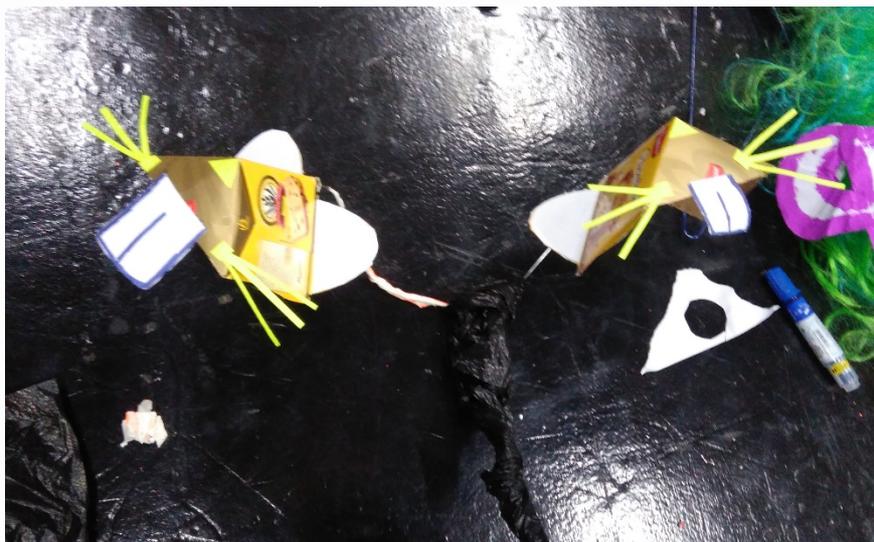
Al trabajar con la mamá y el papá contruidos por Eveling y Fabrizio, yo tenía mayor movilidad y contacto con los dos, así como ellos tenían mayor contacto entre sí. La dificultad aquí era que los objetos solo podían mostrarse de frente y nunca de perfil. Además, el papá no tenía cuerpo y el cuerpo que tenía la madre era complicado de manipular. Así, se llegó a la conclusión de que con los padres de medio cuerpo se podía apreciar más la fantasía y, en la otra versión, se valora más los sentimientos, la ternura. Quedamos en buscar esa emoción en la forma de los padres con medio cuerpo.



Personaje del papá, manipulado por actor Fabrizio, personaje de Almendra, realizado por Francine (yo) y personaje de la mamá, manipulado por actriz Eveling.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

En la exploración con el personaje de las ratas, Alejandra creó una con cuerpo grande de cartón y realizó su cara en base a tecnopor con pintura fluorescente; por su parte, Klaus utilizó cajas chicas de panetón cortadas por la mitad y les colocó orejas y bigotes. Ambas ratas fueron sujetadas con una sola mano mediante alambres, y Fabrizio utilizó una casaca blanca, guantes y una máscara hecha de una botella. Para esta exploración, Eveling utilizó al personaje de Obama que había sido creado por Fabrizio y Lenybeth el cual se reconstruyó para que tuviera el cuerpo hecho de cartón en vez de tecnopor.



Personaje de las ratas creados por Klaus. Fotografía: Francine De la Peña.

Así, se buscó las maneras de cómo estas ratas atacarían a Almendra mientras ella duerme y cómo Obama podría defenderla. Además, también se trabajó la relación entre Almendra y Obama. El objeto-actor del personaje de la rata construido por Alejandra no era sencillo de utilizar pues al tener el cuerpo tan grande y la cabeza separada, se necesitaban dos actores manipuladores para que fuera manejado.

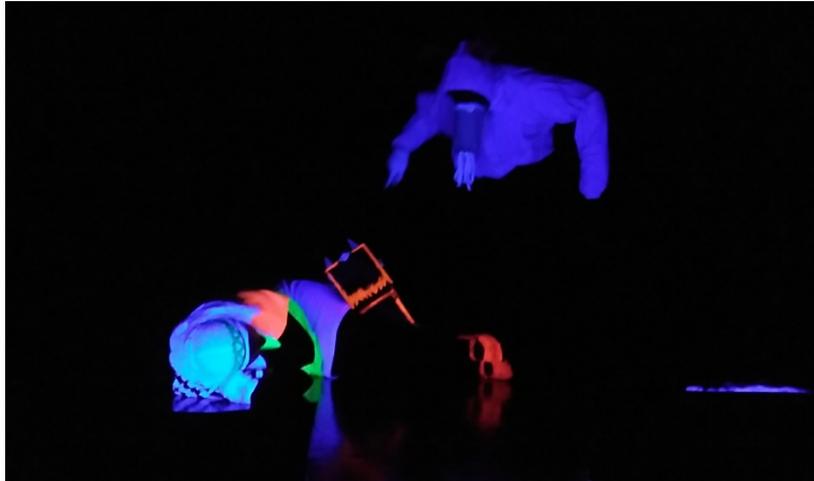


Almendra durmiendo, Obama encima, personaje de rata manejado por Alejandra.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Por su parte, el personaje de la rata de Fabrizio era sencillo de manejar pues estaba compuesto por la parte superior de su propio cuerpo. Ya que esta rata era la que mayor movilidad tenía, se convirtió en la líder del grupo de las ratas.

A pesar de ello, no se asemejaba a una rata de la vida cotidiana, se notaba que había un cuerpo humano debajo de la casaca.



Almendra durmiendo, Obama encima, manejado por Eveling, personaje de rata creado por Fabrizio. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

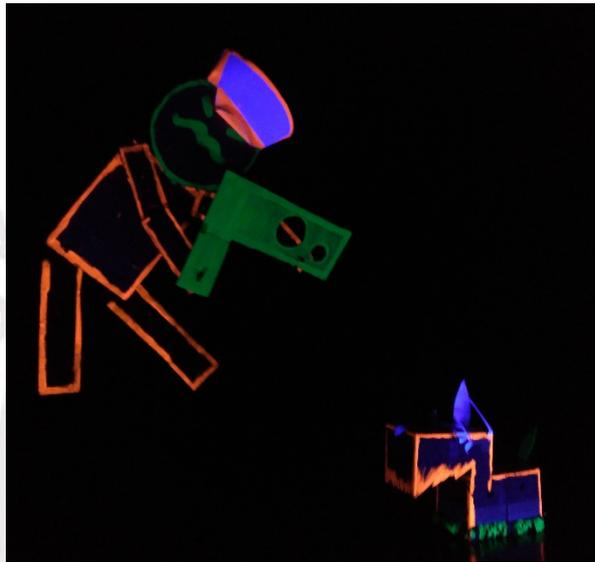
Las ratas construidas por Klaus eran fáciles de usar y poseían energía de ratones pues al estar sujetas por alambres, tenían movimientos fluidos. Así mismo, ya que eran dos, lograron relacionarse con complicidad. Por la forma en cómo Klaus las movía, parecía que conversaban entre ellas.

Para el personaje del inspector, Klaus y Fabrizio crearon un monstruo con la intención de que imponga respeto y sea creativo. A ningún otro integrante del equipo le quedó claro lo que ellos intentaban hacer y, bajo la luz negra, esto se entendía con menor claridad pues eran piezas dispersas sin conexión alguna.



Personaje creado por Fabrizio y Klaus para el inspector. Fotografía: Francine De la Peña.

Lenybeth propuso un personaje de inspector realizado con cartón, tenía articulaciones unidas con pabilo y fue manipulado por Alejandra. Ya que tenía forma humana, era fácil de comprender y sus articulaciones facilitaban la comprensión de lo que el personaje quería transmitir. Aun así, se necesitó la ayuda de otro actor manipulador para que maneje sus piernas pues Alejandra solo podía manipular su torso y sus brazos; fue Fabrizio quien ayudó a mover las piernas del personaje.



Personaje del inspector manipulado por Alejandra y Fabrizio con Obama manipulado por Eveling. Fotografía: Alessandra Guerrero.

5.7. Etapa de marcación de la obra

Luego de estas exploraciones, se tuvo en claro qué objeto funcionaba para qué personaje. De este modo se inició la marcación de las escenas de la obra, basándonos en una estructura dramática, pero a la vez considerando las propuestas de todos los miembros del elenco.

- **Marcación en luz blanca**

Fue necesario marcar la obra primero en luz blanca, y de ese modo, poder observar lo que ocurría alrededor pues en la oscuridad no se podía precisar los movimientos. Este paso fue fundamental para poder organizar la utilería. Además, fue la forma más eficaz de coordinar los movimientos entre los actores

manipuladores de objetos, el actor visible y el objeto-actor para de este modo no develar a los actores manipuladores.

- **Marcación en luz ultravioleta**

Luego de marcar las escenas en luz blanca, estas debían ser probadas en luz ultravioleta para comprobar que la ilusión que genera el teatro de luz negra sea efectiva. Es con esta luz que se pudo marcar con mayor rigurosidad la parte técnica (para no develar lo oculto) pero enfocando el énfasis en la magia de los personajes.

5.8. Etapa de confrontación con el público

Se realizaron dos presentaciones de la obra *Los colores de Almendra* como producto del proceso de investigación los días 23 y 24 de noviembre del 2017. En estas dos fechas, luego de la presentación de la obra, se realizó una encuesta a los espectadores (ver Anexo 1) y posteriormente se realizó un conversatorio. El objetivo de realizar las encuestas era conocer cuál fue la percepción que el público tuvo acerca de los objeto-actores, los actores manipuladores y el actor visible para corroborar si lograron entrar en el mundo de ilusión que este tipo de teatro posee. Además, se realizó una temporada de la obra en el Centro Cultural Ricardo Palma desde el 24 de febrero al 25 de marzo del 2018. Esta también se tomó en cuenta para realizar los capítulos de reflexión esta tesis.

En los resultados de las encuestas realizadas, se pudo observar que a la mayoría de espectadores le pareció que el personaje del perro era el mejor logrado. Esto demuestra que la relación entre objeto-actor y actor manipulador fue la combinación adecuada y que se logró la comunión entre ellos. A esto se le añade la relación con el personaje de Almendra, pues todos los espectadores de ambas funciones coincidieron en que la relación entre Almendra y Obama fue bien lograda. Con ello, se reafirma que los personajes, en este caso el de Obama, se crean, no solo gracias a la comunión entre actor manipulador y objeto actor, sino

que el actor visible también debe generar un vínculo con el personaje objeto manteniendo la concentración con respecto al actor manipulador.

Así mismo, con los resultados de la encuesta podemos confirmar que esta investigación tuvo resultados fructíferos que se vieron plasmados en la obra *Los colores de Almendra*. Del mismo modo, la temporada realizada en el Centro Cultural Ricardo Palma en el 2018, tuvo mucha acogida por parte del público lo cual da señales de cuán relevante es investigar formas novedosas de hacer teatro en Lima.



6. Capítulo 6: Lo esencial es desaparecer

Uno de los principales elementos del teatro de luz negra son los actores en sus diversas dimensiones (actor visible y actor invisible). Estos requieren de una técnica específica para llevar a cabo las funciones que les toca desarrollar a cada uno, además de un compromiso especial distinto al de otras clases de teatro que requieren que el actor sea visible en todo momento o que los actores sean los personajes que interpretan: aquí el actor busca desaparecer. Usualmente los actores desean brillar en el escenario, que su personaje sobresalga frente a los otros; en el teatro de luz negra es necesario que ocurra lo contrario, el actor brilla cuando estando presente, es invisible. El actor invisible utiliza una calidad de energía que traspasa al objeto manipulado y, de este modo, se encuentra visible a través del objeto.

Esta ausencia no tiene una connotación negativa, al contrario, reafirma que la técnica empleada por el actor es la correcta. A partir de esta experiencia creativa, he podido observar que existen dos técnicas distintas para cada una de las clases de actores; a continuación, describiré cada una de ellas en relación con las exploraciones realizadas para esta investigación.

6.1. Estando presentes, son invisibles

Los actores manipuladores lograron brillar por su presencia invisible al convertirse en uno con el objeto que manipulaban. Para ello se realizaron diversos ejercicios y exploraciones guiados por Juan Carlos Valdez como director y con la ayuda de Lenybeth Luna Victoria como asistente de dirección. Estos buscaban desarrollar habilidades como el vínculo con el objeto manipulado, la precisión de movimientos y la múltiple atención.

El vínculo con el objeto manipulado: Este inicia a desarrollarse con el proceso de lograr traspasar la energía del propio actor hacia un objeto inanimado, por ejemplo, el traspaso de energía hacia un banco. Se exploraba cómo el actor podía lograr que el banco exprese tristeza, felicidad, entre otros, sin dejar de ser un banco con el objetivo de que el actor se olvide de su cuerpo como *cuerpo actoral* y que tome como *cuerpo actoral* al objeto. Con el término *cuerpo actoral* me refiero al cuerpo que será visto en escena posteriormente presentado como personaje.

Luego a ese mismo objeto se le atribuía un personaje: el actor manipulador debía descubrir cómo el banco se podía transformar en un perrito. Esto lo conseguía cambiando la velocidad y el ritmo con el que manipulaba al objeto. La energía que le debía proyectar tenía que estar relacionada con la energía de un perro en la vida cotidiana. El actor manipulador necesitaba primero sentir esa energía en su propio cuerpo para luego poder traspasarla al objeto. Este proceso podía resultar dificultoso para algunos actores puesto que son entrenados para expresar con su propio cuerpo y además porque los objetos no eran sencillos de manipular ya que no habían sido diseñados para esa función.

Es por ello que se pasó a la creación de estos objetos. Cada uno de los actores creaba un prototipo de cómo sería, para ellos, los personajes utilizando materiales reciclados como cartón, cartulina, pintura, etc. Al ser los mismos creadores y al acomodarlos de tal forma que ellos sepan el funcionamiento, contribuía a que sientan a esa creación como parte de ellos. Se generaba una conexión de aprecio por el trabajo creado con las propias manos que posteriormente pasaría a ser su cuerpo actoral, esto resultaba ser beneficioso pues ellos podían ver a su personaje como ellos querían que se viera, además les brinda mayores posibilidades estéticas trabajar creando con cartulina que crear con su propio cuerpo pues este último tiene limitaciones.

En el caso del personaje de Obama, el perrito, que resultó ser el mejor logrado en esta obra, la creación fue realizada por Fabrizio y Lenybeth, sin embargo, la manipulación del mismo la realizó Eveling. La actriz, al ver el proceso de creación y conocer desde el inicio la construcción de este objeto, construye un vínculo afectivo con el mismo pues fue creado por parte del equipo, además, ella no se encontraba ajena a este pues se encargó de realizar las reparaciones posteriores que necesitó el objeto. Esto significa que no necesariamente el ser ajeno a la creación del objeto no permita el vínculo afectivo con el mismo. El simple hecho de conocer la procedencia y ver el proceso de elaboración crea un vínculo afectivo que será útil para darle vida a este objeto.

Es necesario este vínculo pues el actor manipulador trabajará con ese objeto durante el resto del proceso de la obra como si fuera su propio cuerpo. Este trabajo resulta ser altruista puesto que el actor manipulador no busca nada a cambio y sin embargo lo entrega todo a este nuevo cuerpo actoral. Esta clase de

entrega se consigue mediante el vínculo afectivo con el objeto, sin embargo, para llegar a ello, el actor debe conocer a totalidad al objeto manipulado. Esto quiere decir que debe conocer su peso tomando en cuenta el material, experimentar con su textura los movimientos que puede realizar, analizar los efectos que genera este al desplazarse en diversos ritmos y, sobre todo, dejarse influir por lo que la forma de este le genera al propio actor. Es así como el actor se conecta con el objeto como su nuevo cuerpo actoral. Si no realizara algunas de estas exploraciones, el actor no podría crear la conexión con el objeto y, por ende, no sería capaz de desaparecer para darle vida puesto que no lo consideraría como parte de él. Es importante resaltar que este vínculo no puede ser impuesto y no nace de un día para otro, es en el proceso guiado de conocer al objeto que se genera esta relación.



Ensayo en luz blanca. En la imagen se puede observar a los actores manipuladores, Eveling Olivares, Silvana Picco, Fabrizio Morales y Klaus Herencia cargando a la actriz visible Francine De la Peña. Nótese la expresión en el rostro de Eveling manipulando a Obama, esa emoción es traspasada al objeto. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

La precisión de movimientos: Los actores manipuladores deben poder controlar bien su propio cuerpo para posteriormente controlar otro cuerpo siendo precisos en lo que se desea expresar. Cada movimiento utilizado en escena

expresa distintas cosas, en especial cuando se manipula un objeto puesto que, al poseer un cuerpo fijo, lo que desea expresar se enfoca en cómo realiza los movimientos y con la energía que los desarrolla. Por ejemplo, no es lo mismo que un personaje agache la cabeza porque se encuentra triste a que agache la cabeza porque se encuentra herido. Al manipular el objeto se deben entender las dos diferencias, a pesar de que puedan ser sutiles.

Esta precisión de movimientos se debe también a que al encontrarse rodeados de objetos fluorescentes deben tener una conciencia espacial delimitada para no cubrir estos objetos y develarse. Así mismo ser precavidos de no pasar detrás de otro actor manipulador mientras manejan un objeto visible. Es por ello que todos los movimientos que se realicen en escena son precisos para mantener la técnica del teatro de luz negra escondida y que la escena mantenga fluidez.

La múltiple atención: Los actores manipuladores se enfocan en distintos niveles a la vez: al actor visible, al objeto que manipulan, a los otros actores invisibles, al espacio en el que se encuentran y a la música que acompaña la obra. La atención que se le debe prestar al actor visible radica en que los objetos que manipulan los actores manipuladores se relacionan con el personaje del actor visible. Esto quiere decir que al momento que el personaje del actor visible acciona, se debe producir una reacción por parte del objeto manipulado, la única forma de lograrlo es sintiendo la energía y observando la acción del actor visible. En el caso de *Los colores de Almendra*, observando a la actriz que interpreta el personaje de Almendra.

En este sentido, los actores manipuladores también debían observar a los otros objetos manipulados por sus compañeros de escena pues se debía generar un efecto de acción-reacción entre estos también. Al hacer que los objetos se relacionen entre sí, los actores manipuladores debían observar a sus compañeros manipuladores a la vez para poder sincronizar movimientos sin chocarse entre ellos mismos. Además, deben prestar atención a su propio objeto, al que ellos se encuentran manipulando, para corroborar que expresa lo que ellos desean. A esto se le añade la música que corre a lo largo de la obra.

Los colores de Almendra es una obra sin texto y se apoya en la música como un elemento conductor de la ilación dramática de la obra. Las acciones realizadas

por los personajes tienen un tempo-ritmo ya establecidos y marcados por el ritmo de la música. Esto quiere decir que la atención de los actores invisibles está coordinada también por el tiempo que marca la escucha de la música. Si ocurriese algún imprevisto, por ejemplo, que un objeto se caiga de la mano de un actor, los actores invisibles deben estar en posición de alerta para reaccionar y solucionar lo ocurrido a la mayor brevedad posible sin que el tiempo de la música les gane.

Es por estos motivos que el actor manipulador de objetos debe desarrollar una múltiple atención. La obra no puede detenerse ni alentarse, pues la música ya está establecida, y para que esto ocurra los actores deben prestar atención a lo mencionado anteriormente todo a la vez para reaccionar en el momento preciso ante cada situación.

6.2. El actor visible ante el espectador

El actor visible en el teatro de luz negra es aquel que posee un personaje humano, esto quiere decir que utiliza su propio cuerpo como cuerpo actoral, lo que significa que la ropa que este utilice en escena es visible en todo momento para el espectador. En la obra *Los colores de Almendra* la actriz visible con personaje humano sería Francine De la Peña quien interpreta al personaje de Almendra. La actriz se encontraba vestida con un traje de ropa fluorescente diseñado especialmente para este personaje, lo cual facilitaba su visualización. Sin embargo, el rostro de esta solo era visible gracias a maquillaje fluorescente en la zona de los ojos y la boca, lo cual exige una técnica distinta de actuación. Las habilidades que se buscaron desarrollar para la actriz visible mediante exploraciones fueron la creación del lenguaje del personaje y la múltiple atención.



Personaje Almendra interpretado por la actriz Francine De la Peña.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

La creación del lenguaje del personaje: Las obras de teatro de luz negra, al no poseer un lenguaje hablado, requieren de otros medios de comunicación no verbales. Para lograr conseguir un lenguaje adecuado, en un principio se debe tener el personaje diseñado claramente. En el caso de Almendra, ella es una niña de aproximadamente 9 años de edad con poderes mágicos. En general es un personaje alegre y juguetón acompañada de su fiel amigo, el perro Obama.

Una vez que estuvo más claro su personaje, la actriz encontró el ritmo de este. Para Francine, el personaje de Almendra podía dar saltitos en momentos de alegría mientras aplaude a la vez, este signo se establece a lo largo de la obra demostrando la alegría de este personaje. Se llegó a este signo cuando se exploró incorporarle alegría y un aspecto más infantil al personaje. Fue una propuesta de la actriz pues consideró que cuando una persona se encuentra alegre, se mueve, y ese movimiento se tradujo en saltos de felicidad, a esto se

le añadió aplausos, pues estos se realizan cuando a una persona le agrada algo. Es así como demostró físicamente la felicidad de forma infantil. Del mismo modo, en momentos de fastidio, la actriz cruza los brazos para mostrar su molestia, o así mismo, en momentos de susto, levanta los brazos. Todos estos movimientos son acompañados mediante gestos. Al solo ser visible, gracias al maquillaje, las cejas, el contorno de los ojos y los labios, estas expresiones faciales debían ser intensificadas y al mostrar expresiones, estas debían ser exageradas.

Para lograr que el público comprenda que el personaje de Almendra poseía magia, la actriz utilizaba las manos haciendo movimientos amplios. Todo movimiento y gesto por realizarse, debía intensificarse y hacerse exageradamente amplio para que se logre comprender la acción. La falta de palabra se resolvió mediante el lenguaje corporal.

En *Los colores de Almendra*, el lenguaje de la protagonista debía también guiar la ilación de los acontecimientos de la obra y ayudar a esclarecer las dudas del espectador para ayudar a la comprensión de la obra, es por ello que el lenguaje corporal utilizado era preciso y amplio. Este fue basado en estereotipos de signos generalmente conocidos por el espectador al cual va dirigida la obra para facilitar la comprensión del mismo.

Este personaje humano se convierte en una especie de caricatura, específicamente en el caso de Almendra esto fue lo que sucedió. Esto se debe al maquillaje, vestuario y al lenguaje puesto que estos intentan simular la figura humana maximizándola para su mayor comprensión en esta estética. Además, añadiendo la magia que ocurre en escena, es comprensible y va acorde con la estética el caricaturizar a este personaje humano. De este modo, para poder aprovechar al máximo el recurso del lenguaje, la actriz que interpretó a Almendra necesitó aceptar esta naturaleza caricaturesca del personaje para trabajar en comunión con la lógica de esta realidad ficticia.

La múltiple atención: Al igual que los actores manipuladores, el actor visible debe atender a diversos estímulos en escena al mismo tiempo, la diferencia es que este es visible en todo momento para el espectador y no debe notarse la atención a estos otros tantos estímulos. El actor debe estar atento a los actores

manipuladores, a los objetos manipulados, espacio en el que se encuentra, a la música y al público a la vez.

Los actores manipuladores muchas veces pueden parecer invisibles para el actor visible si es que este no se encuentra atento a todos los movimientos en escena, es por ello que debe estar presente en lo que está ocurriendo en ese momento. En el caso de *Los colores de Almendra*, la actriz Francine, se encontraba atenta a los movimientos de los actores invisibles sin embargo esta debía interactuar con el objeto que estos manipulaban. Esto significa que la dirección de la mirada del personaje, la visión que el público cree que el personaje tiene, debe ser dirigida hacia el objeto. Sin embargo, la actriz debe ser capaz de utilizar una vista panorámica para saber la ubicación de los otros actores y que no ocurran incidentes como por ejemplo chocarse con ellos.

Estar consciente del espacio en el que se encuentra el actor es necesario pues al ser el actor visible en todo momento para el espectador, debe ser cuidadoso de no develar a los actores manipuladores. Este debe pasar delante de ellos en todo momento manteniendo la ilación de la obra y que no se sienta forzada la marcación. En el caso del personaje de Almendra, la actriz debía estar atenta también a cuando los actores manipuladores la cargaban en distintas ocasiones. A veces le resultaba difícil ver dónde se encontraban los actores manipuladores, pero la posición de estos en escena, al ser siempre la misma, facilitaba la orientación de la actriz.

Todo el ritmo de la obra de *Los colores de Almendra* estaba marcado por la música, en este caso le correspondía al personaje Almendra, en algunas ocasiones, alargar una acción a la espera de la música o, lo opuesto, apurar una acción para que calce con el ritmo. Esta atención auditiva resulta ser un estímulo positivo para la actriz pues la acompaña en los movimientos que realiza, podría decirse que los movimientos se convierten en una especie de baile coreografiado, pero con acciones y reacciones ante otros estímulos visuales. Francine, buscaba que las reacciones de sorpresa o de terror calcen con los picos más altos de la melodía en todo momento para mantener la ilación dramática de la obra.

Este estímulo auditivo no puede opacar la escucha al público presente en la función. Al ser una obra para toda la familia, los niños presentes se conectan con la historia y les hablan a los personajes tratando de ayudarlos. La actriz incorporaba la escucha a este público con gestos de preguntas dirigidas hacia ellos. Sin embargo, esta ruptura de la cuarta pared era medida pues el ritmo de la música, así como las acciones que ocurrían, no podían detenerse. El personaje de Almendra podía estar interactuando con el público mientras que la actriz que la interpretaba se encontraba calculando el tiempo de la música y la siguiente acción que necesitaba realizar.

En algunas funciones en el Centro Cultural Ricardo Palma en Miraflores, en la escena en la que ingresan dos ratitas chicas a escena y Almendra junto con Obama se encuentran jugando, los niños le brindaban indicaciones exactas al personaje de Almendra para que voltee hacia donde se encontraban estas ratitas, sin embargo, la actriz sabía que no podía llevar a cabo esta acción pues arruinaría la ilusión de la obra. Es por esto que ella tomó la decisión de actuar como si no entendiera lo que los niños le decían y además de mirar al lado opuesto. Ellos le indicaban que voltee a la derecha, pero la actriz volteaba a la izquierda, de este modo, pudo incluir la escucha hacia el público infantil, pero a la vez siguiendo el ritmo e ilusión de la historia.

6.3. Exigencias físicas de los actores

El trabajo corporal de los actores es fundamental en las obras de teatro de luz negra dada la especificidad de la estética visual de las mismas. Este requiere de ciertas exigencias físicas, a parte del manejo corporal en cuento a movimientos, control y expresión mencionados anteriormente, la estatura de los actores es primordial para facilitar la técnica.

En *Los colores de Almendra*, se contaba con dos actores y tres actrices; los hombres eran de estatura alta y las mujeres de estatura media-baja, y, en el papel de Almendra, se encontraba la actriz con menor estatura. Los actores, al ser más altos, se encargaban de manipular los objetos que flotaban en el aire, consiguiendo mayor altura, para que, de este modo, las actrices manipuladoras manejen los objetos que se encuentran más cercanos al suelo sin ser develadas.

De este modo, la actriz que manejaba al personaje de Obama, Eveling, no era develada por ningún otro objeto pues se encontraba en cuclillas a la hora de manipularlo.

Al ser la actriz que interpreta a Almendra la de menor estatura, facilitaba a que los objetos flotantes se vieran con mayor altitud y además ayudaba a que este personaje pueda parecer que flota en el aire al ser la actriz cargada por uno de los actores más altos. Estos detalles proporcionaban mayor ilusión y magia a los espectadores, logrando sorprenderlos.



7. Capítulo 7: La verdad detrás de la fantasía

Los objetos en el teatro de luz negra son los que posteriormente se convierten en los personajes visibles para el espectador. Estos son objetos fluorescentes, que resaltan ante la luz ultravioleta, con cualidades particulares: dejan de ser objetos cotidianos para convertirse en otros, su cuerpo material pasa a convertirse en un cuerpo actoral. De esta forma, el objeto deja de ser un simple objeto para pasar a convertirse en un “objeto-actor” pues ya no se valora la utilidad del objeto en sí mismo, si no, que se le valora por la calidad con la que el cuerpo actoral del objeto logra desenvolverse en escena, en otras palabras, su funcionabilidad en escena para interpretar su personaje.

Es importante tomar en cuenta el motivo de la creación del objeto pues es distinto el funcionamiento de un objeto adaptado para que funcione en escena, lo que significa que no fue creado inicialmente para este propósito, a que un objeto sea específicamente diseñado para actuar. Del mismo modo, la estructura del objeto (el material, el peso, el tamaño y la forma) es fundamental para que logre cumplir su rol como cuerpo actoral.

7.1. Objetivos para la creación de los objetos

En la vida cotidiana, los objetos han sido creados por algún motivo específico para facilitar la vida del hombre, por ejemplo, la silla ha sido creada para que el ser humano se siente sobre esta, así como también la ropa fue diseñada para vestirla. En el teatro de luz negra, esta utilidad inicial del objeto desaparece o se modifica para convertirse en un objeto con vida propia, a este lo denomino objeto adaptado. Por otro lado, al no encontrar objetos cotidianos que logren cumplir el rol del personaje con su cuerpo actoral, surge la necesidad de crear un objeto que cumpla con las características necesarias, a este lo denomino objeto creado.

Objeto adaptado: Es aquel que no fue creado inicialmente con el propósito de actuar en escena, sin embargo, es adaptado para que pueda funcionar en una obra de teatro de luz negra. En el caso de *Los colores de Almendra*, se utilizaron algunos objetos adaptados como una batea, un pantalón, un polo, entre otros.

Sin embargo, estos eran la minoría utilizada en el montaje puesto que todos los objetos ya creados son difíciles de manipular ya que este no era su fin.

En el caso de la batea, era una batea simple que se pintó con colores fluorescentes para hacerla visible. Este en escena, no cumplía un rol de personaje específico, cumplía con ser una batea y se mostraba con la calidad de vida de una batea. En un momento de la obra esta volaba ingresando a escena mientras cargaba a un pantalón y un polo, posteriormente a este momento, solo cumplía su rol utilitario asignado a su motivo de creación ayudando en el lavado de la ropa.



Almendra con la batea en la mano llamando al polo y al pantalón.

Fotografía: Josse Orrego Loyola

Así mismo, el pantalón y el polo fueron pintados para su adecuada visualización siguiendo la estética de diseño del personaje de Almendra. Al polo fue necesario aplicarle algunos cortes para que los actores manipuladores puedan introducir sus manos sin ser vistos y así lograr darle vida a este. Estos cumplían los personajes de un pantalón y un polo, pero cada uno poseía una personalidad distinta demostrada a través de sus acciones en escena. Esto quiere decir que, si bien lucían como un pantalón o un polo, en escena no se les utilizaba como ropa, cuya función principal en la vida cotidiana es ser utilizada como vestuario, si no que se le atribuían características humanas identificables convirtiéndolos en personajes.

Es así como el pantalón y el polo bailan en escena huyendo de Almendra y Obama para evitar ser capturados y lavados. Muestran una personalidad divertida y juguetona pues luego aparecen jugando con una pelota acompañando a Almendra y Obama. Del mismo modo, en la escena final, demuestran ser valientes al intentar defender a Almendra de la rata gigante que intenta atacarla, logrando mostrar al espectador las diversas dimensiones de estos personajes tomando como base el motivo de su creación inicial pero además impregnándoles características humanas en el comportamiento.

Objeto creado: Es aquel que fue creado con el objetivo de manipularse en escena considerando que este representará a algún personaje posteriormente. En las exploraciones para crear la obra *Los colores de Almendra*, al no encontrar objetos ya existentes con las características adecuadas para adaptarse a ser manipulados en esta obra de teatro de luz negra, se decidió crear objetos que tuvieran la forma del personaje al que representarían. La estructura de estos objetos se realizaba con materiales adecuados para que la funcionalidad del mismo sea la correcta, siendo esta creada por los mismos actores o por la asistente de dirección o director y también revisados por la diseñadora de arte, Daniela Lino, para que todo luzca uniforme y combine con la estética de la obra.

La mayor parte de los objetos para esta obra fueron creados pues esta resulta ser la forma más eficiente de conseguir que los personajes luzcan de determinada manera y además facilita la manipulación del mismo pues es construido para ese fin. Entre los objetos construidos se encuentran: el perro, las ratas chiquitas, la rata mediana, la rata gigante, entre otros. Para la creación de estos, se tomó como referencia la forma que poseen, en este caso, estos animales en la vida real para trasladarlo a los objetos teniendo en cuenta que sigan la línea caricaturesca de la obra.



Exploraciones de construcción del personaje Obama.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

En un principio, cada uno de estos pasó por un proceso de selección previa en la cual cada uno de los integrantes del equipo creaba su propia versión de cómo podrían ser estos personajes con cartón, cartulina, pintura, tecnopor, entre otros para quedar con la propuesta que mejor funcionara. En el caso del perro, se tuvieron propuestas hechas con tecnopor circular o rectangular como base principal sin articulaciones resultando ser un solo bloque girando en todo momento, pero resultaba ser muy estático y no le brindaba el dinamismo que un perro necesita.

Es cuando se descubre la necesidad de elaborar articulaciones para el perro que el actor Fabrizio Morales, en conjunto con la ayuda de la asistente de dirección Lenybeth Luna Victoria, logra crear el primer prototipo de lo que resultó ser el personaje de Obama. El prototipo poseía un cuerpo hecho de tecnopor, el cual estaba dividido a la mitad y podía abrirse para que los bordes pintados de color fluorescente derechos e izquierdos funcionaran como las patas del perro, y poseía una cabeza hecha de cartón, pegada al cuerpo mediante un alambre que le permitía levantar o bajar la cabeza. A partir de este primer modelo funcional, se adapta y construye otro de cartón mejorando el diseño y movimiento del mismo resultando ser el personaje de Obama que se utilizó en las funciones.

7.2. La estructura del objeto

Cada objeto es único y se distingue de los demás en su estructura: en la calidad del material, del peso, del tamaño y de la forma. En el teatro de luz negra los objetos deben poseer cualidades específicas distintas a los demás para asegurar el funcionamiento de esta estética propiciando las facilidades adecuadas para que los actores manipuladores puedan manipular al respectivo objeto.

El material del objeto: Debe ser de un material resistente que pueda moverse con facilidad, pero a la vez tenga ligereza, es por ello que en *Los colores de Almendra* la mayor parte de la utilería se encuentra construida con cartón. Se utilizan distintos grosores del cartón y diversas capas para cada uno de los objetos de formas distintas, en el caso de la rata gigante posee varias capas de cartón para poder sostener las orejas de esta y que no se caigan, sin embargo, los ojos se encuentran moldeados con un cartón menos grueso para facilitar el diseño de las curvas.



Rata mediana construida de cartón.

Fotografía: Josse Orrego Loyola

También se utilizó foam blanco para las ventanas y las orejas de las ratas chicas sin embargo este material es muy frágil, teniendo que reforzarse con cartón al

quebrarse fácilmente. Es por ello que el material óptimo que se utilizó para este caso fue el cartón, en varias ocasiones, reciclado. Sin embargo, con el uso continuo de los objetos, estos se van deteriorando lo que exige constantes reparaciones que usualmente se solucionaban con cinta adhesiva protectora o reforzando la parte delicada con más cartón.

En el caso del perro, el cuello ha sido reparado en diversas ocasiones pues esta parte específica solo posee una capa de cartón para facilitar la movilidad de la cabeza. Es por ello, que el material que se decida utilizar y la cantidad debe estar directamente relacionada con el uso que debe cumplir, esto quiere decir que, en el caso del perro, era conveniente ganar mayor movilidad con el cuello y repararlo a que el cuello pierda la movilidad por encontrarse muy reforzado.

En un principio se exploró con tecnopor para formar el cuerpo de los personajes, sin embargo, este material era muy difícil de manipular, moldear y pintar pues se destruye con facilidad. Se utilizó tecnopor en las cuatro pelotas que aparecen en escena pues estas eran ligeras y al ya encontrarse de forma circular, facilitaba el pintarlas. En este caso, podemos observar que, si bien el tecnopor no era útil para crear el cuerpo de los personajes tales como el perro, sí funcionaba para las pelotas. Es por ello que cada objeto que se construya va a utilizar un material distinto de acuerdo a la función que cumpla, pero siempre considerando que este material debe ser resistente después de pintado pues será necesario utilizar ya sea pintura negra, para ocultar al objeto, o pintura de colores fluorescentes, para resaltarlo ante la luz ultravioleta.

El peso del objeto: Debe ser un objeto liviano pero estable. Los objetos requieren ser poco pesados para facilitar su movilidad en el escenario pues en varias ocasiones los actores manipuladores movilizarán al objeto con una sola mano y si este es pesado, no será posible. No puede ser ni muy pesado, que sea imposible de levantar, ni muy liviano que se vuele con facilidad, es por ello que el material del que esté construido el objeto influye mucho en su desenvolvimiento en escena.

En el caso de la cara de la rata gigante, esta fue reforzada con varias capas de cartón lo cual hizo que el peso aumentara convirtiéndola en un objeto pesado. Para garantizar la estabilidad del mismo, se le colocó dos tubos de PVC para

que el actor manipulador pueda sujetarlo consiguiendo mayor altura. Sin embargo, al encontrarse en la parte superior de la cara el mayor peso en las orejas, resultaba complicado de manipular para el actor pues debía hacer equilibrio para que no se venza el cartón. Esto ocasionaba que los movimientos que realizara este personaje sean lentos y pesados lo que transmitía al espectador mayor pesadez por parte de este personaje, lo cual resultó positivo pues representaba a un villano.

Es así como podemos observar que el peso del objeto es fundamental y debe estar relacionado con el personaje que interpreta pues en el caso de la rata gigante, al convertirse en un objeto pesado resultó dificultoso para el manipulador, pero a la vez resultó ser un beneficio para la energía del personaje que representaba.

El tamaño del objeto: Deben ser objetos no tan grandes ni tan pequeños. Los objetos muy grandes son difíciles de ocultar con rapidez, sin embargo, los objetos pequeños son difíciles de distinguir a distancia y el espectador no logrará comprender qué es lo que está viendo. Por otro lado, el tamaño se encuentra nuevamente relacionado con lo que hará este personaje, si no es necesario que se oculte con rapidez, puede utilizarse objetos con mayor tamaño, pero no es recomendable utilizar objetos pequeños si es que se realiza la obra en un teatro convencional pues no serán visibles.

En *Los colores de Almendra*, utilizamos objetos de gran tamaño y también objetos de tamaño mediano, por ejemplo, las frutas no eran realizadas del tamaño natural de estas, podían ser o más grandes o más pequeñas que en la vida real, adaptadas para su adecuada visualización y que todas las frutas tuvieran el mismo tamaño, facilitando la manipulación de las mismas pues, además, en una escena el perro se come un plátano y este debe entrar en el orificio de su boca para ocultarse. Los objetos de menor tamaño utilizados eran las pelotas, siendo más pequeñas que una pelota de fútbol y más grandes que una pelota de tenis, con las que jugaba Almendra y Obama pues de esta forma facilitaba a que los actores manipuladores puedan agarrar una en cada mano sin que se les resbale el objeto, habiendo dos actores manipuladores en escena y en total cuatro pelotas. El objeto con mayor tamaño fue la rata gigante cuya

aparición y desaparición se arregló para que no tuviera que irse con rapidez, ingresando y saliendo por una de las patas sin problema.

Es así como la decisión del tamaño de cada objeto se debe a las acciones que realizará en escena siempre considerando los beneficios o dificultades que deberán resolverse al elegir un objeto muy grande o muy pequeño.

La forma del objeto: Debe relacionarse con el personaje al que interpretará evocando su forma en la vida cotidiana. La forma de cada objeto debe evocar al personaje que interpreta pareciéndose al de la vida real. Esto se logra utilizando diseños que sean de común conocimiento para el espectador convirtiéndose en fáciles de descifrar e identificar, por ejemplo, para las ratas pequeñas se utilizaron dos orejas redondas grandes, una nariz, bigotes y dientes alineados de tal forma que evocaban a la silueta de una rata sin la necesidad de reconstruir todo el cuerpo de estas pues la imaginación del espectador reconstruye la forma y le encuentra un sentido a lo que observa.

En el caso del perro, este poseía una forma rectangular, pero, sin embargo, los espectadores podrían identificar las patas, la cabeza, la nariz, la cola y los ojos de este personaje a pesar de estar compuesto por líneas rectas. Esto se debe a que el comportamiento del objeto en escena es lo que ayuda al espectador a terminar de completar lo que está visualizando siempre y cuando este conozca el símil en la vida real.



*Rata gigante, cabeza manipulada por Fabrizio Morales, brazos manipulados por Silvana Picco.
Fotografía: Josse Orrego Loyola.*



8. Capítulo 8: La relación que da vida

En el teatro de luz negra, los personajes cobran vida gracias al trabajo en conjunto de todos los actores involucrados: actores manipuladores, actores visibles y objeto-actores. Estos personajes creados se pueden dividir en dos sectores los personajes objeto y los personajes humanos que en la relación de ambos es donde se genera la dramaturgia de la obra, además esta dramaturgia se ve apoyada por la música que aporta un lenguaje específico para la comunicación entre los personajes acompañando la ilación dramática de la obra.

8.1. Los personajes objeto

Los personajes objeto son visibles al espectador mediante el cuerpo del objeto-actor, sin embargo, estos recién “cobran vida” cuando el objeto-actor se relaciona con el actor manipulador. Lo que quiere decir que el personaje objeto surge de la combinación entre el actor manipulador y el objeto-actor pues el actor manipulador es quien da movilidad a este objeto-actor dejándose influir por las cualidades del mismo y para que el personaje exista es necesario contar con ambos actores. El actor manipulador requiere del objeto-actor para dejarse influir por lo que éste le brinda para poder crear el personaje, y, por otro lado, el objeto-actor necesita del actor manipulador para poder moverse en el espacio.

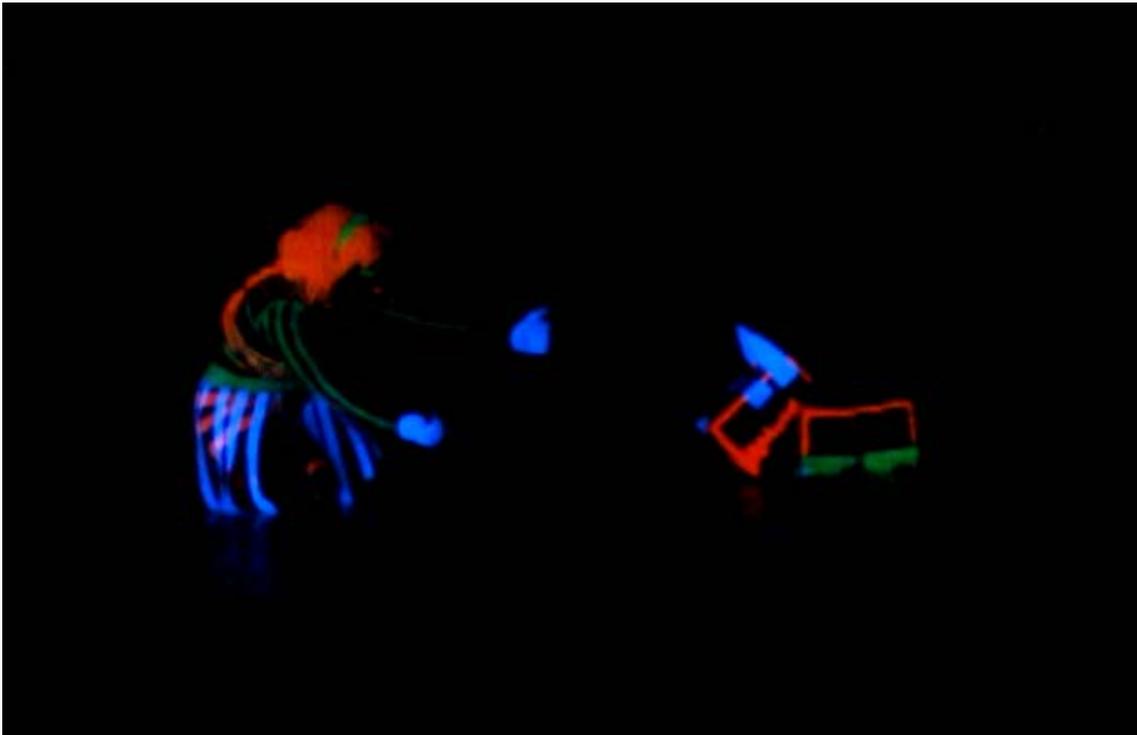
Esta unión entre ambos actores crea una energía vital que se traslada al personaje apareciendo ante el espectador como un ser vivo. Si el actor manipulador considera que el objeto con el que trabaja es un simple objeto, no un objeto-actor como compañero, no podrá conectar con el mismo pues no lo considera su igual y pensará que puede forzarlo a realizar ciertas acciones de las cuales no es capaz. Es en estos casos, que el personaje no es visible pues lo que se verá será al actor moviendo un objeto, no a un personaje objeto cobrando vida propia.

En *Los colores de Almendra*, la actriz manipuladora del perro, Eveling Olivares, conectó con el objeto-actor de tal forma que ella logró trasladarle lo que sentía y es así cómo se creó el personaje de Obama. Por ejemplo, en una escena, Obama es herido por una rata, y la actriz manipuladora le transmite ese dolor al

objeto-actor cómo si ella lo estuviera sintiendo en su cuerpo siendo un perro. Las sensaciones y emociones que se desean expresar a través del personaje primero atraviesan por el actor manipuladora, posteriormente por el objeto-actor y finalmente se convierte en el personaje objeto expresando estas sensaciones o emociones.

En la escena que el personaje del pantalón se encuentra bailando, el actor manipulador, Fabrizio Morales, manipula al objeto-actor con sus manos, pero con sus piernas lleva el ritmo que le intenta transmitir a este logrando que el disfrute por el baile pase a este personaje. Del mismo modo, las ratitas chiquitas manipuladas por Klaus Herencia, lograban mostrar esta picardía gracias a que el actor manipulador se dejaba influir por la estética de estas ratas la cual era caricaturesca y tierna para impregnar el juego en los objetos-actores creando a estos traviesos personajes.

Es así como además de la técnica implicada en el manejo del objeto, la unión entre actores y objeto-actor son los que crean a los personajes objetos pues es un trabajo que no lo puede realizar el objeto-actor sólo por sí mismo pues quién le impregna la vida es el actor manipulador y del mismo modo el actor manipulador no puede crear un personaje sin la influencia del objeto-actor. Es en esta escucha de conocer cuáles son las limitaciones y posibilidades del compañero en escena (ya sea del actor manipuladora o del objeto-actor) que se logra crear un personaje con distintas dimensiones aportando a la estética mágica del teatro de luz negra.



Escena de Obama herido, temporada en el C.C. Ricardo Palma.

Fotografía: Josse Orrego Loyola.

8.2. Los personajes humanos

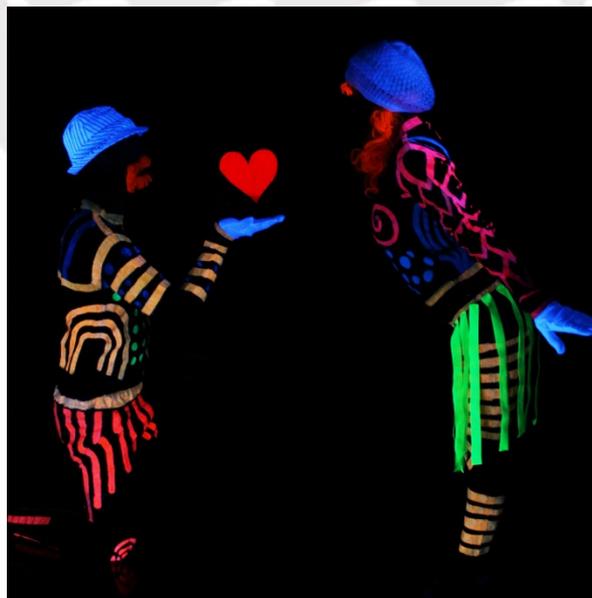
Los personajes humanos son aquellos interpretados por el actor visible. El cuerpo actoral de estos personajes es el cuerpo humano del actor, en este sentido, tiene la misma estatura, contextura y peso que el actor. Sin embargo, estos personajes serán reconocidos por el espectador en base al vestuario, el maquillaje y peluca que lleven puesto, lo que significa que las facciones del rostro del actor no serán visibles estos se recrearán con el maquillaje. Estos personajes humanos poseen cualidades caricaturescas pues su forma estética los guía por ese lado haciendo que su lenguaje en escena sea fuera del cotidiano.

En el caso de *Los colores de Almendra*, el personaje humano visible en todos momentos era Almendra interpretado por Francine De la Peña. Este personaje existía en cuanto a la relación que la actriz compartía con los otros personajes en escena. Esto quiere decir que Almendra existía en cuanto se relacionaba con Obama o sus padres o cualquier otro personaje que estuviera en escena. Almendra se relaciona con Obama como si este fuera un perro de verdad apoyando a la ilusión del espectador, esto se logra haciendo que el personaje no

se percate de la presencia del actor manipulador detrás del objeto-actor, sino que sólo se enfoque en su compañero de escena, en este caso en el perro. La actriz si debe ser consciente del actor manipulador que se encuentra a su costado sin embargo para Almendra, el personaje, estos son inexistentes.

La relación que este personaje tenga con su entorno es lo que define su personalidad. Al ser este un personaje visible en todo momento y, por decirlo de alguna forma, el más "realista", sus acciones deben ser consecuentes con la magia que ocurre en escena, en otras palabras, debe ver y reaccionar ante lo mismo que el público observa convirtiéndose en el cómplice del espectador. En *Los colores de Almendra*, el personaje de Almendra podía romper la cuarta pared relacionándose también con el público. De esta forma, refuerza la convención de que sólo lo que ellos ven el personaje es capaz de verlo también.

Por otro lado, en esta obra se crearon otros personajes humanos, pero sólo con medio cuerpo visible, que es el caso de los papás de Almendra. Esto quiere decir que mitad del vestuario del actor manipulador se encontraba pintado con colores fluorescentes para su visualización y la otra mitad se encontraba totalmente negra para ocultarla. Esta clase de personaje humano es una mezcla entre un personaje objeto y un personaje humano pues la forma que muestra son siluetas humanas de perfil, pero no llega a ser un humano completo.



Papás de Almendra. Fotografía: Josse Orrego Loyola

Con estos perfiles de los personajes de la mamá y del papá, se pudo crear secuencias físicas que sorprendan al espectador pues cuando se paraban los actores en el pie invisible y la pierna visible la levantaban, daban la ilusión de que los personajes flotaban en el aire. Sin embargo, esta técnica también posee sus limitaciones pues todos los movimientos se tienen que realizar de perfil. Estos actores, Silvana Picco y Klaus Herencia, debían tener conciencia de lo que mostraban con la mitad de su cuerpo y lo que ocultaban con la otra para que sus movimientos salgan precisos.

La relación que existe entre estos personajes se da a entender a través de las acciones mostradas en escena y también en cuanto a la relación directa con el personaje de Almendra. Al estar la hija con sus padres, los papás realizaban acciones indicándole a su hija que se porte bien y esta movía la cabeza en aprobación mostrando la obediencia que muestra una hija a sus padres. Es de este modo, que los personajes humanos en el teatro de luz negra se crean a través de las relaciones que existen entre ellos y el espacio que los rodea incluyendo también a los espectadores.



Foto de la obra Los colores de Almendra en el C.C. Ricardo Palma. Se encuentra Almendra y Obama al centro, los papás de esta a los extremos. Fotografía: Josse Orrego Loyola

9. Capítulo 9: La ilación de la vida

El teatro de luz negra no posee un texto dramático y es mudo, por ello, la ilación de la obra se construye alrededor de las acciones realizadas en escena. Esta forma de construir la dramaturgia está inspirada en la relación entre los personajes y el rol que juega la música como conductora de acción. Para la creación de la dramaturgia de la obra de *Los colores de Almendra*, los integrantes del equipo artístico realizamos exploraciones basadas en una idea dramática establecida por mí previamente. Esto quiere decir que fue construida gracias a improvisaciones en las cuales los factores más influyentes fueron la relación entre los personajes y la música como un elemento que también cumple un papel en la construcción de la dramaturgia.

9.1. Relación entre los personajes

Para poder contar una historia, se requiere de vínculos entre cada uno de los personajes. Las relaciones que se establecen, deben ser expresadas con la mayor claridad posible por parte de cada uno de los actores para que el público siga la ilación de la obra. Esto se logra gracias a que los personajes humanos se relacionan directamente con los personajes objeto como si estos tuvieran vida propia, de este modo contribuyen a la realidad ficticia creada en escena.

Es en la relación entre los personajes que los actores desaparecen, la técnica de cada uno de los integrantes ya no se encuentra visible, lo que aparece son las emociones y sensaciones del personaje siendo reales para el espectador a través de su accionar frente al entorno. Cada personaje tiene una acción que cumplir en escena, algo que quiere conseguir del otro, por ejemplo, las ratas chiquitas, en *Los colores de Almendra*, quieren agarrar las frutas para comérselas entonces se dirigen a estas siendo cautelosos pues Almendra y Obama se encuentran en escena también; al percatarse de que no se dan cuenta de su existencia, las ratas se muestran juguetonas, pero igualmente con cautela. Es de esta forma que el personaje demuestra parte de su personalidad acompañada de la acción que desea realizar y los impedimentos que se le presentan, en este caso el impedimento para las ratas sería que Almendra y Obama están presentes.



Escena de la obra Los colores de Almendra en la temporada en el C.C. Ricardo Palma. Las ratas pequeñas se encuentran robando la fruta mientras que Almendra y Obama no se dan cuenta. Fotografía: Josse Orrego Loyola.

Al no haber un texto dramático, las acciones físicas realizadas por los personajes cuentan la dramaturgia y esta es legible para el espectador por la claridad en el cómo realizan las acciones los personajes. Con el “cómo” me refiero a la velocidad, modo y el peso que le impregna el personaje a la acción. Por ejemplo, cuando Obama al final vence a la rata gigante y se encuentra feliz, este va desde su posición hasta el otro lado del escenario para encontrarse con Almendra. Su velocidad es rápida, el modo es corriendo y saltando, y el peso es ligero. Con estas condiciones se puede leer la emoción y felicidad del personaje al salvar del peligro a su ama. Es de esta forma, que la dramaturgia de una obra de teatro de luz negra se desarrolla a través de los personajes.

9.2. Música como uno de los hilos conductores de la dramaturgia

La música juega un rol protagonista en el teatro de luz negra, esta ayuda a los actores a entrar en una atmósfera distinta y de esta forma estos pueden transmitir a los personajes. En las exploraciones realizadas antes de la marcación de la obra, se exploraba con distintos ritmos lo que generaba que las acciones que los personajes realizaban cambien, pues no es lo mismo que Almendra lave la ropa con un ritmo de merengue que es movido y hará que el personaje baile al lavar, a que lave la ropa con un ritmo de balada la cual es más

calma y alentar la acción. La música influye en los personajes en cuanto a la intención con la que realizan la acción, de esta forma, influye en la dramaturgia.

Luego de probar con diversos ritmos, se establecieron los preferidos para que el músico compositor, Alejandro Mora, cree la música que acompañará todas las escenas de la obra. Al iniciar la marcación de la obra antes de tener la música compuesta para esta, cuando esta llegó, los actores debían adaptarse nuevamente a los ritmos pues si bien eran estilos similares a los utilizados en las exploraciones, transmitían distintas sensaciones. Además, la música posee tiempos establecidos que los actores deben seguir para que la obra no se decaiga en ningún momento.

El poseer tiempos ya delimitados para cada escena, por los cambios de música, motivaba a que la acción de los personajes tenga una urgencia verdadera pues esta no podía demorar ni adelantarse por ningún motivo ya que sería evidente para el espectador. Este último, lograba conectar también con el drama de la obra gracias a que la música resonaba en sus cuerpos a la vez, ellos podían sentir lo que ocurría en escena por ello lograban comprenderlo sin necesidad del uso de la palabra. Es de esta forma que la música de una obra de teatro de luz negra es uno de los ejes conductores de la acción.



Escena de obra Los colores de Almendra temporada en el C.C. Ricardo Palma. La ropa se encuentra bailando y no quiere ser lavada.

Fotografía: Josse Orrego Loyola

10. Capítulo 10: Conclusiones

- El actor manipulador de objetos, al traspasar su energía al objeto-actor y transformar su cuerpo actoral, logra crear el personaje objeto en conjunto con el objeto-actor. Para ello, el actor manipulador primero debe proyectarse en el objeto como cuerpo actoral para lograr sentir las sensaciones que desea transmitir en su propio cuerpo y así traspasarlo al objeto-actor.
- El personaje objeto se convierte en el protagonista de la obra cuando se logra la comunión entre el actor manipulador, el objeto-actor y el actor visible. Esto se consigue gracias a que el actor manipulador y el actor visible consideran al objeto-actor como compañero de escena. De este modo, los personajes objeto y los personajes humanos interactúan en la ficción creada haciéndose ambos reales ante el espectador.
- El actor visible contribuye a la creación de la ficción de la obra al relacionarse con el personaje objeto como si este fuera independiente del actor manipulador. Además, este al ser minucioso con sus movimientos, no devela la técnica oculta tras la ficción y así promueve la realidad ficticia de la dramaturgia de la obra.
- La técnica del teatro de luz negra se logra gracias a la sincronización en cuanto a música, ritmo y espacio, que los actores involucrados adoptan para seguir la ilación dramática de la obra.
- La dramaturgia en una obra de teatro de luz negra sin texto dramático y sin el uso de la palabra, se crea a través de las relaciones entre los personajes teniendo las acciones de cada uno claras. Mediante el cómo se realiza las acciones es que el público comprende la ilación de los acontecimientos, para ello, se trabaja con un lenguaje corporal específico desarrollado por los actores.

Referencias Bibliográficas

Acurio Vintimilla, M. E. (2015). *El potencial dramático de los objetos en escena* (tesis, Universidad del Azuay, Ecuador). Recuperado de <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/4681>

Bass, E. (2014) Visual Dramaturgy Some Thoughts for Puppet Theatre Makers. En D. N. Porner, C. Orsenstein & J. Bell (Ed.) *The Routledge companion to puppetry and material performance*, pp. 54-60. New York, United States: Roudedge.

Bell, J. (2014) Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects. En D. N. Porner, C. Orsenstein & J. Bell (Ed.) *The Routledge companion to puppetry and material performance*, pp. 43-52. New York, United States: Roudedge.

Bell, J. (2010) Puppets, Masks, and Performing Objects at the end of the century. En J. Bell (Ed.) *Puppets, Masks, and Performing Objects*, pp. 5-17. Cambridge, Massachusetts: A TDR Book.

Conejo, D. (2012). El teatro negro en la educación infantil: técnica y posibilidades de uso. *Clave XXI. Reflexiones y experiencias en educación*, 7, 1-9. Recuperado de <http://www.clave21.es/teatro-negro-educaci%C3%B3n-infantil-t%C3%A9cnica-posibilidades-uso>

Dip, N. (2017) *Tradición y nuevos horizontes en el teatro de objetos y títeres en Tucumán*, Buenos aires, Argentina: Funda/mental ediciones.

Fernández Correjes, C. (2015). Dramaturgia del objeto teatral en las comedias de Marivaux: del texto a la puesta en escena.

Fernández, C. N. (2017). Hacia una poética de los objetos teatrales: el caso de la comedia de Aristófanes. *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, 8(16), 117-133. doi:10.25025/perifrasis20178.16.07

Los chicos del Jardín. (2013). Teatro de objetos: arte del redescubrimiento. Poética visual de los objetos resignificados. *Revista Colombiana de Las Artes Escénicas*, 7, 145-151. Recuperado de http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas7_12.pdf

Martín Santos, B. (2016). *Propuesta didáctica para trabajar el lenguaje artístico musical a través del teatro de luz negra en el segundo ciclo de la etapa de Educación Infantil* (tesis, Universidad de Valladolid, España). Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/19761/1/TFG-B.956.pdf>

Mueller, M. (2016) *Objects as actors*, United States: The University of Chicago Press.

Muñoz Muñoz, L. (2015). *Desarrollo de la creatividad mediante el teatro de luz negra en la etapa de educación infantil* (tesis, Universidad de Valladolid, España). Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13427>

Olsen, B. (2010) *In Defense of Things*, Plymouth, United Kingdom: AltaMira Press.

Paavolainen, T. (2012) *Theatre/ Ecology/ Cognition*, New York, United States: Palgrave Macmillan.

Prieto Merino, N. (2014). *El fomento de la creatividad a través del teatro de luz negra y el teatro de sombras en educación infantil* (tesis, Universidad de Valladolid, España). Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/5182/1/TFG-B.493.pdf>

Salive Puyana, M. C. (2011). Cuestión de forma: una reflexión sobre el medio como lenguaje. DEARQ: Revista De Arquitectura De La Universidad De Los Andes, (8), 72-79.

Sánchez, J. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En Centro Párraga, *Repensar la dramaturgia* (p. 19 – 38). Imprenta regional de Murcia: Centro Párraga.

Schweitzer, M. & Zerdy, J. (2014) *Performing objects and theatrical things*, New York, United States: Palgrave Macmillan.

Skipitares, Th. (2010) Articulations: The history of all things. En J. Bell (Ed.) *Puppets, Masks, and Performing Objects*, pp. 125-143. Massachusetts, United States: A TDR Book.

Sofer, A. (2016). Getting on with Things: The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies. *Theatre Journal*, 68(4), 673-684.

Solórzano, A. (2011). Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética. DEARQ: Revista De Arquitectura De La Universidad De Los Andes, (8), 54-61.



ANEXOS

1. Encuesta realizada

La encuesta realizada en las funciones del 23 y 24 de noviembre del 2017 tenían el siguiente formato:

Encuesta *LOS COLORES DE ALMENDRA*

Edad: ___

1. ¿Qué personaje o personajes le parece(n) mejor logrado(s)?

- Almendra el Pantalón
 Obama (perrito) el Polo
 Papás de Almendra Rata mediana
 Ratas chiquitas Rata gigante
 Inspectores de ratas Ninguno Todos

2. ¿Logró ver a los objetos como personajes o los seguía viendo como objetos?

- Sí No Algunos

3. ¿Cree que la música aportaba a las escenas?

- Sí No

4. ¿La relación entre Almendra y Obama (el perrito) le pareció bien lograda?

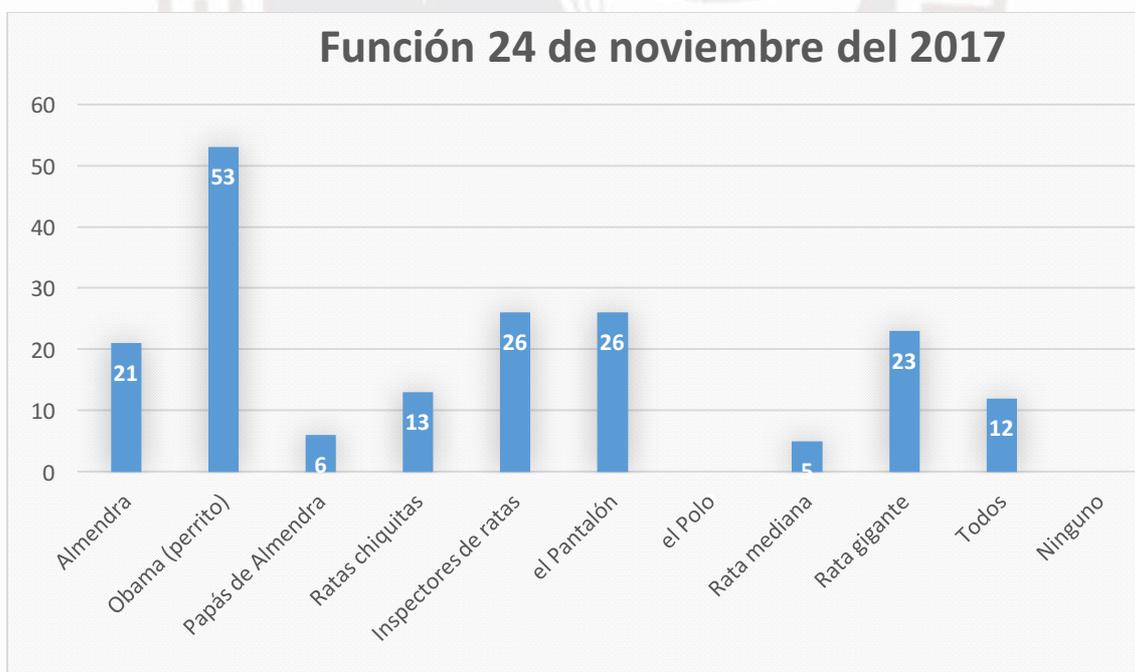
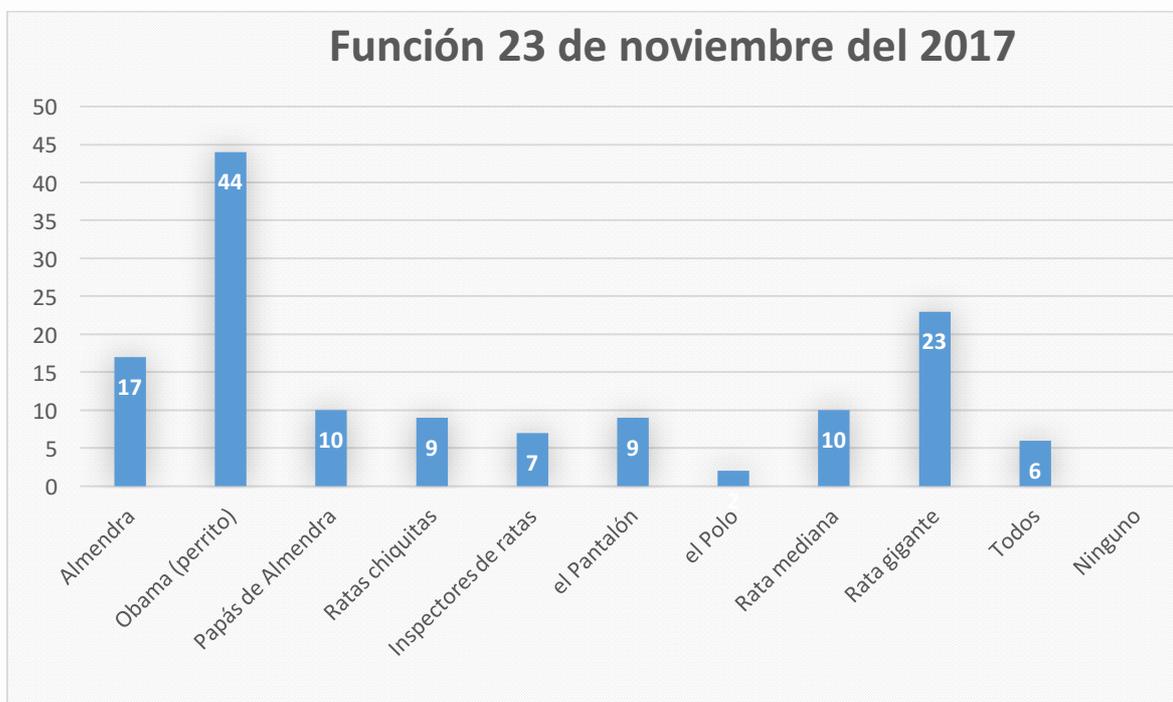
- Sí No

5. ¿Considera que este proyecto es un importante aporte para la investigación de las Artes Escénicas en el Perú?

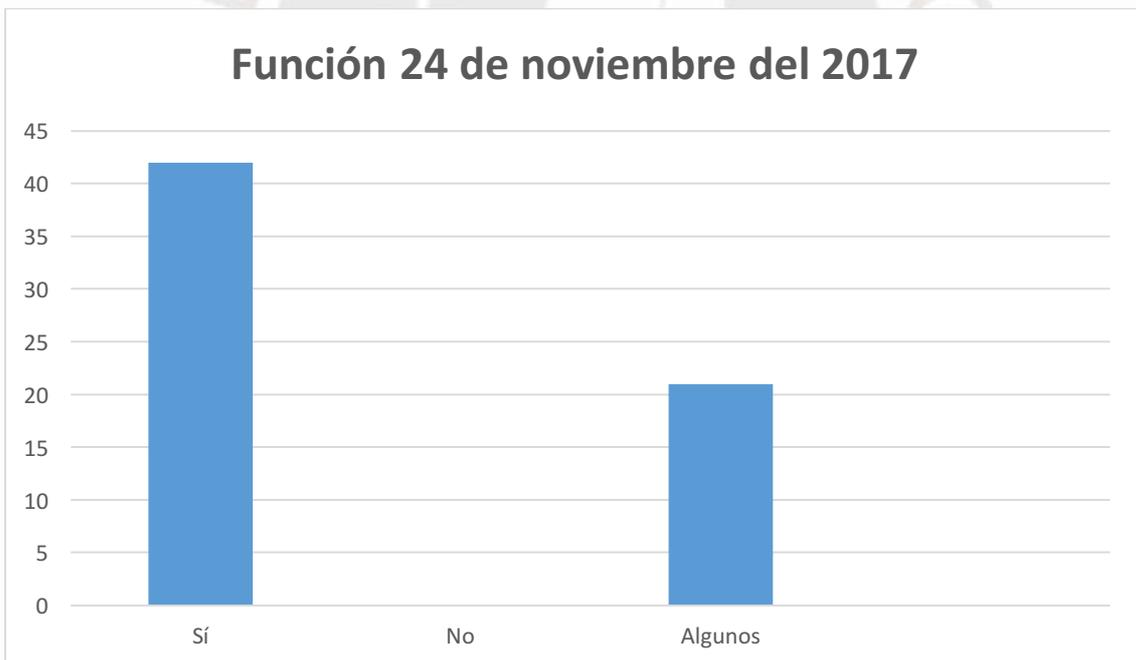
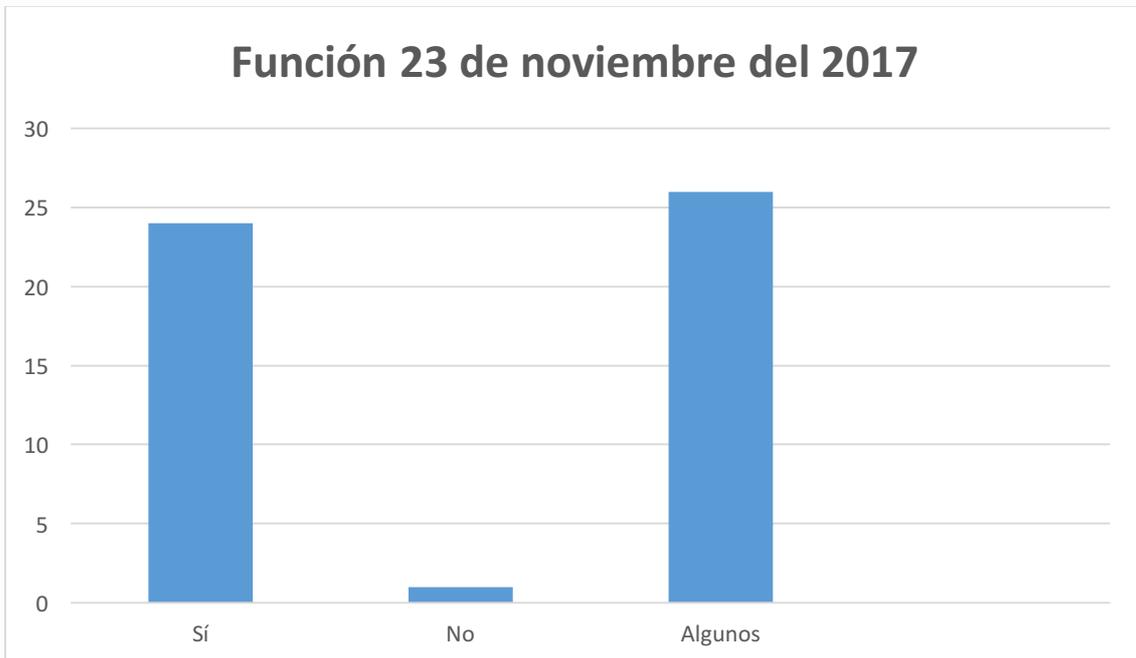
- Sí No

- Resultados de encuestas:

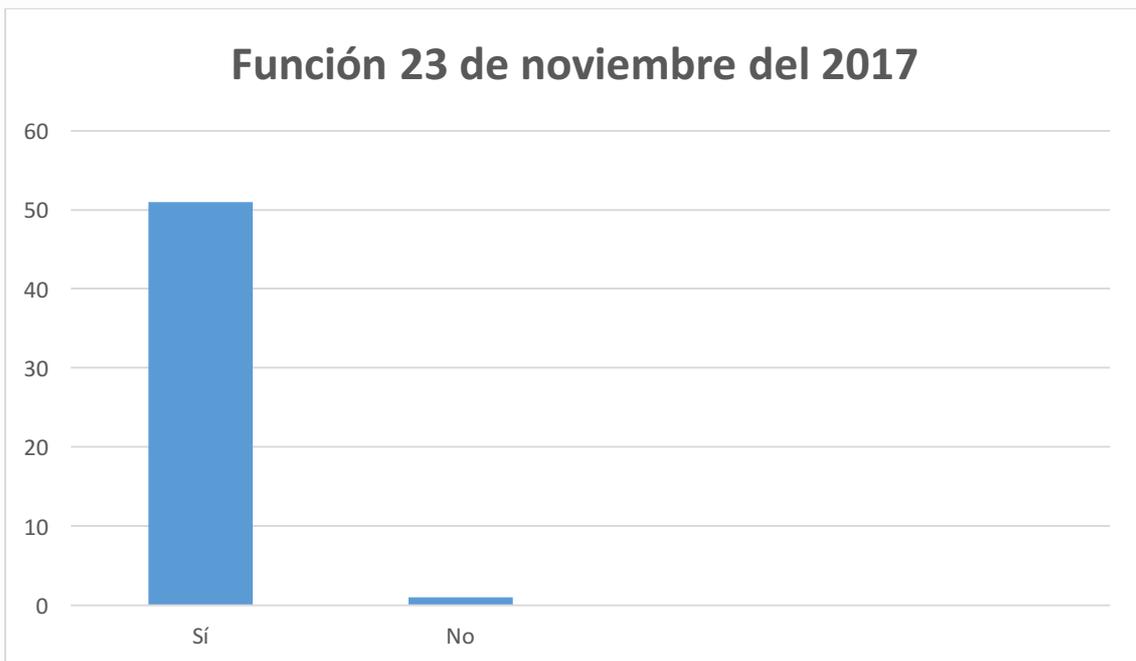
- ¿Qué personaje o personajes le parece(n) mejor logrado(s)?



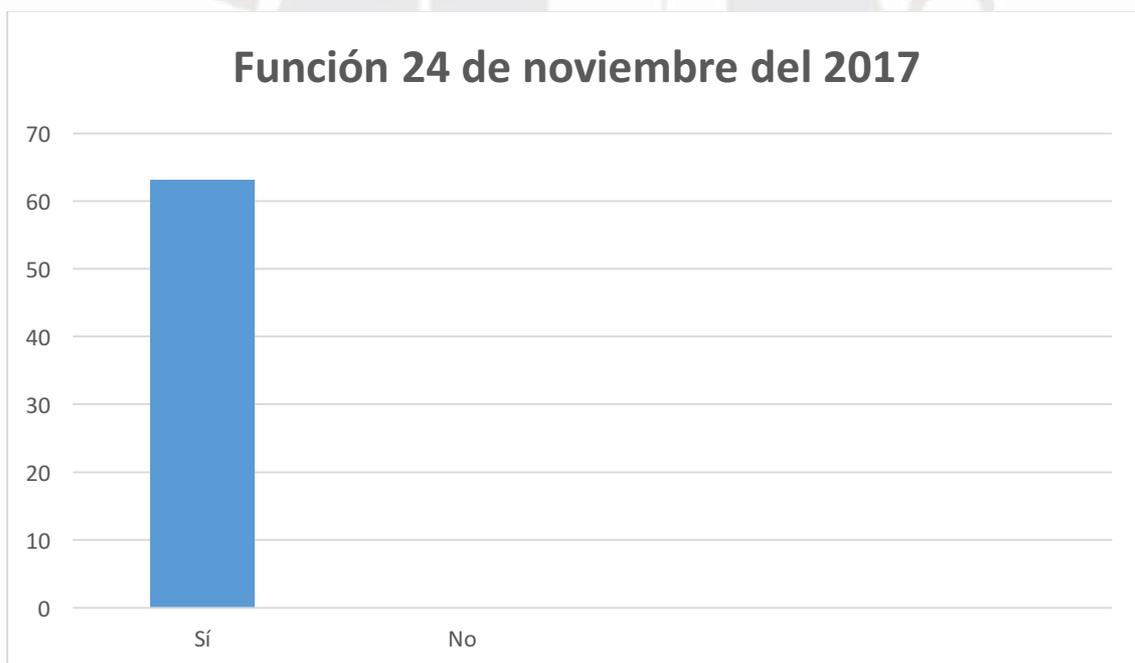
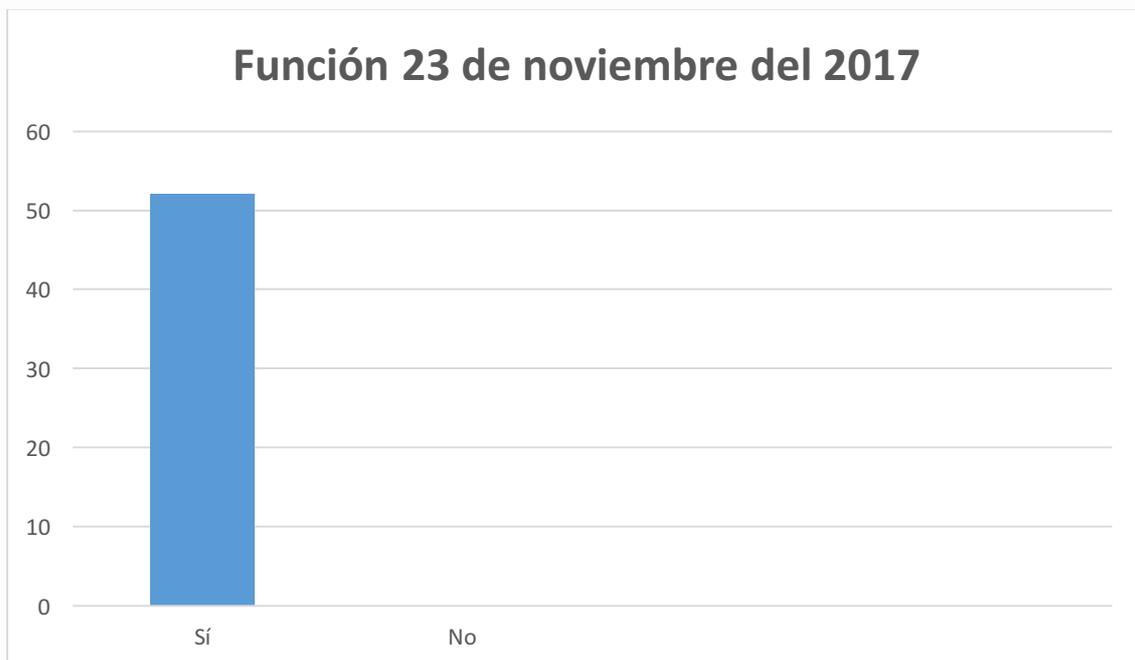
2. ¿Logró ver a los objetos como personajes o los seguía viendo como objetos?



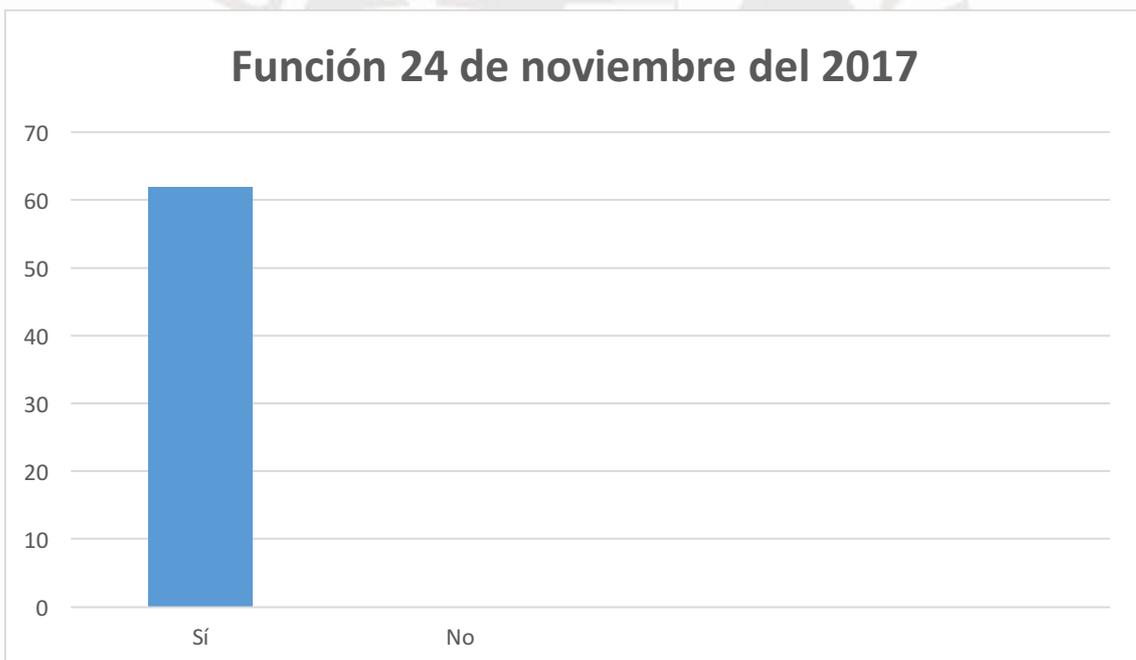
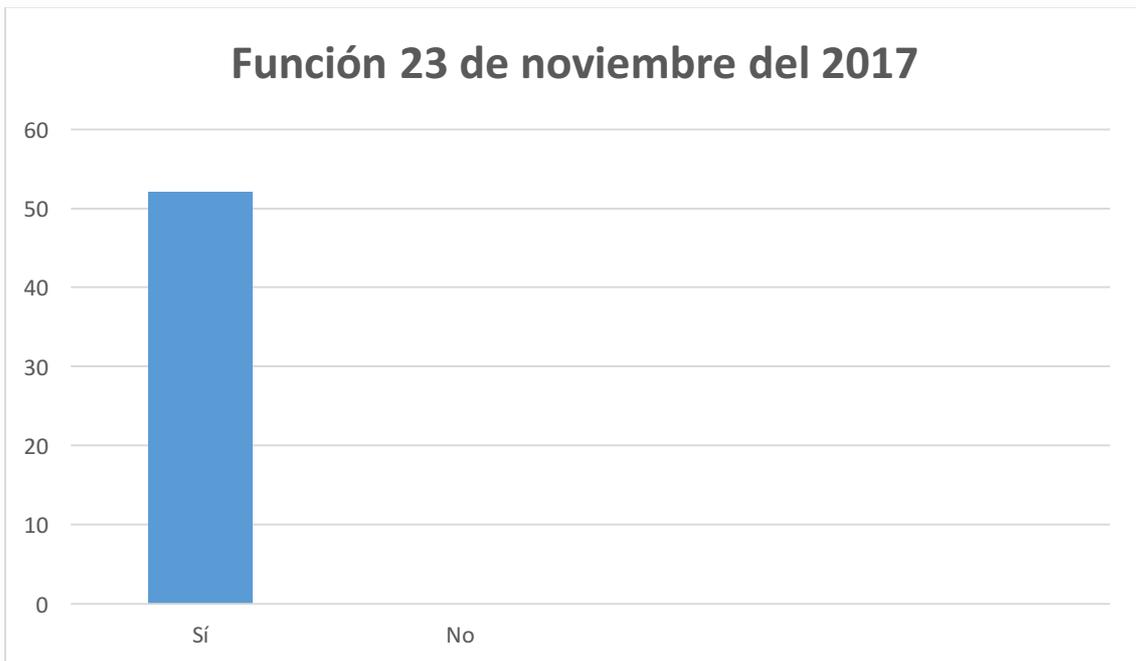
3. ¿Cree que la música aportaba a las escenas?



4. ¿La relación entre Almendra y Obama (el perrito) le pareció bien lograda?



5. ¿Considera que este proyecto es un importante aporte para la investigación de las Artes Escénicas en el Perú?



- **Análisis de resultados de las encuestas**

En estas encuestas podemos observar que, en rasgos generales, los actores manipuladores, el actor visible y los objeto-actores lograron crear personajes objeto y de este modo generar relaciones entre ellos. Es así que nace la dramaturgia de objetos en la ficción de la obra, mientras que, en el plano real, la

técnica manejada por los integrantes se realizó con la precisión necesaria para lograr crear la ficción de los personajes.

