

**EXPERIENCIA Y NEUROCIENCIA: APUNTES SOBRE DOS ESTRATEGIAS  
DRAMATÚRGICAS EN TRES OBRAS TECNOMEDIADAS DE PERÚ Y  
COLOMBIA**

**EXPERIENCE AND NEUROSCIENCE: NOTES ON TWO DRAMATURGICAL  
STRATEGIES IN THREE TECHNOMEDIATED PLAYS FROM PERU AND  
COLOMBIA**

Percy Encinas Carranza  
Asociación Iberoamericana de Artes y Letras  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
pencinasc@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-5196-0843>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.145>

Fecha de recepción: 29.11.22 | Fecha de aceptación: 30.01.23

**RESUMEN**

El presente trabajo explora, a través de la comparación, las estrategias dramatúrgicas que han empleado sus creadores para componer tres espectáculos distintos, dos de Colombia y uno de Perú, que se transmitieron como teatro tecnomediado durante la cuarentena y las medidas de aislamiento social en ambos países. Las tres obras analizadas poseen una conexión directa con referentes históricos de sus países. Con episodios de violencia y muerte. ¿Cómo pueden escenificarse anécdotas cargadas con tanta información histórica en apenas 60 minutos? La respuesta estaría en la activación de los circuitos neuronales de la memoria y la construcción de sentido. En el encendido de los procesos de emoción, cognición y comprensión que señalo como el imperativo dramático y que estas obras consiguen a través de dos estrategias: transporte narrativo e inmersión.

**PALABRAS CLAVE:** Narraturgia, teatro y neurociencia, imperativo dramático, transporte narrativo, inmersión.

**ABSTRACT**

This work explores through the comparison the dramaturgical strategies that its creators have used to compose three different shows, two from Colombia and one from Peru, which were offered as techno-mediated theater during the quarantine and social isolation measures in both countries. The three works analyzed have a direct connection with historical references of their countries. With episodes of violence and death. How can anecdotes loaded with so much historical information be staged in just 60 minutes? The answer would be in the activation of the neural circuits of memory and the construction of meaning. In the ignition of the processes of emotion, cognition and understanding that I call the Dramatic Imperative and that these works achieve through two strategies: Narrative Transport and Immersion.

**KEYWORDS:** Narraturgy, Theater and Neuroscience, Dramatic imperative, Immersion. Narrative transport.

En el desarrollo de este artículo haremos una aproximación comparativa de dos formas de escenificar eventos relevantes de la realidad local en casos extremadamente distintos. Por un lado, las obras *El Ensayo* (2019) y *Solo me acuerdo de eso* (2020), ambas del grupo colombiano La Congregación, escritas y dirigidas por Johan Velandia. En la última de las nombradas, Velandia actúa, además. De otro lado, la obra *Bicentenario, proyecto escénico* (2021), dirigida por Ricardo Delgado para la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) estrenada en Lima, Perú. Las tres obras las hemos conocido como teatro tecnomediado<sup>1</sup>.

Estas tres piezas tienen algo en común: se proponen escenificar situaciones acaecidas en la vida de sus naciones, esto es, momentos significativos de la historia de sus comunidades. Y en estas historias, nítidamente, asoma la violencia como signo clave, acaso como estatuto de su identidad. Sean Medellín o Bogotá o Lima, las violencias que recrean estas obras devienen omnipresentes en sus imaginarios, las habitan hasta convertirse en sus metonimias.

*El Ensayo*, según refiere su autor, nace como idea a partir de una anécdota que le cuenta una colega actriz una noche de finales de diciembre en Madrid, en donde extendían su estadía luego de presentar funciones de su obra *Camargo* en el Festival Iberoamericano de Cádiz, a fines de 2017. La tía de ella había perdido un hijo, asesinado por un sicario del narcotraficante más famoso y temido de los años ochenta en Colombia: Pablo Escobar. Queriendo subir al escenario una historia sobre la violencia narco pero desde una perspectiva distinta, desmarcada de la narco estética que marcaba tantas ficciones en Netflix y en las series de televisión (cargamentos de droga, rufianes en balaceras con policías, mujeres bellas transadas como mercancías, acribillamientos masivos), ese relato de su colega fue oportuno, pues activó en Velandia la certeza de un hallazgo. Esa mujer mayor que su colega le refería juró vengar la muerte de su hijo y no paró hasta dar con la madre de quien lo había matado. Sin embargo, al ver que era una mujer tan mayor y frágil como ella, no pudo penalizarla como la responsable de la conducta criminal del hijo que había criado.

---

<sup>1</sup> Desarrollo el concepto en un ensayo publicado en la revista *Contra Máscara*. Ver referencias bibliográficas, Encinas (2020), al final de este texto.

Velandia se decidió a contar una historia sobre la violencia de Pablo Escobar sin hacerlo subir a escena, sin que siquiera se le mencione, aunque con la ineludible presencia de su legado de muerte y de sufrimiento atravesando la vida de las familias de la ciudad.



Foto 1: Obra *El Ensayo*. Las comadres del barrio calentando para su sesión de aeróbicos. Ellas son personajes centrales desde los que se aborda la violencia del sicariato colombiano en la obra.<sup>2</sup>



Foto 2: Obra *El Ensayo*. Raquel ha sometido a las amigas y revela sus intenciones.

---

<sup>2</sup> Todas las imágenes incluidas en las páginas de este trabajo corresponden a capturas de pantalla realizadas por el autor de este artículo en las transmisiones tecnomediadas de las tres obras vistas en los dispositivos mencionados aquí.

De otro lado, el 2020, Velandia elige otro episodio trágico de la historia más reciente de Colombia; esta vez, basado en un hecho luctuoso ocurrido en Bogotá el 23 de noviembre de 2019. El adolescente Dilan Cruz recibió un disparo en la cabeza de parte de un agente del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) de la policía colombiana, en una operación que buscaba reprimir las protestas públicas que miles de jóvenes realizaban por las calles en unas de las revueltas sociales más importantes que se originaron en varios países de Sudamérica (Chile, Ecuador, Bolivia, Colombia) por esas mismas semanas. Esta tragedia la ha llevado a escena en la obra *Solo me acuerdo de eso*.



Foto 3: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El personaje Dilan yace caído de bruces junto a una sartén sobre la imagen del Dilan real.

A diferencia de su obra *Camargo* —que conocimos en el Festival de Cádiz en 2017—, estas dos piezas que aquí nos ocupan las hemos conocido en registro audiovisual, vale decir, a través de la tecnomediación. *El ensayo* fue obra difundida como parte del ciclo de teatro latinoamericano en las celebraciones del aniversario del CELCIT (Centro Latinoamericano de crítica e Investigación Teatral) junto a otras obras de emblemáticos grupos como Yuyachkani, Malayerba, Teatro de los Andes, Tryo Teatro Banda, etc. En el caso de *Solo me acuerdo de eso*, accedimos a ella gracias al registro grabado de una función en vivo que el grupo nos compartió accediendo a nuestra solicitud. El material registrado de las obras exhibe excelente resolución visual y un registro de audio aceptable. Ambos espectáculos tecnomedios los hemos visto desde casa, a través de una pantalla de televisión de 50” y han sido revisitadas para fines de esta investigación en un computador con pantalla de 21”.



Foto 4: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Nótese las marcas del producto audiovisual tales como el título añadido en la esquina superior izquierda y la barra de avance del vídeo en la zona inferior de la imagen. Las sartenes en escena remiten a las usadas en las protestas durante las revueltas ciudadanas en Colombia.



Foto 5: Obra *El Ensayo*. Close up del personaje Raquel en medio de dos armas a punto de disparar. Nótese que la transmisión se permitía esos recursos de acercamientos de imagen.

El caso de la obra *Bicentenario, proyecto escénico*, creación colectiva dirigida por Ricardo Delgado y producida por la ENSAD de Lima, fue transmitida por su cuenta de Facebook Live a las 8:00 p.m. de jueves a sábado durante los tres primeros fines de semana de julio del año 2021, días antes del aniversario 200 de la independencia del Perú. La transmisión fue el resultado de la filmación de dos funciones sobre el escenario del teatro Roma, de las que se eligieron las imágenes para el producto final que se pasó

durante esas nueve noches. En nuestro caso, vimos la del sábado 24 (la última de ese ciclo) desde la pantalla de 21” de un computador; la imagen y el audio fueron de muy buena calidad. Según ha referido su director, el espectáculo fue concebido para funciones presenciales (coincidió con los meses en que el gobierno dispuso la vuelta progresiva a los espacios culturales presenciales aunque con aforo muy reducido). Sin embargo, en algún momento del proceso de composición de la obra, ante los cambios frecuentes en las disposiciones de gobierno, se decidió que se transmitiría a través de las redes sociales de ENSAD. El equipo de Ricardo Delgado, con la asistencia de dirección de Guillermo Sandoval, tuvo que ajustar el plan de trabajo para la creación del espectáculo que requería de todo el elenco reunido en escena porque concibe una dramaturgia desde la acción dancística con exigencia de sincronías coreográficas poco imaginables si solo se limitaban al teletrabajo y a coordinaciones a distancia. La pandemia y el aislamiento estricto a que fuimos sometidos por el estado de emergencia, les obligó a diferir y a aprovechar los primeros meses para extender la etapa de investigación.

En una entrevista no publicada, Delgado (2021) refiere sobre el trabajo de dramaturgia:

Se fue articulando a partir de exploraciones en documentos históricos, memorias personales de los artistas, tuvimos visita de especialistas en temas de memoria. Surgieron muchos textos que fuimos depurando en pos de una línea dramática coherente. Nos interesó más visibilizar a las personas, el ser humano detrás de las figuras políticas de la historia. Sus miedos, sus temores, sus deseos. Nos interesó especialmente su conexión con los jóvenes (s/p).

El trabajo finalmente fue derivado a la experiencia tecnomediada. Por lo que, con la participación de Paulo Yataco como responsable audiovisual, el espectáculo eligió editarse como un intento de recrear la visión de un espectador en vivo. Por ello, al inicio de la función, la cámara nos hace ver la entrada a la platea, el pasillo, las butacas vacías siempre desde el punto de observación que va asumiendo el espectador, remitiendo al posible recorrido del público cuando ingresa a la sala y se apresta a presenciar la función. Una decisión artística que aspira a ser un guiño porque pronto, una vez que haya comenzado el espectáculo, la mirada del espectador es completamente guiada por la cámara, mediante encuadres específicos que incluyen *close ups* y hasta efectos de yuxtaposición de imágenes.



Foto 6: *Bicentenario, proyecto escénico*. La transmisión de esta obra tecnomediada aplicó algunos recursos de edición para optimizar efectos visuales.

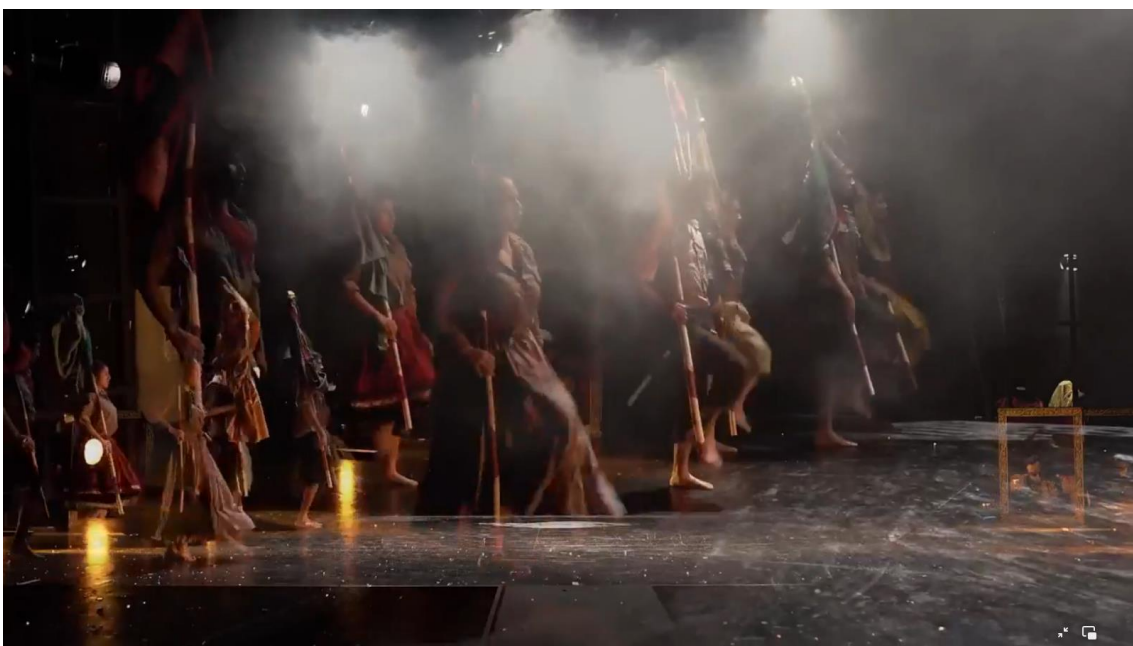


Foto 7: *Bicentenario, proyecto escénico*. Nótese la yuxtaposición de imágenes como recurso estético de la transmisión de esta obra tecnomediada.

Estas tres obras ofrecen múltiples, complejas y provocadoras posibilidades de investigación desde diversos enfoques temáticos. Pero en esta ocasión, en el tipo exploratorio de este estudio, solo aportaremos algunas preguntas a manera de notas de trabajo desde la confluencia entre las dramaturgias y las ciencias cognitivas.

¿Cómo escenifica el teatro, dos siglos después, la guerra por la independencia de un país como el Perú y la inclemente represión de sus esfuerzos emancipadores? ¿Cómo escenifica el teatro la violencia de una sociedad como el Medellín de la era Escobar? ¿Cómo se lleva a escena la historia reciente de un mártir adolescente asesinado por el alevoso disparo a la cabeza de un policía antidisturbios que aún late en las retinas y las venas de sus compatriotas?

Entrando más específicamente en el diseño de las escenas: ¿Cómo pueden escenificarse anécdotas cargadas con tanta información histórica en apenas 60 minutos? La respuesta estaría en la activación de los circuitos neuronales de la memoria y la construcción de sentido. En el encendido de los procesos de emoción, cognición y comprensión.

Antes de que las neurociencias lo hubieran siquiera intentado, las disciplinas escénicas y las narrativas habían comprendido y dominado desde antiguo una serie de procedimientos para capturar la atención, sostenerla y cautivar a sus públicos mientras despliegan ante ellos una historia. Los estudios que los han identificado y dado cuenta de aquellos se remontan al ineludible *Poética* (s. IV a.C.), el tratado descriptivo de Aristóteles sobre la tragedia. Pero también cuentan otros de gran influencia en la concepción y elaboración de ficciones para la escena como *La Epístola a los Pisones* (alrededor del año 23 a. C.) de Horacio, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega o *La paradoja del comediante* de Diderot, escrita en 1773, pero publicada en 1830, que son hitos destacables en la vasta preceptiva que atravesó la preocupación de la escritura creativa desde los griegos y latinos hasta la historia moderna de Occidente.

En el siglo XX, con el auge de los Estudios Literarios, la Crítica y la Teoría aportaron lo suyo. Son valiosos los hallazgos de Roland Barthes en su “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1977), pues aspira a dar luces sobre la organización de los materiales narrativos que dan forma al “mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado” (p. 65). John Gardner, en *El Arte de escribir novelas* (1987), también sintetiza y desarrolla muchos hallazgos que desde la exploración de los mecanismos de composición se habían puesto a prueba en el género al que alude su título. La identificación de los componentes que subyacen en los relatos (con pretensión literaria o no) ha provenido también desde las disciplinas de las Ciencias Sociales como la Antropología o la Psicología. Son

trascendentales los aportes de Lévi Strauss con los cuatro volúmenes de sus *Mitológicas* (1964-1971) o los de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1949). Antes que ellos, las treinta y una funciones del cuento que Vladimir Propp (1928) halló como constantes en ese género a partir del análisis estructural de relatos populares rusos y europeos son otro ejemplo de la intensa búsqueda de los mecanismos que operan en la eficiente relación emisor-receptor de la experiencia literaria, específicamente la narrativa ficcional.

En el específico campo de la composición para la escena, los trabajos de Lajos Egri (*El Arte de la escritura dramática*, 1942) y de Robert McKee (*El Guion*, 1997) son de los más influyentes y estudiados por la numerosa red de escritores, dramaturgos, guionistas, investigadores y por quienes pueblan los cursos sobre estos temas desde la segunda mitad del siglo pasado. Un autor de mucha influencia en el denominado “Tercer Teatro”, de especial relación e intercambio con el teatro de grupos y la creación colectiva latinoamericana es Eugenio Barba. Este maestro, director y filósofo italiano, con base en Dinamarca desde hace más de medio siglo, es constantemente consultado y citado, pero especialmente por su puesta en valor del trabajo del actor, considerado la figura central en el suceso escénico. Aun cuando los acercamientos desde la preocupación actoral y directoral son los que principalmente se han dado a su obra, muy poco parece haberse aprovechado algunas de sus propuestas en el campo de la escritura dramática. Sin embargo, en su prolífica producción de pensamiento, vertida no solo en publicaciones orgánicas sino, sobre todo, en sus innumerables talleres, clases prácticas, sesiones de trabajo escénico, conferencias y entrevistas, el maestro Barba ha expuesto líneas de investigación que conectan con (y hasta anticipan a) los hallazgos de las ciencias cognitivas de entre siglos.

Su libro *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral* (publicado en italiano en 1993), cuya traducción al español se difundió en Latinoamérica a mediados de los años noventa, recoge algunos de estos fundamentos para la creación escénica, forjados en el marco del laboratorio del International School of Theatre Anthropology (ISTA) que Barba fundó en 1979, donde los sometió a rigurosa observación, prueba, error y discusión durante la década de los años ochenta. Se puede sostener que los conceptos que allí expone tienen naturaleza neuro cognitiva, aunque esta disciplina diera su salto cualitativo recién en la década siguiente, solo después del descubrimiento de las neuronas espejo, a cargo de Giacomo Rizzolatti a fines del siglo XX. Pero Barba, como hemos dicho, desde

los años ochenta por lo menos, venía preguntándose por la calidad de esa energía que permite vincular, con distintos niveles de eficiencia, a los artistas actuando en escena con los espectadores que les observan mientras se desarrolla el suceso teatral. Se puede afirmar que sus búsquedas sobre cuestiones como las claves de la pre expresividad de los cuerpos en situación de representación durante el suceso escénico son una precoz preocupación sobre el funcionamiento de los circuitos bioquímicos y sus formas de activarse, excitarse y atenuarse según los estímulos que reciba, lo que le conecta con el objeto de estudio de la neurociencia cognitiva. Barba (1994), en su interés sobre el trabajo del artista *performer* en escena, propone una disciplina específica: la Antropología Teatral, a la que define como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (p. 25). Y sobre el principio de pre-expresividad aclara que

Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente «decidido», «vivo», «creíble»; de este modo, la presencia del actor, *su bios* escénico, logra mantener la atención del espectador *antes* de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un *antes* lógico, no cronológico (p. 25).

Aunque las exploraciones de Barba están principalmente enfocadas en confirmar ese *bios* escénico, esa condición de extra cotidianeidad, esa vibración imperceptible que el actor tiene que ser capaz de activar en escena para conectar con el público incluso cuando no esté haciendo alguna acción ni pronunciando ningún parlamento, sus intuiciones sirven para pensar también en las estrategias dramaturgicas que permitan concebir y componer espectáculos para la escena con eficacia en su necesaria captura y sostenimiento de la atención del público. En la versión del libro citado, Barba (2013) ha añadido un texto fechado en 1993 en el que explicita las preguntas que se propone responder con sus observaciones:

¿Qué es la presencia del actor? ¿Por qué, realizando las mismas acciones, un actor es creíble y el otro no? ¿El talento es también una técnica? ¿Un actor inmóvil puede suscitar la atención del espectador? ¿En qué consiste la energía en el teatro? ¿Existe un trabajo pre-expresivo? (p. 7).

Se puede advertir que muchas de ellas son perfectamente aplicables a la preocupación por la escritura creativa por la identificación de principios posibles que permitan, a quienes componen las historias para narrarse o escenificarse, conectar de modo eficaz con la atención de los públicos a los que desea hacer llegar sus historias sean del género, estilo o tema que fueran.

En un trabajo reciente, hemos propuesto denominar imperativo de la acción dramática o imperativo dramático (Encinas, 2021) a aquella tendencia natural, pre-racional del ser humano a prestar atención ante una cadena de eventos que involucran a congéneres, que les ponen en alguna situación que se intuye de peligro. Un peligro que, de manera inevitable, percibimos y hacemos nuestro, conectando, sintonizando —entonando es el concepto preciso en este campo— con los estados emocionales de aquellos personajes (personas para todo caso) que vemos en estas situaciones determinadas. Y que, una vez instalados en nuestro foco atencional, una vez integrados a nuestra experiencia, nos inducen a esforzarnos por conocer su suerte y las consecuencias de sus peripecias. Si la anécdota que percibimos está eficazmente planteada, no solo llamará nuestra atención sino que capturará y sostendrá nuestro interés hasta la resolución, feliz o no, de su conflicto. Lo queremos saber. Necesitaremos saber.

Héctor Hernández (2015) recuerda que, en *El teatro de la vida*, Nicolás Evreinov sostiene que “existe en el ser humano una teatralidad natural, una ‘voluntad de teatro’ que también se da en los animales” (p. 3) y lo cita afirmando que: “todos somos seres esencialmente ‘teatrales’. [...] La teatralidad es pre-estética, es decir más primitiva y de un carácter más fundamental que nuestro sentido estético” (p. 35-36, citado en Hernández). No obstante, no es a ese tipo de configuración del ser humano a la que hacemos referencia en nuestro concepto ni tampoco a la supuesta tendencia imitativa que le induce a reproducir las imágenes que ve, oponiéndoles las creadas por quien las observa. Es, más bien, la disposición a interesarse por una historia y, especialmente, por una que expone a una persona (o varias) en situación de peligro o de alta motivación en aras de conseguir un propósito indispensable para su equilibrio, el componente que juzgamos constitutivo de la especie, en tanto tiene que ver con su configuración evolutiva y habría sido favorecida por la selección natural.

Exploramos dos estrategias distintas que podrían aplicarse para entender los modos en que se han tomado las decisiones dramáticas en *El Ensayo*, de La Congregación y en *Bicentenario*, de ENSAD: la que podríamos llamar de transporte narrativo, según Bezdek y Gerrig (2015), y la de inmersión, según Phillips y McQuarrie (2010). La primera propone que:

narratives can focus viewers cognitive and emotional processing into the story world, while simultaneously diminishing viewers’ processing of the immediate surroundings. In accord with this theory, measures of narrative experiences ask people to provide retrospective reports on their attentional focus (2015, p. 2).

Por su parte, la estrategia de inmersión (término que descartó Gerrig en sus tempranas investigaciones de los años noventa) sería aquella que tiene que ver más con la dimensión sensorial de la imagen o secuencia de imágenes que se perciben y menos con la narratividad que exponen. Algo que Barbara Phillips y Edward McQuarrie (2010) han aplicado al análisis de los avisos publicitarios. A su vez, cabe destacar que ambas son formas distintas de activar ese imperativo dramático de cada persona del público<sup>3</sup>.

Analizando los espectáculos teatrales que aquí nos ocupan, en una primera aproximación exploratoria, se puede sostener que la primera estrategia parece corresponder a las dos obras colombianas en mención. Tanto *El Ensayo* como *Solo me acuerdo de eso* han empleado un conjunto de procedimientos que podríamos asociar al transporte narrativo o, más propiamente, sería útil relacionar con la narraturgia, rescatando el término acuñado por Sanchís Sinisterra (2015), entendiéndolo como una forma de componer historias que más que mostrar, narran. Que no dudan en emplear recursos de enunciación narrativa y no solo dramáticos para sus fines de composición, y cuya aplicación, en palabras de Sanchís, “podría servir para indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos géneros: el narrativo y el dramático” (p. 10). De hecho, el personaje que lleva la acción dramática en *El Ensayo* es Raquel, la viejecita que ha planeado la venganza por el asesinato de su hijo, pero, aunque de eso nos vamos enterando durante la primera mitad de la obra, las coordenadas sociales, económicas y culturales de los personajes y del contexto representado en la escena son informadas al público desde las primeras líneas verbales del espectáculo, porque Raquel asume el rol de personaje-narrador, al que volverá constantemente durante toda la obra. Entre sus explicaciones verbales (muy orgánicas, sin duda) y las interacciones entre ella y las dos “comadres” en la primera parte, y entre ella y los dos hijos de aquellas en la segunda parte, nos transportamos con ellas, aceptamos seguirles la ruta, nos interesamos en los destinos, preñados de asombro y tragedia, de cada uno de estos cinco personajes.

---

<sup>3</sup> Para un metaanálisis del transporte narrativo y otras estrategias afines, ver Van Laer *et al.* (2015).



Foto 8: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Las voces narradoras en escena se alternan.

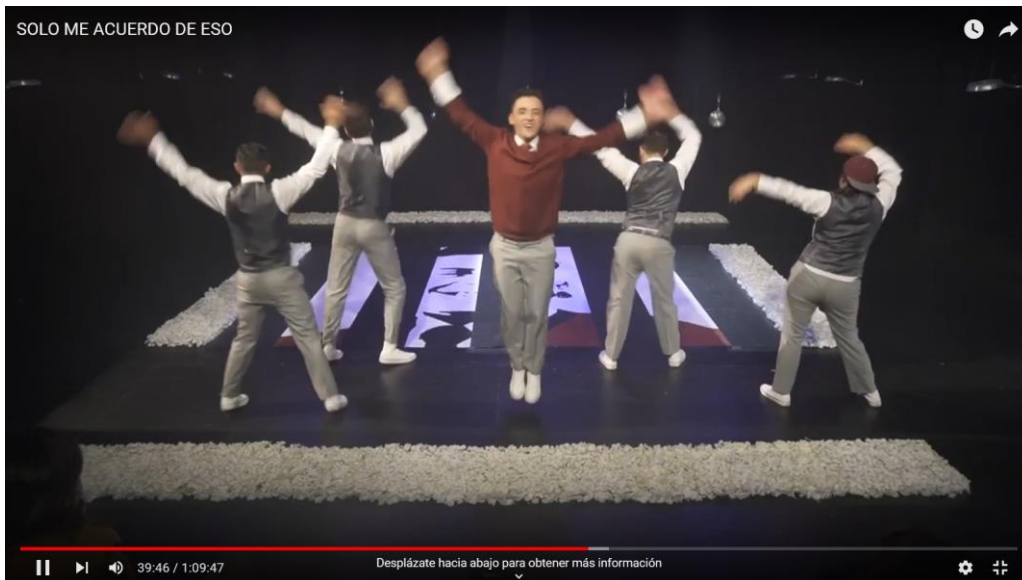


Foto 9: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Las coreografías se combinan con la enunciación narrativa durante la obra.



Foto 10: Obra *El Ensayo*. Ahora ha sometido a los sicarios y les revela su propósito. En esta obra hay alternancia de narración (a cargo del personaje Raquel) y acciones que vemos suceder en el presente del mundo representado.

En la estrategia para informar sobre sus personajes que permita dotar de sentido a sus acciones y situaciones en escena, también la obra peruana *Bicentenario* apela a ese tipo de enunciación narrativa en las voces de sus ocho artistas en escena que alternan la representación de catorce personajes femeninos y cuatro masculinos de la etapa de la independencia. Aquí, por lo numeroso de los caracteres, la escenificación de cada uno es fugaz, acotada a breves minutos y siempre precedida por el relato sumarísimo de su participación en acciones de la gesta libertaria que la historia oficial ha fijado en un periodo que va desde la insurrección de Túpac Amaru en 1780 hasta la hazaña de Ayacucho que selló la emancipación no solo del Perú sino de América hispana en 1824. La música (producida por Abel Castro) y la danza cobran prioridad en el guion escénico. Una serie de secuencias coreográficas se suceden, recreadas a partir de los patrones y referencias cinéticas de la danza Tatash de Huánuco, con el uso de varas y faldas que, en una decisión estética (y política), la obra hace vestir incluso a los danzantes varones. Lo que apuro en decir es que esta obra más que un transporte narrativo, consigue en el público una inmersión, una activación de los sentidos más propia de la experiencia estética y estésica (en términos de Landowski [2015]).



Foto 11: *Bicentenario, proyecto escénico*. Los varones también llevan falda en la obra.



Foto 12: *Bicentenario, proyecto escénico*. Marchas que combinan danzas con coreografías marciales.

Cada una de estas obras, como vemos, se impuso la misión de escenificar una parte intensa de la historia de su patria. Dolorosa por trágica, por injusta, pero abordaron un objeto muy distinto para ello. Por un lado, *Velandia* y *La Congregación* eligen un homicidio acaecido en los años noventa del siglo XX, que no solo está fresco en las memorias de millones de familias porque representa la violencia que impregnó sus vidas con especial crudeza y omnipresencia en las últimas décadas de ese siglo, sino porque, además, se trata de una sola historia que, a pesar de que se entrecruza con la de dos

hombres (los sicarios sospechosos del crimen) y la de sus madres ancianas, conserva la capacidad de enfocar al público sobre eso que podríamos llamar, parafraseando a Aristóteles (1978), unidad de tema.

De otro lado, Delgado y su equipo artístico de la ENSAD optan por montar sobre la escena un conjunto de figuras numerosas: dieciocho personajes. Y representan un arco temporal de más de cuatro décadas (el periodo de la Independencia) que, además, no está fresco en la memoria por dos razones concretas: (i) porque los hechos que teatralizan sucedieron hace más de dos siglos y (ii) porque se trata, en su mayoría, de personajes poco conocidos<sup>4</sup> cuya marginalidad en el dominio público es una injusticia que la misma obra se propone impugnar, acaso remediar.

No sería casual, entonces, que ante retos tan extremadamente distintos: enfocarse en un asesinato (*El Ensayo*) frente a decenas de ellos (*Bicentenario*); tratar la afectación de una ejecución, un año después de haber ocurrido (*Solo me acuerdo de eso*) frente al abordaje de miles de ellas, dos siglos después (*Bicentenario*); exponer las perturbaciones en la vida de una madre anciana (por más que represente a miles) frente a personas afectadas en una nación entera (por más que represente a cada uno de sus habitantes). Ante objetos de escenificación tan diferentes, digo, no es fortuito que cada obra haya elegido estrategias dramáticas tan diversas. La colombiana *El Ensayo* construye un relato con uso intensivo de la enunciación narrativa. La peruana *Bicentenario*, en cambio, construye un espectáculo donde el *narratio* es dosificado y acotado para intensificar la experiencia sensorial que ofrecen los cuerpos y las energías de sus artistas guiados por la pauta musical. La cadena de eventos que ofrece al espectador es, sobre todo, una cadena de acciones físicas que componen cuadros muchas veces de alta carga sensorial que parece no solo potenciar sino superar lo que relata de su personaje, hecho que corresponde a la estrategia de inmersión, una de las vías para conectar con el imperativo dramático que permite captar y sostener la atención del espectador.

---

<sup>4</sup> Rosa Campuzano, Tomasa Tito Condemayta, Heroína Toledo, Flor Huanca, Brígida Silva de Ochoa, Manuela Sáenz, María Parado de Bellido y Micaela Bastidas son algunas de las mujeres representadas en escena. Además de Simón Bolívar, Túpac Amaru II, Don José de San Martín, José Olaya, Emisario del virrey.



Foto 13: Obra *El Ensayo*. Los pandilleros invierten la situación.

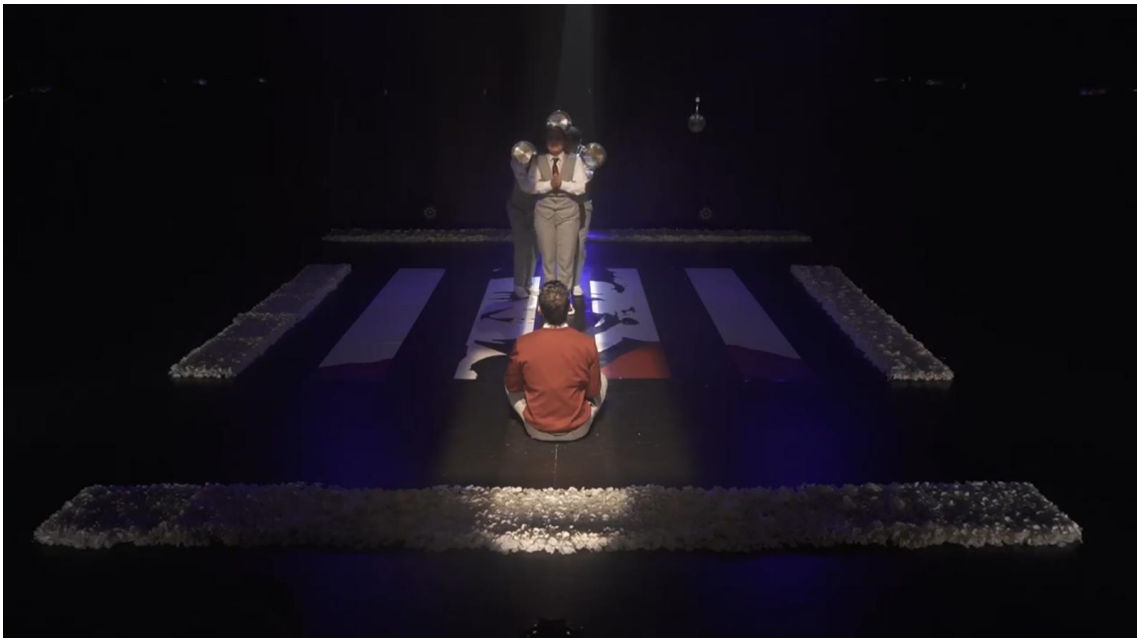


Foto 14: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El escenario recrea los pasos peatonales (cebras) de las calzadas que fueron tomadas por los ciudadanos en las protestas.

Dos maneras dramáticas de afrontar la composición de sus obras que apelan a vías distintas para activar el imperativo dramático, esto es, para tentar la predisposición humana (cognitiva y emotiva) que le procure su siempre evasiva atención, para conseguir que comparta una experiencia relevante con los artistas de la escena.

Se ha confirmado ahora que la arquitectura neuronal de nuestra especie (que incluye cerebro y cuerpo, no lo olvidemos) ha consolidado una eficaz capacidad de detección de todo estímulo que active la emocionalidad como condición indispensable para que nos interese en él. Es una reacción tan veloz que precede al ejercicio de la razón; se trata,

más bien, de una heurística que se pone en funcionamiento y que en milisegundos nos permite decidir cómo afrontar el estímulo. Los relatos y las peripecias de los congéneres tienen la mayor relevancia en esa activación del interés. Así, las artes, las artes que elaboran ficciones y, muy especialmente, el teatro, logran, a veces menos, a veces más, esa conexión relevante por experiencia acumulada de siglos, esa que han dado cuenta múltiples estudiosos, algunos de los cuales hemos señalado antes en este trabajo .

Las tres obras sobre las que aquí he esbozado estas líneas preliminares ilustran dos modalidades diversas de activar ese imperativo, de romper el *continuum* del entorno, de atrapar la atención como condición previa para constituir la experiencia en cada espectador. Cada estrategia es intuitiva y elegida por su equipo creativo, según las exigencias de lo que desean plasmar sobre el escenario. En un caso, con la vocación expresamente narrativa (o narratúrgica) de escenificar un relato cuya exposición de eventos sea entendible con cierto nivel de detalle por el público, a quien ofrecen la ocasión de transportarse (por usar la metáfora de Gerrig, 2015), de unirse al itinerario de los personajes para atestiguar sus peripecias mientras la conexión emocional y cognitiva se conserve. En el otro, se emplea una estrategia en la que el relato es menos explícito, al menos en la urdimbre de eventos y sus detalles, priorizando la activación sensorial, mucho menos verbal, que adelgaza deliberadamente el *narratio* en favor de una composición estética que ofrezca una oportunidad inmersiva a cada espectador(a), una captura de su atención más sensible, pre racional, que desafíe y, en esa operación, estimule, otras vías para tentar una comprensión coherente y consistente de lo que está atestigüando durante el hecho escénico.



Foto 15: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El personaje mártir reaparece sobre la imagen ploteada de Dilan Cruz que sobre el piso está enmarcada de flores. El cuidado estético de la puesta es relevante. Incluso más que en el otro espectáculo del grupo, analizado aquí.



Foto 16: *Bicentenario, proyecto escénico*. La potencia dancística es una de las fortalezas del espectáculo. Como se puede apreciar en esta foto y las siguientes, este espectáculo descansa su estrategia en la construcción de cuadros escénicos de impacto sensorial, por encima de la preocupación narrativa de la historia.



Foto 17: *Bicentenario, proyecto escénico*. Escenas que remiten a batallas independentistas son recreadas en la obra a partir de acciones coreografiadas y casi sin ningún texto verbal.



Foto 18: *Bicentenario, proyecto escénico*. Varas, cuerdas a modo de sogas y faldones son elementos bien aprovechados en la sintaxis escénica.



Foto 19: *Bicentenario, proyecto escénico*. Mujeres y hombres luchan en la recreación simbólica de escenas históricas.



Foto 20: *Bicentenario, proyecto escénico*. El espectáculo explora las posibilidades de composición escénica con los vestuarios.



Foto 21: *Bicentenario, proyecto escénico*. Hay logros estéticos, siempre ligados a los cuadros de lucha por la independencia por parte de las mujeres, especialmente.



Foto 22: *Bicentenario, proyecto escénico*. Cuadros de nítida epicidad se logran en la obra.



Foto 23: *Bicentenario, proyecto escénico*. Efectos de contraluz y humo refuerzan la escena con mucha conciencia de espectáculo.



Foto 24: *Bicentenario, proyecto escénico*. Las mujeres son los personajes centrales. El trabajo de su presencia escénica, de algún modo remite a la pre expresividad que propone Eugenio Barba.

Como demuestran las tres obras comentadas, ambas estrategias han sido capaces de construir y ofrecer experiencias teatrales de impacto. Conocer las posibilidades de ambas modalidades y de sus combinaciones, podría ser útil para todo lo que aún tienen por ofrecer nuestras dramaturgias en su intento por escenificar la vida de nuestras comunidades en sus estremecedoras, pero también esperanzadoras historias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1978). *Poética*. Editorial Gredos.
- BARBA, E. (1994) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* [Trad. Rina Skeel]. Catálogos Editora.
- BARBA, E. (2013) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* [Trad. Rina Skeel]. Artezblai.
- BARTHES, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural* [Trad. de Beatriz Dorriots]. Centro Editor de América Latina.
- BEZDEK, M. & GERRIG, R. (2015). When Narrative Transportation Narrows Attention: Changes in Attentional Focus During Suspenseful Film Viewing. *Media Psychology*, 20(1), 60-89. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/15213269.2015.1121830>
- DELGADO, R. (27 de setiembre de 2021). Entrevista inédita realizada por Percy Encinas vía WhatsApp [Comunicación personal].
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen.
- ENCINAS, P. (2020). Teatro tecnomediado. *Contramáscara*, (1). [https://issuu.com/contramascara/docs/revista\\_para\\_comprimir\\_compressed](https://issuu.com/contramascara/docs/revista_para_comprimir_compressed)
- ENCINAS, P. (2021). El imperativo de la acción dramática. En Jorge Dubatti y Lucía Lora (eds.) *Artistas investigadora/es II* (pp. 257-277). ENSAD & Inst. de Artes del Espectáculo de la UBA.
- HERNÁNDEZ, H. (2015). Suspender la representación en un hilo. Pontificia Universidad Católica de Chile. [https://www.academia.edu/14043626/SUSPENDER\\_LA\\_REPRESENTACION\\_EN\\_UN\\_HILO\\_Una\\_lectura\\_panoramica\\_del\\_teatro\\_documental\\_en\\_Latinoamerica\\_y\\_Chile](https://www.academia.edu/14043626/SUSPENDER_LA_REPRESENTACION_EN_UN_HILO_Una_lectura_panoramica_del_teatro_documental_en_Latinoamerica_y_Chile)
- LANDOWSKI, E. (2015). *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica*. Universidad de Lima.
- McKEE, R. (1997). *El Guion*. Alba editorial.
- PHILLIPS, B. & McQUARRIE, E. (2010). Narrative and Persuasion in Fashion Advertising. *The Journal of Consumer Research*, 37(3), 368-392.
- PROPP, V. (1998) *Morfología del cuento*. Akal.

SANCHÍS SINISTERRA, J. (2015). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de Gato.

VAN LAER, T. *et al.* (2014). The Extended Transportation-Imagery Model: A Meta-Analysis of the Antecedents and Consequences of Consumers' Narrative Transportation. *Journal of Consumer Research*, 40(5), 797-817.