

EL HUMOR NEGRO EN EL TEATRO

Representación de una comedia
partiendo de las posibilidades
dramatúrgicas dadas por las
características del Trastorno
Paranoide de la Personalidad

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTU-
RA Y ARTE

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

Trabajo de investigación previa
a la obtención del título de li-
cenciado en arte teatral

AUTOR

HERNÁN ANDRÉS PÉREZ CHALCO

TUTORA

DIS. SILVANA AMOROSO

CUENCA - ECUADOR

2018





— AGRADECIMIENTOS —

Quiero agradecer de manera muy especial a todas las personas que estuvieron detrás de mi formación académica. Mis profesores desde el primer día hasta el último, especialmente a Silvana Amoroso, mi querida maestra y amiga, a quien aprecio infinitamente y de quien he aprendido mucho durante estos años, que para mi gran fortuna ha sido la tutora de esta tesis y una persona a la que le debo mucho por su calidez humana y su calidad docente y profesional; de igual forma agradezco a René Zavála, un profesional al cual admiro y respeto su trabajo, que además de haber sido mi profesor, participa como director en este montaje teatral de quien he aprendido bastante; a Paul Fernando Romero por ser un profesor y un amigo que supo guiarme en varias ocasiones durante mis procesos creativos; a Virginia Cordero por transmitir sus conocimientos y estar siempre abierta a inquietudes; a Francisco “el Pancho” Aguirre por ser una figura inspirativa para muchos en esta arte y un gran maestro; a Fabiola León que a pesar de perderla a mitad del camino de mis estudios en la escuela de Arte Teatral, siempre fue para mí una figura de disciplina y esfuerzo; a Jaime Garrido por enseñarme una de las lecciones más valiosas que he recibido sobre constancia y esfuerzo; a Jhonn Alarcón por compartir su conocimiento y despertar un mí un profundo interés por la gestión cultural; a Kamila Torres por la confianza depositada y ser una guía académica y humana. Me faltan muchos profesores por mencionar como Gabriela Eljuri, Juan Liger, Daniel Cordero, Danilo Sarabia, Santiago Baculima, Carlos “el Cacho” Gallegos, Cristian Alvarracín, Roberto Moscoso y muchos profesores más que han sabido guiarme durante mi proceso estudiantil. Finalmente y no menos importante, agradezco a Genoveva Malo, Decana de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte por su apertura y apoyo brindado a la escuela de arte teatral. Gracias a la Universidad del Azuay por abrirme las puertas y permitirme ser un orgulloso alumno de sus aulas.

— DEDICATORIA —

A mis papás, mi hermano y abuelos, por su sentido del humor.

—Índice de Contenidos—

AGRADECIMIENTOS	III
DEDICATORIA	V
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS	VIII
ÍNDICE DE ANEXOS	IX
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZACIÓN	12
1.1.1 Referentes Teatrales	13
1.1 ANTECEDENTES	13
1.1.1 Referencias Cinematográficas	18
1.1.3 Referencias Literarias	20
1.2.1 Comicidad, comedia y humor	21
1.2 MARCO TEÓRICO	21
1.2.2 Reírse de lo indebido	25
1.2.3 La dramaturgia del humor negro	27
1.3.1 Entrevistas	29
1.3.2 Libro de Artista	29
1.3 DESARROLLO	29
METODOLÓGICO	29
1.4.1 Estéticas	31
1.4 ANÁLISIS ESTÉTICO	31
1.4.2 Estéticas Teatrales	32
1.4.3 Argumento Estético	33
1.4.5 Niveles Emocionales	36
CAPÍTULO 2: MONTAJE	38
2.1 INTRODUCCIÓN	39
1.4.5 Niveles Emocionales	39
2.2 CREACIÓN	39
DRAMATÚRGICA	39
2.3 SINOPSIS	40
2.4.1 Una excusa para reír	40
2.4.2 Encontrando un personaje	40
2.4 MONTAJE DE	40
LA OBRA	40
2.4.3 Diálogo con la paranoia	41
2.4.4 Un cruel esbozo de la Comedia Negra	41

Paranoide	41
2.4.5 Hablando Solo	43
2.4.6 Paranoia y ceguera:	43
Una polémica combinación.	43
2.4.7 Una musicalización poco recurrente	44
2.4.8 Dos escenarios, una historia	45
CAPÍTULO 3: PRODUCCIÓN	46
3.1 PRE PRODUCCIÓN	47
3.1.1 El guión	47
3.1.2 La historia	47
3.1.3 Equipo de trabajo	48
3.1.4 Presupuestos	48
3.1.5 Espacio para ensayos	49
3.1.6 Recursos Escenográficos	49
3.1.7 Recursos Técnicos	49
3.1.8 Espacio para presentaciones	49
3.2 PRODUCCIÓN	50
3.2.1 Dirección	50
3.2.2 Actuación	50
3.2.3 Dramaturgia y montaje	51
3.2.4 Vestuario y Maquillaje	51
3.2.5 Iluminación, sonido y escenografía	51
3.3.1 Introducción	52
3.3.2 Plan de circulación	52
3.3 POSPRODUCCIÓN	52
3.3.3 Calendario de Presentaciones	53
3.3.4 Tipo de Evento y característica del espacio	53
3.3.5 Implementación Técnica	53
3.3.6 Plan de Difusión	54
3.3.7 Plan de medios	55
BIBLIOGRAFÍA	58
ANEXOS	60

— ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS —

- Ilustración 1-1: Carlos “El Cacho” Gallegos durante su presentación de la obra Barrio Caleidoscopio. 13
- Ilustración 1-2: Les Luthiers, durante una de sus presentaciones en el año de 1979, antes de la salida del grupo de Ernesto Acher (tercero desde la derecha). 15
- Ilustración 1-3: Carlos Ballarta 17
- Ilustración 1-4: Franco Escamilla es conocido también por siempre portar un sombrero y un cigarrillo durante sus shows. 18
- Ilustración 1-5: Woody Allen en 1979. 19
- Ilustración 1-6: Una ilustración irónica de Quino sobre la libertad. 20
- Ilustración 1-7: Distribución del espacio escénico. 34
- Ilustración O-2: Les Luthiers utilizan texto escritos de manera muy refinada, evitando vulgaridades. (fotografía tomada en el año 1999) 39
- Ilustración O-3: Captura del proceso de edición de los audios utilizados en la obra, realizado por medio del programa Audacity. 43
- Fotografía por: Francisco Pesantez 1: Mediante el maquillaje debe notarse más la ceguera del personaje. 35
- Fotografía por: Santiago Rojas 1: Fotografía tomada durante la creación del personaje paranoico. 40
- Fotografía por: Santiago Rojas 2: La representación de la ceguera nace a partir de una improvisación realizada con el texto. 32
- Fotografía por: Santiago Rojas 3: La ausencia de un segundo actor, permitió que el actor en escena represente a varios. 41
- Fotografía por: Santiago Rojas 4: Elementos como las gafas, permiten que el actor pueda diferenciar a un personaje de otro. 41
- Fotografía por: Santiago Rojas 5: El uso de objetos permite organicidad

en las actividades que los involucran.	42
- Fotografía por: Santiago Rojas 6: Las transiciones entre espacio 1 y espacio 2 se darían mediante black out súbitos al final de cada cuadro.	43
- Tabla 1: Recursos Humanos	46
- Tabla 2: Recursos Técnicos	46
- Tabla 3: Cronograma	47
- Tabla 4: Presentaciones	51

— ÍNDICE DE ANEXOS —

- Anexo 1	60
- Anexo 2	62
- Anexo 3	63
- Anexo 4	64

El humor negro en el teatro:

Representación de una comedia partiendo de las posibilidades dramáticas dadas por las características del Trastorno Paranoide de la Personalidad.

Este proyecto de investigación se fundamenta en la creación y montaje de una obra teatral basada en el estudio del humor negro a partir de las posibilidades dramáticas de una situación que se podría considerar como trágica, en este caso específico, la paranoia.

Se ha podido resolver esta tesis gracias a la investigación bibliográfica del Trastorno Paranoide de la Personalidad y del humor negro, partiendo desde campos como la comicidad, comedia y humor, inspirado en referentes cómicos tanto del cine, teatro, música, humor gráfico y literario, la investigación se resuelve desde estas perspectivas en una obra teatral tragicómica.

Palabras clave: humor negro, comedia, comicidad, humorismo, paranoia.

Black humor in theatre:

Comedy representation using the dramaturgical possibilities given by the characteristics of paranoid personality disorder.

This research is based on the creation and assembly of a theatrical play based on the study of black humor from the dramaturgical possibilities of a tragic situation, in this specific case, paranoia. This thesis was possible thanks to bibliographic research of Paranoid Personality Disorder and black humor, starting with fields like comedy and humor. Inspired in comic references from movies, theater, music, graphic and literary humor, the research is finally presented in a tragicomedy theatrical play.

Key words: black humor, comedy, humor, paranoia.

Ver Anexo 4

— INTRODUCCIÓN —

Al surgir el interés por el estudio y la investigación de la comedia y el humor, se decide resolver la problemática artística sobre el humor negro dentro del teatro. Para tal efecto, se añade un subtema a esta investigación, siendo el Trastorno Paranoide de la Personalidad uno de los campos a investigar con el fin rescatar las características comportamentales de sus víctimas, para la creación dramática.

La investigación de esta tesis se basa fundamentalmente en la creación y montaje de una obra teatral a partir del estudio del humor negro y la construcción humorística en general, a partir de las posibilidades dramáticas de las características del Trastorno Paranoide de la Personalidad (TPP). La investigación artística a realizar, responde a la incógnita de cómo se puede representar el TPP mediante el humor negro en una comedia teatral.

Con el fin de aportar a los procesos de creación dramática del humor negro a través de la adaptación de las características del TPP. Se procederá a estudiar el humor negro y las construcciones humorísticas y cómicas en general. Se aplicarán los resultados del estudio a la creación de una comedia teatral de humor negro. Y finalmente, se llevará a escena una obra teatral de humor negro donde se constatare los resultados del estudio de las características del TPP.

CON
TEX
TUA
LIZA
CIÓN

CAPÍTULO

01

Capítulo 1

1.1 ANTECEDENTES

1.1.1 Referentes Teatrales

1.1.1.1 Carlos “Cacho” Gallegos

Carlos Gallegos, más conocido en el mundo artístico y sus allegados como “El Cacho”, es un artista teatral ecuatoriano nacido en la ciudad de Cuenca. Gallegos ha trascendido internacionalmente principalmente por su proyecto llamado La vuelta al mundo en 80 meses, con el cual viajó por todo el mundo presentando sus obras y recibiendo varios premios a nivel internacional, lo que le ha permitido continuar viajando y presentando sus obras independientemente del idioma y el país por la universalidad de sus obras. La construcción dramática en sus obras SoloSoloSolo (Gallegos, C. 2015), Barrio caleidoscopio (Gallegos, C. 2010) y Cuando Llegue Rosa (Gallegos, C. 2017), esta última trabajando como dramaturgo y director, conjuga la comedia, como el clown y el mimo, con la tragedia, con temáticas sumamente fuertes como el maltrato intrafamiliar, los excesos, la paranoia social, la muerte... De esta forma, Gallegos ha conseguido potenciar la fábula que hay detrás de sus obras. Tal y como lo define Santiago Rivadeneira en un artículo para la revista El Apuntador: “En ese límite de lo siniestro y lo sublime está la obra de Gallegos” (Rivadeneira, 2015, pág. 15). Es que la obra de Gallegos, esconde la crudeza de los conflictos humanos detrás de lo cómico, de esta manera el público que asiste a ver sus obras, en medio del goce jocoso que provoca “El Cacho” con sus personajes, en un momento aparece la tragedia del personaje que suele ser bastante compleja.



Ilustración 1-1: Carlos “El Cacho” Gallegos durante su presentación de la obra Barrio Caleidoscopio.

1.1.1.2 Les Luthiers

Este conjunto musical y humorístico argentino utiliza la comicidad verbal como ingrediente principal en sus obras: décimas, rimas, juegos fonéticos, dobles sentidos, redacciones equivocadas intencionalmente, sátira, sarcasmo y demás, además de la aplicación del humor negro en sus creaciones de una manera generalmente sutil.

Entre algunas de las obras de Les Luthiers utiliza temas que son tradicionalmente recurridos por otros comediantes, por ejemplo los temas religiosos como es el caso de *El Sendero de Warren Sánchez* (1987), en la que emulan una secta religiosa seguidores de un aparente pastor, pero que, resulta ser nada más que un charlatán. De igual manera la obra *Educación Sexual Moderna* (1996), un canto gregoriano compuesto por un monje el cual explica que lleva con dificultad sus votos de castidad. Su composición habla sobre los peligros del sexo y de una vida lujuriosa, explicada y cantada por un coro compuesto por los demás sacerdotes. Les Luthiers han sido autores de algunas obras xenófobas que, por su estilo humorístico, no se han percibido como tal: *Cartas de color* (1979), una de ellas.

Aquí un pequeño fragmento de la obra en mención, tomada del show *Hacen muchas gracias de nada* (1980):

Querido tío Oblongo: Después de mucho deambular estoy por fin aquí, en los Estados Unidos. Al llegar mis primeras impresiones, fueron digitales. ¡Me las tomaron con tinta blanca! Te diré que no es cierto que todos los negros son maltratados aquí. Algunos negros son maltratados en otros países... [...]
(Les Luthiers, *Cartas de color*, 1980)

El doble sentido, que consiste en tener una primera interpretación errónea de lo que se está comunicando y que se reinterpreta en el contexto, es un elemento muy recurrente con el que juega Les Luthiers, haciendo al público, cómplice de sus chistes.

Aquí unos ejemplos el primero de la obra *El Bolero de los celos* (1981) y el segundo de *El rey enamorado* (1979):

*Celos,
Tengo celos de la brisa,
que acaricia tus cabellos
De la arena que roza tus pies
Celos de los guantes, que tocan tus manos
Celos del collar, que toca tu cuello*

Celos de la silla...que usas para sentarte.

(Les Luthiers, *Bolero de los celos*, 1986)

[...] ¡El poder! ¡El trono! ¿El trono o María? Al fin y al cabo el trono lo quiero para posarme sobre él y satisfacer mis deseos, los más sublimes y los más perversos. En cambio a María la quiero para... ¡Caramba, qué coincidencia!

(Les Luthiers, *El Rey enamorado*, 1980)

Como se puede notar en los ejemplos anteriores, las composiciones de sus obras tienen una aberración al contexto del que se está hablando, sin embargo no la vuelven explícita. Dejan a entendimiento del público a lo que trataban de referirse en sus textos.

1.1.1.3 Harold Pinter

Harold Pinter y sus obras *The Dumb Waiter* (1960) y *Mountain Language* (1988), son referentes en el uso de las palabras como instrumento humorístico. La utilización de referencias escatológicas, insultos, malentendidos y el uso del humor negro, hacen que su humor adquiera un carácter de universalidad. (Saravia, Saravia, & Monge Alvarado, 2015) Al ser obras que pueden ser entendidas por cualquier grupo social, hacen que la comicidad de sus obras maneje un lenguaje semiótico de fácil asimilación para el público, lo que provoca un alto nivel de aceptación de su estilo humorístico. Por ejemplo, en *The Dumb Waiter*, Gus pregunta a Ben, haciéndolo enojar a Ben que cree que lo está diciendo insensible:

Gus (rising, looking down at Ben): How many times have you read that paper?

(Ben slams the paper down and rises).

Ben (angrily): What do you mean?

Gus. I was just wondering how many times you'd-

Ben. What are you doing, criticising me? (Pinter, 1960, p. 102).

1.1.1.4 Stand – Up Comedy

Al Stand-Up se le considera un género teatral, que consiste en presentar un monólogo humorístico por un actor que representa a un personaje semejante a sí mismo y que frente a un micrófono se centra principalmente a criticar temas sociales como la política, la religión, personajes populares, la cotidianidad, etc. A base de humor negro, el cual muchas veces tiende a convertirse muchas veces en un humor ácido, término con el que se refiere a un tipo de humor que traspasa límites morales invitando a sus espectadores a reír de lo políticamente incorrecto.

Es un espectáculo que carece de escenografía y de vestuario teatral y que además de romper la cuarta pared, mantiene un diálogo abierto con el público ya que es un espectáculo que se sostiene en un guion básico que se presta libremente a la improvisación. El Stand-Up nació en los Estados Unidos, y se trataba justamente de actores teatrales que se presentaban en bares o lugares poco convencionales para hacer teatro, y que sin embargo resultó una opción rentable, ya que al carecer de escenografía o vestuario, básicamente significaban más ingresos que egresos económicos para el comediante.

Ilustración 1-2: Les Luthiers, durante una de sus presentaciones en el año de 1979, antes de la salida del grupo de Ernesto Acher (tercero desde la derecha).



Luciano Mellerá

“Lucho” Mellerá es un comediante argentino, su personaje es muy cercano a lo patético, es víctima permanente del mundo que lo rodea, lo que hace mostrarse como un personaje inseguro, indeciso y un poco torpe. Este personaje muestra una perspectiva del mundo “vista desde abajo”, con un sentimiento de inferioridad y de baja autoestima. Ésta perspectiva del mundo ayuda a manejar al humor desde el punto de vista de un personaje emocionalmente débil.

Su aporte estético está en la creación de un personaje sumamente débil de cara a un conflicto, que simplemente se deja arrastrar por las circunstancias en las que está envuelto. Además tiene mucha carga de inocencia en su personaje, muy semejante a la de un niño.

Por ejemplo, en un show realizado en el Festival Ciudad Emergente en el 2012, en Buenos Aires, habla sobre la tensión, mediante dos comparaciones de situaciones cotidianas:

Estamos en el 2012 y los aires acondicionados valen fortunas, son de diseño y todavía chorrean agua, hay que poner un bidón. Es re feo y generan tensión. Voy caminando por la calle y me gotea algo... segunditos de tensión entre: caramba... ¿me goteó un aire o fue paloma? Segunditos de tensión como cuando conoces a alguien que tiene un ojo que mira para cada lado, tratando de adivinar con cual te mira, para no quedar mal. ¡con ese me mirás! ¡EL otro para que lo tenés, nos confundís, ponete un parche! (Mellerá, 2012)

Carlos Ballarta

A este comediante mexicano, para mucho de su público, es considerado actualmente como un genio del humor negro y como un hombre que no tiene miedo de decir las cosas por su nombre, según las menciones a este humorista en redes sociales. Su personaje es amargado y fuertemente crítico con la sociedad y sus tradiciones, considerando a muchas ridículas y ampliamente cuestionables. Sus rutinas, a pesar de tener alto contenido de humor negro y ácido muchas veces, suele fundamentarse en teorías filosóficas, física-cuánticas, estadísticas y literarias, que evitan que su humor sea carente de sentido, sino que más bien sea correctamente argumentado aunque lo exprese de manera políticamente incorrecto, con vocabulario indebido como el uso de malas palabras, expresiones homófobas, xenófobas o con lenguaje chabacano, evidenciando que detrás de un personaje grotesco, hay un actor académicamente bien preparado.

Entrevistador: ¿A qué es alérgico Sr. Ballarta?

Carlos Ballarta: Pues, son varios no... No quisiera aburrirte con los detalles ¿no?... Soy alérgico por ejemplo a las balas, al veneno, al VIH, a la Gonorrea... a la asfixia de bolsa de supermercado, ¿no? que se te quede aquí y mueras... soy alérgico a que me golpeen 7 güeyes en la calle con bates, soy alérgico a la caída en volcanes activos, a los rayos, alérgico a la mordida de león africano, de tiranosaurio rex, alérgico a la mordedura de zombie, de vampiro... Alérgico a la AK-47, la B161, la granada de fragmentación M67, a la bazuca táctica N98-Z, los misiles teledirigidos... soy alérgico a la artillería de jet de combate M22, al tanque de asalto P22 Varishnikov, esa es la marca del tanque... Soy alérgico pues a salir al espacio sin traje ¿no?, ahogarme en mi propia sopa... pero lo que si me mata son las cosquillas.



Franco Escamilla

Franco Escamilla es un comediante mexicano, su personaje muestra mucha naturalidad en el escenario, es decir, que su personaje de "Franco" del escenario, no es muy distante de "Franco" de la realidad. Como se expone en escena, muestra un personaje que es víctima y victimario, teniendo dos perspectivas del mundo: En la una, muestra mucha impotencia por lo que le sucede en la vida y es víctima de las circunstancias y en otros casos, es sumamente prepotente y es el que tiene el control aunque para ello haya hecho daño a otros.

Su aporte está en encontrar el balance en un personaje sumamente inestable, como en este caso un paranoico que no sabría reconocer si el del problema es él o la sociedad en general.

Por ejemplo, en un show para EstrellaTV en el 2016, él habla sobre las diferencias entre un hombre guapo y un hombre feo como pareja:

Les digo una cosa mujeres: no te conviene relacionarte con un hombre guapo, ¿sí? Si puedes escoger, escoge uno feo, ¿ok? Un novio guapo es peligroso, es más peligroso que una mamá con Facebook, es más peligroso que una mamá con brackets, es peligroso ¿Ok? Porque los guapos van a andar de picaflor, porque son guapos, esos güeyes tienen muchas mujeres porque son guapos, tienen muchas mujeres que los buscan, tienen muchas oportunidades para pegarte los cuernos. Un feo no, porque nadie lo pela: "lo he intentado amor pero no se puede", tienes la garantía de que no anda de cabrón. Además, al guapo no lo puedes regañar porque es guapo, ¿ok? A lo mejor llega con labial en el cuello, oliendo a leña de otro hogar y tú como mujer lo quieres regañar "mira nada más como vienes... estas bien bueno güey, chinga te hicieron con Photoshop desgraciado..." y ya se te olvida. (Escamilla, 2016)



Louis C.K

Louis C.K (nombre real Louis Szeckely) es un comediante estadounidense, famoso por su humor ácido y polémico ya que maneja un humor sumamente crudo y sin censura. Expone a la cotidianidad de la manera más grotesca posible, rescatando la mayor cantidad de defectos de las personas y exponiéndolas como si fuera lo más asqueroso o decadente de la existencia, lo que lo logra por una descripción muy gráfica y detallada de lo que esté conversando en el escenario. Justamente es ese su aporte estético en esta tesis, el relato oral de una escena aparentemente común, pero relatada de manera exageradamente grotesca, sumándole un valor cómico en aquella descripción detallada. En su show especial llamado Oh my God presentado en el 2013 en Nueva York, toca un tema sobre las citas y las personas feas, dejando en claro su estilo y su irreverencia al hablar, en el siguiente ejemplo:

Todos tienen su momento. Todos tienen su momento. Quiero decir, no todos tienen su momento. Es que allá afuera simplemente no hay nadie para alguien. Sí. A la gente le gusta decir cosas como: "hay alguien para cada quien". ¡No! No es cierto para nada y paren de decirlo porque es dañino para la gente que nunca encuentra a alguien. Hay millones de personas que todos animosamente decidimos que son enormemente feos y nadie los besa en la boca, siquiera. Nadie toca sus genitales en toda su vida, solo los lavan y mueren. Eso es todo lo que sucede, y si ustedes se están sintiendo mal por ellos pueden ir a buscar uno y cogérselo. Pueden resolver su problema así de fácil. (Szeckely, 2013)

1.1.1 Referencias Cinematográficas

1.1.2.1 ZAZ (Zucker, Abrahams & Zucker)

Dentro del cine, los directores Jim Abrahams y los hermanos David y Jerry Zucker, conocidos en el mundo cinematográfico como "ZAZ" por las siglas de sus apellidos (Zucker, Abrahams & Zucker). Ellos están considerados dentro de los genios de la comedia cinematográfica. La gran mayoría de sus proyectos están basados en parodias, gags¹ visuales y la ruptura de la cuarta pared. Los actores con los que han trabajado también han resaltado mucho como comediantes como Leslie Nielsen, Rowan Atkinson, Whoopi Goldberg, Charlie Sheen y Ana Farris. Son justamente sus referencias hacia la cultura pop y sus parodias, así como sus gags visuales y sus personajes bastante caricaturizados que exageran su comportamiento o su poca sensatez, potenciando la comicidad de sus personajes, sus situaciones y su diálogos.

¹ Gags: en comedia, un gag o gag visual es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras

1.1.2.2 Woody Allen

Woody Allen, es un dramaturgo, guionista, director, humorista, actor y escritor estadounidense nacido en Brooklyn y ganador de cuatro premios Óscar. En su película *Annie Hall*, estrenada en 1977, presenta a su personaje protagonista Alvy Singer, un comediante neurótico enamorado de Annie Hall, quien a su vez es una cantante igual de neurótica que él. El protagonista interpretado por el mismo Woody Allen, muestra a un hombre con algunos problemas que repercuten directamente en su vida, los cuales son causados por el mismo y su extraña personalidad. Él, trata de luchar contra sí mismo, que le resulta muy difícil aceptar sus problemas y que a pesar de ello no quiere perder a la mujer que ama, muestra que sus costumbres son más fuertes que su voluntad, por lo tanto, el patetismo presentado de su personaje ha de servir de referente para el diseño de un personaje de la obra a montar dentro de este proyecto investigativo.

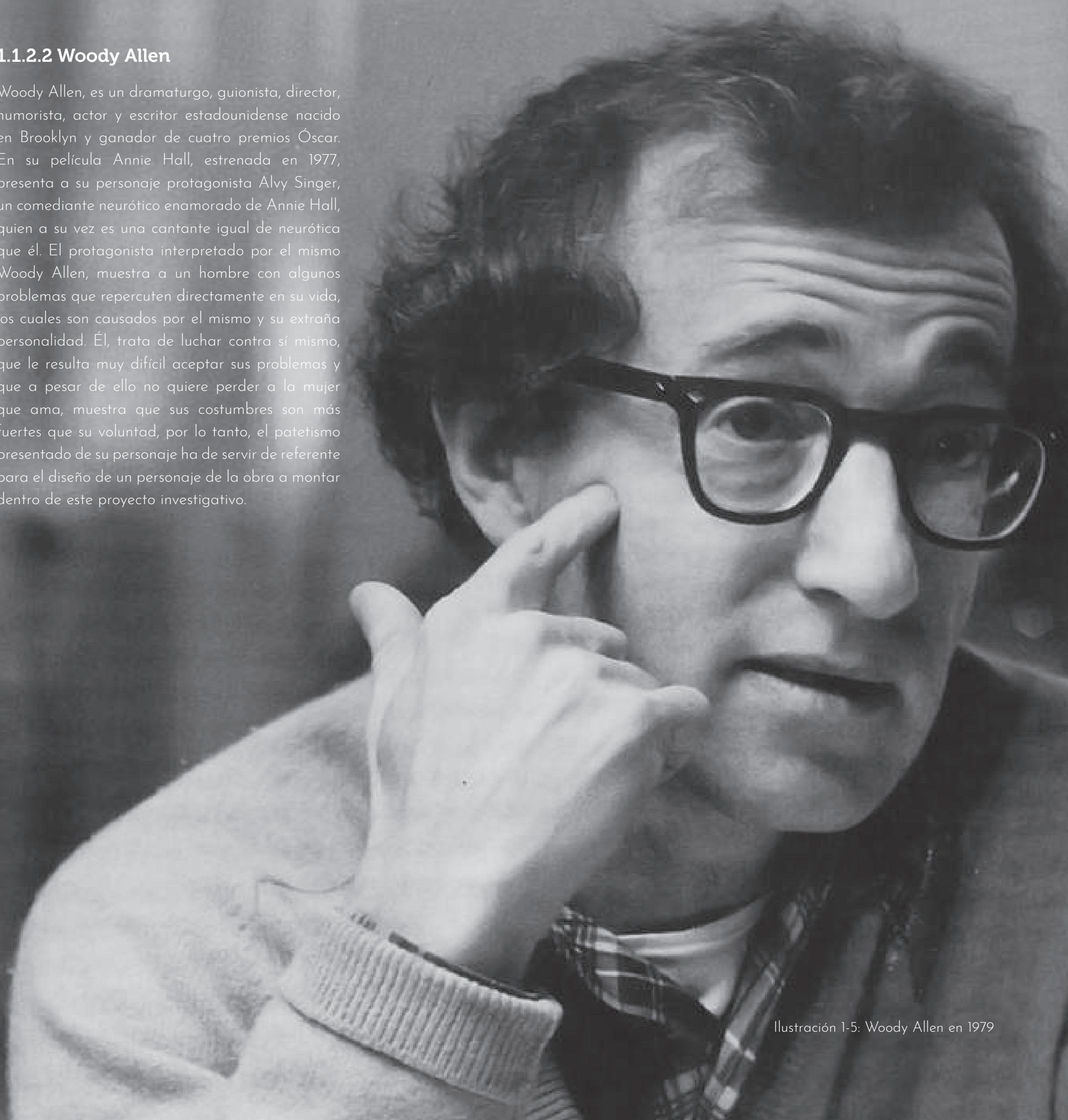


Ilustración 1-5: Woody Allen en 1979

1.1.2.3 Buster Keaton

Buster Keaton es uno de los referentes en el manejo de objetos y el *slapstick*². En la película *Cops*, estrenada en 1922, en la escena de la persecución policial, vemos que el personaje huye de los policías en medio de actos dignos de un circo, donde vemos balances de pesos, saltos, equilibrios y todo por medio de los objetos, logrando provocar un momento de tensión en el público.

Esta referencia justamente está en el uso circense de un objeto y el recurso del *slapstick*, siendo golpes o caídas falsas, como recurso humorístico.

1.1.2.4 Charles Chaplin

Charles Chaplin, es un actor británico, humorista, guionista y director famoso en el cine mudo clásico. Su fama se dio durante la época del cine mudo norteamericano, llevó el teatro gestual y del clown teatral y circense al cine, además del famoso comentario al público que rompe la cuarta pared, típico de las películas cómicas.

1.1.2.5 Groucho Marx

Siendo uno de los hermanos Marx, Groucho ha demostrado en sus películas que no hay límite para el equívoco, y que los juegos gestuales y de palabra pueden hacer un momento extrañamente divertido, como en la escena de la cena en la película *Una noche en la Ópera* (1935), donde su personaje es un cretino un poco idiota y juguetón, que roza lo ridículo.

1.1.2.6 Mario Moreno "Cantinflas"

De Mario Moreno "Cantinflas" se puede resaltar su peculiar manera de expresarse oralmente. Esta particular manera de hablar un tanto confusa o contradictoria, sirve como un recurso cómico muy útil para construir un teatro del absurdo. Estos textos suelen atrapar la atención del público dándole mayor dinámica al ritmo en escena.

1.1.3 Referencias Literarias

1.1.3.1 Roberto Fontanarrosa

Roberto Fontanarrosa es un humorista gráfico y escritor argentino nacido en Rosario, ganador de varios premios literarios y reconocido por su sentido del humor. Cuando escribe su texto *Cambios en tu hijo adolescente* (2001), narra de manera literaria y llena de metáforas los contrastes entre un

²Slapstick: es un subgénero de comedia que consiste básicamente en que los protagonistas se caen, se golpean, chocan, corren y tropiezan.

adolescente y el tierno bebé que algún día fue. Cuando narra la etapa adolescente, su descripción es bastante desagradable, cuando menciona al bebé, en cambio, es muy dulce, potenciando más aún el valor grotesco³ de la contraparte del texto. (Fontanarrosa, 2001).

Su referencia, e influencia está en la construcción de textos que tratan de fusionar la ternura y lo grotesco³ en un solo texto, extendiéndole matices y haciendo juego de imágenes a la vez que se lee o escucha.

1.1.3.2 Joaquín Salvador Lavado Tejón "Quino"

"Quino" es un ilustrador argentino muy reconocido en América Latina, que basa su humor mucho en la ironía, y de ahí ha de inspirarse en la política y la sociedad en general. Como lo definiría Monseñor Julio Parrilla sobre su personaje más famoso llamado "Mafalda", una niña bonaerense muy preocupada por la política y la sociedad mundial, en un artículo para el Comercio dice: "Mafalda es un manifiesto extraordinario a favor de la ironía del ser humano y, muy especialmente, de las mujeres" (Parrilla, S.F) La forma tan sutil en la que utiliza la ironía es una referencia para ésta tesis, es decir, al final oculta mucho humor negro que no se está explícitamente describiendo en sus textos, sino camuflado muchas veces en sus imágenes.



Ilustración 1-6: Una ilustración irónica de Quino, sobre la Libertad.

1.1.3.4 Francisco "Pájaro" Febres Cordero

El ecuatoriano escribe en su libro "Pajarerías" en el año 2011 una recopilación de algunos de sus trabajos en clave humorística, se puede notar de igual manera, una exageración de la cotidianidad que se vuelve sumamente cómica para cualquiera que la lee. Principalmente, él escribe sobre y para la clase media ecuatoriana. La influencia estética de este escritor, aporta a mantener la vista hacia la sociedad ecuatoriana, y que ésta pueda identificarse más con la obra. Aportándole algo de localismos a la escritura del texto, manejando un lenguaje escénico y literario desde la socio-semiótica propia de la cultura ecuatoriana.

³Grotesco: Que produce risa o burla por buscar lo ridículo, extravagante o absurdo.

1.2 MARCO TEÓRICO

1.2.1 Comicidad, comedia y humor

1.2.1.1 La Comicidad

La comicidad, según la RAE, es la cualidad de lo cómico, de lo que divierte y hace reír. Por tanto, la comicidad es resultado de la suma de diversos recursos (literarios, visuales, auditivos...) que están involucrados en una situación para que ésta se convierta en una situación de goce y diversión.

Dentro del teatro se pueden encontrar diversos tipos de comicidad dependiendo el enfoque que tenga el autor sobre un asunto o algunos aspectos de su obra, puede ir desde lo cómico pasando por lo caricaturesco, exageración de los rasgos físicos y psicológicos de un personaje; por la ironía, siendo una expresión o figura retórica que dice lo contrario a lo que se quiere dar a entender, en un tono, una gesticulación o con palabras que intentan dar a entender una exagerada obviedad que dejando en evidencia el error interpretativo; la sátira, que es un discurso que critican sutilmente las costumbres de alguien con intención de moralizar o simplemente burlona; y demás formas que buscan provocar una situación jocosa. Según Eva Pascual, en su trabajo sobre Comicidad, comedia y humor, dice que la comicidad en una obra de teatro puede clasificarse por cómo se realizan sus elementos cómicos, cómo se construyen en el texto para ser llevados a escena y en narrativa, planteando la pregunta ¿Cómo se lleva a cabo lo cómico en la comedia? A partir de la pregunta, surgen lo que tradicionalmente se ha conocido como comicidad de carácter, la comicidad de situación y la comicidad verbal. (Pascual, 2014)

La comicidad de carácter es aquella en donde los personajes son parodiados o caricaturizados, ridiculizando sus debilidades y extrañezas humanas, como trastornos obsesivos compulsivos, sus vicios, sus movimientos, sus expresiones, sus gestos, sus rasgos físicos, discapacidades, etc. Claro ejemplo de estas comedias de carácter, son las célebres obras de Molière y de Plauto, donde los personajes son caracterizados por sus rasgos, un

defecto peculiar exagerado por acumulación o distorsión, generalmente utilizado para criticar una actitud social. En algunas obras de la época de oro del teatro cómico en Europa, era común que se representase la figura del "gracioso" quien representará el sentido del humor y poniendo el contrapunto cómico.

La comicidad de situación se resalta el efecto cómico en las circunstancias en las que se envuelve un personaje, siendo éstas las más insólitas, inesperadas, absurdas y ridículamente graciosas. Su ejemplo más claro son las comedias de enredo.

La comicidad verbal se refiere principalmente con los juegos del lenguaje. Es quizás una de las formas más complicadas en el sentido de escritura de una obra de teatro, ya que el manejo del lenguaje debe ser cuidadoso en el momento de su composición, sin descuidar que el texto pierda sentido, mientras se emplee a cabalidad la retórica empleada. Finalmente, cabe resaltar que la lengua española tiene ventaja en el uso de este recurso por la complejidad gramatical del propio idioma. (Cortés, 2007).

Por lo general, no siempre pueden separarse estos tipos de comicidad ya que uno influye sobre el otro y se refuerzan entre ellos: los personajes pueden encontrarse en una situación ridícula por sus propios defectos; además, los equívocos verbales podrían enredar más a la situación. De igual forma el lenguaje suele ser el encargado de dotar la caracterización de un personaje por su forma de expresarse, creando comicidad.

1.2.1.2 La Comedia como género dramático

Es un género dramático que podría considerarse como la configuración dramática de aquello que es cómico, sin embargo, no es la única. La comedia como género dramático tiene sus convenciones planteadas como los personajes, las situaciones, el tipo de expresión o final feliz, las que no resultan inherentes a la comicidad y a su vez, lo cómico no es un concepto estrictamente literario y menos aún característico de la comedia. En resumen, lo cómico es una actitud y la comedia, como género, lleva la comicidad de formas específicas. (Pascual, 2014, pág. 17)

Proviene desde la antigua Grecia, desde la visión aristotélica es opuesta a la tragedia. *La Poética* de Aristóteles (1974) se fundamenta en describir los rasgos constitutivos de cada género (la Poesía y sus especies). (Aristóteles, 1974). Debido a algunos testimonios, algunos del mismo Aristóteles en otras obras, se cree que el texto de *La Poética* se transmitió incompleto, y que en esa parte que se ha perdido se desarrollaría la teoría sobre la comedia.

Según Aristóteles, comienza afirmando que la comedia se genera por *mímesis*⁴, y que lleva a cabo esta imitación bajo los mismos medios de la tragedia: el ritmo, el canto y el verso; la diferencia clave en la explicación de Aristóteles es esta idea fundamental: La comedia se diferencia de la tragedia en cuanto al objeto de su imitación. (Aristóteles, 1974) El teatro es imitación, la imitación del ser humano que actúa -que acciona-, siendo por lo general personas que sobresalen por el vicio o la virtud. La tragedia es la que imita a los hombres haciéndolos mejores, y la comedia los hace peores. (Pascual, 2014, pág. 18-19).

Ya que los géneros literarios se han dividido de acuerdo a la naturaleza de la *mímesis* en función de cómo sea la naturaleza de los seres humanos que imitan, Aristóteles afirma que la naturaleza de esos géneros, dependerá del carácter de sus autores. De esta manera, aquellos que escriban comedia serán compuestos por caracteres de naturaleza más baja que las que escriben tragedias.

La poesía se dividió según los caracteres (o humores) particulares; en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios. (Aristóteles, 1974: 137).

Más adelante, el mismo Aristóteles ha de referirse a la comedia como un género donde se muestra lo *risible*⁵ de una tragedia, aunque es la *mímesis* del hombre inferior no se lo representa en toda la extensión de sus defectos, sino que más bien es la representación risible de lo feo. Ya que lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina. (Aristóteles, 1974) Es por eso, que la comedia a pesar de ser reflejo de lo defectuoso, bajo y mísero, es inofensiva, no causa daño a quien es víctima de los defectos.

En la obra de Francisco Rodríguez Adrados titulada *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, registra el origen de la comedia de una manera exhaustiva. Según sus escritos describe el inicio del teatro en los rituales miméticos pre teatrales, así el rito ha de adquirir un carácter dramático y el teatro ha de heredar una marca del rito. De esta manera el desarrollo histórico del género de la comedia podría complejizarse más allá de la tesis aristotélica que planteaba que la tragedia surge del Ditirambo y la comedia del Himno Fálico.

En la etimología de la comedia, como se refiere a los coros rituales

procesionales de cualquier tipo, los cuales se acompañan con danzas, y en un sentido más general eran los conjuntos de coros y celebraciones de los concursos de las Grandes Dionisias, las grandes fiestas que tenían lugar en Atenas para el dios Dionisio. Por lo tanto el término como reúne a todos los cantos rituales de donde se cree surge el teatro: himnos, la tragedia, la comedia y el drama satírico. Por ende, más concretamente, por la evolución de su significado, es una muestra de que comedia y tragedia no existían como géneros diferenciados del teatro.

La comedia (y todo el teatro en general) es el resultado de la evolución estructural histórica de rituales antiguos: rituales *agonales*⁶, de culto a los dioses (Dionisos, Deméter), de triunfo y de boda. En cambio la tragedia, han de salir de ritos a los muertos.

Llanos López interpretaba en la *Poética* que la tragedia imita a los hombres haciéndolos mejores, y la comedia peores. Que el autor puede representarnos como mejores, peores o verosímiles a la realidad: siempre refleja una concepción humana relativista. (Llanos L., 2007).

Entonces, si se analiza con detenimiento desde el origen del teatro, sabiendo que al inicio de estos ritos, surgiría el término como del cual se derivaría la palabra comedia, y se refería a los coros que abarcaban toda representación ritual-teatral independientemente del género que se le atribuiría después -tragedia y comedia- y entendiendo que el teatro es una *mímesis* del ser humano, con sus defectos y virtudes. Se podría llegar a la conclusión de que la comedia no es nada más que una *mímesis* de la vida. Representa lo positivo y lo negativo que ocurre en la vida del ser humano. ¿Acaso no vivimos a lo largo de nuestra existencia capítulos trágicos y cómicos, graciosos y serios? Nadie ha de seleccionar a qué género quiere que se le encasille su vida.

1.2.1.3 El Humor

El término *humor* -humedad, líquido- da nombre, en medicina, a la teoría de los humores que explica que en el cuerpo humano existen cuatro tipos de humores: sangre, atrabilis o humor negro, bilis y flema o pituitaria. Éstos a su vez se refieren con sus cuatro órganos secretorios: corazón, bazo, hígado y cerebro; e igualmente se los relaciona con los cuatro elementos del cosmos: fuego, tierra, aire y agua. Por lo tanto, del predominio de alguno de estos humores en una persona, se puede determinar su temperamento: sanguíneo, atrabiliario o melancólico, colérico y flemático. (Estébanez

⁴Mímesis: Imitación que realiza una persona de otra, de la naturaleza o de los elementos que lo rodean. Para Aristóteles, denomina así a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte.

⁵Risible: Que provoca risa o es digno de risa.

⁶Agonales: Rituales que se realizaban en honor al dios Agonio.

Calderón, D., 1996).

Esta teoría médica era conocida en Europa y han de valerse los escritores y dramaturgos de estos términos de manera metafórica para describir a sus personajes, como evidencia los personajes-tipo del teatro clásico, como ejemplo: los avaros, celosos o fanfarrones de Plauto.

En todos los idiomas, al humor se lo ha podido relacionar con lo extravagante, y por ende el humor se ha encontrado ligado al de lo cómico. Demetrio Estébanez C. ha de poner en su *Diccionario de términos literarios*: “un personaje resulta risible en medida en que su excentricidad de carácter se destaca sobre una situación de normalidad representada por el resto de personajes”. (Estébanez Calderón, D., 1996)

Según el diccionario de la RAE, ha de definir al humor o humorismo, como un “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. El humor nos hace referencia a lo cómico, y este último a la risa.

La risa ha significado un fenómeno objeto de estudios desde todas las perspectivas científicas, psicológicas o sociológicas. Como diría Antonio López en su libro *La risa en la literatura española*:

Al igual que la literatura, la risa parece ser una controlada y gratificante liberación momentánea de las restricciones y coerciones que diariamente nos son impuestas [...] Vamos a permitirnos, juntos y de una manera socialmente admitida, huir de lo convencional. Excepcionalmente, valen la obscenidad, la agresividad o el absurdo. (López C., 2004. Pág. 9).

1.2.1.4 Qué es gracioso y qué no: La lógica detrás del chiste.

Según un artículo publicado por Antonio Martínez Ruiz en la página web vozpopuli.com (2015), afirma que para Mark Twain, la comedia es el resultado de la tragedia más tiempo. Así mismo, redacta que la comedia resulta como efecto del distanciamiento de la tragedia.

Cuando hablamos de distanciamiento, se considerará que deben existir cuatro tipos de distanciamiento para que una tragedia se convierta en una comedia:

1) El distanciamiento temporal: se refiere al paso del tiempo respecto a un acontecimiento trágico. Es decir, cuando se suscita un acontecimiento

trágico debe transcurrir cierta cantidad de tiempo para que tenga un efecto de comicidad cuando se la rememore. ¿Cuánto tiempo debe transcurrir de un evento trágico para que funcione como comedia? La respuesta no es exacta, pero si tiene un razonamiento lógico. El tiempo que debe transcurrir para que ocurra este distanciamiento es totalmente proporcional a la magnitud de la tragedia. Por ejemplo, una catástrofe natural que dejó una gran cantidad de fallecidos y cuantiosas pérdidas materiales, no puede ser objeto de risas pasadas las primeras 24 horas después del suceso, por lo tanto, cualquier intento de comicidad del evento debe intentarse pasados algunos años. Al contrario, si uno se golpea el dedo meñique del pie, puede que en la noche si lo contamos a alguien tenga un efecto gracioso inmediato, mientras que si lo contamos después de un par de meses, pierda su efecto cómico.

2) El distanciamiento social: hace referencia al distanciamiento que existe entre niveles sociales, ya que el *modus vivendi* de un nivel social es diferente a otro, por lo tanto ya existe un distanciamiento, por lo que es común que existan mofas entre clases sociales: clase alta vs. clase media vs. clase baja.

3) El distanciamiento geográfico: se refiere a la lejanía geográfica que produce, literalmente, un distanciamiento. La tragedia se vuelve cómica cuando se suscitó en un lugar muy alejado de donde estoy y no me afecta en nada lo acontecido.

4) La hipótesis: es un distanciamiento temporal pero de manera contraria, es decir, un tiempo previo al acontecimiento trágico. Ya que en ese estado de preparación previa la tragedia, aún no se conoce la magnitud de la tragedia. Por ejemplo sería objeto de gracia los comentarios vertidos previo unas elecciones presidenciales, ya que aún se desconoce los efectos positivos o negativos que puedan traer los futuros gobernantes. Por esta razón a este distanciamiento se le denomina como hipótesis.

Estos distanciamientos son piezas clave antes de formular un chiste o una comedia, así se resuelve sobre qué temas se deben evitar o de qué manera se deben tratar, queda en responsabilidad del creativo si el efecto del chiste cause gracia o tenga el efecto contrario. (McGraw, 2010)

Según las investigaciones del psicólogo norteamericano Peter McGraw en conjunto con Caleb Warren, en su trabajo *Benign Violations: Making immoral behavior funny*, describen que las teorías del humor a menudo sugieren que el humor requiere una percepción de violación moral, o algo que interrumpe el sentido de la gente de cómo debe ser el mundo, esto inspirado en los trabajos de Freud, Gruner y Veatch. Aunque las teorías de la psicología moral, típicamente sugieren que los mismos tipos de infracciones normativas provocan emociones como disgusto en lugar de

diversión (Rozin, Lowery, Imada y Haidt, 1999). La hipótesis planteada por McGraw y Warren, es que el humor es provocado por violaciones benignas. Muestran que las violaciones morales, que a la vez parecen benignas, provocan risas y diversión además de disgusto. (McGraw & Warren, 2010)

1.2.1.5 El humor y el cerebro

Podemos entender qué se concibe como cómico y lo que puede ser gracioso desde el sentido lógico del humor, sin embargo, debemos comprender el efecto que tiene el humor en el cerebro y sobre el proceso racional que ocurre en él antes y durante el efecto de la risa, todo desde un punto de vista fisiológico.

En la última década, la ubicación del sentido del humor en el cerebro ha sido objeto de estudio y el Dr. Dean Shibata, especialista en radioneurología del Centro Médico de la Universidad de Washington, realizó el estudio y habría encontrado en donde se encuentra ubicado el sentido del humor en el cerebro.

La cultura occidental se enfoca en potenciar el hemisferio izquierdo del cerebro (en adelante lo nombraremos como HI), este lado del cerebro se relaciona con la lógica, el lenguaje, la matemática, lo secuencial, lo analítico, etc. Además este sector cerebral percibe la información por partes, seccionando los estímulos externos y los analiza individualmente. En cambio, el hemisferio derecho ((en adelante lo nombraremos como HD) se relaciona con la creatividad, la intuición, la imaginación, la meditación... siendo el HD donde se procesan las actividades propias del arte (artes plásticas, música, danza, etc.) y es además el HD encargado de interpretar los estímulos externos como un todo. Por esta razón, empleamos el HD del cerebro cuando pensamos con perspectiva, es decir, cuando se racionaliza desde un distanciamiento las situaciones adversas o los problemas, facilitando el hallar soluciones o explicaciones, generando ideas o ejerciendo la creatividad para resolverlos. (Cano, 2013)

A finales del 2000, el Dr. Shibata, en ese entonces radiólogo del Centro Médico de la Universidad de Rochester, mediante resonancias magnéticas capturó imágenes mientras trece personas leían chistes, veían películas cómicas o escuchaban la risa de otras personas. El resultado de las imágenes arrojó que anatómicamente el sentido del humor se situaba en el lóbulo frontal, mayoritariamente el hemisferio derecho del cerebro. Mientras las personas sujetas al estudio leían chistes o veían películas, se pudo constatar que aumentó la actividad cerebral en el lóbulo frontal, ya que es una actividad de decodificación del estímulo cómico. Pero, cuando escuchaban la risa de otros sujetos (risa contagiosa) la actividad se

ubicó en el área motora anterior suplementaria, parte del lóbulo frontal, relacionada con el inicio del habla e inicio de movimientos complejos. Así mismo, se activó el núcleo accumbens -área importante en la base del cerebro prefrontal- que está implicada en las emociones positivas y en la recompensa. (Robriguez B., 2017)

La broma activa estructuras cerebrales en promedio en 0.3 segundos, el chiste cuando es detectado, depende de la información previa (recuerdos), de la expectativa, del ambiente y del estado de relajamiento para obtener la liberación de neuroquímicos. Después de haber procesado la información de un estímulo cómico, el sistema límbico (el área tegmental y el accumbens), liberan dopamina, un neurotransmisor frecuentemente mencionado como el causante de las sensaciones placenteras y la sensación de relajación además de producir endorfina y oxitocina. (Calixto, 2015)

Cabe resaltar que esta información ha de describirse de manera general sobre el cómo reacciona el cerebro ante un estímulo cómico ya que, también es cierto que el proceso cerebral es distinto, dependiendo el tipo de broma. Ya hemos descrito a los distintos procesos que cumplen cada hemisferio cerebral y como procesan la información cada uno, de esta forma se describe el proceso cerebral que existe en un doble sentido, uno de los muchísimos recursos cómicos que existen.

El doble sentido es un recurso cómico que suscita dos o más opiniones dispares en el ámbito de la comedia. El cerebro suele "dividirse" por los juegos de palabras. Los resultados apuntan a que el HD y el HI cumplen cometidos distintos en el procesamiento de estos y que la comunicación entre ambos es inminentemente necesaria para rematar el chiste, según un reciente estudio publicado en *Laterality: Asymmetries of Body, brain and cognition*. (Vos & Whitman, 2013)

Para comprobar de qué modo maneja el cerebro este tipo de humor, investigadores de la Universidad de Windsor, en Ontario, mostraron a los participantes un término relacionado con un juego de palabras en el campo visual izquierdo o derecho (regidos por el hemisferio opuesto del cerebro, derecho e izquierdo). Seguidamente analizaron el tiempo de reacción de los sujetos en cada situación a fin de averiguar qué hemisferio era el dominante. El HI es el hemisferio del lenguaje: el encargado de procesar la mayoría de los aspectos lingüísticos del juego de palabras. El HD, se pone en marcha un poco más tarde para revelar el doble sentido de la palabra, explica Lori Buchanan, profesora de psicología y autora de este estudio.

Esa dinámica permite entender el chiste, como una forma de juego de

palabras, pues completa la fórmula básica del humor: expectación + incongruencia = risa.

En los dobles sentidos, donde las palabras adquieren significados ambiguos, el contexto de la frase nos prepara para interpretar la palabra de forma específica, un proceso que tiene lugar en el HI. La risa se produce cuando el HD, un poco más tarde, da pistas acerca del otro significado de la palabra, lo que Buchanan califica como una "reinterpretación sorpresiva". (Jacobson, 2016)

El cerebro humano está configurado para interpretar el mundo externo de distintas maneras, y en el ocurre un procesamiento de información muy rápido, el análisis de lo cómico y el procesamiento depende de muchos factores, ya que el sentido del humor, aparte de depender de la velocidad de la sinapsis que se produzca en el cerebro, de igual manera depende de la cantidad de información que el sujeto tenga almacenado, sean recuerdos o información científica u otras referencias. La risa, el producto final del proceso cómico, no es nada más que el reflejo de la inteligencia, la memoria y la salud mental.

1.2.2 Reírse de lo indebido

1.2.2.1 El Humor Negro

Si se entiende al humor como el efecto risorio frente a una micro tragedia, o "tragedias de buena fe", o como lo define McGraw como *benign violations* (violaciones benignas) a la moral, dentro del mismo, hay quienes suelen traspasar esta delgada línea de la moral, volviendo al humor un arma que atenta a la dignidad del otro y se vuelve ofensivo. A este humor se lo conoce como humor negro.

El humor negro funciona como el subversivo de una situación trágica, es llevar el humor a su extremo, exagerar o sacar flote la tragedia misma y volverlo risorio, volverla humorística a partir de la ironía, la sátira, la paradoja misma de la tragedia, incluso se podría definir como el humor que existe a espaldas de la tragedia. Aunque Pavis habla de *comedia negra*, se retracta señalando que "[...] de la comedia la obra sólo tiene el nombre" (Pavis, 2007). Entonces, cuando hablamos de humor negro entendemos que es un tipo de humor que muestra al mundo forma pesimista.

Para algunos autores como Maximiliano Salinas consideran el humor negro es el último recurso del intelectual occidental y que, lamentablemente es el humor que domina el arte cómico de la actualidad (Salinas, 2010). Este comentario se puede entender, ya que mucha gente considera al humor negro como una vulgaridad o muchas veces una falta gravísima de respeto, por lo tanto no pueden considerar a esa falta como un "chiste".

Con el humor negro podemos reír, absolutamente e incluso más que con un chiste blanco⁷, un chiste inocente, pero es una risa que no desprende la tragedia latente en ella, es una risa cruel, podría hasta sentirse como una risa inmoral, la risa de un infeliz. Esto podría explicarse por la pérdida de la ingenuidad y de la inocencia de la sociedad. Como alguna vez lo dijo Charles Chaplin en una de sus últimas entrevistas: "No hay la misma humildad ahora, así que se ha vuelto algo anticuado (el humor blanco)... pertenece a otra era" (Chaplin, 2005). Esto podría llevarnos a considerar que el humor conforme avanza la sociedad se va volviendo cada vez más y más negro. Lo macabro, repugnante, aterrador, lo piadoso, triste, temas tabúes o temas serios de una cultura determinada pueden ser temas para reír, siempre y cuando sean tratados de una manera sutil, ingeniosa y divertida. Es llegar al límite de lo divertido.

El elemento clave para que exista el humor negro es la moral. La moral desde el punto de vista de normativa disciplinaria. Es atentar contra los valores impuestos por la sociedad, ridiculizando de alguna manera el orden establecido, un humor rebelde. Álvaro Luna, en su trabajo sobre una aproximación estética del humor negro dice: "Podríamos decir que mientras más sujetos compartan un determinado valor moral, su ridiculización supondría un mayor potencial de humor negro [...]" (Luna, 2013).

Ahora, cómo se concretiza la mecánica clásica del humor negro. El método más recurrente del humor negro intelectual, consiste en racionalizar lógicamente la fe religiosa o creencias firmemente arraigadas en la moral de una cultura, sin tomar estos elementos en consideración, más bien centrarse únicamente en hacer prevalecer el pensamiento lógico.

Esto funciona generalmente porque estas mismas creencias no tienen mayor peso lógico, no tienen fundamentos sólidos que puedan combatir y vencer a la lógica. Una forma muy sencilla, pero ingeniosa de poner en evidencia la "sabiduría occidental". Así funciona el humor negro literario o intelectual sobre la racionalidad occidental. La relación razón-moral: por un lado el ordenador lógico y por el otro la moral y el sentido común, siendo estos en cambio, bastante arbitrarios.

Como ejemplo, bastó mencionar a la moral y sus dogmas o al sentido común general como principales "Víctimas" del humor negro, de hecho cualquier tipo de "verdad" es potencial blanco del humor negro a ser ridiculizado, y como ley matemática, parece que "mientras más absoluta sea una verdad impuesta, mayor será el potencial para hacernos reír, además de tanto negro sea ese humor." (Luna, 2013).

⁷El humor blanco es apto para todas las edades. El humor educado y constructivo. Casi con valores educacionales. Huye de lo cínico y de lo sarcástico, se recrea en las cosas sencillas y en la sonrisa provocada por el ingenio y la escasa maldad, convertida en todo caso en inocente picaresca.

La fuente más grande de “inspiración” para el humorista negro, está dentro de los temas tabúes, pero de igual manera con el riesgo a ser criticados fuertemente.

Para muestra de un ejemplo de un humor negro bien tratado, Jorge Ibarguengoita trata el humor de una manera muy peculiar, en los pedazos más crueles y terribles de sus obras son los más hilarantes. En su novela *Las Muertas* escrita en 1977, relata la acción de dos mujeres que caen de cabeza mientras pelean “agarradas todavía de las greñas” desde un cuatro metros de alto, siendo muy gráfico en su narración, escribiendo “sus cráneos se estrellaron en el cemento y se rompieron como huevos...”

[...] hay dos mujeres con las caras muy cerca una de la otra, frente a frente, cada una está aferrada con ambas manos de las greñas de la otra. Tienen las facciones descompuestas, los ojos a veces cerrados por el dolor, a veces desorbitados, la boca torcida, les escurre una baba espumosa, los vestidos desarreglados y rotos -por un escote asoman los pedazos de un brassiere-. Se mueven al mismo tiempo, muy juntas, como si estuvieran bailando: tres pasos para allá, dos para acá, de vez en cuando un pisotón, un puntapié en la espinilla, un rodillazo en la barriga. Los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos, resoplidos, de vez en cuando, una palabra corta y malsonante -“puta”[...] (Ibarguengoita, 1988)

El humor negro se volverá más negro conforme la sociedad siga avanzando, como podemos darnos cuenta el humor negro es un arma de los rebeldes del orden establecido, el ingenio y el razonamiento lógico las principales herramientas para combatir con las verdades impuestas. Perdemos la ingenuidad conforme descubrimos cosas nuevas y desmentimos las antiguas, por ende muchos aspectos pierden el peso de ser tabúes y son más abiertas al mundo, quitándole el misterio a unas y el peso de autoridad moral a otras, y todo, por medio de la risa.

1.2.2.2 No haga malos chistes de esto

¿El humor tiene límites? Sí. ¿Debería tenerlos? No. Ahora se explicará el por qué.

Pues si hablamos únicamente de humor “standard”, humor clase A -apta para todo público-, humor blanco... Claro que tiene límites y son claros, son efectos cómicos inofensivos, que no afectan a nadie. Pero, ya vimos que al humor negro no lo detiene ni la moral, ni el orden social, ni siquiera los dioses.

Entonces, por qué no debería tenerlos. ¿Dónde están los límites? O ¿Para

qué tener límites? El humor negro por su crudeza misma, no es un humor apto para todas las personas, no todas las personas aceptan una broma de humor negro por igual, ya que el grado de aceptación del humor negro dependen de varios aspectos: su lugar de origen, sus valores, su personalidad, su contexto socioeconómico, sus creencias, su conocimiento científico... en fin de muchos aspectos. Por lo tanto, debería existir una prudencia al momento de escribir o crear humor negro, como artistas teatrales, no conocemos con exactitud a los asistentes a nuestras obras teatrales, y cada uno de ellos tendrá distintas maneras de interpretar una broma.

Existirán quienes interpreten a una broma como una broma y otros que no lo tomen así y se sientan ofendidos, quizás porque es un tema personal, una tragedia real en sus vidas... No sabremos con exactitud cómo puede reaccionar el público, y es que hacer humor negro, en el momento incorrecto, de la manera incorrecta puede ser muy peligroso para el humorista y para el público.

Ha habido casos como la tuitera española Cassandra Vera, quien fue condenada a un año de prisión por hacer una broma que se consideró como “humillante” tras la muerte del político español Carrera Blanco. (Pérez, 2017) O ganarse el repudio de una nación entera, como le paso al comediante estadounidense Gilbert Gottfried cuando hizo un chiste sobre la tragedia del 9-11, tres semanas después de aquel fatal atentado terrorista. Gottfried dijo que había intentado sacar un billete de avión, pero no había vuelos directos porque tenían que “hacer primero una parada en el Empire State Building” (Martinez, 2015).

El humor negro, entonces, es un arma de doble filo. El humor como tal, no existe sin público y sin contexto, y el humor negro con mayor razón exige una evaluación de ésta combinación.

En el ámbito artístico, es más delicado el uso del humor negro por las razones que se mencionaron anteriormente, el secreto para utilizarlo si se desea, es realizarlo de una manera ingeniosa, en donde la broma no se “escupa” al público, sino que se la brinde de forma sublime, sutil... desde el análisis del texto teatral y su tradición dramaturgica, y esto queda opcional al dramaturgo, claro, pienso que el humor negro debe tener cierta complejidad en su manejo, para que el público en vez de ser testigo de una masacre a la moral, se convierta en cómplice y hasta en un inintencional mentalizador del humor negro.

Ya dice la frase: “Si lo que tienes que decir no es más bello que el silencio, calla.” Y reírse inmoralmemente suele ser un sentimiento bello, aunque cueste

aceptarlo, es liberador, sin embargo, debe ser utilizado con delicadeza. Para ello hay muchas formas de hacerlo.

1.2.3 La dramaturgia del humor negro

1.2.3.1 Dramaturgia teatral

La escritura de libretos teatrales se realiza de acuerdo a la conveniencia o el estilo propio del dramaturgo, claro que este, debe respetar las estructuras básicas de la escritura sea ésta aristotélica o no, dependiendo de la estética que quiera manejar en la obra que vaya a escribir el dramaturgo.

El humor negro puede estar presente en una obra teatral, puede ser tratado de distintas maneras. El autor podría presentar el humor negro mediante un humor ácido, o bien complejizarlo tanto que la "negrura" del humor es muy leve o casi imperceptible.

1.2.3.2 A propósito de temáticas para el humor negro: La Paranoia

El Trastorno Paranoide de la Personalidad (TPP)

El término paranoia proviene de los términos griegos *paranous* en donde sus raíces *para* significa contra (al otro lado, más allá) y *nous* que significa mente (razón entendimiento) lo que señala la anormalidad del estado mental. El término paranoia es uno de los términos más antiguos utilizados en la psiquiatría, utilizado en un principio por Hipócrates como sinónimo de locura, alienación o deterioramiento. (Gallegos, 1962)

La definición basada en Kräpelin se determina como ideas delirantes sistematizadas que pueden ser grandiosas o persecutorias, a la cual posteriormente, se añadiría la existencia de un estado claro de conciencia y la ausencia de otros trastornos de otras esferas psíquicas, convirtiéndose en una paranoia pura. En la actualidad, las personas con trastorno paranoide de la personalidad se les denomina personas que muestran desconfianza y suspicacia aguda de los demás e interpretan sus motivos como malévolos, es decir, las personas que sufren este trastorno tienen la idea permanente de ser potenciales víctimas de agresores del mundo exterior considerándose propensos a ser atacados, volviéndolos personas temerosas, inseguras e hipersensibles (Gallegos, 1962). Para los hermanos Sue, en su libro *Comportamiento Anormal* (1999) muchos que sufren de paranoia, cuestionan la lealtad o la confianza en los demás, suelen guardar rencores persistentemente o sospechan de la fidelidad de su pareja, incluso demuestran afecto restringido (reserva y falta de emoción)

tendiendo a ser rígidos y a preocuparse con creencias infundadas en su sensibilidad y suspicacia. Estas creencias en extremo son resistentes al cambio. (pág. 243)

Existen 4 niveles de Paranoia:

- La paranoia típica (de comienzo lento, delirio crónico)
- Los delirios de persecución.
- Los delirios de grandeza.
- Los delirios de celos.

El tratamiento de la paranoia es inicialmente medicamentoso y responde bien a los neurolépticos. Sólo en una segunda etapa, cuando el paciente ha mejorado y es accesible, se complementa con psicoterapia.

Características comportamentales del TPP.

Para Barris Ruset, cuando desarrolla la paranoia en su módulo de trastornos de personalidad describe:

- Tendencia generalizada e injustificada a interpretar las acciones de los demás como deliberadamente agresivas, amenazantes, manipuladoras o discriminantes, sin que se detecten rasgos psicóticos persistentes.
- No desea relaciones íntimas por la posible pérdida de poder, independencia o autocontrol.
- Temen confiar en los demás, por miedo a que la información que les dan puedan utilizarla contra ellos. Duda de la lealtad de amigos o familiares y siente celos patológicos de su pareja o compañero sexual.
- En situaciones nuevas buscan, y suelen encontrar, señales de sus sospecha en acontecimientos inocentes, con habituales ideas transitorias de referencia.
- Permanecen en constante alerta ante posibles peligros.
- Susceptibles, se sienten rápidamente insultados y reaccionan con ira y agresividad, no olvidando los desprecios.
- Preocupación anormal por la confidencialidad; atribuir a los demás la culpa de sus problemas.
- Conflictos con las figuras de autoridad.
- Fácil identificación de los "móviles" de los otros y dificultad para atender a explicaciones/interpretaciones alternativas; exageración de pequeños acontecimientos y respuestas proporcionales; incapacidad para relajarse en presencia de otros (de cerrar los ojos en relajación...)
- Exagerada necesidad de independencia y autosuficiencia.
- Desprecio de los "débiles, enfermos, defectuosos"
- Dificultad para expresar calidez, sentimientos, dudas, necesidades...

Los pacientes con trastorno paranoide de la personalidad acuden a consulta por otros problemas (estrés, conflictos laborales o matrimoniales, abuso de drogas...) y es difícil identificarlo ya que suelen reservarse, por prudencia y desconfianza, sus pensamientos. (Barris, J. s.f, pág.8)

- **Conducta Aparente de prudente a vigilante:** en permanente estado de alerta (existan o no peligros potenciales) contra la posibilidad de la influencia o el control externo: este estado les hace percibir como peligrosos estímulos neutros o interacciones normales.
- **Conducta Interpersonal de provocativa a amargada:** Dado que perciben a los demás como mentirosos, traicioneros y encubiertamente manipuladores, tienden a provocar y a ser desafiante, en su continua búsqueda de motivaciones ocultas y comprobaciones de lealtad; así consiguen irritar a los que les rodean. Sienten un profundo resentimiento con los que han triunfado, pues creen haberlo logrado de forma injusta, sintiéndose maltratados y comportándose de forma reivindicativa. Cuanto más poderosos sean los otros, más amenazantes y peligrosos son.
- **Estilo Cognitivo de suspicaz a conspirador:** Escépticos, cínicos y desconfiados, atienden a estímulos negativos y convierten estímulos neutros en cargados de significados de crítica o desprecio, pudiendo presentar delirios de persecución; esta continua desconfianza les afecta a las percepciones, los recuerdos y las cogniciones de forma que no ven las evidencias en contra de sus sospechas. Se aíslan y se sienten incapaces de compartir criterios y actitudes con nadie, ya que lo considerarían peligroso.
- **Expresión Afectiva de reservado a desafiante:** Fríos, hipersensibles y sin sentido del humor, al estar continuamente alerta y en tensión, reaccionan impulsivamente con enfado o cólera. Intentan, sin conseguirlo, auto controlar su ansiedad y ocultar su emotividad.
- **Percepción de sí mismo de estar en excelente estado a amargado:** Se perciben como rectos y se sienten maltratados por los demás. Rechazan sus falencias y fallos, atribuyéndolos a los otros mediante el mecanismo de defensa de la proyección.

Mecanismo de Defensa:

Proyección: Este mecanismo implica dos procesos: primero consigue **reprimir y negar** los motivos indeseables que tiene y luego se les **atribuye a otros** sus intenciones hostiles (se está defendiendo, no atacando).

Etiologías: la variante narcisista surge de la sobre valoración e indulgencia parentales que les impide desarrollar una responsabilidad altruista. Tienden hacia la fantasía de sus propios logros pero sin las capacidades y habilidades necesarias: los demás pueden fácilmente burlarse de ellos y

humillarles; se refugian en sí mismos aislándose en un mundo de fantasía y facilitando el desarrollo de las ideaciones paranoides.

La variante antisocial se inicia con un trato parental desagradable, a partir del que empiezan a desconfiar en los demás, a desear ser dueños de sí mismos y a sentirse aptos y autónomos. Llevan un estilo de vida impulsivo, agresivo y hedonista. Su estado de alerta permanente combinado con su estilo arrogante, deriva en delirios de reivindicación y persecutorios que emergen en forma de hostilidad o de nuevos delirios.

La variante compulsiva se desarrolla de forma muy similar a los trastornos compulsivos, descompensándose en forma de delirios (casi) imposibles de rectificar.

Autoperpetuación: Según el concepto del trastorno paranoide de la personalidad, la persona que la sufre tiende a esperar engaños o trampas en sus relaciones interpersonales, por ese motivo suelen estar alertas a señales que le indiquen intenciones negativas que los puedan atentar. La perpetuación de la paranoia se produce por tres factores:

- Se produce una atención selectiva a señales de peligro, sin atender indicadores de confiabilidad y buenas intenciones; dado que nadie es universalmente benévolo, es fácil para ellos encontrar señales para su desconfianza. Asimismo, hay muchas interacciones que son suficientemente ambiguas como para poderse "interpretar" como sospechosas.
- Para disminuir la vulnerabilidad, evitan la intimidad (el compromiso, la expresión de emociones, inseguridades, temores, defectos...) o mienten, niegan, dan excusas o culpan a otros cuando se les puede achacar alguna debilidad. Ante pequeños desdenes, reaccionan rápidamente de forma exagerada, reivindicativa y desproporcional. Todo ello facilita el que la gente desconfíe, acabe por exasperarse y tienda a mostrarse hostil: experiencias que "confirman" sus temores y creencias.
- El sistema de alerta está permanentemente activado porque los pacientes con paranoia muestran un bajo nivel de auto eficacia percibida; es decir, una desconfianza en poder percibir fácilmente las intenciones y ataques de los otros (bajo las interpretaciones "obvias", hay que buscar las "reales"). A eso se le añade el convencimiento de que su estrategia (preventiva) le aportará buenos resultados, facilita el mantenimiento de una estrategia básicamente paranoide.

Para poder mantener sus ilusiones de superioridad cuando se demuestra que sus aptitudes no concuerdan a como las viven, se vuelven más defensivos y trasladan la culpa a personas o fuerzas externas, de forma hostil. A medida que sus dilemas son más graves, atribuyen a fuerzas más poderosas y complejas sus errores: un delirio alimenta a otro. (Barris J, s.f., pág. 9-10)

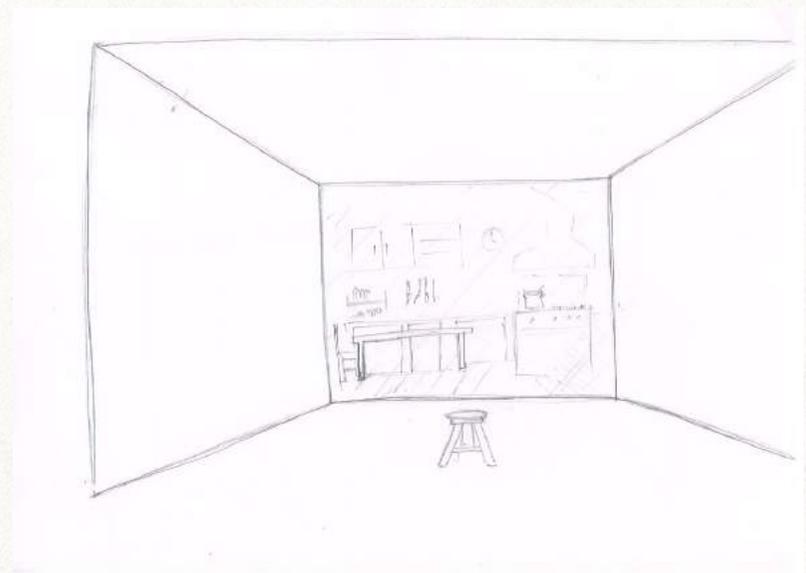
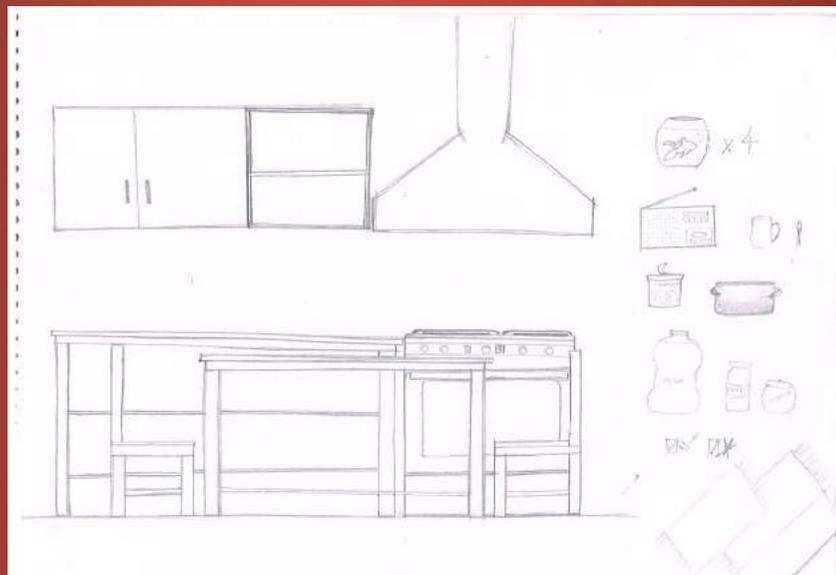
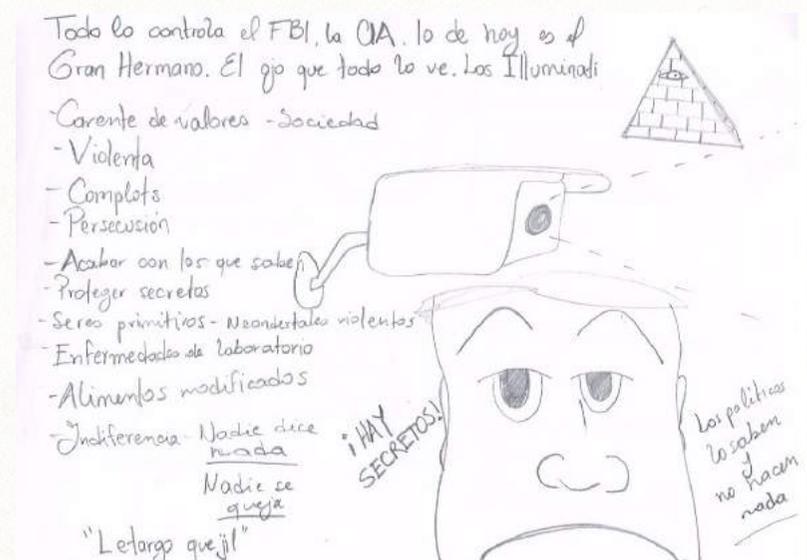
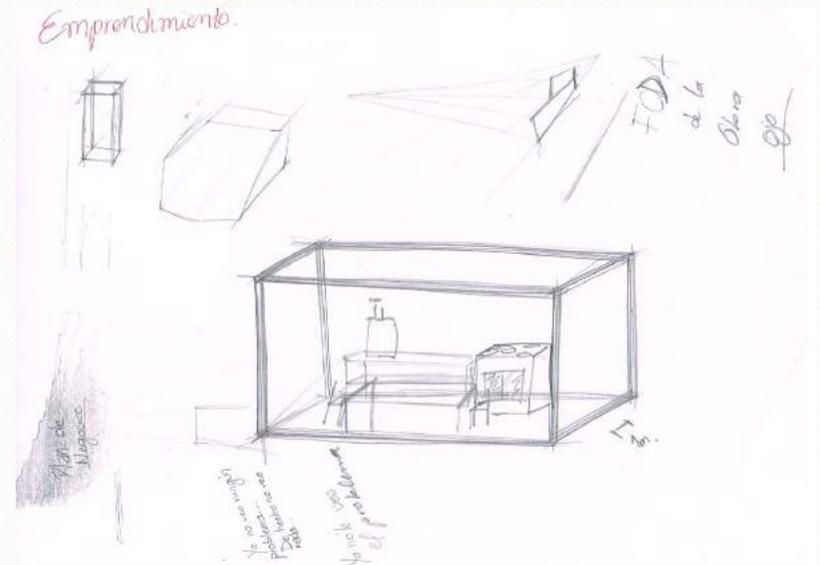
1.3 DESARROLLO METODOLÓGICO

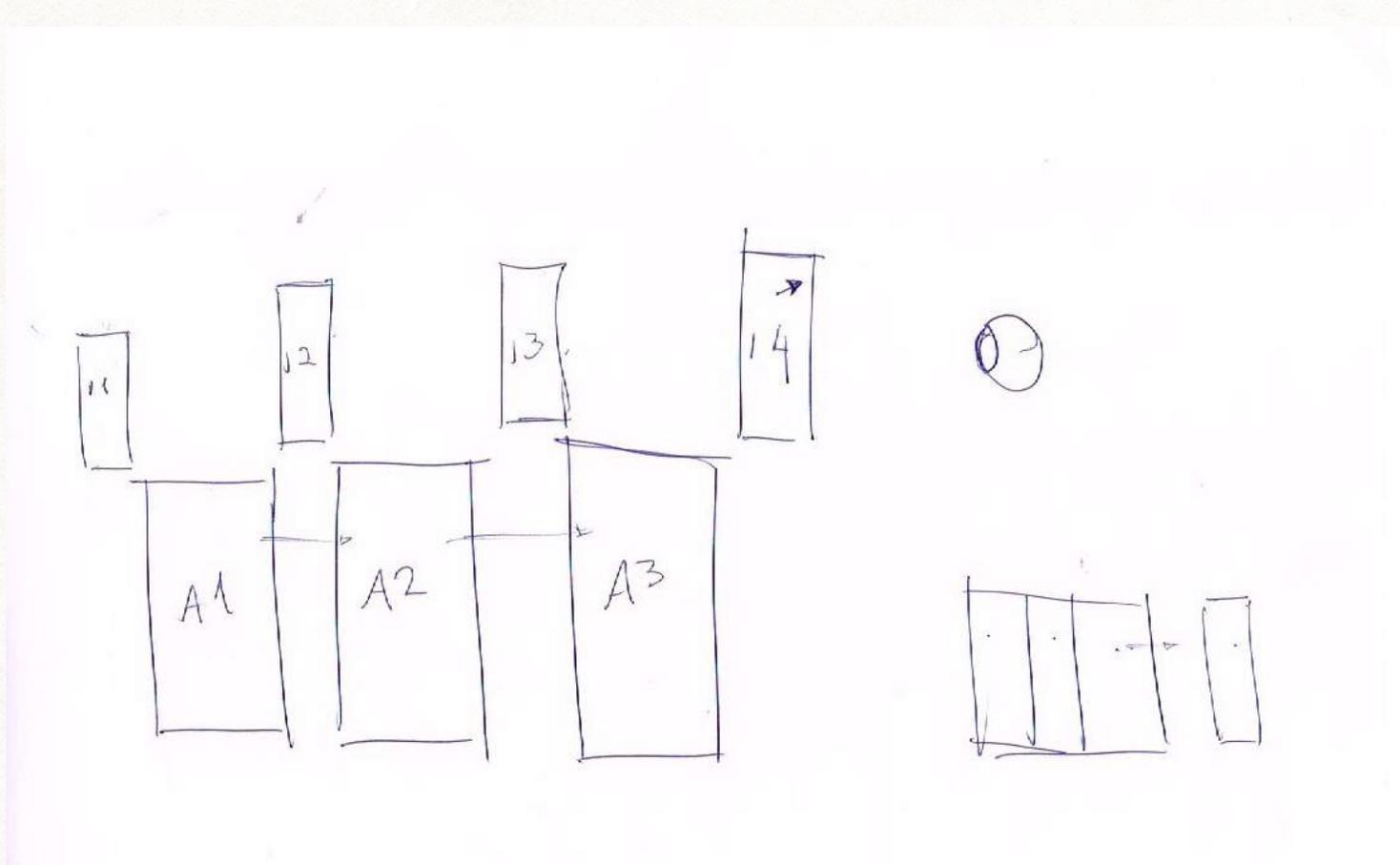
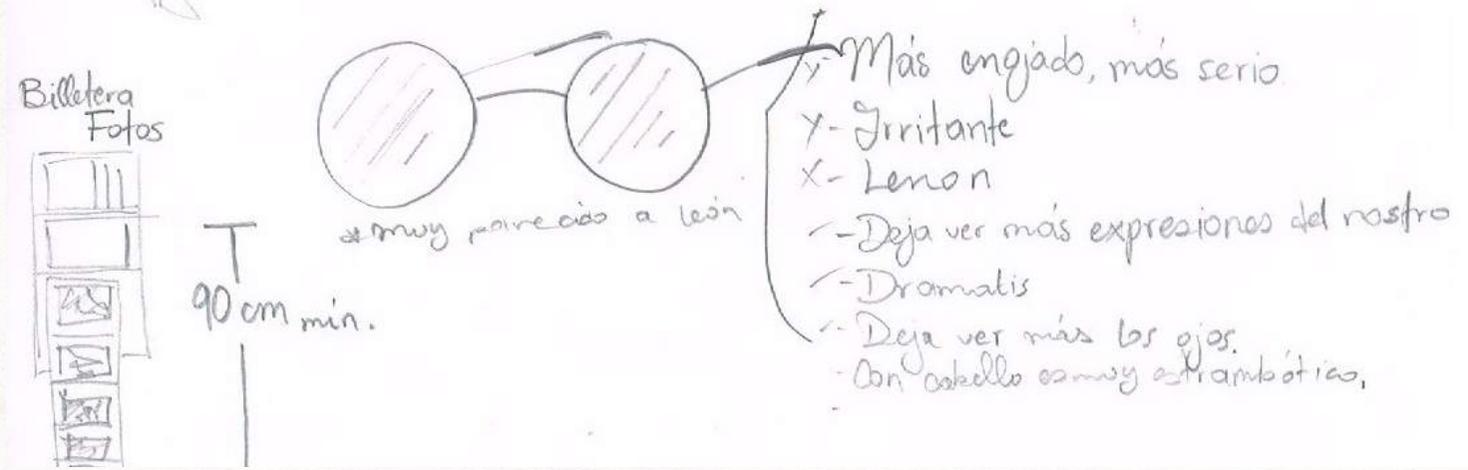
1.3.1 Entrevistas

Las entrevistas significan un aporte grande para despejar dudas acerca de los temas a tratar en esta investigación. Estas preguntas realizadas en la entrevista estarán adjuntas a este documento (véase Anexo 2). El trastorno paranoide de la personalidad será tratado mediante una entrevista realizada al Dr. Diego Chalco Calle, psiquiatra especializado en Geronto psiquiatría. Se plantearon diez preguntas acerca de este trastorno, que fueron respondidas por el profesional.

1.3.2 Libro de Artista

El libro de artista será una herramienta de creación del montaje y de la dramaturgia. En este documento se registrarán bocetos de diseños de escenografía, vestuario, iluminación e incluso la imagen gráfica. Así mismo, se utilizará para registrar algunos textos que puedan aportar a la dramaturgia de la obra, ya sean rescatados de otros espectáculos, o bien sean creaciones originales.







1.4 ANÁLISIS ESTÉTICO

1.4.1 Estéticas

1.4.1.1 Estética del caos de Luis Felipe Noé

Luis Felipe Noé, es un artista argentino de mucha trascendencia dentro del arte plástico y performativo en Argentina. Con más de 60 años de

trayectoria, Yuyo, como le gusta que se refieran a él, planteó un manifiesto sobre el caos en su primer libro titulado "Antiestética" publicado por primera vez en 1965 en Buenos Aires, Argentina. Sobre el caos, Noé escribe:

"Creo en el caos como la única verdad de hoy, me interesa la multiplicidad y oposición de estímulos, que el espectador haga la síntesis. Creo en la visión quebrada y en la ruptura del viejo concepto de unidad". (Noé, 1965)

Dentro del caos, se encuentra un grandísimo potencial creativo. Quizás esa ausencia de un orden lógico presente que obliga a encontrarle un sentido al fruto de la creatividad, permite que el creativo no se plantee límites, pero sabe que tiene un hilo conductor o que crea ramificaciones de temas entre sí. Es darle libertad al artista, de ser, esta expresión ya utilizada por muchos artistas, el dejar existir, el no limitar a la creatividad del artista.

Ésta libertad del caos, exige al artista de pensar demasiado sobre lo que está creando, es más bien dejar a la espontaneidad sacar su mayor potencial, y no hay nada más humano que ser espontáneo, ser auténtico y sacar de la mente todas aquellas experiencias vivenciales a lo largo de su vida concretizadas en imágenes o narraciones, sobre tal o cual tema. Exponer sus ideas, verlas concretizadas y tener un nuevo punto de vista ajeno al del imaginario puede suponer un gran logro durante el proceso creativo.

La creación de esta obra de tesis tiene mucho de caótica durante su proceso, pero tiene un hilo conductor o un aparente límite, que es el humor negro y se ha creado alrededor de esa concepción sumado al TPP, y el texto se ha escrito a partir de esos temas, en primera sin buscarle un sentido lógico o de conexión entre estos fragmentos, muchos escritos de distintas formas: algunos con riqueza léxica profunda, otros con lenguaje chabacano, unos completamente ridículos y otros llenos de una profunda racionalidad, en unos momentos el texto habla de un tema en específico y en otros habla de varias cosas a la vez. El caos ha estado presente durante el proceso de creación dramaturgico, y su orden ha de justificarse en parte en el teatro de lo absurdo, que sumado al proceso de montaje, se ha podido logra encajar todo lo anteriormente descrito en la obra de teatro.

1.4.1.2 Estética de lo grotesco

La estética de lo grotesco es una derivación de la estética de lo feo planteada por Baudelaire. Cuando toma identidad lo grotesco con Baudelaire, no se divide en absoluto con lo risorio y lo cómico. La sátira siempre ha sido didáctica, muestra lo deforme, ya que trata sobre la

belleza de lo anormal, de lo ridículo y lo extravagante, donde convergen los elementos incompatibles, casi monstruosos. A ésta categoría estética, tiene adherida, como ya se mencionó, un sentimiento cómico, pero no se trata de una comicidad gratificante, sino más bien ácida, amarga, incomodante o perturbadora. La falta de armonía, de la proporcionalidad da paso a la exageración que acentúa efectivamente los desperfectos, creando una naturaleza confusa de lo que se ve.

Lo grotesco al separarse de lo cómico, deberá atravesar por una crisis reflexiva frente a la práctica del arte en el sentido discursivo, lo grotesco puede ser considerado como una categoría estética idónea para el discurso crítico del artista, justamente por su ironía ante los defectos.

Ésta categoría estética está íntimamente ligada con el humor negro, no sólo por la incomodidad del goce de su tipo de comicidad, sino porque es una forma más de reírse de lo indebido. Lograr un goce estético con aquello que no debería causar goce. Lo satírico es otro factor que los une, ya que acentuar los defectos puede sumar mucho en la crítica discursiva de la obra, que crítica lo moralmente correcto.

Con ésta estética lo que se intenta demostrar en ésta tesis, es que todo puede ser estéticamente aceptado todo depende desde la perspectiva que se vea, quizás la incomodidad no es necesariamente un sentimiento ligado a lo negativo. Es un llamado a disfrutar de lo que aparentemente es incorrecto o es un tabú y conocer las posibilidades de apreciación de todo lo que se puede afrontar en la vida.

1.4.1.3 Estética de lo patético

Para tratar la estética de lo patético, se ha de analizar las ideas del pensador y poeta de nacionalidad alemana, Friedrich Schiller.

En su obra, escrita en 1793, titulada *Sobre lo patético*, Schiller describe a lo patético como "la representación del sufrimiento". Esta representación no necesariamente es el fin de esta estética, pero sí como un medio. En primer lugar, hay que resaltar que en la tragedia el héroe ha de presentarse como aquel que lucha con su supra sensibilidad frente al orden natural. Un personaje calmado y pacífico no es siempre un carácter insensible, sino que se ha de evidenciar en un primer momento que es un personaje que está luchando contra su supra sensibilidad para mantenerse en ese estado.

El patetismo en resumen es poner a prueba la sensibilidad de un personaje que se hace cercano al público, que se vuelve el héroe de la historia, más

sin embargo fracasa en conseguir su deseo o lo que está persiguiendo. Se trata de someterlo a un deseo casi imposible o cuyos acontecimientos ficticios impiden que logre cumplirlos.

1.4.2 Estéticas Teatrales

1.4.2.1 Teatro de lo Absurdo

El teatro de lo absurdo surge en los años 50's precedido por las vanguardias dadaístas y surrealistas. (Muñoz, Artes Escénicas, 2010) Nace en una época donde el teatro carecía de nuevas ideas y dramaturgos creativos. Después de la segunda guerra mundial, la humanidad logró importantes avances tecnológicos y científicos sin embargo, no lograron solucionar la naturaleza humana, con más de noventa y seis millones de personas muertas y países devastados durante la guerra. La lógica del sistema hizo caer a la raza humana en lo irracional e ilógico, esta idea la adoptó el teatro de lo absurdo. (Muñoz, Artes Escénicas, 2010)

El teatro de lo absurdo no concretiza un objetivo. No hay personaje reconocidos, no existe una trama concreta, una historia con una narrativa aristotélica, el espectador solo puede estar expectante de lo que pueda pasar después, donde sorpresivamente una parte de la obra se asocia con la otra a pesar de tener un esparcimiento narrativo, en el teatro de lo absurdo, solo se fundamenta en crear una atmósfera, no de la vida misma, sino de un imaginario de la vida.

El texto no es lo más importante, se añaden elementos extraliterarios e incluso anti literarios. Es un teatro de imágenes. Muchas de las obras son cómicas, a pesar de ello, muchas guardan un trasfondo trágico que la reflexividad del público puede asimilarlo como lo absurdo en la vida social. (Muñoz, Artes Escénicas, 2010)

1.4.2.1.1 Samuel Beckett

Las obras de Beckett contienen un fuerte discurso sobre la *condición humana*⁸ donde el espectador se siente casi obligado a reconocerse en los personajes, poseyendo una enorme densidad teatral. (Siete Artes, 2014)

Samuel Beckett concretiza la condición humana en la soledad o en la nada. El manejo del lenguaje en sus obras es del más sencillo, lo que originaría una prosa disciplinada y rigurosa cargada de un humor negro, casi ácido, recurre frecuentemente también a la jerga. Muchos autores del teatro de lo absurdo

⁸El concepto de 'condición humana' tiene una larga tradición en filosofía. Expresa una manera de 'estar en el mundo' específica, viviendo y actuando en él.

lo imitarían en el futuro, siendo de los más influyentes en el creativo teatral de lo absurdo.

A pesar de que sus obras posteriores a “Esperando a Godot”, no contaron con la misma acogida y éxito que su primera obra por considerarse demasiado pesimistas sobre el ser humano, ésta obra se compuso de dos personajes típicos de la pareja del payasos clásica, terminan como comienza la obra en un bucle narrativo, ahogados en interminables diálogos y monólogos sin sentido o carentes de una verdadera comunicación entre ambos. (Muñoz, 2010)

Cabe resaltar que Ionesco era un autor cómico o trágicamente cómico, razón por la cual el patetismo y la angustia de sus obras solo puede provocar risa. (Muñoz, 2010)

1.4.2.1.2 Eugene Ionesco

Ionesco dijo: “Comencé a escribir para el teatro porque lo detesto”. Era claro que buscaba revolucionar lo que hasta entonces se conocía como teatro, su inscripción en el antiteatro. En el teatro de lo absurdo de Eugène Ionesco se resalta la necesidad de ridiculizar la existencia humana y la falencia de comunicación entre ellos. El pesimismo, su base de creación en su teatro. (NOTIMEX, 2014)

En su ópera prima “La cantante calva” estrenada en 1950 en París, inspiró sus textos de un método de aprendizaje del inglés. Los diálogos que tenía que repetir eran ya absurdos, era ya teatro, eran diálogos sin sentido. A esto se le sumaría la historia que se vive y la que se ve vivir aparentemente.

La cotidianidad es ilógica para Ionesco, la comunicación entre seres humanos, también. Llama a sus obras “antidrama”, siempre rompe el lenguaje estereotipado, sus personajes ni luchan ni se quejan contra sus vidas, contra su destino, contra su suerte, contra su fracaso, son personajes en dos dimensiones que no tienen tanto apego por luchar por lo extracotidiano. (Muñoz, 2010)

1.4.2.2 Teatro Físico de Jaques Lecoq

El Teatro físico de Jaques Lecoq ha de inspirarse en el movimiento del cuerpo, por ende su trabajo es una síntesis del estudio de las diversas técnicas del teatro donde el cuerpo en acción sea la herramienta primordial para hacer teatro. Lecoq ha de recopilar las técnicas del teatro tradicional oriental como el teatro Noh, Kabuki y el teatro de máscara, el trabajo de Clownerie en Francia, el mimo blanco casi en toda Europa y el mimo dramático, sobre todo de la Comedia Dell'arte de Italia.

El cuerpo es herramienta primordial en escena. Con el interpreta la dinámica natural y las leyes de movimiento: los cuatro elementos (agua, tierra, fuego, aire), las materias (sólida, líquida, gaseosa), los colores, los animales, las pasiones y emociones humanas... Este tipo de teatro planteado por Lecoq, aunque se fundamenta en un texto dramático, parte de la creación corporal y gestual del actor. (Gershanik, s.f) a partir de la acción planteada por el creativo del cuerpo, se puede añadir el texto, como “relleno dramático”.

El trabajo de Lecoq en su teatro físico está basado en la mimesis de la cotidianidad, se trata de poder reproducir las dinámicas de movimiento de todo lo que lo rodea e inspirarse en ellas. Para Lecoq, lo que considera cuerpo poético es a aquel cuerpo que observa, imagina y traduce dramáticamente. Así mismo, considera que el cuerpo de cada uno, es un recorrido de sus antepasados y producto de todo un viaje genético, cada cuerpo representa lo que ha sido su historia, su propia historia, eso le da una sensibilidad propia a cada cuerpo, una gama única en sus movimientos (Gershanik, s.f).

1.4.3 Argumento Estético

El diseño y montaje de la obra teatral, resulta un proceso de realización de un producto final que abarque todo o la mayoría de aspectos redactados y descritos anteriormente, como son referentes, estéticas, investigación bibliográfica, etc. y evidenciarlos en una obra teatral que cuente con sus propias características, inspiradas y debidamente fundamentadas en su investigación artística y científica del tema.

1.4.3.1 Dramaturgia

La obra original se escribe como una obra del teatro de lo absurdo, ya que la trama es cíclica y cuenta con diálogos variados que se dispersan, que sin embargo están adheridos a una temática central que es la Paranoia. La obra tiene como protagonista argumentativo al Trastorno Paranoide de la Personalidad; sin embargo en su adaptación y montaje como soliloquio se adhiere la ceguera. El núcleo de convicción dramático de la obra es el abandono. La obra está escrita para ser montada como una comedia de humor negro.

1.4.3.2 Dirección Teatral

Se mantiene la figura tradicional del director teatral, es decir, una visión externa que guía al actor en su interpretación, desplazamientos, distribución especial, ritmo en escena, etc. Además de ser parte de la adaptación de la dramaturgia a monólogo de la obra. El trabajo de dirección esta



Fotografía por: Santiago Rojas 2. La representación de la ceguera nace a partir de una improvisación realizada con el texto.

fundamentalmente basado en la creación-acción y lo realiza conjuntamente con el actor quien es la figura de dramaturgo también. Se utilizan la improvisación y el clown teatral como métodos de creación.

1.4.3.3 Actuación

El proceso actoral surge desde el expresionismo corporal pre dramático, proceso que indaga en un primer paso al personaje a representar. El personaje se construye a partir de las características comportamentales dadas por el trastorno paranoide y de la ceguera. La interpretación también se asienta en una investigación vivencial y mediante la observación. La interpretación del personaje es caricaturizada y trata de exagerar algunas características propias del personaje como trastornos obsesivos compulsivos, movimientos corporales, gestuales, la voz, etc.

1.4.3.4 Aspectos Formales

1.4.3.4.1 Espacio Escénico

El espacio escénico está dividido en dos partes:

Los 2/3 delanteros (proscenio y escenario), representan el espacio del consultorio donde asiste el personaje y ocurre el 75% de la obra, este espacio cuenta únicamente con un banco de madera como escenografía que se encuentra ubicado en la mitad de ese espacio escénico.

El 1/3 trasero (foro), representa una cocina representada en una escenografía naturalista. En este espacio se describen unos insertos que son elipsis temporales que pasan entre cuadros.



El espacio está dividido por una cortina de velo negro.
Fotografía por: Santiago Rojas

1.4.3.4.2 Vestuario Teatral

El vestuario fue pensado en base a la estética de lo grotesco, así que las prendas del personaje serían viejas, gastadas, manchadas por el uso. Se tomó en cuenta que el personaje es ciego, no sabría diferenciar colores sino texturas, por tal razón prendas como el saco y la chompa que viste serían de cierta textura porosa, como paño y algodón. Se ha tratado de mantener la misma paleta de colores en prendas superiores y en el pantalón, manejando tonos ocre y colores verdes y azules oscurecidos, excepto el calzado. Los zapatos que utiliza el personaje son blancos y son semi deportivos, de una marca reconocida, sin embargo, se decidió incluir este calzado porque podría contar que este personaje utiliza un mismo par de zapatos por comodidad o porque simplemente podría no importarle combinar el calzado con el resto de su ropa, ya que, como se mencionó antes, este personaje no podría combinar colores sino utilizar prendas de vestir netamente por su función, por eso este elemento de vestuario, rompería con la armonía de su traje.

Las prendas de vestir serían las siguientes:

- Un saco color marrón verdoso, tela de paño y una talla más grande que la talla habitual del actor. El saco debe contar con un bolsillo interno amplio, donde puedan guardarse sin problema dos bastones de ciego doblados.
- Una chompa de lana, con bordados en mosaico de colores azules y verdes con detalles en rojo.
- Una camisa de color gris.
- Pantalón de tela stretch, de textura similar al casimir, de color verde grisáceo. De corte recto y holgado.
- Zapatos blancos manchados de cuero sintético desgastados con logo de Nike. Cordones blancos manchados.

1.4.3.4.3 Escenografía Teatral

En el primer espacio, que supone la oficina del terapeuta, cuenta únicamente con un banco de madera.

En el segundo espacio, se dibuja una cocina-comedor. Por lo tanto se cuenta con una cocina desmontada, vieja, usada, manchada, y encima de ella una cocineta totalmente funcional, con las mismas características de la cocina desmontada. Estos dos elementos juntos hacen un solo elemento, mantienen los colores pasteles verdes y azules del vestuario. Además de la cocina, hay una mesa de madera de pino con repisas donde se ubican distintos elementos de una cocina como ollas, platos, vasos, botellones de agua, recipientes que contienen café, azúcar, etc. Se suman a estos elementos dos sillas y una mesa de madera de 110cmx60cm.

Un elemento clave para poder hacer notorio el paso del tiempo es una pecera pequeña con un pez dorado, que en cada corte se cambia por otra

pecera con agua manchada, para que dé a entender el paso del tiempo por el estado de la pecera.

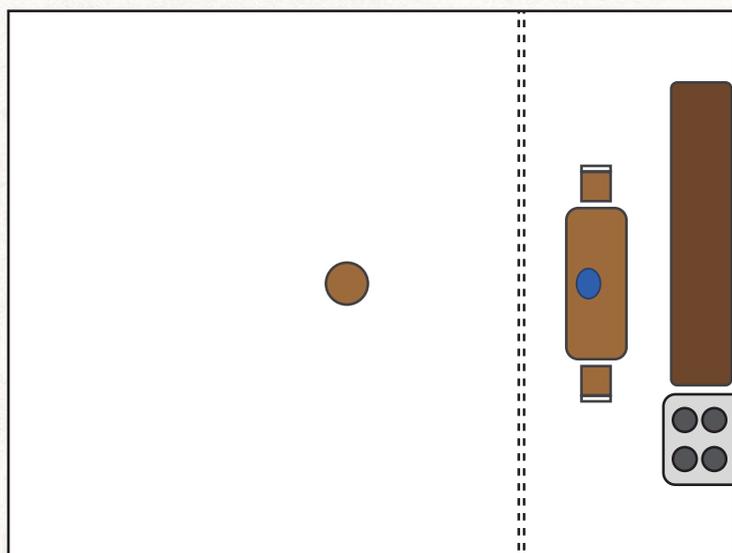


Ilustración 1-7: Distribución del espacio escénico.

1.4.3.4.4 Iluminación Teatral

En el escenario principal, la iluminación para la obra manejará colores cálidos y será muy tenue. Lo que se busca con la iluminación, es invitar al público a la ceguera del personaje, manejar mucho las sombras. Se evitará en lo posible utilizar colores en la iluminación. En un punto de la obra, la iluminación representará al terapeuta.

En el escenario secundario, donde se encuentra la escenografía naturalista, se espera simular una luz semejante a la de un foco incandescente, es decir, habrá colores muy cálidos y de igual manera muy tenues.

1.4.3.4.5 Efectos Sonoros y musicalización

La musicalización de la obra contará con canciones de géneros poco usuales en montajes teatrales de este tipo y acompañarán a escenas carentes de texto. El estilo musical de la obra maneja fusiones de ritmos como música electro andina de Nicola Cruz, música electro experimental de Nicolas Jaar, una canción cantada a capella y acompañada de beatbox por parte de Las Añez, y una cumbia psicodélica de la agrupación Combo Chimbita. Se consideraron estas canciones porque sus sonidos contienen un ritmo que va acorde al ritmo escénico, que potencian la dramaturgia. Además mediante estos ritmos, se aplica mejor al target de público al que se dirige esta obra.

1.4.3.4.6 Maquillaje Teatral

El maquillaje teatral está inspirado en el maquillaje típico de películas

clásicas del expresionismo alemán. Este maquillaje consiste en acentuar las facciones del rostro como pómulos, cavidades oculares, perfil nasal, comisura de labios y el mentón. Al ser un personaje de edad mayor a la del actor, se tiene que envejecer por medio del maquillaje, acentuando líneas de expresión y añadiendo cabello cano.

Se resuelve que el cabello del personaje, por su discapacidad, debe traerlo un tanto descuidado, por esa razón se decide que tenga el cabello rizado, ya que este tipo de cabello se mantiene descuidado y sin embargo no cae en el rostro del actor, permitiendo el buen desempeño de la interpretación gestual del rostro.

1.4.4.7 Atrezzo

La mayoría de objetos se encuentran en el escenario de la cocina-comedor. Existen varios elementos que son utilizados por el personaje para realizar actividades y algunos gags. Además de objetos personales del personaje como son gafas y bastones de ciego, una billetera, un pañuelo y llaves. La mayoría de los objetos deben verse viejos o muy usados para poder mantener la organicidad de los elementos escénicos y cuidar la estética grotesca que se busca mantener en toda la obra.

1.4.5 Niveles Emocionales

La obra comienza exponiendo a un personaje que se presenta a sí mismo como una persona con trastornos de personalidad, en ese momento realiza algunos comentarios que podrían provocar risa, conforme avanza la obra va avanzando y el personaje se vuelve más hilarante y ridículo. Juega con la tensión del público cuando hay un micro incendio (debidamente controlado). Finalmente la tristeza se encuentra presente en el momento que el público realiza la lectura de la carta al mismo tiempo que el personaje en escena lo hace (el personaje realiza la lectura en braille).



Fotografía por: Francisco Pesantez I. Mediante el maquillaje debe notarse más la ceguera del personaje.

MON
TAJE

CAPÍTULO

02

Capítulo 2

2.1 INTRODUCCIÓN

El montaje de la obra “¡Para!¿No?¿Ya?” respondería la pregunta de investigación de esta tesis: Cómo se puede realizar una comedia a partir de las características de una tragedia. Mediante el estudio bibliográfico y entrevistas se han podido comprender los dos temas que sostienen esta investigación que son el humor negro y el Trastorno Paranoide de la Personalidad. Como producto final se obtuvo una obra teatral de humor negro, montada desde las características del TPP y reflejadas en un personaje que sufre de este trastorno en un contexto resuelto durante el montaje de la obra.

Desde el principio se buscó crear una obra cómica, especialmente de humor negro. Hubo consciencia desde el primer momento también, que la obra podría causar molestia o polémica. Es obvio, es humor negro, de eso se trata: traspasar los límites de la moral y recurrir a la comedia “inmoral”, y se escribe entre comillas porque al realizar esta investigación, se tuvo especial cuidado de que estas “inmoralidades” no sean recursos utilizados al azar, sino que lleven una reflexión detrás. Nunca se trató de buscar el chiste fácil. Nunca un chascarrillo gratuito. Es más, detrás de este trabajo hay una gran inspiración de Les Luthiers y su humor blanco, por ello el texto se he desarrollado de la manera más creativa, cuidando el léxico y tejiendo una trama que invite a reflexionar sobre un tema en específico, en este caso la paranoia.

2.2 CREACIÓN DRAMATÚRGICA

El proceso de la creación del texto de la obra “¡Para!¿No?¿Ya?” surgió, como se detalló en la introducción, de la idea de crear una comedia negra. Se necesitaba identificar un tema magno del que se pueda extraer información sujeta a ser cuestionada mediante el humor negro. Llamaba mucho la atención el comportamiento de los seres humanos frente a sus problemas, ya que muchas veces las personas actúan de manera instintiva, intuitiva, apresurada... y complejizan involuntariamente sus conflictos, por no racionalizar las soluciones, muchas veces lógicas. Por ejemplo, los jóvenes y su inmadurez transitoria de pensar frente a la vida cuando afrontan un problema que a ojos de ellos son gigantes, y que a ojos de una persona adulta, que ya ha pasado por una situación parecida, podría causarle gracia la preocupación del joven porque el adulto sabe que la respuesta a sus problemas es más sencilla de lo que cree el joven inexperto. Otro ejemplo, es el estado de susceptibilidad emocional de una persona enamorada, donde los celos, principalmente alimentados por baja autoestima o experiencias pasadas en otras relaciones, llegan a imaginar cosas que no pasan en la realidad y resultan patéticas a ojos de personas externas. Hay una frase popular que podría definir todos estos ejemplos: “ahogarse en un vaso de agua”.

Por esta razón se decidió partir la dramaturgia desde la paranoia, ya que es un trastorno que engloba mucho de lo que he detallado, ya que los que la sufren, han sido los mismos que han alimentado este trastorno del que todos somos víctimas, solo que algunos la desarrollan más y otros la mantienen en un nivel aparentemente “normal”.

1.4.5 Niveles Emocionales

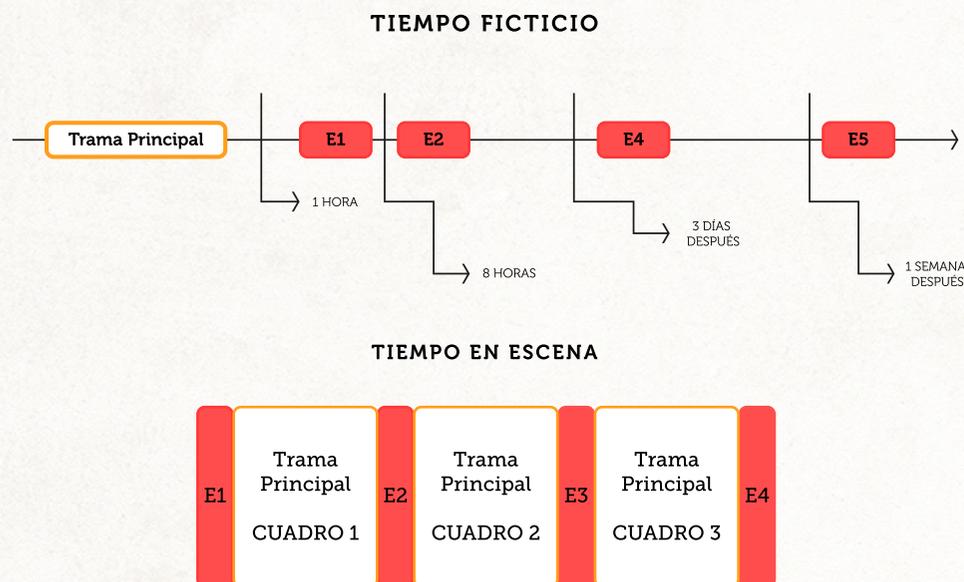
Introduciendo elipsis temporales de estilo cinematográfico referencialmente como las películas de Christopher Nolan, los tiempos ficticios están descompuestos e introducidos entre actos de la trama principal.

Se considera como trama principal los 3 actos ensayados desde un principio, registrados en la dramaturgia original. Sin embargo, se nota, ya con el montaje de estos actos, que no se sostenía sólidamente la trama

como justificar la urgencia del personaje de conseguir su deseo, es decir, una razón de peso que pueda atrapar más al espectador en su historia. Por estos motivos, se deciden introducir 4 cuadros más cortos, pero que potenciarían la tragedia del protagonista.

Los cuadros introducidos a la trama principal se supone suceden después de que el personaje llega de su cita con el terapeuta (trama principal), es decir, desde que llega a su casa, cuadro siguiente, él en unas cuantas horas después. Cuadro tercero, él 3 días después y cuadro cuarto, que es donde se resume todo el problema y se justifica todo el conflicto, una semana después.

Esto puede explicarse en el siguiente gráfico:



2.3 SINOPSIS

Un ciego asiste a sus terapias donde su psicólogo para tratar su paranoia ya que supone que su paranoia es el principal causante de sus problemas de pareja y desea estar en paz con ella. Ella, es la mujer con la que convive y con la que tiene una relación codependiente ya que es un inútil, como él mismo se autodefine.

Al percatarse de que está solo en el lugar donde lo atendería el terapeuta,

aprovecha su soledad para ensayar su entrevista, de manera que el tratante pueda asumir que su paranoia está casi superada. Sin embargo, no puede disimular lo evidente, sufre gravemente del trastorno.

Aunque cada terapia sea una fuerte lucha constante con sí mismo, se da cuenta al regresar a casa que ella lo ha abandonado, y mediante una carta, él se entera que no fue precisamente por su paranoia, sino por su ceguera.

2.4 MONTAJE DE LA OBRA

2.4.1 Una excusa para reír

El primer paso para el proceso creativo del montaje escénico, se realizó a partir del trabajo de creación-acción basado en el teatro expresionista y con la premisa de realizarlo bajo el concepto de una víctima de la paranoia. Se procedió con la indagación actoral de sensaciones, imágenes y acciones, se trató de descubrir la paranoia dentro del actor, descubrir sus propios temores y autosugestionarse. Se intentó rescatar las características propias de una persona con TPP y su respectivo comportamiento, todo esto previa la investigación de las características del trastorno, por ejemplo: Victimización permanente, sensación de potencial peligro, estado alerta y de vigilancia constante, delirio persecutorio, delirios de grandeza, extrema susceptibilidad, exagerada necesidad de independencia, etc.

Se consideró importante desde el punto de vista creativo, la ejecución de esta fase, para una indagación personal, no solo de las capacidades físicas sino también emotivas. En este caso, fue clave esta investigación personal del actor para descubrir un personaje.

2.4.2 Encontrando un personaje

En base a esta indagación personal del actor se desarrolló un personaje el cuál se encuentra en estrés continuo, en estado alerta y de vigilancia del espacio en escena, que conlleva a tener relaciones emocionales, ya sean positivas o negativas con algunos puntos en el espacio.

Estas relaciones se definieron con vectores de acción, desarrollados a partir de los análisis de movimiento de Jaques Lecoq, de igual manera y bajo el mismo método se definieron los desplazamientos en escena. La

teoría del movimiento de Lecoq básicamente es dibujar con el cuerpo las fuerzas y conflictos que asume el personaje en escena, con el cuerpo, se muestran las acciones que narra la dramaturgia y con qué intenciones, con que fuerza asume la acción descrita y como lo afecta.

La aplicación de la teoría de Lecoq, facilitó enormemente el proceso de montaje, en acciones y desplazamientos, ya que permite jugar con distintos niveles y exige al cuerpo del actor buscar desequilibrios.

2.4.3 Diálogo con la paranoia

El humor negro bien tratado, un humor ácido tratado con delicadeza, esa fue la premisa para crear los diálogos. El proceso de creación de la escritura de la obra se fundamentó, en un principio, a partir de imágenes mentales, recopilando palabras claves y desarrollarlas en forma de figuras retóricas y textos consonantes, tomando como principal referencia el trabajo de Les Luthiers, específicamente el monólogo de Rabinovich en la obra "El regreso del indio" y el poema introductorio de Carlos Nuñez en la obra "Serenata Intimidatoria".



Les Luthiers utilizan texto escritos de manera muy refinada, evitando vulgaridades. (fotografía tomada en el año 1999)

Secuencias desde evocación de palabras (imágenes desde el cuerpo).

El texto se desarrolló basado en el humor negro inspirado en el humor de Luciano Meller y Franco Escamilla, el equívoco de Groucho Marx y Cantinflas, la rima y el vocablo bien elaborado característico de las obras de Les Luthiers y de igual manera el lenguaje literario informal de Francisco Febres Cordero.

La trama se inspiró en la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett (1953), siendo dos personajes que no van de un punto A a un punto B en su narrativa, sino son dos personajes en una deriva conflictiva, en la que nunca se sabe si Godot llega, y en este caso, si el personaje A logra salir

de donde "está".

Mediante la improvisación de secuencia de movimiento de acciones con fragmentos del texto dramático y adición de objeto, proceso seguido, se creó una secuencia con el objeto y su relación emocional con él.

2.4.4 Un cruel esbozo de la Comedia Negra Paranoide

Se resolvió montar la obra con DOS ACTORES, ya que en un monólogo el personaje trasgredía a otros trastornos que disimulaban la paranoia, convirtiéndose en un personaje bipolar, esquizoide, de múltiple personalidad. Además que el juego de interacción entre dos nos abrió más posibilidades de juegos en la escena, ya que son dos personajes con distintas personalidades.

Se desarrolló el análisis de texto y se llegó a la conclusión de que se deseaba trabajar la ambigüedad en el texto, evitando dejar en la obiedad el trastorno de los personajes. Se evitaron las palabras "Loco", "Locura", "Manicomio", "paranoia"... así el texto adquirió otro sentido volviéndose más interesante que en una primera concepción. Se prestó a interpretar que los actores en escena tengan las mismas características de una persona con trastornos.

Se descubrió que el texto, al no tener una narrativa aristotélica, puede ser descompuesto y alterar su orden sin perder su sentido, y por cuestiones de ritmo de la trama, pudiera ser presto a modificaciones del orden de los diálogos o bien de los cuadros a montar.

Por medio de improvisaciones con los personajes A o B, se descubre el personaje A y sus posibilidades de representación actoral, de igual manera personaje B. Se trabajó la química en escena, la relación con el otro actor, lo cual resultó un trabajo favorable para ambos, ya que funcionaba la relación de los dos en escena, por sus energías, sus movimientos, las voces, etc.

Se tomó un fragmento del texto y se lo recitó de distintas maneras: desde el cuerpo, desde la voz, con distintas intenciones, con desplazamientos o fijo en un lugar. Se trabajó de igual manera con la improvisación desde el código clown, reacciones improvisadas con la premisa de la paranoia y sus síntomas, esto permitiría tener una apertura creativa desde los actores y aportar material para la dramaturgia.



Fotografía por: Santiago Rojas 1: Fotografía tomada durante la creación del personaje paranoico.

Se encontró un espacio ficticio y definimos en conjunto, director y actores, en donde se encontrarían los personajes: si éstos están en su casa, en un manicomio, cómo son esos lugares, tienen objetos (escenografía) o carecen de ellos (Teatro Gestual), sin embargo se ha planteado desarrollarlo en un ático, en un tiempo futuro, en la tercera guerra mundial, el pánico de salir ha provocado la demencia en uno y la paranoia en otro.

De las improvisaciones se pudieron rescatar los siguientes descubrimientos:

- Elementos mínimos. Insectos (polillas, arañas, hormigas), una moneda, papel higiénico.
- Protección, el cuerpo tiende siempre a ir en dirección hacia abajo, hacia el piso.
- Contrastes entre movimientos mínimos y máximos.
- Descubrir un lugar destruido desgastado, así como su mente.
- Trabajar a partir de la corporalidad opuesta entre los actores.

2.4.5 Hablando Solo

Se afrontó el abandono del proyecto del segundo actor, se toma la decisión entre el productor, director y actor restante que la obra se resuelva en un monólogo, lo que requeriría que la dramaturgia sea adaptada, y se arreglaran algunos juegos de palabras en los que era necesario otro personaje para que el diálogo pueda funcionar. Esto se resolvió provocando un “desdoblaje” del personaje, y de esta manera se resolvió los diálogos que inminentemente debe existir un diálogo, en este caso un diálogo con sí mismo.



Fotografía por: Santiago Rojas 3: La ausencia de un segundo actor, permitió que el actor en escena represente a varios.



Fotografía por: Santiago Rojas 4: Elementos como las gafas, permiten que el actor pueda diferenciar a un personaje de otro.

Aparecen largos monólogos, así que se añadió un ritmo al personaje en sus movimientos y en su manera de expresarse, se mantuvo el trabajo de vectores y de dirección de Lecoq.

La principal ventaja en esta toma de decisión de convertir la obra en un monólogo, fue que como creador de la dramaturgia ya se conocía cómo fueron pensadas las intenciones en los textos de la dramaturgia y cómo era la transformación del personaje durante la obra.

Al carecer de otro actor en escena y contar con un mínimo de escenografía, en donde el único objeto que se dibujaba hasta el momento era un banco y nada más, se tenía que dar protagonismo al objeto, donde el objeto a veces pueda sentirse como otro personaje más. Tal y como lo menciona Pavis, refiriéndose al *atrezzo*, menciona que todo objeto en escena puede convertirse potencialmente en un personaje.

2.4.6 Paranoia y ceguera: Una polémica combinación.

Durante un ensayo de la obra, surgió una propuesta del director: añadir la ceguera en el personaje. Como la obra en sí misma está abierta a una libre interpretación del espacio ficticio y del personaje, en una escena en la que se supone el ignora la no presencia de su terapeuta por su ansiedad de empezar a justificar su paranoia, se tenía la sensación como actor y director, que sería muy ridículo que no se percate que está hablando solo el personaje. Y a partir de un gesto en el que el personaje se dirigía al banco vacío (donde suponía estaba el terapeuta) y pensábamos que se daría cuenta que estaba hablando solo, en ese momento cierra los ojos y continúa hablando, dirigiéndose al banco, pero con los ojos cerrados. No. Simplemente ese gesto excedía con lo ridículo, así que surgió la idea de

añadir la ceguera al personaje.

Afortunadamente, y cotejando algunos textos con esta nueva características del personaje, funcionaban con algunos textos escritos originalmente, alimentando el humor negro con la ironía de lo que dice el personaje con su discapacidad visual, como por ejemplo:

"Buenas tardes, permítame un segundo, **debo vigilar** que haya completa intimidad entre los dos..."

"Por ello es que siento tal incomodidad con las personas. Razón por la cual, **me cuesta un órgano receptivo de los estímulos visuales**, el despojarme de esta concepción violenta de la raza humana en general."

"Doctor, **quería verlo...**"

"Estoy aquí porque **veo** que tengo un problema."

*"¡Ahí está! ¡Mírala! qué bonita **se ve**, ¡está más guapa que nunca!"

Se investigó conjuntamente entre el director y el actor sobre la fusión entre el TPP y la ceguera, encontrando algunos textos interesantes que corroboraban la posibilidad de juntar estos dos temas en la obra.

Sin pensarlo, ha aportado inesperadamente en la dramaturgia de la obra, ya que se sentía que la obra carecía de algo importante o de peso que suceda dentro del conflicto para que la obra tenga un buen trasfondo en su historia, por eso, la ceguera ayudó a que podamos desarrollar más la historia, así se añadió a la obra un nuevo fragmento a montar, que sería el que justifique la urgencia del personaje de tratar su paranoia e indirectamente se pueda tomar a la ceguera como protagonista del conflicto y protagonista del clímax.

De esta manera podría considerar que se ha trabajado con el texto y para el texto, como lo definiera E. Barba en su libro *Quemar la casa* (2010) que dice lo siguiente:

Trabajar para el texto significa asumir la obra literaria como valor principal del espectáculo [...] se comprometen a hacer brillar la cualidad y la riqueza de la obra, los posibles sobreentendidos, sus relaciones con el contexto de origen y con su contexto actual [...] Trabajar con el texto quiere decir elegir uno o más escritos [...] para extraer una sustancia que alimente un nuevo organismo: el espectáculo. (Barba, 2010)

En este caso, se respetó a la obra original en su montaje y se añadió un nuevo fragmento en ella en pro de su historia a partir de una característica del personaje añadida, que nutrió la moraleja de la historia. El texto

ha sido, como Barba diría en su mismo libro: "[...] material listo para transformarse [...]" (Barba, 2010) y efectivamente, se transformó la trama para fortalecer el núcleo de convicción dramático de la obra.



Fotografía por: Santiago Rojas 5: El uso de objetos permite organicidad en las actividades que los involucran.

2.4.7 Una musicalización poco recurrente

Como parte de la estética misma de la obra, y con su totalidad montada, se inició con la musicalización de la obra. Contrario a lo que se planificó desde un inicio, que se planeaba contar con música propia para la obra y ejecutada por un músico únicamente con sonidos de guitarra clásica, durante el montaje surgió la idea de realizarlo con música ya compuesta y de género electro experimental, electro andina y cumbia psicodélica, eso con el fin de que la obra pueda ser comercialmente más atractiva para público joven (16-25 años), además que pareció una propuesta atractiva romper con la musicalización teatral tradicional, compuesta por instrumentos convencionales o música instrumental clásica.

Las únicas escenas musicalizadas son aquellas que son insertos entre los 3 cuadros principales, es decir, aquellos cuadros que carecen de textos y son netamente solo acciones.

Las canciones seleccionadas para la obra son las siguientes y en orden de reproducción:

- Dame tu mano - Combo Chimbita (Cumbia psicodélica).
- Las Áñez - Pensar y pensar (Nueva canción latinoamericana).
- Cumbia del olvido - Nicola Cruz (Electro andina).

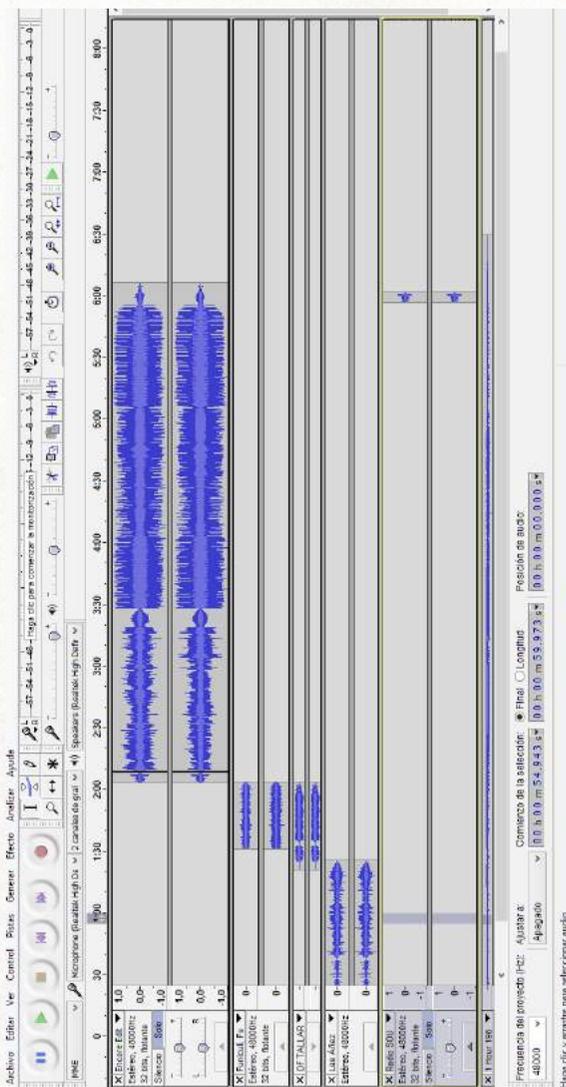
- Cumbia del olvido - Nicola Cruz (Electro andina),
- Encore - Nicolas Jaar (Electrónica experimental)

Encore - Nicolas Jaar (Electrónica experimental)

Además de estas canciones, se creó una especie de cuña radial de un producto ficticio llamado “Los tallarines”, ya que el personaje al verse solo, hambriento y sin nadie que le cocine, se ve alentado a cocinar gracias a esta propaganda radial. Este audio fue grabado e interpretado por el mismo actor, pero en dos tonos fonéticos distintos y acompañados de una tarantela italiana tradicional.

Las canciones, en su mayoría fueron sometidas a edición por necesidad de suprimir sonidos o acortar las piezas musicales, todo esto mediante el programa Audacity y fue realizado por Andrés Pérez.

Cabe recalcar que todas las canciones utilizadas en la obra están en proceso de la correspondiente adquisición de derechos de autor.



Captura del proceso de edición de los audios utilizados en la obra, realizado por medio del programa “Audacity”

2.4.8 Dos escenarios, una historia

Cuando se concibió la obra, estaba planteado desde el comienzo tratar de utilizar la menor cantidad de elementos escenográficos posibles, de hecho cuando la obra se escribió para dos personajes, se esperaba contar únicamente con dos bancos de madera y cuando se volvió un monólogo, se mantuvo la idea de utilizar únicamente un banco de madera.

Así fue todo el montaje, hasta que se añadieron las 4 micro escenas a los 3 cuadros principales. En una primera charla entre el director, el actor y el diseñador de iluminación, se propuso añadir para las nuevas escenas otro tipo de escenografía para que exista un cambio de espacio ficticio en escena, así que se resolvió que el escenario se dividiría en 3 partes iguales. En el tercio trasero habría una escenografía naturalista de una cocina, ¿Por qué una cocina? Porque se piensa que una cocina es, en primer lugar un lugar que se presta para realizar muchas acciones, además de ser un lugar lleno de peligros y más todavía para una persona ciega que, en toda su vida, jamás ha prendido una hornilla por ejemplo. En los 2/3 sobrantes, se utilizarían para desarrollar los 3 cuadros base de la obra y no habría nada más que un banco de madera.



Fotografía por: Santiago Rojas 6: Las transiciones entre espacio 1 y espacio 2 se darían mediante black out súbitos al final de cada cuadro.

PRODUCCIÓN

CAPÍTULO

03

Capítulo 3

3.1 PRE PRODUCCIÓN

La concepción de la obra ¡Para! ¿No? ¿Ya? nace con la necesidad de realizar una obra de comedia, especialmente que contenga el humor negro, con el fin de poder transmitir un mensaje positivo frente a una situación trágica. Desde el principio se trató de reflejar de alguna manera lo ridículo de las personas en una situación donde se dejen llevar por sus impulsos y sus instintos.

Analizando el comportamiento de personas cercanas, como amigos y familiares, se llegó a la conclusión de que muchas veces las personas exageran sus problemas, engrandecen situaciones o conflictos pequeños y los complejizan en su accionar o por la falta de racionalización de sus problemas.

Necesitaba encontrar un problema común de las personas, que se pueda comprender como "trágico" para la persona que lo sufre y para quienes lo rodean, pero que a su vez pueda retratar la estupidez de las personas al tratar de solucionar sus conflictos irracionalmente o por racionalizar exageradamente. Ahí surge la idea de incluir el Trastorno Paranoide de la Personalidad dentro de esta investigación, ya que la paranoia es una de las formas más comunes de vivir en una vida complejizada inintencionalmente (o intencionalmente) por uno mismo.

3.1.1 El guión

El guion se va desarrollando mientras transcurrían las clases de la materia de Dirección VI. Luego de un proceso corporal guiado por el expresionismo teatral, se empezaron a realizar creaciones de textos con palabras al azar y trata de darle un sentido acorde a la idea preconcebida de la paranoia y el humor. A este proceso creativo se suman figuras retóricas inspiradas, también, en el humor de Les Luthiers.

Con todos los textos compuestos se logra unirlos en un primer intento de dramaturgia teatral. Ya al concentrarnos específicamente en la creación de la dramaturgia, hay una inserción del género cómico conocido como Stand-up, donde se rescatan algunas temáticas y algunos fragmentos de trabajos de Luciano Mellera y Franco Escamilla, adaptando sus chistes o sus historias a una dramaturgia teatral. A partir de allí, el texto se empieza a escribir independientemente de los textos o ideas pre-escritas en la dramaturgia. Se escriben diálogos al azar, y al tratar de solucionar la dramaturgia completa, surgen dificultades al intentar encontrar una trama de los textos que le den una narrativa aristotélica clásica.

Al notar esta dificultad, que complejizaba otorgar una narrativa tradicional al tratar de unir los textos, pues al haber un tipo de asociación en sus personajes, en sus temáticas, una opción era resolver como una obra de teatro de lo absurdo. A partir de este punto, la dramaturgia empieza a concretarse y volverse un producto listo para empezar su proceso de montaje, sin embargo, la obra siempre estaría sujeta a cambios que surjan durante el proceso de montaje.

Al ser una conjunción de textos al azar, la obra podría descomponerse en bloques de diálogos y mezclarlos entre sí, sin perder la esencia de la obra misma.

3.1.2 La historia

La obra se tratará sobre dos personajes, en un espacio no especificado, que esperan al terapeuta para una entrevista para analizar los cambios en su enfermedad mental, el personaje A, víctima de la paranoia que tratará de salir de ese lugar y no hacer notar su enfermedad porque "Ella" lo está esperando que salga de ahí, el personaje B un enfermo mental que acepta su locura y trata de convencer a A de que estar loco no es una enfermedad sino una ventaja, aun así trata de ayudar a su amigo a practicar su cita con el terapeuta, a la vez que trata de convencerlo.

En la historia se tratará de evidenciar el TPP en el personaje A, mientras la historia se desarrolla en textos sin sentido en un género cómico con contenido del humor negro, reforzado por el personaje B.

3.1.3 Equipo de trabajo

DIRECTOR: René Zavala

El trabajo del director se basa en el trabajo de montaje de la obra, su horario de trabajo está distribuido en 3 días a la semana, 2 horas por jornada en un horario a convenir con el productor.

ACTORES: Andrés Pérez y José Maldonado

Los actores tendrán la tarea de representar a los personajes de la obra y trabajarán con el mismo horario de trabajo que el director, más 4 horas extra de trabajo sin director a ejercerse a conveniencia de los dos actores.

DRAMATURGO: Andrés Pérez

Su tarea es escribir el libreto teatral cumpliendo con las temáticas del proyecto que son humor negro y la paranoia. Su trabajo será permanente hasta que se obtenga un producto final de montaje.

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Juan Álvarez

El diseño de iluminación empezará desde que exista un avance del 50% del montaje de la obra, deberá mantener una comunicación permanente con el director y el productor y demás diseñadores. Su trabajo se trata de crear un diseño de iluminación acorde las necesidades de la obra y su director.

SONIDO: Andrés Ochoa Webster

El trabajo del sonidista es componer música exclusiva para la obra en un solo instrumento musical, siendo ésta la guitarra clásica.

ESCÉNOGRAFO: Pedro Ordoñez

El escenógrafo deberá diseñar los objetos para la obra acorde el director y el productor los solicite y deberán ser entregados a tiempo, sin ningún tipo de retraso. Deberá mantener comunicación permanente.

VESTUARISTA Y MAQUILLAJE: Lorena Palomeque

La vestuarista deberá cumplir con la creación del vestuario para los personajes y mantener diálogo permanente con todo el equipo creativo. Deberá presentar sus diseños y entrega de vestuario con puntualidad, de acuerdo a las necesidades del montaje.

DISEÑO GRÁFICO Y REGISTRO AUDIOVISUAL: Santiago Rojas

El diseñador gráfico deberá cumplir con las siguientes tareas: diseño de afiche de la obra (físico y digital) y demás material publicitario, diagramación de tesis y registro audiovisual (fotográfico y de video).

PRODUCCIÓN: Andrés Pérez

El productor deberá gestionar las necesidades del montaje de la obra y la administración financiera, obtención de recursos y regulación del cumplimiento de tareas de los miembros del equipo.

3.1.4 Presupuestos

• Recursos Humanos

Descripción	Cantidad	Precio
Dirección	1	650
Actuación	2	500
Dramaturgia	1	200
Iluminación	1	200
Sonido	1	150
Escenógrafo	1	300
Vestuarista y Maquilla	1	250
Diseño gráfico y registro audiovisual	1	350
Producción	1	200
TOTAL		2800

• Recursos Técnicos

Descripción	Cantidad	Precio
Renta de espacio para ensayos	1	500
Transporte	2	100
Escenografía y objetos escénicos	1	400
Vestuario	1	150
Derechos musicales	1	150
Gastos Imprevistos	1	300
TOTAL		1600

GRAN TOTAL

Recursos Humanos + Recursos Técnicos =

\$4400

3.2 PRODUCCIÓN

Al empezar con el trabajo de producción y montaje de la obra ¡Para! ¿No? ¿Ya?, se empezó con el diálogo entre actores y director de la obra en una primera instancia, conversando sobre los temas que se están tratando en la obra y de qué manera lo vamos a abordar, de esta manera las primeras reuniones entre los 3 (director y 2 actores quien a su vez, uno de los actores será autor y productor de la obra). De esta manera se procede a revisar a muchos referentes teatrales y de comediantes para entender hacia dónde se encaminaría la obra.

Se definen las estéticas a manejar en el montaje y están son: la estética de lo grotesco, esto conlleva a realizar un vestuario, escenografía, maquillaje y objetos con un aspecto de desgaste, de mucho uso, tal vez rotos, quizá sucios... que no tengan ningún aspecto muy agradable. Además los personajes, han de verse desalineados, aspecto austero pero gastado. Estas obviamente son pautas para encontrar estos elementos y pensar cómo conseguirlos o resolver las necesidades que la obra requiera para cumplir con esta estética.

Se establecen horarios de ensayos pre-establecidos desde la preproducción: 6 horas por semana, distribuidos en 3 días, así se llega al horario en común para el grupo de trabajo (actores y director) con ensayos los días lunes, martes y jueves de 2:30 a 4:30 de la tarde.

Mediante una solicitud escrita al director de la escuela de Arte teatral de la Universidad del Azuay, se resuelve el espacio de ensayos, facilitando un aula de clases para realizar el montaje de la obra. Un aula de 5mx7m, con entrada de poca luz natural, pero que cuenta con lámparas y que además tiempo después tendría persianas que facilitan la intimidad. La solicitud de uso de esta aula facilitó mucho los ensayos en cuanto a traslados del personal a los ensayos además de reducir costos de producción, ya que este espacio es parte de la institución educativa, por ende no es cobrado el uso del mismo.

Luego de las primeras 12 horas de ensayos (2 semanas de trabajo), el segundo actor abandona su participación en la obra por motivos

personales. De ésta manera, y tomando en cuenta las sugerencias del tribunal de tesis y compañeros de carrera, se toma la decisión de realizar la obra de teatro ya no como un diálogo sino como un monólogo. Así de esta manera se procede inmediatamente a realizar la adaptación del guion de la obra de teatro. La adaptación la realiza el mismo autor de la obra manteniendo casi la totalidad de los textos, pero suprimiendo casi de manera total el cuarto cuadro, el cuál no afectaría de ninguna manera los 3 anteriores cuadros, ya que cada uno, como se detalló en el capítulo de la preproducción, cada cuadro presenta una semi-independencia narrativa.

De esta forma, se reduce también el coste del montaje el cual, haciendo un breve repaso, se va prescindir de los costos del alquiler de un espacio para ensayos y además de un actor. Con estos dos eventos no previstos, los costos de producción, de lo que se había planificado, se reduciría en \$750.

3.2.1 Dirección

Los trabajos de dirección se realizan de manera disciplinada, en ocasiones que el director o el actor no puedan reunirse, las horas perdidas se recuperan. Existe un cumplimiento de horarios y el trabajo es muy profesional. Es bueno mencionar que la relación director-actor es buena, se manejan las mismas técnicas y manejan los mismos referentes, lo cual agiliza el proceso de creación y no se divaga mucho en las propuestas de montaje.

3.2.2 Actuación

El trabajo de actuación resulta cómodo, pues al ser el actor mismo el autor de la dramaturgia, puede plasmar o intenta plasmar en escena como preconcebía a este personaje en letras. El trabajo del actor requiere que se presente con un mínimo de 15 minutos antes de la llegada del director para realizar trabajo de calentamiento del cuerpo y/o adecuar el espacio para el correcto desarrollo de los ensayos. De la misma forma que con el director, la comunicación es esencial en caso de que haya ausencia por algún motivo, se comunica al director y luego se recuperarán esas horas perdidas, ya sea con o sin el director. Dentro de la responsabilidad del actor también está en adelantar o desarrollar parte del montaje en ausencia del director, así se logra agilizar el trabajo de montaje, además de reforzar la interpretación del personaje.

Al principio, antes de que la obra se convirtiese en monólogo, el trabajo entre los dos actores se basó en trabajo de química en escena, corporalidades y primeros bocetos de interpretación del texto. Luego, ya cuando se empezó a trabajar el soliloquio, prácticamente se desechó la mayoría de estas

propuestas y se empezó a indagar un nuevo personaje bajo las mismas premisas pre establecidas desde el inicio (estéticas, género teatral, etc.).

3.2.3 Dramaturgia y montaje

La dramaturgia es quizá uno de los elementos que más cambios tuvo que someterse, ya que originalmente, sería una obra escrita para dos personajes. Al intentar resolverla como un monólogo, se notaba que se desdibujaba el tema que se buscaba tratar en esta obra como es el Trastorno Paranoide de la Personalidad (TPP), ya que el personaje se tornaría como un personaje psicótico con trastorno bipolar y se perdería o casi se disimularía mucho el TPP. Por esa razón se mantuvo como un diálogo. Sin embargo, tiempo después, al carecer de otro actor, la adaptación del texto, el personaje, espacios, diálogos... serían resueltos prácticamente desde cero, la ventaja es que la dramaturgia era muy sobria y prácticamente carece de didascalias y da muchas libertades para ser montada desde cualquier posibilidad de espacio, personaje, situación, esto porque la obra no especifica ni lugar, ni nombres propios, ni elementos ni acciones.

De esta forma y durante los ensayos ya de montaje, surge la idea de añadir la ceguera dentro de la obra, tornando al personaje ciego. Así de esta forma, el personaje tomaría más fuerza, alimentaría el argumento de la obra y ayudaría a rellenar el vacío que dejó el cuarto acto. La historia se ha de tornar un poco más dramática, sin perder su tono cómico.

3.2.4 Vestuario y Maquillaje

Por motivos de tiempo, prácticamente se ha prescindido también de la persona que se apersonaría del vestuario y el maquillaje. La falta de comunicación y la presión del tiempo a empujado al actor y director resolver lo que tiene que ver con el vestuario.

Se presentan algunas propuestas de vestuario durante los ensayos, con ropa de uso común, de uso diario que cumplan con ciertos requisitos que aporten a la estética que se busca manejar, una paleta de colores y texturas que aporten dramáticamente.

Un saco, camisa gris, una chompa de lana en tonos azules y verdes pasteles, pantalón de tela y zapatos blancos viejos con un logo Nike, son los elementos que serían los definitivos para la obra después de un diálogo entre actor y director, tratando de comunicar la personalidad del personaje, a que se dedica, que hace y demás.

En cuanto al maquillaje y la imagen estética, se busca alejar la apariencia del personaje con la apariencia cotidiana del actor, es decir, trabajar el cabello, darle otras formas, por ejemplo, si el actor es lacio, ondular o realizarse rizos, si el actor no tiene vello facial, dejar que brote o que crezca el vello facial, si tiene el cabello largo, recortarlo y viceversa, la imagen debe cambiarse de la manera más drástica posible.

El maquillaje debe ayudar a que el actor se vea más adulto, y con algunas marcas que nos puedan mostrar cómo es él: un rostro pálido, que casi no sale al sol, maquillaje en los ojos que acentúen su ceguera. Para esto se necesita adquirir un juego de maquillajes de colores pálidos, necesarios para desarrollar este maquillaje:

- Juego de pinceles y brochas para rostro.
- Base de color piel dos tonos más claros que la piel del actor.
- Base en polvo o sellante.
- Lápiz delineador color café, negro, blanco y rojo.
- Difuminador.
- Un espejo.

Como elementos personales del personaje:

- Un pañuelo.
- Una billetera.
- Dos bastones para ciegos retráctiles.
- Llaves.
- Gafas oscuras tipo RayBan Classic de los años ochenta.

También se descuenta del total financiero, el costo que ha de percibir el vestuarista/maquillista.

3.2.5 Iluminación, sonido y escenografía

La iluminación está encargada por parte de Juan Álvarez con quien en un primer contacto, se comentó de la obra y su proceso de montaje, la idea que se tiene sobre la obra, la estética y la paleta de colores que se desea manejar. Su propuesta aparte de aportar a la dramaturgia lumínica utilizando luces tenues y cálidas, se ven complementadas gracias a su aporte en el diseño de la escenografía y distribución espacial. Para este diseño de iluminación sírvase de referencia el Anexo 3.

Se decide entre el director, el iluminador y el productor (quien también es el actor y dramaturgo) dividir el espacio escénico en 3 partes, la parte

trasera ha de tener iluminación total y ha de tener escenografía naturalista que replique la cocina del personaje protagonista, y los otros dos tercios del escenario y separados por una tela de velo color negra, habrá un espacio únicamente con un banco de madera y nada más, más un juego de iluminación muy tenue, donde se buscará principalmente no alumbrar el rostro del protagonista.

Dentro de los elementos escenográficos para la escenografía naturalista son:

- 2 sillas de madera
- 1 mesa de madera
- 1 mesa con repisas
- 1 cocineta a gas
- 4 peceras
- 1 pez dorado (Tipo Goldfish)
- 1 vaso
- 1 jarro
- 1 jarra plástica
- Una olla pequeña de 500ml
- 1 botella de un galón de agua
- Una azucarera llena
- Un frasco de café lleno
- Dos cajas de fósforos
- Una caja de palillos de dientes
- Un mantel real
- Un mantel de utilería de tela cambrela
- Una cuchara
- Fideos instantáneos
- Un cúmulo de ropa vieja
- Una radio de apariencia antigua

*El resto de escenografía será un complemento escenográfico, siendo artículos de cocina usados/viejos que han sido donados por distintas personas para la realización de esta obra.

Para el sonido en un principio se pensaba contar con un músico que compusiera la música para la obra (Andrés Ochoa W.), sin embargo, surgió la idea por parte del productor, realizar la obra con un género musical muy poco utilizado en montajes teatrales, sobre todo porque se cree que quizás de esta manera pueda atraer a otro tipo de público. Es así como se introduce al montaje canciones con fusiones de sonido entre cumbias psicodélicas, ritmos electro-andinos y música experimental. Siendo el playlist para ésta obra (en orden como va apareciendo en el

montaje):

1. Dame tu mano - Combo Chimbita
2. Pensar y pensar - Las Añez
3. Propaganda "Los tallarines" (propaganda inédita)
4. Encore - Nicolas Jaar
5. La cumbia del olvido - Nicola Cruz
6. Dame tu mano - Combo Chimbita

Cabe recalcar que las canciones y sus respectivos derechos están siendo adquiridos legalmente para evitar problemas con la propiedad intelectual.

3.3 POSPRODUCCIÓN

3.3.1 Introducción

La planificación de la posproducción se realiza con el fin de poder introducir la obra dentro del mercado cultural y a su vez rescatar algunas conclusiones post estreno de la obra. Luego de la primera presentación, se han podido rescatar algunos puntos necesarios para la comercialización y distribución de la obra como la aceptación de la obra por parte del público.

Se espera que esta obra se mantenga en circulación por lo menos 100 funciones y vaya evolucionando conforme pasen las presentaciones.

3.3.2 Plan de circulación

La obra *¡Para!¿No?¿Ya?* iniciará sus primera funciones a nivel local, se planifica realizar seis funciones en los primeros dos meses, seis funciones más desde el mes de septiembre 2018 hasta noviembre 2018 y posterior a estas fechas se realizará una gira a nivel nacional, donde se tendrá como meta realizar entre veinticinco a treinta funciones entre los meses de diciembre 2018 y marzo 2019.

Para poder realizar esta gira, se deberán realizar contactos con teatros y festivales vigentes, cuyos espacios cuenten con los recursos técnicos y las exigencias espaciales y técnicas que requiere la obra para realizar las funciones debidas. La obra puede presentarse en dos versiones acorde la conveniencia del espacio el contratista y el artista.

La obra cuenta con su propio afiche que será promocionado principalmente en redes sociales, cuya promoción será financiada por el colectivo. La promoción dentro de la ciudad de Cuenca, conociendo el medio, será la ciudad dónde más énfasis se realice la promoción para la obra, ya que será el mercado principal al que se dirige el colectivo.

3.3.3 Calendario de Presentaciones

13 de junio de 2018 (Estreno)	Sala Alfonso Carrasco	Cuenca
21-29-30 de junio de 2018	C.C La Guarida	Cuenca
26-27-28 de julio de 2018	Sala Alfonso Carrasco	Cuenca
20-21-22 de septiembre de 2018	Sala Alfonso Carrasco	Cuenca

Las fechas para las presentaciones a nivel nacional durante el periodo diciembre 2018-marzo 2019 aún están por confirmarse

3.3.4 Tipo de Evento y característica del espacio

Una obra teatral de carácter comercial de género tragicómico con humor negro, dirigida a público entre los 18-25 años. Esta obra trata el tema de la codependencia a partir de un personaje ciego que sufre de Trastorno Paranoide de la Personalidad (TPP). Es una obra para ser presentada exclusivamente dentro de salas de teatro.

Sinopsis:

A causa de los conflictos con su pareja, un hombre ciego asiste donde su terapeuta para poder tratar su paranoia. Al darse cuenta de que está

solo, procede a ensayar su discurso para demostrar su cordura frente a su psiquiatra, sin embargo, fracasa patéticamente obviando su trastorno de personalidad. Mientras expone su resentimiento con el mundo y trata de justificar sus exageradas creencias de ser víctima de una sociedad grotesca y sumamente violenta, nos muestra una serie de defectos adquiridos a lo largo de su vida que podrían traer más de una complicación en su futuro.

La obra podría presentarse en dos versiones. La primera versión con una duración entre 45 a 55 minutos, con mayores exigencias espaciales y técnicas, así como mayor número de elementos escenográficos y fragmentados en 5 actos. La segunda siendo una versión con una duración entre 35 a 40 minutos, cuya escenografía es mínima y puede representarse en espacios pequeños y en un solo acto.

3.3.5 Implementación Técnica

Tiempo de montaje:

45 minutos

Tiempo de desmontaje:

30 minutos

3.3.5.1 Recurso Humano

Director: René Zavála

Asistente de Dirección: Francisco Pesantéz

Actores: Andrés Pérez

Dramaturgo: Andrés Pérez

Diseño de Iluminación: Juan Álvarez

Sonido: Andrés Pérez

Escenógrafo: Andrés Pérez/ Pedro Ordoñez

Vestuario Y Maquillaje: Andrés Pérez

Diseño Gráfico Y Registro Audiovisual: Santiago Rojas/ Francisco Pesantéz

Producción: Andrés Pérez

3.3.5.2 Espacio

Obra diseñada para ser presentada en un teatro de sala.

Escenario:

- Versión 1: Mín. 5m de ancho x 7m de largo.
- Versión 2: Mín. 5m de ancho x 5m de largo.

3.3.5.3 Tecnología

Los implementos tecnológicos necesarios, son únicamente utilizados para la sonorización de la obra y únicamente se necesitan los siguientes elementos:

- Equipo de sonido con conexión a computadora.
- Un timbre inalámbrico.

3.3.5.4 Iluminación

Para la iluminación, se detalla los elementos necesarios y su respectivo plano de montaje de luces y el rider técnico adjunto a este documento. Véase Anexo 3.

3.3.6 Plan de Difusión

El plan de difusión de la obra se trata de poder divulgar la obra lo más posible y tratar de llegar a otros públicos. Estará dentro de los planes de la obra la traducción completa al francés y al inglés. La obra será promocionada y ofrecida a festivales teatrales a nivel nacional e internacional.

Para ello, también su promoción estará apoyada en la publicidad, ya sea esta análoga, mediante pósters que serán colocados en lugares estratégicos donde suela circular generalmente el público potencial de la obra; o sea publicidad digital en plataformas como redes sociales: Instagram y Facebook, donde se procurará enfocarse en público interesado en literatura, teatro, humor y stand-up, ya que son ingredientes de la obra misma. Para estos medios digitales, se crearán píldoras cómicas entre 6 y 12 segundos de duración en video, para promocionar la obra teatral.

Finalmente se desarrollará una gira de medios por las radios más populares de la ciudad de Cuenca como son FM88, Super 949, Radio Mágica 9.21, Radio Nexa, Splendid, La 100 y La Voz del Tomebamba, además de buscar un espacio dentro del programa En Familia de Unión Televisión

3.3.5.4 Iluminación

Antecedentes

En la ciudad de Cuenca, en el año 2018, existen obras teatrales cómicas, quizás una de las obras que más se asemeje a la obra que se plantea presentar en este proyecto, es Una porción de cumpleaños del grupo Ubu Teatro, escrita por Jordi Almeida Butiñá, una obra del teatro de lo

absurdo, donde lo cómico y lo absurdo están presentes y es entretenida, además es apta para muchos tipos de público, tanto niños como adultos.

El grupo Clowndestinos, son un grupo de clowns cuencanos, su nombre es de los más conocidos en el medio teatral, realizando obras de teatro cómicas en clave de clown.

Imagen actual

Actualmente, el teatro en la ciudad de Cuenca cuenta con algunos problemas de promoción y por ende de difusión de sus obras de teatro. Realmente son muy pocas las obras que sobrepasan las 20 funciones. Por esta razón, la obra ¡Para!¿No?¿Ya? ingresa al mercado teatral con el fin de atraer nuevos públicos mediante una obra cómica, versátil en cuanto sus especificaciones técnicas y con un humor negro que podría ser un elemento más atractivo para el público que no asiste regularmente al teatro.

Problema de comunicación

Se quiere comunicar al público sobre una obra teatral de género cómico de humor negro, que trata dos temas claves: la paranoia y la ceguera. Por lo tanto su promoción estará centrada a personas dentro del casco urbano de la ciudad, entre los 18 y 30 años de edad principalmente. Por los temas tratados dentro de la obra teatral, se tratará de enfocar en la clase media, para poder resolver referencias propias de los conflictos de una persona de ese nivel socioeconómico.

Target

Personas entre los 18-30 años de edad, ubicados dentro del casco urbano, con un nivel de formación académica de nivel medio (bachillerato), ya que son público potencial, siendo principales consumidores de producción artística y cultural nacional. Además, al ser una obra de teatro comercial, refiriéndose a una obra de fácil asimilación para público desentendido del arte teatral, se tratará de convencer a nuevos públicos que nunca o muy pocas veces han asistido al teatro.

Objetivo general

- Presentar un mínimo de 100 veces la obra ¡Para!¿No?¿Ya? a nivel nacional e internacional.

Objetivos específicos

- Diseñar un plan de difusión para la obra ¡Para!¿No?¿Ya?
- Realizar la promoción de la obra mediante publicidad analógica y digital.
- Postular la obra en festivales de teatros nacionales e internacionales.

3.3.7 Plan de medios

Objetivos

La meta de este plan de medios es captar la mayor cantidad de público posible para cada función utilizando a la comedia y el humor negro como principales atractivos de la obra de teatro.

Contar con la mejor aceptación dentro de espacios locales y nacionales para procurar realizar un mínimo de 50 funciones en el primer año.

Concepto creativo de campaña

Las estéticas del caos y de lo grotesco son parte del montaje teatral, por lo tanto el arte manejado para publicitar la obra debe contener las mismas características.

Se trata de identificar al público con la paranoia, ya que los seres humanos suelen tener cierto celo o temor social, por ello sienten inseguridad y baja autoestima. De esta forma se trata de aprovechar esta característica humana para poder promocionar la obra.

Se tratará de mostrar un humor irreverente, que toque temas en boga y de dominio público que pueda llamar a atención del público adulto.

CONCLU
SIONES &
RECOMEN
DACIONES

CAPÍTULO

04

Capítulo 4

- Aportar a los procesos de creación dramática del humor negro a través de la adaptación de las características del TPP.

Concluyendo que el objetivo general de esta investigación es aportar a los procesos de creación dramática del humor negro a través de la adaptación de las características del Trastorno Paranoide de la Personalidad, se puede mencionar que el estudio e investigación realizada sobre este trastorno de personalidad, ha resultado esencial para la creación dramática y la creación del personaje, ya que ha permitido tener una mejor perspectiva de este trastorno, así como permitir rescatar las diferentes posibilidades creativas que brindan las características de la paranoia. Así mismo, el estudio de las construcciones humorísticas, han permitido realizar un montaje donde se han evidenciado los distintos códigos humorísticos investigados, así como la aplicación del humor negro dentro de la dramaturgia.

- Estudiar el humor negro y las construcciones humorísticas.

Estudiar el humor negro y las construcciones humorísticas, ha resultado una herramienta clave dentro del proceso tanto de escritura de la obra, como de su montaje. Al adquirir información sobre la comicidad, por ejemplo, permitieron que el campo de posibilidades cómicas se amplíe. El humor negro por su parte, llevó a una reflexión en particular: cómo llevarlo a cabo sin resultar demasiado ofensivo para el público. Siendo pieza clave para responder esta pregunta, los referentes artísticos de esta investigación, ya que mediante un análisis artístico, se pudo notar que cuidando el lenguaje y la construcción de texto, así como gestos que evitan la obviedad de un mensaje que podría considerarse inmoral, son formas en la que el humor negro puede ser ejercido si provocar una reacción negativa del público.

- Aplicar los resultados del estudio a la creación de una comedia de humor negro.

El proceso de reflexión para que la paranoia y el humor se establezcan en un mismo punto, resultó un proceso difícil pero a la vez entretenido. Para crear el personaje por ejemplo, se trató de rescatar algunas características comportamentales de una persona con trastorno paranoide y llevarla in extremis en su representación actoral, hasta provocar un

distanciamiento con lo real y volcándolo a un personaje caricaturesco y, por lo tanto, humorístico. Aplicar la teoría sobre el distanciamiento para que la comedia sea efectiva, agilitó la selección de temáticas que se mencionarían en esta tesis, sobre todo aquellas que tengan que ver con una crítica a la sociedad.

- Llevar a escena una obra teatral de humor negro donde se constatare los resultados del estudio de las características del TPP.

El montaje de la obra teatral, de igual manera resultó un trabajo investigativo muy interesante y sumamente enriquecedor en el ámbito artístico y profesional. La comedia y el humor más allá de lo literal, también se encuentra en el humor físico, tema que también ha sido investigado y aplicado en este proceso y que ha sido evidente en el montaje final. Aplicar las técnicas, estructuras y características propias de las estéticas escogidas para este montaje e investigación, agilitaron el proceso de montaje, ya que desde un principio se establecieron con claridad las estéticas a manejar y alrededor de ellas se creó una nueva con sus propias características.

Este proceso investigativo ha cumplido una serie de pasos con un orden específico: Investigación bibliográfica, investigación experimental, creación dramática, montaje escénico. Se recomienda que, aunque no se mantenga este mismo proceso en este orden específico, la investigación bibliográfica y experimental, deben ser los cimientos para cualquier montaje teatral, ya que el desconocimiento del tema, técnica, estética o género que se quiere representar, podría perder mucha credibilidad en su representación y se pueden cometer muchos errores que pueden traer un efecto contrario en el público, del que se deseaba. Finalmente, estar presto a escuchar observaciones y sugerencias de terceros, puede ayudar al crecimiento de la obra de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: V. García Yebra.

Barba, E. (2010). Trabajar para el texto. Trabajar con el texto. En E. Barba, *Quemar la Casa. Orígenes de un director*. (pág. 203). Bilbao: Artezblai.

Calixto, E. (16 de Febrero de 2015). *Excelsior*. Obtenido de <http://www.excelsior.com.mx/blog/neurociencias-en-la-vida-cotidiana/la-risa-y-el-cerebro/1008655>

Cano, R. (2013). *El rey está desnudo: el costado emocional del cambio*. Buenos Aires: Dunken.

Chaplin, C. (2005). *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour* Sage. (M. Billing, Entrevistador)

Cortés, C. N. (2007). *Los Juegos de Matropiero. Palíndromos, retruécanos y mas yerbas de Les Luthiers*. Buenos Aires, Argentina: Titivillus.

Fontanarrosa, R. (2001). *Te digo más... y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

Gershanik, P. (s.f). *Teatro Físico Lecoq & Clown*. Obtenido de <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-fisico-lecoq.html>

Ibargüengoitia, J. (1988). *Las Muertas*. México D.F: Planeta Mexicana.

Jacobson, R. (19 de diciembre de 2016). *Scientific American*. Obtenido de <https://www.scientificamerican.com/espanol/noticias/como-procesa-el-cerebro-el-doble-sentido/>

Les Luthiers. (1980). *Hacen muchas gracias de nada*. (Les Luthiers, Intérprete) Buenos Aires, Argentina.

Les Luthiers. (12 de abril de 1986). *Humor dulce hogar*. (Les Luthiers, Intérprete) Argentina.

Llanos L., R. (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid, España: Arcos/Libros.

Luna, Á. (2013). HUMOR NEGRO. En Á. Luna, HUMOR NEGRO: *Una aproximación Estética* (pág. 88). Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Facultad de Artes.

Martinez, A. (29 de junio de 2015). *Voz Populi*. Obtenido de Voz Populi: https://www.vozpopuli.com/altavoz/next/Humor-SeleccionNext-Psicologia-Gullermo_Zapata-Twitter-Chistes-Censuras-Libertad_de_expresion_O_821017929.html

McGraw, P., & Warren, C. (2010). Benign Violations: Making Inmoral Behavior funny. *APS Association for Psychological Science*, 1141.

Muñoz, F. (28 de marzo de 2010). *Artes Escénicas*. Obtenido de <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>

Muñoz, F. (28 de Marzo de 2010). *Artes Escénicas*. Obtenido de <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/28/dramaturgos-del-absurdo-ionesco-y-beckett/>

Noé, L. F. (1965). *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel.

NOTIMEX. (25 de Noviembre de 2014). Eugène Ionesco y el teatro de lo absurdo. *Vanguardia*.

Parrilla, J. (S.F). *El Comercio*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/opinion/opinion-monsenor-julioparrilla-fina-ironia.html>

Pascual, E. (2014). *Comicidad, Comedia y Humor*. (E. autor, Ed.) Logroño, España: Universidad de La Rioja.

Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Pérez, F. (30 de marzo de 2017). La Audiencia Nacional condena a Cassandra Vera, la tuitera que hizo chistes de la muerte de Carrero Blanco. *El País*.

Rivadeneira, S. (31 de julio de 2015). EL RITUAL DE LO SINIESTRO EN SOLOSOLOSOLO. (G. Malo Toral, & S. Rivadeneira, Edits.) *El Apuntador*(61), 15.

Robriguez B., L. (13 de marzo de 2017). *Psitam*. Obtenido de <http://www.psitam.com/2017/03/13/donde-se-encuentra-el-sentido-del-humor/>

Salinas, M. (2010). *La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Chile: LOM ediciones.

Saravia, J. C., Saravia, J. R., & Monge Alvarado, S. (2015). El lenguaje como instrumento del humor en *The Dumb Waiter* y *Mountain Language*, de Harold Pinter. *Escena*, 75(1).

Siete Artes. (21 de agosto de 2014). *La Bohemia*. Obtenido de labohemia4.blogspot.com: <http://labohemia4.blogspot.com/2014/08/escena-teatral-samuel-beckett-y-el.html>

Vos, L., & Whitman, D. (11 de abril de 2013). Maintaining Perceptual constancy while remaining vigilant Left hemisphere blindness and right hemisphere vigilance. *Laterality: Asymetries of Body, brain and cognition*, 19(2), 129-145.

ANEXOS

Anexo 1

REFERENCIA SOBRE DERECHOS DE AUTOR

REFERENCIA CONSTITUCIONAL:

La constitución de la República del Ecuador se refiere a la propiedad intelectual y derechos de autor de la siguiente forma:

En el Artículo 22 de la sección 4ta: Cultura y Ciencia, dentro del 2do capítulo de los Derechos del Buen Vivir, plantea:

Art. 22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

De igual manera, el artículo 322 de la sección segunda Tipos de propiedad del capítulo 6to Trabajo y Producción, plantea:

Art. 322.- Se reconoce la propiedad intelectual de acuerdo con las condiciones que señale la ley. Se prohíbe toda forma de apropiación de conocimientos colectivos, en el ámbito de las ciencias, tecnologías y saberes ancestrales. Se prohíbe también la apropiación sobre los recursos genéticos que contienen la diversidad biológica y la agro-biodiversidad.

REFERENCIA LEGAL:

La propiedad intelectual protege a toda creación de la mente como obras literarias, artísticas, invenciones científicas e industriales, así como los símbolos, nombres e imágenes utilizadas en el comercio. Es decir, protege toda creación intangible de un creativo, de esta manera se protege el plagio intelectual de terceros que podrían apropiarse de la idea de otro. La Propiedad intelectual otorga al autor, inventor y creador el derecho a ser reconocido por su creación, por ende beneficiarse del mismo.

En el Ecuador, los responsable de precautelar estas garantías de estos bienes comunes es el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) enfocándose en tres áreas fundamentales: La propiedad industrial, el Derecho de Autor y las Obtenciones Vegetales.

Según la página web gubernamental de la Propiedad intelectual especifica lo siguiente sobre los derechos de autor:

“Derecho de Autor se encarga de proteger los derechos de los creadores sobre las obras, sean estas literarias o artísticas, esto incluye: libros, textos de investigación, software, folletos, discursos, conferencias, composiciones musicales, coreografías, obras de teatro, obras audiovisuales, esculturas, dibujos, grabados, litografías, historietas, comics, planos, maquetas, mapas, fotografías, videojuegos y mucho más.” (IEPI, s.f)

Según el reglamento del IEPI, los artículos que competen resaltar para la protección intelectual de la obra creada para este proyecto de tesis de graduación son los siguientes, determinados en el Decreto No. 508 (1998) durante la presidencia de Jamil Mahuad Witt se publicó la Ley de Propiedad Intelectual, expandida al correspondiente reglamento para su aplicación y, En ejercicio de la atribución conferida por el número 5 del artículo 171 (147, num. 13) de la Constitución Política de aquel entonces, reza lo siguiente en su título II De los derechos de autor y derechos conexos, Capítulo I Del registro

nacional de derechos de autor y derechos conexos:

Art. 9.- En el Registro Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos podrán facultativamente inscribirse:

- a) Las obras y creaciones protegidas por los derechos de autor o derechos conexos;
- b) Los actos y contratos relacionados con los derechos de autor y derechos conexos; y,
- c) La transmisión de los derechos a herederos y legatarios.

Art. 13.- La solicitud de inscripción de una obra contendrá:

- a) Título de la obra;
- b) Naturaleza y forma de representación de la obra; y,
- c) Identificación y domicilio del autor o autores.

Art. 14.- A la solicitud de inscripción de una obra se acompañará, según el caso, dos ejemplares de la obra o de los medios que permitan apreciarla y el comprobante de pago de la tasa respectiva.

El solicitante podrá, a fin de mantener la reserva sobre información controlada, depositar las fijaciones u otros medios que incorporen prestaciones protegidas ante un Notario Público.

Art. 15.- Los actos y contratos de transferencia de derechos patrimoniales se inscribirán con la sola presentación, una vez que se haya acreditado el pago de la tasa correspondiente.

Art. 16.- Las inscripciones de que trata este Capítulo se otorgarán a la sola presentación de la solicitud que contenga los requisitos señalados y los ejemplares de la obra o los medios que permitan apreciarla.

ANÁLISIS DE CASO

Este anexo se incluye para justificar el debido uso que se hace en un trabajo académico de material que está bajo protección de derechos de autor. Al tener conocimiento de las leyes de protección a los derechos de autor, me veo comprometido tanto a proteger y a adquirir los derechos debidos de creaciones intelectuales que participan dentro de mi creación artística.

Realizado el trabajo de investigación acerca de los derechos de autor y la protección de la propiedad intelectual, se adquiere un compromiso de defender y exigir derechos y deberes respecto a la propiedad intelectual.

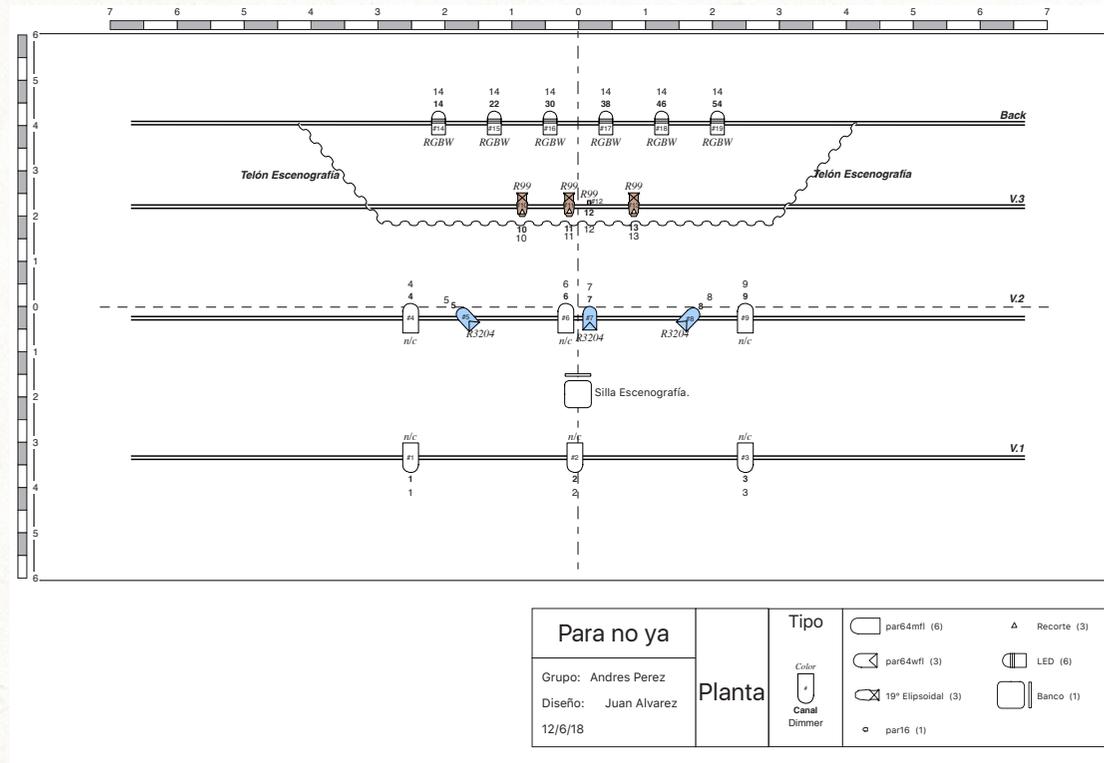
Anexo 2

Preguntas realizadas durante la entrevista realizada al Dr. Diego Chalco sobre el Trastorno Paranoide de la Personalidad:

- 1.- ¿Cómo define usted a la paranoia?
- 2.- ¿Con qué frecuencia recurren a usted pacientes con este trastorno? ¿a qué se debe?
- 3.- ¿De qué depende que este trastorno afecte gravemente a una persona?
- 4.- ¿Qué factores determinan el mayor o menor desarrollo de este trastorno?
- 5.- ¿La edad es un factor determinante en el desarrollo de este trastorno?
- 6.- ¿Este trastorno tiene alguna cura o puede ser tratable?
- 7.- ¿Puede desembocar en otros trastornos?
- 8.- ¿Cómo es el ambiente de las personas que lo rodean (familiares, círculo social)?
- 9.- ¿Cuáles son los primeros síntomas de este trastorno?
- 10.- ¿Es un trastorno hereditario genéticamente?

Anexo 3

PLANO DE ILUMINACIÓN



RIDER DE EQUIPOS PARA-NO-YA

#	POSICION	CANAL	TIPO	DIMMER	COLOR	USO
#1	V.1	1	par64mfl	1	n/c	Cenit
#2	V.1	2	par64mfl	2	n/c	Cenit
#3	V.1	3	par64mfl	3	n/c	Cenit
#4	V.2	4	par64mfl	4	n/c	Cenit Contra
#5	V.2	5	par64wfl	5	R3204	Contra Banco
#6	V.2	6	par64mfl	6	n/c	Cenit Contra
#7	V.2	7	par64wfl	7	R3204	Contra Banco
#8	V.2	8	par64wfl	8	R3204	Contra Banco
#9	V.2	9	par64mfl	9	n/c	Cenit Contra
#10	V.3	10	Elipsoidal 19°	10	R99	Cenit Silla Él
#11	V.3	11	Elipsoidal 19°	11	R99	Cenit Mesa
#12	V.3	12	par16	12	R99	Cenit Pecera
#13	V.3	13	Elipsoidal 19°	13	R99	Cenit Ella
#14	Back	14	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra
#15	Back	22	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra
#16	Back	30	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra
#17	Back	38	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra
#18	Back	46	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra
#19	Back	54	LED Par64	14	RGBW	Ambiente Contra

Black humor in theatre:

Comedy representation using the dramaturgical possibilities given by the characteristics of paranoid personality disorder.

This research is based on the creation and assembly of a theatrical play based on the study of black humor from the dramaturgical possibilities of a tragic situation, in this specific case, paranoia. This thesis was possible thanks to bibliographic research of Paranoid Personality Disorder and black humor, starting with fields like comedy and humor. Inspired in comic references from movies, theater, music, graphic and literary humor, the research is finally presented in a tragicomedy theatrical play.

Key words: black humor, comedy, humor, paranoia.

Hernán Andrés Pérez Chalco

Student code: 75975

Silvana Amoroso, Designer

Thesis director



Translated by,

Ana Isabel Andrade
Ana Isabel Andrade

