

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO de TEATRO



FANTASÍAS DE LOS '90: Procedimientos actorales para la creación de un espectáculo



Cintia Andrea Brunetti

Gabriel Andrés Pérez

Docentes Asesores:

Lic. Carolina Cismondi

Lic. Marcelo Arbach

Corrección de corpus:

Lic. Luciano Pisochín

2015

Agradecemos a todas las personas que hicieron posible este trabajo final, especialmente a nuestras familias, amigos y a los docentes que nos acompañaron en nuestra formación académica. Los invitamos a disfrutar de estas páginas llamando a los fantasmas de aquella época a través de la promesa incumplida que intentaremos reivindicar: confíen en nosotros, ¡no los vamos a defraudar!

INDICE

1 PRIMERA PARTE:	9
1.2 Introducción	9
1.2 Aspectos conceptuales que fundamentan nuestro trabajo.....	13
1.2.1 El sentido del instante y el saber de la experiencia	13
1.2.2 Operación fantástica del actor	14
1.2.3 Fantasías y experiencia: un retorno infinito.....	15
1.2.4 Escuchar a los '90	16
1.2.5 La resonancia como procedimiento	19
2 SEGUNDA PARTE	25
2.1 PRIMERA ETAPA: Aproximación actoral a la década de los '90	26
2.1.1 El contacto de los actores con los materiales de la época.....	26
2.1.2 El recorte sensible	27
2.1.3 El recorte fantástico de una década de fantasías	28
2.2 SEGUNDA ETAPA: Máquina y maquinaria.....	35
2.2.1 Máquina fantástica.....	35
2.2.2 La mirada externa.....	40
2.3 TERCERA ETAPA: El montaje de una fantasía.....	45
2.3.1 La mirada de los otros	46
2.3.2 Aspectos dramáticos de una fantasía y sus problemáticas	47
2.3.3 El mundo fantasmático en la puesta escena.....	49
2.3.4 Criterios escenográficos y de iluminación.....	56
3 - TERCERA PARTE:.....	67
3.1 CONCLUSIONES	67
3.2 BIBLIOGRAFIA	71
3.3 ANEXOS	77
3.3.1 ANEXO I: texto dramático	77
3.3.2 ANEXO II: Carpeta Técnica	87
3.3.3 ANEXO III: Producción	95
3.3.4 ANEXO IV: Material audiovisual y musical	101

1 - PRIMERA PARTE:

1.1 Introducción



1 PRIMERA PARTE:

1.2 Introducción

El presente escrito da cuenta de nuestro trabajo final de la Licenciatura en Teatro. En él nos proponemos construir procedimientos actorales para la realización de un espectáculo teatral basado en el plano de nuestra fantasía a partir de la **década de los '90** y reflexionar sobre dicho procedimiento. En esta construcción, los conceptos de **actuación** y **acto** –abordados por Ricardo Bartís y José Luis Valenzuela- nos permiten profundizar en lógicas sensoriales generadas desde el impulso que pone en juego un pasado que ha teñido nuestros cuerpos para arribar al concepto de **fantasía** – de Melanie Klein-, pilar de nuestra investigación. Completa y sustenta este proceder el abordar la escena desde la idea de **resonancia** –desde la mirada de Jean Luc Nancy- como modo de operar el material. Esta práctica está acompañada de la construcción del **presente corpus y un espectáculo teatral**. Entre ambos se establecen y profundizan las relaciones entre la teoría teatral y la práctica escénica para arribar a un modo particular de abordar la escena contemporánea.

Introducimos el concepto de **fantasías de los '90**, para luego dar paso al desarrollo de los aspectos conceptuales que fundamentan nuestro trabajo, el desglose del procedimiento realizado y las conclusiones del mismo. El concepto de fantasía lo tomamos de la psicología, particularmente de la Licenciada Melanie Klein (CLANCY; s/d: 2) quien aporta una mirada particular sobre el término. El ser humano ante un estímulo primario elabora una deformación de la realidad, una escenificación de lo que más desea, es decir una fantasía de aquello que lo impulsa instintivamente. Si bien el término pertenece a otro campo de estudio distinto al teatral, creemos que el mismo nos permite poner en juego las fantasías que atraviesan a los actores en relación con la época, dando vida a nuestras inquietudes personales sobre este periodo de tiempo en el cual fuimos partícipes.

Este escrito contiene el desarrollo relacional de los conceptos que avalan nuestra práctica, el procedimiento realizado y sus problemáticas sumado a las conclusiones a las que arribamos en este periodo de investigación. También, hacia el final, presenta un anexo con el texto de la obra, imágenes, videos y materiales utilizados en los ensayos.

1.2 Aspectos Conceptuales



1.2 Aspectos conceptuales que fundamentan nuestro trabajo

En el presente apartado, desarrollaremos, en primer lugar, los diferentes aspectos que tomaremos del procedimiento de abordaje escénico a través del actor ligado al concepto de **acto y actuación** para arribar al concepto de **fantasía** extraído del campo de la psicología. De esta manera daremos cuenta de qué modo opera, dicho concepto, en el trabajo de la escena que nos hemos propuesto. Luego, utilizaremos la definición de **resonancia** que nos brindó la posibilidad de abordar los conceptos antes mencionados en conjunción a nuestra selección de **la década de los '90** como material de experimentación.

1.2.1 El sentido del instante y el saber de la experiencia

El teatro que apuesta a la construcción basada en el actor posee un historial de gran trayectoria dentro de la escena argentina. La especificidad que brinda la actuación en dicha modalidad pretende indagar en lenguajes particulares que rompen con la tradición del texto para iniciar una búsqueda de nuevos lenguajes. Esta especificidad, que sienta sus bases en el actor, indaga en diferentes aspectos, de los cuales tomamos los que nos interesan analizar en el presente escrito.

El trabajo actoral dentro de dicho procedimiento construye una poética que involucra, en el proceso, la condición propia del actor; su peculiar materialidad es la que construye discurso, un juego que pone de manifiesto aspectos intrínsecos al sujeto que interviene en la construcción de la escena que, en última instancia, permite “reconocer su experiencia del mundo, una parte de lo que ha sido”. (BARTIS, 2003:9).

Esta materia prima, la relación que mantiene la actuación con el pasado, ese historial particular de cada actor, es donde profundiza esta investigación escénica. Por este motivo tomamos como motor de creación un recorte de la historia argentina en la que hemos sido niños y adolescentes: la década de los '90. Más adelante desarrollaremos los aspectos de esta época que han influido en nuestra investigación.

Además, otro aspecto que nos interesa, es el enfoque que la actuación afronta en el devenir de la escena, que mantiene particularidades, cuya vitalidad habilita campos poéticos singulares que se encuentran en la relación del inconsciente del actor con la

materialidad de la escena. Y esta última, como una instancia de juego que traza enlaces entre el actor y su mundo poético, sus elucubraciones y sus fantasías. Aquí llegamos a otro aspecto que nos interesa abordar, y, para dar cuenta de esto, utilizamos el concepto de fantasía desarrollado por Melanie Klein.

1.2.2 Operación fantástica del actor

Klein (CLANCY, s/d: 2) toma a la fantasía como expresión mental de los impulsos instintivos, y éstos están vinculados a las pulsiones primarias que forman parte de la relación constitutiva del hombre con la realidad. Las fantasías se apoyan en las experiencias que el hombre establece con la realidad, son parte de su construcción de un mundo psíquico interno.

Esta relación del actor con su mundo psíquico interno es la materia prima con la que abordamos la escena con el propósito de plasmar la subjetividad que se manifiesta en este juego actoral a partir de los materiales con los que se trabaja. **La propuesta es construir una ficción que se apoye en elementos reales extraídos de experiencias personales y de común conocimiento para plasmar una interpretación subjetiva y fantástica.** Siendo la materia de construcción esa subjetividad cargada de experiencias, abordar las fantasías, entonces, implica establecer un cruce de la experiencia con la sensación de esa experiencia, y en el trabajo escénico creativo, se manifiesta como una respuesta en forma de impulso momentáneo. Este, posee la característica de mantener en diálogo constante el momento presente con esa potencialidad poética intrínseca de la experiencia escénica que, a su vez, brinda la posibilidad de generar nuevas normas, nuevos planteamientos y nuevas formas de entenderlo:

[...] “Si la actividad del hombre se limitara a reproducir el pasado, él sería un ser vuelto exclusivamente hacia el ayer e incapaz de adaptarse al mañana diferente. Es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica su presente.”
(VIGOTSKY, 1934:4)

1.2.3 Fantasías y experiencia: un retorno infinito

Es así como nos preocupa, en el proceso de creación, privilegiar la capacidad de explorar los impactos sensibles que se generen a partir del material para dialogar con la época desde la escena. El trabajo se concentra entonces en habitar una pulsión para posibilitar esos desplazamientos en los que comenzamos a ver una ficción, un mundo posible, una silueta de algo que está más allá del momento presente, una evocación.

Indagar en el inconsciente del actor, como materialidad escénica, es parte de nuestra búsqueda, ya que, encontramos en ellas las manifestaciones construidas en nuestro paso por la década de los '90. Estos mecanismos son los que pretendemos hacer emerger para poner de manifiesto el mundo de las fantasías que se despiertan en los actores.

De este modo, estos mecanismos, parten de una búsqueda que nos hemos propuesto realizar desde la exploración escénica; utilizando el material de la década de los '90 subyugada al momento presente de la escena, donde aparecen estos lugares inesperados que llevan a responder en la escena de un modo “espontáneo” ante un estímulo y, por ello, las lecturas de esto se multiplican en vez de cerrarse en una interpretación única. Para ello, la propuesta actoral, está direccionada a habilitar el territorio que propicie un espacio donde poner en juego las manifestaciones actorales que apoyan la exploración escénica desde aspectos sensibles:

[...]“Mejor que construir esforzadamente esas acciones o esos gestos cautivantes, es crear las condiciones para que brille lo que cada actor tiene de seductor por el solo hecho de afirmarse en un deseo de brillar.”[...] (VALENZUELA, 2004:16)

De esta manera, habitar una pulsión abre la posibilidad de la búsqueda de un campo expresivo que motorice las acciones. Abre también la experiencia de transitar de un estado a otro, donde se coloca en primer plano el juego poético con los elementos teatrales, para dejar emerger el campo fantástico que nos hemos propuesto investigar.

Así, José Luis Valenzuela propone una diferenciación entre **acción y acto** que contribuye con nuestra propuesta de trabajo actoral. Mientras la acción es lo que se hace por alguna razón y con un objetivo, el acto es lo que se comete sin objetivo precedente y se

impulsa del imprevisto, de lo que no tiene razón, ni finalidad en sí mismo. El “acto” no es algo caprichoso, sino que posee la particularidad de presentarse como un desafío para el otro y para lo cual demanda una capacidad en la que “*los actores logran intervenir “con precisión” en lo que transcurre (...) recordando además que esa intervención es “algo decisivo” que, como diría Paco Giménez, “no hace falta ensayar”.* (VALENZUELA, 2004:71)

Estas manifestaciones actorales poseen la característica de confluir tiempo y espacio en un instante. Un recorte que brinda la posibilidad de hacer aparecer a través de lo azaroso una espontaneidad única, que se traduce en un lenguaje puramente teatral. Tomamos a las fantasías, siguiendo el abordaje sobre recorte de Spregelburd¹(2010) como una función recursiva en la que elaboramos un recorte de modo inconsciente sobre nuestra relación con el mundo real. Ese instante posee en su interior la manifestación fehaciente del impulso inconsciente. Entonces, la búsqueda que nos planteamos es tomar esos instantes escénicos desarrollados en las improvisaciones con el fin de construir fantasías que den cuenta de nuestra percepción, en el presente, de un pasado. Este instante de la escena, en relación a la década de los '90, es el que construiría sentido sobre un pasado desordenado y fluctuante:

[...] “En la práctica misma del ensayo he pensado más de una vez que reconocer las propias raíces y las influencias recibidas lleva toda la vida, porque el sentido del pasado está variando constantemente y la historia parece empeñada en desorganizar las series que prometen estabilidad” [...] (URE, 2003:97)

1.2.4 Escuchar a los '90

“Años '90... a nivel social me acuerdo del menemismo, de los problemas de los jubilados, del circo barato del dólar y el peso. Muchas cosas injustas, se legitimó una forma de hacer política bastante bastarda, como normalizar la corrupción, beneficios de los amigos del poder. Yo tenía once años cuando empezaron los '90, fue una época formativa. Me marcó a nivel social, a todo nivel. Me desarrolle en casi todo: culturalmente, en la facu, deportivamente, con mis amigos. Las fiestas las comencé con las americanas, nos

¹Spregelburd en su Conferencia Tedex expone que “Entonces, la primera de las reglas de toda representación es saber qué desplaza, qué decido no ver para poder ver (...) siempre ver es una función recursiva en la cual decido qué debo jerarquizar sobre lo que estoy viendo”.

juntábamos en un cumple y bailábamos a la distancia, después vinieron los boliches, algo más desestructurados.” Diego Alejandro Pérez²

En el panorama de los años '90 a nivel mundial se manifiestan grandes hechos que van a condicionar las características socioculturales y políticas. Hubo grandes hechos trascendentales ocurridos en esos años: la caída del muro de Berlín, la Guerra del Golfo, el fin de la Guerra fría, que producirán grandes cambios que afectarán a todo el mundo. Los avances tecnológicos producen una revolución en las comunicaciones que propician el crecimiento exponencial de la globalización, y junto a muchas otras características, favorecen una nueva forma de mirar el mundo.

En la mayor parte de los países latinoamericanos se llevan a cabo diferentes medidas que generan modificaciones estructurales en el sistema económico y político, ligadas al Neoliberalismo que inevitablemente impactan en las condiciones socioculturales que dejan ver reflejados estos cambios estructurales que se presentan a nivel mundial.

Particularmente en nuestro país, la modificación de muchas normas regulatorias, el libre comercio y la financiación externa, los procesos de privatización de empresas estatales, su adaptabilidad al Plan de Convertibilidad, sumadas a otras medidas, llevan a una desigualdad en la distribución del ingreso.

Al comenzar nuestra investigación observamos una gran apertura de horizontes a los cuales enfocar nuestra visión sobre los años '90. Desde aspectos políticos, económicos y sociales, hasta los más particulares y personales como lo son las canciones de moda, la vestimenta, los juguetes y también aspectos de conocimiento común como los programas de televisión, los casos policiales y los personajes propios de la época. Resumir el enfoque en pocos aspectos se torna dificultoso, sin embargo, encontramos como prioritario la **selección sensible sobre los materiales a trabajar.**

Entendemos entonces que la implicancia que los '90 tiene en nuestro trabajo responde a la consigna: **encontrar materiales que nos conmuevan de la época.** Hablamos de conmover como un modo de generar estímulos sensibles dentro de nosotros y que funcionen como disparadores para dejar emerger a este pasado latente. En nuestro proceso,

² Entrevista realizada en el año 2014, en el marco del presente trabajo final

esta idea da como resultado un trabajo de búsqueda donde ponemos en primer plano nuestra visión sensible y nuestras relaciones con el material: un proceso de pensamiento que entrecruza al material seleccionado con nuestra percepción del mismo: “¿*Qué nos gusta de los noventa? ¿Qué creemos característico de la época? ¿Qué relación sensible entablo yo con el material? ¿Cómo me conmueve?*”³.

Entendemos, entonces, que el ingreso del material se establece en una dinámica de resonancia donde éste trasciende a lo largo del proceso por su repercusión, lo que implica estar a la escucha: “*la escucha (se) abre a la resonancia, y que la resonancia (se) abre al sí mismo*” (NANCY, 2007:53).

Utilizar el impacto de los materiales de los '90 como posibilidad de despliegue de sentidos a través de la resonancia con éstos contribuye a participar en el proceso desde una “voluntad” desinteresada de dar significación tanto en la búsqueda del material como en el abordaje escénico; esto brinda la posibilidad de establecer un diálogo entre la repercusión y la comprensión.

Cuando hablamos de repercusión nos referimos a una reacción desinteresada de significación, en relación de resonancia con los materiales, trabajada por el actor en el juego escénico; su cuerpo en relación al otro compañero, a los objetos, al espacio, a las relaciones proxémicas, kinésicas y a los elementos escénicos a explorar. Al hablar de comprensión nos referimos a las vinculaciones intelectuales y significantes establecidas por el actor con los materiales, donde se ponen en juego el imaginario y las relaciones conceptuales.

A estos dos conceptos es necesario separarlos con el fin de poder dar con un análisis y organización de los mecanismos de operación con el material. Sin embargo, su funcionamiento puede darse de manera simultánea a lo largo del proceso de abordaje del material.

Además, esta disociación entre la repercusión y la comprensión producida sobre el estímulo es la que permite alejarnos de la primera referencia para construir otra cosa. Eso otro construido deja entrever el mundo de las fantasías que empieza a resonar en el

³ Cuaderno de bitácora de los actores: ensayo del 11/06/2014

procedimiento. Es por ello que el ingreso del concepto de fantasía logra puntualizar nuestra búsqueda:

[...] "Es en la fantasía que el niño disocia al objeto y se disocia a sí mismo, pero el efecto de esta fantasía es muy real, porque conduce a sentimientos y relaciones (y luego a procesos de pensamiento) que, en realidad, están separados entre sí" [...] (KLEIN, 1996:260).

Las problemáticas expuestas sobre la década dan cuenta del mundo interno que construimos a lo largo del proceso. De este modo, podemos poner de manifiesto nuestra visión de la retrospectiva hacia los '90, lo que muestra la expresión de los impulsos que de la investigación se desprenden. Comprendemos así, que la vuelta al pasado, en el que fuimos niños y adolescentes, propulsa no sólo la creación de escenas sino también la elucubración de historias y respuestas ante el deseo de llenar esos "huecos" de entendimiento sobre aspectos que han marcado nuestra forma de ver el mundo.

El proceso de abordaje actoral requiere en nuestro caso un trabajo exploratorio de **resonancia**. Aquí los impulsos y sus materializaciones, se configuran bajo **lógicas de funcionamiento** que emergen durante los ensayos. Se constituye así una **maquinaria** que funciona bajo leyes que se crean a lo largo del proceso en relación a nuestra indagación de los años '90, teniendo presente las marcas que nos han dejado una forma de ver el mundo.

1.2.5 La resonancia como procedimiento

"Dejarse habitar (...) dejar resonar los '90"⁴

En términos generales **resonancia** se refiere a movimientos reiterados y periódicos, que en su repetición producen oscilación. Puede utilizarse en diferentes disciplinas desde la física, química, astronomía hasta la acústica y la música.

Podríamos decir que este término se refiere al movimiento oscilatorio de un cuerpo que en relación con otros cuerpos producen una relación de empatía. Lo cual implica que en la resonancia, dos cuerpos en movimientos oscilatorios similares, **se encuentren en una misma frecuencia**.

⁴ Bitácora de los actores en instancias de ensayo de este trabajo final (julio de 2014)

Nuestro trabajo escénico, se propone establecer un vínculo con los '90 desde la resonancia. La idea es encontrar **lugares de empatía entre los actores y los materiales seleccionados**, con la intención de generar esos *movimientos*. Una selección de elementos que de algún modo impacten en el proceso de construcción, sin saber qué producirá dicho material en la escena.

Resonar para nombrar la manera de operar el material actoralmente desde una **actitud de escucha**. La apertura de lo que no se sabe, de la pregunta, de aquello que emerge ante la espera. La escucha de eso que está presente entre el estímulo y lo que suponemos lógicamente que es la respuesta, eso intermedio es una potencia que está dispuesta a surgir en la escena y que a partir de operar por resonancia⁵ se nos permite dejarlo sonar y habitarlo.

La multiplicidad de sentidos es abordada desde una óptica de apertura ante un estímulo tan referencial como lo es la época de los '90. Dado que es un material que se asocia a una inminente referencialidad, la década y sus desfiguraciones. En los ensayos, al escuchar por ejemplo el discurso de María Julia Alsogaray⁶, se nos viene a la memoria la famosa imagen de esta mujer con su saco de piel, posando en la revista *Caras*. Pero ¿qué hay detrás de eso? Al poner este material dentro del juego escénico y permitiendo que la pregunta resuene, se comienza a escarbar en ese espacio de indefinición que existe entre el material y la idea. Este estado de latencia a lo que el material nos ofrece es lo que produce un material escénico que comienza a posicionarse a *“orillas del sentido”*, sentido que desde la lógica le podemos dar. Dejarse habitar por diferentes estados, *“aflojar la carne”*⁷ para dar paso a los impulsos actorales resultantes de este material.

Siguiendo el ejemplo, el discurso de M. J. Alsogaray en las primeras improvisaciones aparece en boca de la actriz Cintia Brunetti como una explicación y justificación, en relación a las comunicaciones telefónicas que no funcionan y se desplaza,

⁵ Una de las citas que nos interesa para abordar este concepto es la de Jean Luc Nancy: *Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen: al menos el sonido escuchado de manera musical, es decir, recogido y estructurado por sí mismo, no empero, como fenómeno acústico (o no solo como fenómeno acústico), sino como sentido resonante, sentido en que se presume que lo sensato se encuentra en la resonancia y nada más que en ella. (...) (2007:20).*

⁶ Entrevista realizada por Mariano Grondona a María Julia Alsogaray sobre la privatización de Entel en el programa “Hora Clave”. <https://www.youtube.com/watch?v=ydFVVvh0g6>. Última consulta: 24/03/2015

⁷ Alberto Uré advierte sobre la importancia de *“aflojar la carne del actor”*. El director teatral habla desde su rol expresando que este *“aflojar”* permite al actor recibir mejor aquello que está resonando en el aire del ensayo (2009:39).

a lo largo de los ensayos, hacia una situación de sometimiento ante un poder mayor. Sumado al cruce escénico con el contenido del Consenso de Washington⁸, esta situación de opresión se traduce escénicamente en una advertencia, donde el personaje del Hombre le exige a María Soledad que piense en lo que le va a decir a la gente, que tenga cuidado con sus palabras dado que “el enemigo puede estar respirándote en la nuca (refiriéndose a EEUU)”⁹.

Sin embargo, la resonancia no implica la total arbitrariedad en las resultantes de este proceso de escucha. Hay siempre una subjetividad reminiscente¹⁰ que permanece dentro de nuestros imaginarios. Es decir, en los ensayos el actor no puede liberarse totalmente de las ideas preconcebidas que supone sobre los materiales iniciales. Ante esto, una de las premisas que está presente en la primera etapa de búsqueda y exploración con el material es la idea de estar a la escucha de las resultantes que “sobreviven” en el ensayo. Con sobrevivir nos referimos a aquello que emerge más de una vez en los ensayos y que comienza a “legitimarse” por su propio peso. Así, por ejemplo, al realizar el trabajo de reflexión del ensayo, observamos que del discurso de M. J. Alsogaray emerge la idea de hacer un discurso, el saco de piel como símbolo de poder, la idea de dar una “excusa” al otro, estafar a los otros, entre otras resultantes. Éstas aparecen en los ensayos una y otra vez como fantasías que se legitiman dentro del proceso de ensayo y que comienzan a generar una lógica interna propia.

⁸ El Consenso de Washington contiene “diez normativas dadas por el FMI a los países latinoamericanos para salir del endeudamiento externo y del default”. (LECHINI, 2008:54)

⁹ Ver anexo, texto de la obra, página 65

¹⁰ Por subjetividad reminiscente nos referimos a aquellas construcciones creativas sobre la época elegida que como creadores imaginamos en las instancias previas a las de improvisación. Estas ideas están más relacionadas a un plano mental donde uno supone cierta lógica creativa que, por el tipo de procedimiento que elegimos realizar, resulta sólo factible en el plano de las ideas.



2 - SEGUNDA PARTE: 2.1 Primera Etapa



2 SEGUNDA PARTE

En esta segunda parte daremos cuenta de las tres etapas que conforman nuestro procedimiento.

- La primera etapa está relacionada a la búsqueda y exploración de materiales de la época
- la segunda etapa da cuenta de las lógicas de funcionamiento resultantes de nuestro proceso y
- la tercera etapa aborda la instancia de montaje y puesta en escena final.

Para ampliar las relaciones de estos apartados con ejemplos prácticos que no ayuden a dar cuenta de nuestro proceso, hemos anexado al final de este corpus un dvd con material filmado de los ensayos. Además se encuentra en el anexo el texto final de la obra. A éste lo hemos dividido en tres bloques en relación a las fantasías que se han despertado a lo largo del proceso creativo del texto final. Estos tres bloques son:

- Primera Fantasía: “La preparación de María Soledad”: En esta primera parte el personaje del Hombre prepara a María Soledad para ser la imagen de la esperanza.
- Segunda Fantasía: “La toma de conciencia”: En esta segunda parte, Hombre le obliga a tomar conciencia a María Soledad y abusa sexualmente de ella.
- Tercera Fantasía: “La reivindicación”: En este último bloque, María Soledad calla al personaje del Hombre, liberándose de todo lo que él simboliza.

2.1 PRIMERA ETAPA: Aproximación actoral a la década de los '90

2.1.1 El contacto de los actores con los materiales de la época

Antes de comenzar con la primera etapa de ensayos iniciamos una búsqueda, exploración, indagación y recolección de diferentes materiales de la época. Del universo de materiales seleccionamos de manera sensible aquellos que nos resultan atractivos para comenzar la investigación. Dentro de este campo de elementos podemos mencionar **canciones de la época** (Machito Ponce, Gloria Trevi, Cae, El grupo Aqua) **discursos políticos** (de Carlos Menem, María Julia Alsogaray, Herman González), **ropa, zapatos, entrevistas** realizadas a personas que han vivido en los '90, **juguetes propios** (walkies talkies, cámara de foto, muñecas, figuritas, cajita de música), **fotos de revistas** y **compilados de novelas** (Celeste siempre celeste, Mujercitas, Verano del '98 y su primera escena gay, Princesa), **publicidades de la época** (de los shoppings, de los plazos fijos en dólares, de los regalos navideños, de Gancia), entre otros. Dentro de la misma época, la diversidad de material nos impulsa a clasificarlo de alguna manera, para poder discernir, comprender y observar qué de todo lo que tenemos nos interesa explorar.

Es así que la siguiente es una **clasificación** que intenta englobar a cada material teniendo en cuenta los vínculos generados con ellos. Nos interesa relacionar cómo nos vinculamos con el material ya que esta cualidad despierta diferentes estímulos creativos. Un primer grupo podemos categorizarlo como aquellos **materiales personales**. Éstos están destinados a despertar vínculos íntimos en relación con la época que no necesariamente están apoyados en la referencialidad con ella, sino en lo que **provoca internamente y particularmente en cada actor**. En esta categoría ingresan el vestido de la época, los walkiestolkies, la cajita musical, el diario íntimo, entre otros. Así, por ejemplo, al comienzo de la obra¹¹, en la Primera Fantasía, Hombre prepara un ritual para despertar a María Soledad. El vestido que el personaje masculino coloca sobre ella deviene de ensayos donde primero aparece como el vestido de una niña, luego surge la idea de ausencia, de una niña que ha muerto transformándose en la obra como “la infancia de María Soledad”.

¹¹ Ver anexo texto de la obra pag 64

Los materiales que ingresan en la segunda categoría son aquellos materiales que denominamos de **conocimiento público**. Estos sí están relacionados con una referencialidad de la época y tienen la particularidad de que en algún punto, el imaginario de los actores genera referencias similares para cada material. Entre ellos se encuentran los discursos políticos, las canciones, las novelas, las noticias, entre otros. De esta manera por ejemplo, la canción de Aqua (Barbie Girl)¹² resultó atractiva para explorar el código del video clip.

El **cruce de los dos tipos de materiales** vinculados y operados por resonancia entre ellos, produce el despegue de un estereotipo de referencialidad de la época. Uno de los puntos que nos parece importantes es **no dar una opinión cerrada, unidireccional y univoca sobre la década**. En este sentido, el hecho de operar, por ejemplo, con una canción de la época (Barbie Girl) y que el personaje del Hombre baile esta canción como un video clip, mientras abusa sexualmente de María Soledad¹³, que también está dentro de este video clip, deviene en un nuevo posicionamiento en relación a la época. En escena, nuestras fantasías dejan emerger opiniones distintas y encontradas. Pensar en María Soledad como una “barbie girl”¹⁴ creemos produce un despegue en relación al estereotipo y genera una nueva posibilidad de lectura acerca de la época. Nos estimula pensar en esta multiplicidad de sentidos en relación a un tema crucial como el asesinato de una adolescente por parte de los hijos del poder. Estas miradas permiten que habiten **diferentes puntos de vistas y diversas opiniones** en relación a los temas que nos atraviesan como personas que hemos transitado la década de los '90.

2.1.2 El recorte sensible

De esta manera, el material es seleccionado a partir de recortes que se realizan en relación a las necesidades de la exploración escénica. Un primer recorte es el de búsqueda desde una **selección intelectual y de lectura en relación a la década**. Es la acumulación de un bagaje de materiales potenciales, posibles y latentes. Luego un segundo recorte es aquel que es realizado ya desde la indagación en la escena misma y está dado a partir de

¹² Ver anexo DVD - material musical tema N° 3

¹³ Ver anexo texto de la obra pag 70

¹⁴ Ver texto de la obra pág 71

una mirada sensible, relacionada **al vínculo que los actores generan con él**. Este segundo recorte está ligado a nuestra sensorialidad.

Es así que Spregelburd (2010) habla de *“(que) siempre ver es una función recursiva en la cual decido qué debo jerarquizar sobre lo que estoy viendo”*. De esta manera, se toma esta idea de realizar un recorte sobre los materiales que elegimos para abordarlos en la escena y elegirlos de modo sensible a partir del operarlos por resonancia.

El interés está puesto en lo que **repercute en los cuerpos e imaginarios** de los actores ya que han sido atravesados por esa época. Por lo tanto, este recorte, en el cual los materiales son seleccionados a través de pulsiones sensoriales es un recorte sensible. Y decimos sensible YA que la elección está dada por lo que más nos conmueve de la época. De esta manera, en nuestro proceso surgen muchas posibilidades de abordaje. Por ejemplo a partir de observar las palabras que se usan en la novela “Celeste siempre Celeste”¹⁵, emerge en las improvisaciones la idea de lo “trucho”, el amor no correspondido, el código de actuación, el uso del “tu”, entre otras resultantes¹⁶. Sin embargo lo que sigue latiendo en el transcurso de los ensayos es la idea de lo “trucho” como algo que nos modifica internamente, que toca “algo dentro de nosotros” y que nos impulsa a generar material nuevo. De esta forma, decidimos focalizar en determinados elementos y lo que sobrevive, es aquello que sigue generando impulsos creativos en los actores y que vuelve a surgir ensayo tras ensayo.

2.1.3 El recorte fantástico de una década de fantasías

Desde el pensamiento psicoanalítico de Melanie Klein (CLANCY, s/d: 2) crear **fantasías** no es una fuga de la realidad, sino la expresión mental de los impulsos instintivos. Esta creación se establece entre la relación de los objetos de la realidad y las **elucubraciones** que la persona genera a partir de estos. Las elucubraciones son el **acto** creado de las pulsiones que intentan dar respuesta a lo que la realidad le presenta al individuo. Estas respuestas son las resultantes de puntos de partida reales, como lo son en nuestro caso los materiales elegidos de la época.

¹⁵ Novela argentina del año 1991, que tiene como protagonista a Andrea del Boca y a Gabriel Corrado

¹⁶ Ver anexo de video DVD – Primera etapa - minuto 2:42

Nos referimos a **puntos de partida reales**, en relación a los materiales que fueron seleccionados por nosotros con el fin de ser operados por resonancia. Como material primigenio, hablando en términos de material dispuesto para el ensayo, no está alterado por otras miradas. Nuestra relación con estos materiales y su dimensión externa de experiencia comienza a alterarse a partir de operarlo en los ensayos a través de instancias de improvisación desde la escucha y la latencia del material para producir un despegue fantástico.

En este punto, en relación a las instancias de improvisación, el **ensayo** se construye como “una madeja de delirios fragmentados”. En este sentido, afirma Alberto Ure:

[...] “En realidad, un grupo de ensayo es casi lo contrario de un grupo terapéutico en su funcionamiento normal: lo que para cualquier persona será una madeja de delirios fragmentados que caprichosamente quieren enredarse con la realidad, para un actor es la materia prima de su trabajo, la estrofa que lo rellenará burdamente pero que luego mostrará sus formas con autonomía.”[...] (2003: 109)

El ensayo se cimenta en nuestro procedimiento como un espacio donde comienzan a emerger situaciones que al principio no tienen conexión alguna. Al habitar la idea de “resonar con el material”, las construcciones resultantes carecen de conexiones entre sí y de fuerza para seguir latiendo en el proseguir de los ensayos posteriores. En esta primera etapa exploratoria las resultantes de dicha resonancia tienen más que ver con la imagen de las ondas que se forman cuando se arroja una piedra al agua. Estas ondas, en este primer momento creativo, resultan inconexas en sentido pero unidas a la vez por ser resonancias de un material que proviene de una misma época y que está cargado con ideas e imágenes sobre la misma.

Estas figuras de ondas en el agua, a medida que transcurren los ensayos comienzan a transformarse en esta “**madeja de delirios fragmentados**”. Y es así como esta materia prima inconexa es resultado del impulso actoral, y va conformando las fantasías de cada actor. Y es delirio ya que la lógica de la fantasía pulsa entre lo caótico y el orden, entre la repercusión y la comprensión. Así, por ejemplo, en las instancias de improvisación, de la exploración por un lado de una raqueta de tenis emerge la idea de corona. Luego, en el transcurso de los ensayos aparece un juego vocal en inglés que surge de haber leído

previamente fragmentos de la tragedia de Shakespeare, Macbeth. De la convergencia caótica de estos elementos con una especie de “Play back”¹⁷ da como resultante el discurso que el personaje del Hombre hace decir a María Soledad.¹⁸ El hecho de no cerrar el camino exploratorio con una primera interpretación, y dejar que el actor habite el impulso que le generan estos elementos, lleva a una amplificación del campo creativo, y genera la posibilidad de multiplicar lecturas en relación a las temáticas.

En este sentido, establecemos una **doble dinámica de ensayos**:

La primera dinámica está relacionada con la posibilidad de **generar resonancias a través de improvisaciones que tienen un punto de partida común**: por ejemplo, ropa de la época y un tema como el atentado a la AMIA¹⁹. A partir de la consigna “tomar un comportamiento en relación a estos materiales” comenzamos a explorar escénicamente. De este modo las vinculaciones con los materiales repercuten poniendo en juego el material inconsciente del actor en relación al estímulo dado.

Por otro lado, la segunda dinámica consta en **traer un diseño de recorridos o de modalidades de operación para al ensayo**²⁰: por ejemplo, tomar los puntos del Consenso de Washington²¹ y realizar días antes del ensayo, una propuesta de escena para trabajar. Los materiales se utilizan para establecer una relación significativa, poniéndose en juego los imaginarios que se desprenden de cada uno, para ser abordados escénicamente. La improvisación se acota a diferentes relaciones, que cada uno trae como propuesta, para aplicarlos en la escena. De este modo el actor hace un proceso intelectual a través de los materiales, una relación de comprensión con ellos.

La primera modalidad nos permite generar estados y atmósferas que luego colaboran con imaginar posibles ficciones. Las improvisaciones se realizan en una extensión de tiempo tal, que permita indagar en lo profundo del material. En estas exploraciones emergen temáticas habladas en las reuniones, las situaciones improvisadas se cruzan con el imaginario que hemos construido en relación al tema. En la **primera**

¹⁷ Ver anexo de video DVD – Primera etapa - minuto 6:31

¹⁸ Ver anexo texto de la obra pag 71

¹⁹ Ver anexo de video DVD – Primera etapa - minuto 1:50 (mostramos un fragmento de toda la improvisación realizada)

²⁰ Ver anexo de video DVD – Primera etapa - minuto 3:48

²¹ Idem nota al pie N°9

modalidad, la extensión en el tiempo de improvisación y la posibilidad de operar materiales en común, permite instancias donde las fantasías y elucubraciones cobran formas particulares. Esto nos permite poder abordar la temática del caso María Soledad desde diferentes puntos de vista que han surgido de las improvisaciones mismas y de los trabajos de mesa posteriores a ellas.

La **segunda modalidad** nos brinda la posibilidad de mostrar diferentes puntos de vistas estéticos en relación a los materiales. Así por ejemplo, en el bloque de la Segunda Fantasía, el personaje del Hombre hace caminar a María Soledad por la “pasarela” formada por su propia bandera roja²². Esta caminata, esta idea de mujer objeto surge de realizar una escena con el texto de la canción Barbie Girl y un video donde se ve a la mujer-objeto, a la mujer-plástico, a la mujer-modelo (Lolitas)²³. Esta elección está cargada por la subjetividad de la actriz en relación a la forma en que se comienza a ver a la mujer en la década de los '90, época en la que ella fue adolescente.

Es así que en esta primera instancia el procedimiento se presenta como una estructura que se legitima por el peso del bagaje de conocimientos y materiales en relación a la época construido y que luego, algunas de ellas, siguen resonando en los ensayos y trabajos de mesa para legitimarse en la puesta en escena final.

²² Ver texto de la obra pag 71

²³ Ver anexo de video DVD– Primera etapa minuto 4:56

2.2 Segunda Etapa



2.2 SEGUNDA ETAPA: Máquina y maquinaria

2.2.1 Maquina fantástica

[...] *“el hecho político sólo consiste en generar asombro, la intención es impactar en la imaginería pública pero sin ningún sentido transformador.”* [...] (BARTIS, 2003:140)

En esta segunda etapa, retomamos las improvisaciones basadas en los materiales seleccionados de los '90 que tenemos y tomamos aquellos **segmentos con los cuales nos interesa seguir profundizando en nuestra investigación**²⁴. Elaboramos un recorte en el que cada uno elige fragmentos que le interesa trabajar, y proponemos, con ellos, nuevas escenas.

El propósito que tiene esta metodología, que implica una selección de los actores, es dejar que perdure en los ensayos aquello que más nos moviliza actoralmente de los años '90 que deviene del proceso de la etapa anterior. De este modo, los intereses y las sensibilidades de cada uno se ponen en juego dentro de la selección, y, en el plano escénico, perduran en tanto pueden **ofrecer lugares de intensidad dramática**.

De esta manera, se prepara el terreno para potenciar los imaginarios latentes, privilegiando formas seductoras que pueden sobrevivir por su capacidad de estimular los sentidos e imaginarios.

[...] *“Es lo que sucede en los ojos de los actores, en sus manos, en el juego ocasional de miradas que habilita el desarrollo de una situación en la que ingresa el texto, en la que se deviene en una determinada acción que nos hace descubrir nuestras inquietudes.”*
[...]²⁵

Estos lugares actorales empiezan a funcionar como las piezas de un gran engranaje, que a lo largo del proceso se van estableciendo como partes fundantes en el proceso creativo. Los imaginarios contruidos, junto con los momentos elegidos que sientan su precedente en un proceso apoyado en materiales de los años '90, comienzan a manifestar en la actuación una reflexión sensible sobre la poética de la escena, que, al mismo tiempo, dialoga con nuestros vínculos con la época.

²⁴ Ver anexo DVD - video de los ensayos - Segunda parte

²⁵ Cuaderno de anotaciones-bitácora de los actores: ensayo del 16/07/2014.

La reflexión sobre nuestro trabajo escénico, a lo largo de esta etapa, nos ayuda a crear una red de imaginarios y reglas que se fortalecen con el tiempo. Además, el diálogo entre los materiales de *común conocimiento*, con los materiales *de orden privado e íntimo*, alimenta esta potencialidad que existe en la experiencia del actor, su historia. Encontramos, así, un eje en nuestra exploración, donde ponemos en diálogo la poética de la escena (construida a partir de la resonancia de los actores) con la puesta en común de los materiales seleccionados para trabajar como estímulo.

Continuamos trabajando con esa sustancia, indagamos en estas lastimaduras, estos recortes que nos provocan diferentes estados, gestos, imágenes producto de nuestros fantasmas y fantasías. La década de los '90 despierta recuerdos, vivencias, sensaciones en nuestros encuentros. En esta segunda etapa nuestro interés está en poder capitalizar la exploración previamente hecha y plasmar nuestras fantasías con respecto a ellas, pero priorizando una forma de estar que excite las miradas.

Así es que, por ejemplo, tomamos el caso María Soledad Morales²⁶ como material de común conocimiento para trabajar en los ensayos. En una primera instancia de improvisación, se establece un juego de poder y sometimiento en la que representamos el imaginario de la escena previa del crimen. Luego de realizado un trabajo de mesa, decidimos contar el caso verbalmente²⁷ utilizando un juego de palabras en inglés y posturas físicas. Esta operación escénica nos brinda la posibilidad de poner de manifiesto nuestra vinculación sensible con el caso con el que decidimos trabajar y María Soledad Morales se convierte en un canal para expresar las fantasías en relación al caso. Descubrimos que era más estimulante para el trabajo el uso del cuerpo como metáfora y los imaginarios que alrededor del caso se materializan. De esta manera, las posibilidades escénicas se amplifican quedando en primer plano la intensidad dramática. Estableciendo este juego escénico, agregamos a la escena, como contra punto, el texto de una canción de nuestra infancia del grupo Aqua "Barbie Girl"²⁸. Así, este material nos ayuda a establecer una contraposición de dos elementos opuestos que tiene un punto en común, la idea de mujer

²⁶ Joven estudiante argentina (1972-1990) asesinada en la capital catamarqueña el 8 de septiembre de 1990, por los "hijos del poder", lo que devino en una crisis política de repercusión nacional.

²⁷ Ver anexo, texto de la obra pag 71

²⁸ Ver anexo DVD – material Musical. Tema N° 3

como objeto. El mundo poético de la escena comienza a expandirse y las múltiples posibilidades de abordaje nos ayudan a incorporarlo al juego actoral.

El proceso de creación comienza a **requerir ciertos lineamientos** que particularicen nuestra búsqueda, entonces, es necesario encontrar un marco de contención que por un lado pueda **canalizar esta exploración escénica y que por otro potencie los imaginarios** sin coartar el campo creativo elaborado hasta el momento. El juego de estos elementos da pie a edificar ciertos mecanismos propiamente teatrales que expresan **la visión poética** del mundo que se está construyendo. A su vez, dicha escena comienza a esclarecer los mecanismos particulares que impulsan el funcionamiento **de una lógica propia**. El mundo de nuestras fantasías empieza a alimentarse de estos recortes, asociaciones, elucubraciones e improvisaciones en los que percibimos potencias dramáticas.

[...] “La actuación promueve de manera permanente una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia. (...) El objeto teatral es el cuerpo del actor, sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias, y se ponen en juego para crear una realidad paralela que da por resultado un cuestionamiento ostensible de la realidad como tal.” [...] (BARTIS, 2003:33)

Es así que, la escena, como una maquinaria, comienza a construir sus primeros mecanismos para funcionar de un modo autónomo. **La maquinaria impulsada por la pulsión actoral empieza a elaborar el mundo de las fantasías.**

Es importante aclarar que las reglas internas que motorizan la maquinaria, que se incorporan a lo largo del proceso, entran en juego y están en una vinculación resonante dentro del proceso. De este modo, la vuelta sobre los materiales de los '90 está atravesada por el historial de los ensayos, por cierta lógica que se legitima, y también por las pulsiones sensibles del momento presente de la escena. Con esta red compleja podemos trazar una vinculación con la época profundizando en las fantasías que ponen en manifiesto los imaginarios latentes de la década:

[...] “La fantasía, en su deformación de la realidad, lo que más puede es escenificar el deseo, que se sostiene por un lado en el síntoma y por el otro en el fantasma.” (TORRES FERNANDEZ, 2003)

Esta relación de **síntomas y fantasmas** dentro del mundo de las fantasías es lo que tomamos para **analizar la construcción de la ficción**. Si los síntomas son las expresiones

de las fantasías, o sea, la forma en que se manifiestan; los fantasmas se refieren a los procesos de pensamiento de los que se desprenden. Por lo tanto, estas **representaciones que cobran cuerpo y pueden ser escenificadas** (los síntomas), y aquellas **elucubraciones que se desprenden de la lectura sobre la época** (los fantasmas) producen quiebres en el proceso, permanecen materializados y tienen injerencia tanto en el imaginario construido por el actor como en su desarrollo en la escena.

2.2.1.1 Maquinaria del juego actoral

Continuando con la idea de síntomas como la manifestación de las fantasías, daremos cuenta de los lineamientos que encontramos comunes a las manifestaciones físicas concretas desarrolladas en la escena.

A lo largo del proceso, buscamos estructurar las expresiones sintomáticas de nuestras improvisaciones para lograr propuestas que se encausen dentro de estos lineamientos. Es por ello que, si en la primera etapa la indagación se opera a partir de la resonancia y en la exploración abierta y arbitraria, en esta segunda etapa es necesario **el análisis de un sistema de funcionamiento donde los impactos generados por el actor en el proceso de resonancia, conserven un margen de contención.**

[...] “El bebedor-actor ejecuta acciones o, mejor aún, actos que mantienen en funcionamiento la máquina erótica del espectáculo.”[...] (VALENZUELA, 2009:191)²⁹

De esta manera, planteamos diferentes lineamientos observados durante las improvisaciones de la primera etapa. Éstos son utilizados en esta segunda etapa como **ejes de funcionamiento de dicha maquinaria:**

Uno de estos mecanismos es el uso de la **contradicción entre el discurso y la imagen.** El mismo nos brinda la posibilidad de indagar en mayor profundidad sobre nuestros imaginarios generados de la época. Entonces por ejemplo, en la selección de fragmentos a trabajar, realizamos un proceso de composición donde agregamos un texto que mantenga una contradicción con lo que físicamente se hace en escena. En el bloque de

²⁹ (El subrayado del texto citado es nuestro.)

la Segunda Fantasía, María Soledad y el Hombre cantan la canción de Barbie Girl mientras él abusa sexualmente de ella³⁰.

Otro aspecto que pudimos identificar como algo reiterativo dentro de los ensayos fue la **ironía** sobre ciertas situaciones; dejar instalar un momento con una carga dramática y luego destruirlo para hacer otra cosa. En la obra esto se puede observar en el momento donde se simula una explosión. Aquí Hombre le grita a María Soledad “¡Poné play!”³¹ para que suene la canción de la Batimanía de Ricky Maravilla.

El **uso de la chicana**³², por otro lado, motoriza un comportamiento en el que se oscurecen las procedencias de ciertas acciones o situaciones y potencia el juego hacia lugares indefinidos. Tal es el caso, de la aparición del teléfono³³ que no tiene números para marcar y sin embargo el personaje Hombre marca y dice “ocupado” mientras María Soledad está casi desnuda, empapada en Champagne y pidiendo volver a su casa.

La **ruptura y fragmentación** de los juegos establecidos nos ayudan a construir líneas de sentido que no tenemos premeditadas y amplifican las posibilidades de lectura. Es por eso que después de hacer una coreografía con una canción de Chayanne³⁴ el personaje de Hombre inmediatamente prepara la escena para la invocación del espíritu de María Soledad. Esta fragmentación brinda la posibilidad de poner los elementos en contrapunto y en su despliegue rítmico generar el retorno sobre un pasado desde diferentes lugares. La canción que remite a una época determinada mezclada con el pasado y la infancia de un personaje.

Por último, otro aspecto que notamos en común es la **condensación en una imagen de diferentes signos** que estimulan las lecturas y amplifican el campo expresivo de las situaciones. Los personajes³⁵ se disponen a representar la escena de una explosión, los acompaña un texto extraído del discurso de Menem sobre el indulto a los militares. En este texto se expresa que “*ha llegado la hora de un gesto de pasificación y patriotismo*” en contraposición a una canción de Ricky Maravilla que se escucha luego de este discurso.

³⁰ Ver anexo, Texto de la obra pag 71

³¹ Ver anexo, Texto de la obra pag 66 y para escuchar “La Batimanía”:ver DVD anexo musical tema N° 2

³² Según la Real Academia Española el término chicana significa: (del Fr. Chicane) Procedimiento de mala fe, artimaña.

³³ Ver anexo texto de la obra pag 72

³⁴ Ver anexo texto de la obra, pag 64

³⁵ Ver anexo texto de la obra pág 66

Esta canción es “*La Batimania*” que habla de un héroe de fantasía. Esta condensación contribuye a establecer un juego fantástico con los elementos utilizados, proponiendo desde su materialidad un despegue que posibilita la creación de una ficción particular.

Es importante aclarar que estos juegos escénicos o reglas internas de funcionamiento nos abren las puertas para experimentar con aspectos diferentes de la teatralidad, no solo desde lo actoral, sino también, jugar con el lenguaje plástico, musical y dramaturgico, haciendo confluír esos lenguajes para la creación de escenas. Es en esta conjunción en la que encontramos la potencia para crear campos de acción donde el actor puede establecer su mundo poético a través del juego, y plasmar sus fantasías.

2.2.2 La mirada externa

En esta etapa, incorporamos la mirada de un miembro externo, Diego Gavarrette³⁶, artista plástico, técnico en medios audiovisuales y estudiante del último año de la Licenciatura en Cine (UNC). El objetivo es poder contar con una mirada externa que coloque el foco en la **potencialidad actoral** que ofrecen las escenas.

Creemos que, las fantasías incipientes en los cuerpos de los actores, son terminadas de completar por el ojo de quien las está mirando. Es por eso que, si en los primeros encuentros se utilizan los ensayos para descubrir **cuáles son las fantasías** que se despiertan en los actores, en esta segunda etapa, nos preguntamos **cómo abordarlas y cómo plasmarlas**. En este sentido, del cúmulo de escenas de la primera etapa, se comienza a filtrar una lógica de selección posicionada desde un receptor externo a ellas. Este primer espectador genera un vínculo con la escena desde una percepción externa y esto posibilita poner en relieve, seleccionar, filtrar, decidir cuáles de las manifestaciones sensibles de cada uno de nosotros como actores quedan para un montaje final. Además esta mirada nueva propicia la posibilidad de generar nuevos campos expresivos donde el devenir del trabajo actoral se ve influenciado por su potencia. Así por ejemplo, la escena³⁷ donde el personaje de María Soledad toma el vestido que le arroja el Hombre, surge de leerle un fragmento de

³⁶ Actualmente Diego se encuentra dirigiendo el largometraje “Zonda” donde Gabriel es uno de los actores participantes. Él enfoca sus trabajos desde el material creativo que el actor le ofrece. Esto fue un punto decisivo al momento de decidir hacerlo participe de nuestro trabajo final.

³⁷ Ver anexo de la obra pag 4

Macbeth³⁸ a una niña, que estaba a su vez representada por el vestido de la infancia de la hermana de Gabriel Pérez. En relación a esto, la mirada externa es la que nos sugiere la posibilidad de retomar esta escena dada la intensidad actoral que genera el texto de la tragedia. Esto posibilita abordar la escena desde otra calidad actoral, es decir desde un cambio de registro corporal y vocal y un giro en la relación entre los actores. Este pequeño indicio es descubierto por la mirada externa, abierta y despegada de la pulsión actoral en el momento presente de escena.

Se prioriza así un campo expresivo actoral atravesado por **la intensidad** y que a su vez explora de modo sensible la **mirada del espectador**. La intensidad actoral creemos está ligada a lo que Bartis denomina la “ejecución” (2003:25). En este sentido el actor no ejecuta algo externo a él sino que es él mismo quien muta, se transforma y da paso a la pulsión que le genera el material. El actor dispuesto a resonar con el material deviene en un otro, esta disposición está relacionada con el dejarse habitar por los impulsos que le produce el material que elige para crear. En nuestro caso ejecutarse es resonar y dar paso a las fantasías de la época de los '90. En muchos momentos esta intensidad rebalsa, y allí es donde la mirada externa puede tensar las cuerdas para que las pulsiones puedan afinarse y resonar.

Por otro lado, el que especta, comienza a generar un proceso de retroalimentación con los actores en relación a cuestionarse sobre lo que se muestra de la época elegida. Con respecto a esto, ya desde el comienzo coincidimos en que nos resulta movilizador el hecho de que el público pueda de alguna manera “**intuir**” a los '90. Es decir que, terminada la obra teatral, el espectador perciba resonancias de la época, sin ser referencial. En este sentido, las decisiones mutan y se afinan, ya que si bien, la referencialidad no es un parámetro a seguir, en varias instancias **jugamos con ese límite para provocar estímulos** en el espectador. En relación a esto, en la escena³⁹ donde el Hombre habla con tonada extraña, decidimos que la misma pueda ser referente de una tonada riojana. Apelamos al referente vocal para que el espectador de alguna manera recepte puntos de contacto alusivos al ex presidente.

³⁸ La tragedia de Williams Shakespeare es uno de los materiales que exploramos, dado que pertenece a una colección de libros de la década de los '90 de la actriz Cintia Brunetti

³⁹Ver anexo, texto de la obra pag71-72

2.3 Tercera Etapa



2.3 TERCERA ETAPA: El montaje de una fantasía

En esta tercera etapa, se suma al equipo, para colaborar como asistente de dirección, Natalia Buyatti⁴⁰. Una de sus funciones está relacionada con aportar nuevos puntos de vista en relación a las escenas, y ayudar a Diego Gavarrette en el refinamiento escénico. En este sentido, los pre-montajes de la fase anterior, se nos presentan como pistas interconectadas por la materialidad misma de la escena. En este punto, nos resulta importante, diferenciar el proceso de “rompecabezas”, dado que medida que transcurren los montajes posibles, la costura de una escena con otra, no se vale de un modelo previo como sí lo posee el juego nombrado anteriormente. Hay pistas en las escenas, indicios de lo que en un momento del proceso constituyen las resonancias de los materiales primigenios. Hay algo en la complejidad de la actuación, y de la forma particular de construir una ficción, que se vuelve intangible en un primer momento, y, que genera una intuitiva necesidad de confiar en el proceso de decantación o fermentación del material lúdico, para arribar a posibles sentidos. Como aclara Valenzuela *“desproteger esa fuente sería finalmente suicidar el espectáculo”* (VALENZUELA, 2004:86).

Esta posibilidad de “desproteger” lo que ya se ha creado se abre al principio de esta tercera etapa. La necesidad de encontrar un sentido, una relación íntima con lo que está sucediendo, descubrir el secreto encriptado dentro de las escenas es lo que nos lleva a una fase de indecisión y confusión a nivel procedimental. Es así que en esta etapa el concepto de resonancia de Jean Luc Nancy (2003) vuelve a tomar protagonismo. Ponemos a rodar la idea de que lo que nos permite construir una ficción posible es *“descubrir qué hilos secretos lo ligan a sus primeras decisiones en apariencia arbitrarias”* (VALENZUELA: 2004, 106). Es decir, en este punto abandonamos el impulso de querer explicar las decisiones tomadas actoralmente en la primera etapa por darle importancia a la resonancia de los materiales de la década y en la segunda etapa por poner el foco en la intensidad actoral. El plan es dejar **“emerger lo latente”** nuevamente para poder desempolvar lo que la misma escena nos trata de mostrar. Para esto, la mirada de personas ajenas al proceso nos

⁴⁰ Natalia Buyatti es estudiante de la Licenciatura en Teatro (UNC), actualmente en proceso de Trabajo Final

permite ver los diferentes imaginarios que se construyen y comenzar a dilucidar aquello latente.

2.3.1 La mirada de los otros

De este modo, siguiendo esta lógica, el montaje es probado de diferentes maneras y abierto a espectadores idóneos⁴¹ para que nos aporten su visión. En relación a esto, reproducimos aquí parte de un mail que nos envió Diego Bernachi⁴² días después de ver el ensayo:

[...] “creo que es necesario un cuerpo que hable desde el primer momento en el que se presenta en escena, (...) Lo importante es generar preguntas al espectador, que construya y no se limite a ser un voyeur pasivo” [...] ⁴³

Dentro de estas muestras abiertas, Gonzalo Marull⁴⁴ aporta el puntapié de una de las reflexiones en relación a la poesía de los '90. La misma surge por el hecho de que lo interesante es **profundizar en la poesía que generan los cuerpos actoralmente y en relación a la década de los '90**. Esta reflexión está unida al hecho de que el teatro que habla de algún modo de la historia, habla en un ahora, **en un presente**. En palabras de Bartis (2010), *el territorio poético ataca, perfora la realidad*, captura algo de lo que no se dice directamente al espectador. En este sentido, los primeros montajes que realizamos son atravesados por un contenido político relacionado con la degradación histórica de la década de los '90. Sin embargo, observamos a partir de la reflexión de Gonzalo Marull y de las que siguieron a ésta, que **hay algo de lo poético que tiene una vitalidad que da la posibilidad de potenciar aún más el material**.

Esta potencialidad está dada no sólo por definir los personajes, tiempo y lugar de la ficción que los atraviesa, sino, por la manera particular de convivir escénicamente de estos elementos, conformando una poética particular vinculada a una mirada propia y singular de la época.

⁴¹ Convocamos a personas que están abocadas a la crítica de cine, la dramaturgia teatral, la filosofía, etc.

⁴² Diego Bernachi es actor y director tucumano, lo invitamos a uno de nuestros ensayos en su pasada por Córdoba

⁴³ Mail de Diego Bernachi del 23/12/2014

⁴⁴ Gonzalo Marull, dramaturgo y director teatral cordobés.

2.3.2 Aspectos dramáticos de una fantasía y sus problemáticas

“(…) nombrar el procedimiento de trabajo sobre un material implicaría un conocimiento intuitivo de su forma final y ésta es casi siempre una utopía”. (SPREGELBURD, 2001:111).

En el cruce de los primeros montajes de la obra con la mirada externa, observamos que es necesario trabajar el **vínculo** entre lo que queremos decir y lo que se ve. Relacionamos esto con la idea de construir este vínculo para que emerja el teatro como acontecimiento. Dubatti expresa que *“en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (...): el convivio⁴⁵, la poésis, la expectación”* (2011:33). Este nexo se construye en parte a partir de profundizar en los **aspectos dramáticos** dado que, hasta un punto del proceso, se tiene un cúmulo de **resultantes de procedimientos actorales** cuya conexión, en nuestro caso, es la de la intensidad actoral. En este punto, emerge un nuevo ente, que Dubatti (2011: 37) llama poésis o ente poético⁴⁶. Para producir este ente, en nuestro proceso, las resultantes pueden encontrar su cauce en una construcción dramática que permita que algunas de ellas se legitimen y podamos construir una nueva entidad *“a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etcétera”*. En este punto, es necesario el desarrollo dramático para encaminar esta construcción y lograr que el acontecimiento de expectación⁴⁷, la otra cara de la poésis, suceda a un nivel permeable. Si bien el espacio de expectación nunca desaparece totalmente (DUBATTI 2011: 38) nos referimos a la permeabilidad a la posibilidad de que el espectador no “quede fuera” de la ficción creada.

En relación al párrafo anterior, dado que el criterio de selección de escenas de la segunda etapa está apoyado en lo rítmico, lo sensible y lo sensitivo, los primeros montajes no conservan una línea narrativa. Esto, observamos en los encuentros de muestra a público,

⁴⁵ Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente) (DUBATTI, 2011: 35)

⁴⁶ Llamamos poésis al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y la diferencia de otras teatralidades no poéticas) en tanto marca un salto ontológico: configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares. (DUBATTI, 2011:37)

⁴⁷ El acontecimiento de expectación implica la consciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin consciencia del salto ontológico o entidad otra de la poésis (DUBATTI, 2011:38)

produce el alejamiento e impermeabilidad por parte del espectador por no comprender qué sucede en escena. Entonces nos es necesario elaborar un trabajo de mesa para poder estructurar el material escénico en un sistema narrativo. Para esto, elaboramos una hipótesis dramática apoyada en la secuencia de escena realizada hasta el momento y estructuramos en un texto escrito una posible línea dramática.

Paralelamente trabajamos las referencias de la década dado que, al no encontrar cause en el terreno dramático, permanecen ocultas a la mirada externa. Para volver al vínculo con la época, retomamos los referentes que aparecen en los materiales del inicio del proceso y los cruzamos con los procedimientos actorales construidos. El tratamiento que se realiza con estos referentes es ponerlos en relación de resonancia con lo encontrado desde los juegos actorales y, desde diferentes corporalidades ya trabajadas, incluir las referencias lúdicamente. Así por ejemplo, Gabriel Pérez comienza a enunciar uno de los discursos finales con una tonada extraña⁴⁸, similar a la riojana cuya referencia directa puede ser la del ex presidente de la Nación, Carlos Menem.

De esta manera, para dar con una construcción dramática que condense **el campo reflexivo establecido en relación a la época de los '90** abordamos el texto desde preguntas fundantes de nuestro proceso: ¿Cuál es nuestra postura con relación a los '90? ¿Qué queremos decir con esto? ¿Para qué queremos tomar los '90? Además, estructura nuestra línea de sentido una frase escrita en las primeras bitácoras de ensayos: *“dale poder y verás quién es”*⁴⁹. Es así, como en la idea de “poder” se logra condensar un eje de sentido para la construcción de ficción.

Sumado a esto, retomamos las lógicas de funcionamiento para dar anclaje al trabajo escénico y trazar un entramado de comprensión interna de los mecanismos de funcionamiento de la escena en vinculación con la época, los fantasmas de los '90. Por ejemplo, al retomar la idea de contradicción entre el discurso y la imagen, la construcción dramática se tiñe con esta lógica. De este modo, este fantasma que atraviesa la escena puede ser materializado en la construcción de un nuevo ente poético.

⁴⁸ Ver anexo texto de la obra pag71-72

⁴⁹ Bitácora de ensayo de los actores 11/07/2014

2.3.3 El mundo fantasmático en la puesta escena

[...] Porque aquellos que según esa manera incesante de preguntar se plantean: cómo hago yo mis pensamientos y qué hacen de mi mis pensamientos, se convierten irremisiblemente en dramaturgos del pensamiento, tanto como en pensadores de ese devenir humano que todavía llamamos teatro y que es un incesante pensar ese enigma que todavía llamamos acontecer humano. Porque quien reflexiona sobre la condición del actor, en realidad reflexiona sobre la condición humana en un sentido radical: el del ser humano en tanto persona. Lo que es ya un decir peligroso en estos tiempos difíciles para la subjetividad. [...]
(TAVIRA, 2010:96)

Podemos profundizar y establecer ejes de lecturas sobre el procedimiento de construcción escénica. Por un lado, la forma en que se plasman los materiales en las improvisaciones, es decir, lo **sintomático**, y por otro lado, los aspectos subyacentes en la escena que motorizan y constituyen el funcionamiento de una manera tangencial, es decir, **fantasmática**. El cruce de estos aspectos brinda la posibilidad de determinar criterios escénicos complejos que establecen relaciones entre los '90 y nuestra percepción de misma.

Muchas son las contradicciones que encontramos en la Argentina de los '90, sin embargo, puntualizaremos en las que tuvieron injerencia en el proceso:

La sociedad argentina experimenta una transición en la que, por un lado, busca justicia y por otro, experimenta el exhibicionismo corrupto de los representantes políticos. Si bien la dictadura militar finaliza en el año 82, con la guerra de Malvinas, el servicio militar obligatorio finaliza en el año 1994 con el conocido caso Carrasco, y anteriormente a esto el indulto a civiles y militares que cometieron delitos en el proceso de reorganización nacional (1989-1990), y, que termina por eximir de culpas a las cabezas del terrorismo de Estado.

[...] “En esta situación de sentimientos encontrados, la población argentina comienza a transitar la década del '90. Por un lado, con la concientización de sus derechos, obligaciones y garantías constitucionales, con el orgullo de ser un país que había podido enjuiciar a sus dictadores. Por el otro, con el desencanto de la impunidad y el abatimiento de una crisis hiperinflacionaria.”
(GARCIA LUCERO, 2010:7).

Estos contrapuntos de pensamiento en el que la sociedad argentina se cuestiona si es mejor o no la intervención militar en la organización nacional es puesta en juego para afrontar la búsqueda de justicia de los personajes. Esto nos resulta de gran interés, ya que,

en la época de los '90 se cuestiona el sistema democrático por sus falencias estructurales que llevan a la corrupción. ¿La corrupción es del sistema o de los hombres que lo construyen?

Es así que en la dramaturgia el personaje de Hombre, inicia un plan de revolución social, buscando justicia y venganza. Para esto planea provocar una explosión y elevar la imagen de María Soledad como el milagro que reunirá a los damnificados. De este modo, podemos plasmar en la puesta en escena, un plan corrupto per se, que es llevado a cabo en nombre la de justicia.

Pensamos en un personaje que pueda ser identificado con un común denominador, es por ello, que Hombre no tiene un nombre propio. Además, un leitmotiv que traza la construcción de este personaje, está relacionado con un pensamiento de derecha⁵⁰, cuya forma de proponer la revolución es a través del uso armamentístico y la manipulación de la información. De hecho, un texto que está puesto en boca de este personaje, es un fragmento de un discurso político de Carlos Menem en el que habla sobre el indulto a los militares.

También, en la puesta en escena, esto se traduce al uso del color rojo, que se utiliza en una tela desprendida desde el techo hasta el suelo, elevándola como un estandarte y que luego será una manta con la que Hombre cobija al personaje de Soledad cuando ésta se muestra atormentada por el dolor de su pasado. Del mismo color, es el cuello del saco de este personaje que busca justicia.

Otro rasgo, que toma una gran implicancia en el proceso de creación, es el de los gritos de libertad que se manifiestan desbocadamente. Pensar en la década, de algún modo, nos inspira plantear la dicotomía entre libertad y libertinaje que, en nuestra infancia y adolescencia hemos escuchado reiteradas veces. Liberación y rebeldía son pilares estructurales de las voces que intempestivamente reaccionan a los años de dictadura militar y que se manifiestan en diferentes formas artísticas y sociales en la década de los '90.

La presentación dicotómica de la “libertad” como una confusión hacia un “movimiento desbocado, sin premeditación y de consecuencias sociales desbastadoras” trae

⁵⁰Nos referimos con este término a movimientos y partidos políticos con tendencia populista que sostienen un discurso ultranacionalista, xenófobo y/o autoritario, en defensa exacerbada de la identidad nacional, que no aboga por el mantenimiento de las instituciones y las libertades democráticas.

en nuestros imaginarios la idea de ciertos lineamientos de la época puestos en contrapunto. En relación a esto, la liberación femenina de la década, que, causa controversias y despierta, por un lado, al uso de la mujer como objeto sexual, mientras que, por el otro, la apertura de posibilidades a las mujeres de ejercer sus derechos con mayor preponderancia. Pensar en una mujer libre y no libertina se nos presenta, en la puesta, como un imaginario emergente del proceso con los materiales de los '90.

Es así que nos sirve como anclaje el caso de María Soledad Morales, que en algunas opiniones se presenta a la estudiante como una muchacha que, por su comportamiento “libertino”, generó la violencia que le fue impartida. Esto, en la puesta en escena, motoriza la dramaturgia y a la dinámica planteada entre los personajes: María Soledad intenta de expresar sus opiniones en los discursos cuando le habla a la gente e inmediatamente Hombre la interrumpe para enseñarle lo que debe decir. La imposición de un discurso aplicada, a su vez, a una mujer, que ha sido abusada sexualmente, posibilita reflexionar sobre el lugar que ocupa la femineidad y qué idea de “libertad” se le atribuye, siendo que Hombre le expresa: “¿ves lo fácil que es jugar con tu inocencia? Ahora vas a aprender, ahora vas a tomar consciencia”⁵¹.

A su vez, trazar hilos de lectura sobre el caso, obligan a poner en juego muchos niveles de asociación que llaman nuestra atención, descubriendo que, frente al televisor o escuchando la radio de la época, las contradicciones marcan una dicotomía frente al caso de la joven asesinada.

El incremento de propuestas televisivas, el ingreso de auspiciantes privados que sostienen producciones audiovisuales, impulsan a la cultura del zapping y los ruidos informativos disparan arbitrariamente hacia los lugares de conveniencia de los diferentes sectores de poder. La frondosa red de informaciones produce un oscurecimiento de la información y la capacidad de reflexión sobre los mismos. Los casos de competencia política tratados en programas de chimentos, vuelven a las figuras del poder público un juego de enredos cómico que soslayan el fracaso de la justicia.

⁵¹ Ver texto de la obra pag 71

Estas contradicciones son las que nos interesan llevar a escena: los casos de impunidad y cómo estos se vinculan con lo efímero y banal del momento. En la actualidad estos casos siguen resonando desde otra óptica, frente a los casos de impunidad, relucen en los medios de comunicación, figuras momentáneas que funcionan para generar debates que corren del centro sus principales problemáticas:

[...] “Es indescifrable, yo no podría explicarlo. Todavía hay gente que me habla de los cachetazos. Yo te menciono a vos. Creen que el caso Coppola es el de dos chicas que se mataban a trompadas, creen que fue por las drogas de las chicas, creen que yo arreglaba el libreto. Que yo les decía: ahora llegas vos y le pegas, que era una frivolidad. Y a todo el mundo, yo tuve que explicarles que era un hecho jurídico de enorme magnitud después del cual quedaron destituidos un juez, policía, comisario, un hombre preso, Maradona. Un tratado así, una causa así, en la que estaban implicado jugadores de fútbol de primera línea.”[...] (VIALE, 2013)

Por ese motivo, el caso María Soledad Morales es tomado directamente en la dramaturgia, y el amarillismo de los medios de comunicación se plantea de un modo intrínseco en la escena. Lo fantasmático subyace en la escena y se manifiesta como síntoma en la forma en que el personaje de Hombre manipula al personaje de Soledad. Esta forma traza un paralelismo a la manera en que, para nosotros como creadores de esta ficción, los medios de comunicación toman en la época a los diferentes casos policiales. Hombre utiliza la imagen de la joven estudiante para sacar provecho personal de ésta, volviendo el abuso sexual, una anécdota que conmueve a los seguidores y quedando la injusticia en segundo plano.

Sumado a esto, la puesta en escena, incorpora la utilización de una alfombra roja, que atravesando la escena enmarca el abuso sexual a María Soledad en un pasillo al estilo “Caras”⁵², que funciona como un elemento festivo, tornando la violación un hecho espectacular y divertido. Este aspecto está directamente vinculado con la utilización de los casos policiales de “enorme magnitud”, tomados de una forma sumamente banal y amarillista por los medios de comunicación.

Por otro lado, tiene implicancia dentro del proceso de construcción dramática y particularmente en la caracterización del personaje de hombre, la propagación de grupos

⁵² Ver anexo de imágenes.

religiosos que se expanden por todo el mundo en busca de adeptos. Tal es así, que en nuestra infancia aparece en televisión el programa llamado “Pare de Sufrir”⁵³, que si bien pertenece a un centro religioso fundado en 1977, tiene su auge en la Argentina neoliberal de la década de los '90 y logra una gran cantidad de adeptos.

La capacidad de convocatoria y repercusión que tiene esta iglesia y la relación con un sistema corrupto lo plasmamos en escena a través del personaje de Hombre. Dado que él toma a la religión como herramienta para congregar a fieles a través de la imagen de María Soledad, conformando una nueva religión para lograr hacer la revolución.

Otra de las contradicciones es que, mientras en el año 1994 vemos al presidente de la nación bailar con odaliscas, estalla la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) de Buenos Aires. Este hecho deja un saldo de 85 víctimas y, como peor precedente, se encubren los motivos reales y sus responsables, con juicios interminables que, hasta el día de hoy, provocan grandes manifestaciones de corrupción en nuestro país.

Al traducirlo en la puesta en escena utilizamos, por ejemplo, el recurso de oposición de ciertas situaciones ominosas con músicas festivas que presentan una dicotomía al espectador con respecto a lo que está sucediendo. “En esa época mientras comíamos sushi y champagne, explotaba la A.M.I.A.”⁵⁴. Es así, como la escena en la que el Hombre planifica hacer una explosión en la ciudad, se contrapone con una canción de Ricky Maravilla llamada “La Batimanía” en la que habla de un “héroe de fantasía”.

Grandes contradicciones con las que hemos convivido en nuestra infancia y adolescencia se rescatan en este proceso tomando la idea de “haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago”. El ingreso de las drogas a través del narcotráfico, la presión de los sectores poderosos de corrupción y la baja regulación en la aduana argentina, impulsan al ministro de economía Domingo Cavallo, a dar nombres de empresarios que pertenecen a circuitos de poder hasta entonces desconocidos. Alfredo Yabrán comienza a popularizarse en los medios masivos de comunicación. José Luis Cabezas es asesinado y el poder económico se enfrenta al poder político dejando entremedio a la corrupción de la fuerza policial y los medios de comunicación que presentan el caso de un modo amarillista y tendencioso

⁵³ El programa televisivo al que nos referimos pertenece a la Iglesia Universal del Reino de Dios, proveniente de Brasil.

⁵⁴Bitácora de ensayo 13/06/2014

volviendo confuso los hilos que tejen la historia. Diego Armando Maradona, provoca conmoción en la opinión pública con su vínculo con el acusado de narcotráfico Guillermo Coppola, llevando al futbolista a enfrentar un antidoping positivo en el mundial de la FIFA de 1994. Detrás de ello, Fleco y Male, nos dicen en sus anuncios publicitarios: “Drogas, ¿para qué?”⁵⁵

Estas grandes contradicciones que conviven en nuestra infancia y adolescencia se rescatan en este proceso tomando la idea de “haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago”. De este modo es como procede el personaje de Hombre, que asume una posición de poder y automáticamente se corrompe, a tal extremo que llega a maltratar a Soledad. Esto se manifiesta en la Segunda Fantasía, llamada “La toma de conciencia” donde él abusa de Soledad. Se suma a esto la escena donde él utiliza un teléfono y llama a “un amigo” al que le manifiesta: “tengo algo para usted”⁵⁶ refiriéndose a ella. Es de esta manera que la promesa de una revolución y la esperanza de justicia se ven destruidas por el mismo personaje que las alentó.

Más sobre la puesta en escena

Es así que la puesta en escena responde a ciertos lineamientos estéticos derivados de esta indagación que, por un lado, se apoya en el trabajo del actor, y por otro lado, en un mundo particular creado en la escena a través de las fantasías.

La puesta en escena indaga en la construcción de imágenes simbólicas que abran la posibilidad de entablar diferentes ejes de lectura sobre los temas abordados. Por simbólica, nos referimos concretamente a la **construcción de metáforas**, donde se entrecrucen diferentes elementos de la puesta en escena, que, más allá de aportar al desarrollo dramático, den la posibilidad de **construir atmósferas y que pongan en contrapunto diferentes elementos**.

⁵⁵ Anuncio publicitario de campaña realizada por Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico.

⁵⁶Ver texto de la obra, anexo pag 72

Así, por ejemplo, el comienzo de la obra se presenta de un modo misterioso y ominoso, que contrasta con una canción de Chayanne “*Provocame*”⁵⁷. En este momento Hombre convoca al espíritu de María Soledad Morales. Lo sórdido y lo banal conviven alrededor de un cuerpo muerto que es traído en una heladera vieja y en desuso.

A sí mismo, los procedimientos utilizados en las etapas anteriores, funcionan como fuertes cimientos de construcción actoral y de escenas, situaciones o momentos que están atravesados por una relación sensible con la época, entre los actores y los materiales. De este modo, se rescata del trabajo de los actores la manifestación singular de sus fantasías y del mismo modo su paso por la década de los años '90, que se reflejan contundentemente en la escena.

En la obra se entrecruzan, a través de las acciones, diferentes maneras de avanzar en el relato, es así que, en el momento en que Hombre le invita a Soledad a iniciar la revolución, le muestra una cajita musical, y con esta melodía baila sobre un mapamundi que ha colocado en el piso. De este modo, podemos ver que diferentes elementos como la niñez, la infancia, la ingenuidad ingresan sobre este objetivo de revolución para construir metáforas. Además esta escena culmina con los personajes cantando “*Un mundo ideal*” de la película “*La leyenda de Aladino*”⁵⁸, que provoca, con diferentes referencias de la época, un juego escénico particular.

El trabajo sobre el actor, en este proceso, fundamentalmente incorpora la construcción a través de juegos que ponen de manifiesto la subjetividad que se despierta con los elementos trabajados. De este modo la intuición dialoga en los actores entre el conocimiento sobre cierto recorte de los años '90 y las miradas particulares que en ellos emergen, logrando, así, converger en un mundo particular en la creación escénica.

Es así que el ingreso de referencias e imágenes componen una retórica particular en la puesta en escena, generándole la posibilidad al espectáculo, de mantener un lenguaje singular para que se produzca lo que Dubatti (2011, 30) llama la *co-creación de mundos posibles* por parte del espectador. La crudeza del germen de donde proviene la temática

⁵⁷ Ver anexo musical DVD tema N° 1

⁵⁸ “*La leyenda de Aladino*”, una película de animación infantil dirigida por Masazaku Higuchi y Chinami Namba y estrenada en Estados Unidos el 27 de abril de 1992.

elegida para la ficción, es decir la muerte violenta de una adolescente, nos posiciona como creadores en un punto donde debemos decidir cómo contar esta historia. Es por esto que el código actoral incorpora lo lúdico con el fin de generar lugares habilitantes para el desarrollo las situaciones que propongan puntos de oposición entre lo violento y lo festivo, entre lo crudo y lo atractivo. Ya el hecho de “resucitar” al espíritu de una mujer asesinada, propone un contrapunto escénico donde se construye un ente poético cuya particularidad está destinada a invitar al espectador ser co-creador de este acontecimiento.

2.3.4 Criterios escenográficos y de iluminación

A rasgos generales la escena se propone evidenciar el juego escénico reforzando el aspecto teatral de la misma. Primero daremos cuenta de los criterios escenográficos para luego dar lugar a los criterios de iluminación.

Para los criterios escenográficos utilizamos referencias de otras obras de teatro que se acercaban a la idea de puesta en escena que tenemos. Por ejemplo nos inspiramos en la obra “*Nadie lo quiere creer*” del grupo *La Zaranda*⁵⁹, cuya propuesta, de gran actoralidad, motoriza la escena, poniendo a su disposición los elementos que van transformando el espacio lúdico. Además, otro aspecto de la obra de este grupo, que influencia la puesta en escena, es el uso de imágenes que permitan trazar, en cada juego, metáforas y sistemas de organización momentáneos que potencian el desarrollo dramático de la obra, haciendo hincapié en el juego teatral.

Es importante aclarar que, los objetos utilizados en la escena, son provenientes del uso cotidiano, esto posee dos grandes implicancias: por un lado, no haber sido contruidos específicamente para la escena; y, por el otro, se utilizan desde su materialidad intrínseca como aporte a la construcción dramática. Esta particularidad de la utilización de los objetos como es la heladera, el mapamundi, el vestido de niña, está vinculada al concepto de “objeto encontrado” desarrollado por Tadeuz Kantor:

“(…) Los objetos (...) y todo su contenido existen durante cierto tiempo independientemente, sin propietario, sin lugar de pertenencia,

⁵⁹ Para ver parte de la puesta en escena se puede consultar en (https://www.youtube.com/watch?v=ElSdDSF_Ki4) – última consulta 24/04/2015

sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario, donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte” (KANTOR, 2004, p.71)

Estos objetos responden a la lógica de lo que ha caído en desuso, de lo que ya no es funcional. Para nosotros esto constituye nuestro posicionamiento en relación a la época, ya que aquello que ha perdido su funcionalidad permite que sea puesto en escena con el fin de poner de manifiesto la impotencia de la no significación, de lo olvidado, de lo reemplazado.

Además, en los objetos caídos en desuso subsiste la idea de lo devastado que nos parece importante rescatar ya que nuestro interés está puesto, no en trabajar con objetos referenciales de la época, sino en ingresar a la escena objetos que han pertenecido a la misma. Esta cualidad del objeto en desuso, viejo e inservible que se refuncionaliza en la escena, colabora con nuestra idea de que en la época de los '90 comienza un periodo donde el consumo desmedido invade la vida cotidiana tornando a las cosas como perecederas a corto plazo.

Otro aspecto a considerar, es que dichos objetos en su estado de obsolescencia permiten plasmar la idea del paso del tiempo, convirtiendo el espacio teatral en una reminiscencia a un pasado, a algo que “antes era otra cosa”. Este diálogo entre lo obsoleto, lo devastado, en desuso, entran en contrapunto con lo espectacular, lo amarillista, que se desarrolla de manera paulatina a lo largo del espectáculo.

Los elementos escenográficos, entonces, cumplen una función en la que queda en primer plano el juego del actor, tomando la idea de tiempo como acontecimiento y no como “realidad”. La escena refuerza los aspectos irónicos, los puntos de contradicción, los juegos actorales y, de este modo, nos permite profundizar en las fantasías construidas sobre la época:

[...]“Porque lo visible es aquello que el ser humano crea al mirar. La realidad se hace imagen cuando es percibida y ésta se impregna en la mente y en la consciencia. Se oculta y se muestra permanentemente y desde que el ser humano descubrió esto, inventa dispositivos para crear y re-crear lo visible, así mismo crea modos de ver esa visibilidad. Y, tanto los dispositivos como los modos de ver son creaciones simbólicas que representan interpretaciones del mundo.”[...] (FARIAS, 2014: 11).

Esta idea “*creaciones simbólicas*”, contribuye a pensar la escena con una capacidad de “*inventar dispositivos para crear y re-crear lo visible*”, una posibilidad de poner de manifiesto las interpretaciones y puntos de vista con respecto a la época, como por ejemplo, el uso de la alfombra roja, que, en el juego teatral es una pasarela por donde desfila María Soledad Morales ultrajada por el personaje de Hombre. De este modo, no sólo vemos a la joven maltratada sino también siendo objeto de entretenimiento y chabacanería, desplazándose de la magnitud que tiene el caso, así como lo hemos desarrollado en el capítulo “2.2.1.2 Fantasmas de los '90 en la escena”.

La elección de los objetos, vestuario y escenografía se propone generar, a través del planteo estético, diferentes ejes transversales. Éstos, están basados en los aspectos fantásticos de la época que se fueron indagando a lo largo del proceso de creación. La escena apuesta a que el espectador pueda entablar lecturas sobre las situaciones planteadas vinculadas a los fantasmas de los '90.

Es así que, primeramente, el escenario está vacío y despojado y la escena se va transformando en progresión, hacia un caos espacial. Éste último, a través del ingreso de objetos. Esta idea de caos se apoya en exacerbar un rasgo característico de la década, en el que nos interesó profundizar. Luego este caos se atraviesa con una alfombra roja, que, como una pasarela de la revista “Caras”, convierte al espacio lúgubre en un salón de fiestas.

A su vez, el espacio ficcional no se apoya en el aspecto referencial del sótano donde sucede la acción, sino que apuesta a construir plataformas sensibles destinadas a profundizar en aspectos lúdicos y metafóricos. Estos ejes, enfatizan el contraste del vacío y el despojo con el caos, el desorden y la desorientación, permitiendo hacer hincapié en este aspecto de la década en la que se ha llegado a momentos de gran confusión debido al exceso de información y cambios constantes.

Otro eje es la convivencia de lo oscuro con lo colorido, que pretende enfatizar las figuras creadas por el marketing, el discurso de la imagen de venta y promoción, en contraste con la pobreza, la destrucción, lo viejo. De este modo, trazar situaciones que

planteen la ironía que supone la elevación de personajes heroicos y la construcción de nuevos modelos a seguir.

Por último, resaltar la oposición de lo festivo con lo ominoso, que se desprende de una lectura sobre la época en la que sucedían hechos muy dolorosos, en contraste con las situaciones divertidas y relajadas. El despilfarro y la excitación ocultaban tragedias de gran magnitud.

Así, se refuerza los aspectos intrínsecos sobre la época que se construyeron a lo largo del proceso, una lectura que habilite imaginarios disparadores de metáforas que dialoguen con el planteo dramático.

La propuesta centra su interés en abordar la escena desde el juego del actor posibilitando la construcción de situaciones momentáneas que puedan trazar metáforas y sensaciones al mismo tiempo de su desarrollo, realzando el aspecto poético de cada situación. Es así que metodológicamente, se procedió a realizar un sistema de progresión sensible de la obra, reforzando en el lenguaje plástico la sensación que se quiere generar en cada situación.

Particularmente, el mundo interno creado, se plasmó en la puesta en escena para materializar nuestras fantasías de los '90 de esta manera:

Primera fantasía:

La preparación: El convocará a María Soledad Morales y la prepara para su aparición en público.

En las primeras imágenes de la obra presentamos a la misma a partir de un espacio vacío, el comienzo de algo que podría dar vida a numerosas posibilidades. Tal vez, el comienzo de la década de los '90, la puerta de entrada al caos. Sólo se encuentra en la escena un radiograbador, como indicio de algo que va a acontecer, e inmediatamente aparece el personaje del Hombre arrastrando una heladera vieja.

El hecho de elegir una heladera vieja está relacionado al desuso de los electrodomésticos que se produce en los '90. La heladera representa para nosotros aquello

que ha sido abandonado, reemplazado, que se ha perdido en el tiempo. También es un elemento que conserva alimentos, y por qué no, quizás algo que congeló un pasado que vuelve a nosotros a mostrarnos lo que fuimos. Otro de los objetos que pertenecen a este criterio de lo caído en desuso y refuncionalizado en la escena son: el vestido de niña, el mapamundi y el bastón. El toma estos objetos para preparar a María Soledad para su aparición en público. El vestido funciona como anzuelo para atraer a María Soledad a la vida, como símbolo de la infancia de este personaje, como fantasma, como ella misma manchada por su pasado. Dentro de este universo, la manta celeste y dorada aparece como aquel elemento que va a generar un contraste con los anteriores. El contraste de lo colorido, lo banal, lo extravagante de la década.

A medida que María Soledad accede a esta “preparación” el caos visual, el exceso de información característico de la época también va invadiendo el espacio. Es el Hombre quien idea una explosión para que ella aparezca como “la imagen de la esperanza”. La explosión de los '90, el caos visual irrumpiendo la vida cotidiana. En esta explosión la acción dramática propuesta es que los objetos “vuelen detrás de la virgen” y llenen el espacio caóticamente. Esta acción la relacionamos, entre otras miradas que tuvimos al respecto, al hecho de que en la década de los '90 las publicidades nos invadían visualmente, como si “cayeran” vertiginosamente delante de nosotros. En la escena los objetos vuelan y caen en distintas partes del espacio. Estos objetos son elementos de vestimenta que representan distintas clases sociales: sacos de vestir, remeras, sacos de piel, blusas, medias y carteras de cuero, de tela y billeteras. Elegimos estos objetos como representativos de las personas damnificadas por “explosiones” de la época relacionadas con el vaciamiento del país, la pérdida de confianza generalizada y el caos económico-social de los fines de la década que decantó en la crisis del 2001.

La investigación en relación al auge de las costumbres paganas de la década da pie a hacer de María Soledad una Virgen. La dramaturgia da cuenta cómo Hombre inicia la santificación de María Soledad Morales. Esto desprendido de los imaginarios construidos alrededor de diferentes casos investigados de la época, en los que figuras de famosos se utilizaron para ser santificadas, congregando a miles de personas, como por ejemplo Gilda.

Para la construcción de esta imagen, se utiliza la estética de las estampitas de vírgenes kitsch, que nos posibilita plasmar las contradicciones presentadas ante la elevación de una imagen de ciertas personalidades; este juego de los medios de comunicación con la promoción de figuras momentáneas que se utilizan como íconos. Esta imagen se refuerza en la puesta en escena, con el ingreso progresivo de elementos que contrastan con el resto de la utilería, María Soledad Morales, vestida de blanco con una cofia celeste, enaltecida con una capa roja, y, por debajo de ella, las ofrendas de la gente. Suma a esta composición la iluminación con luces led desde adentro de la heladera. Así es levantada como la imagen de la esperanza para luego ser bastardeada con la violación y maltrato entablando un vínculo con nuestra sensación sobre la época en la que, como argentinos, nos sentimos engañados y burlados por los sistemas de poder, a tal punto de perder la esperanza en la justicia.

En este bloque también el Hombre da su discurso al pueblo antes de la aparición de la Virgen. La bandera que descuelga desde el fondo de la escena es su estandarte revolucionario. Elegimos el color rojo como símbolo de poder, de ambición, de ira y de revolución. El saco que él viste para el discurso también tiene una solapa roja que lo une a la bandera acompañando esta idea de que él desea tomar el poder. La bandera roja cruza a lo largo de la heladera y forma una cruz con ella formando un altar, la capa de la virgen en su aparición y una pasarela.

Segunda Fantasía: La revelación de María Soledad y la “toma de conciencia”.

En este segundo segmento el espacio se ha tornado caótico, excesivo con poca claridad de poder diferenciar un objeto de otro. La escena de “la toma de conciencia” donde el personaje del Hombre se muestra sin escrúpulos con ella, el espíritu de la fiesta de los '90 es el eje de construcción. Exceso y violencia se representan con el contraste de lenguajes: la música festiva y la escena de abuso sexual hacia María Soledad. En este momento la tela roja que cruza el espacio, cruza también sobre la heladera y es allí donde se produce este hecho de abuso, como si se tratara de un espacio ficcional similar a una pasarela de modelos. El champagne y el hecho de que el Hombre baña repentina y violentamente con este líquido a María Soledad, suma a esta idea de abuso.

Tercera fantasía: La reivindicación de María Soledad

En este último bloque sólo quedan los vestigios de lo que sucedió en las escenas anteriores. El Hombre queda dentro de la heladera y María Soledad camina por ese espacio caótico buscando lo que le pertenece: su infancia. Para esta escena elegimos hacer foco en el vestido de niña que es tomado por ella mientras se escucha, por oposición, la canción de “El hombre gato” de Ricky Maravilla. La luz acompaña a esta focalización puntualizando en esta imagen y disminuyendo su intensidad hasta apagarse definitivamente.

Sobre los criterios de iluminación⁶⁰

La luz en esta puesta, resulta de gran importancia por su relación tan estrecha con el planteo escenográfico, estético y visual de la obra.

En aspectos generales se propone establecer un juego de contrastes de claroscuros, sectorizando los baños de luz en lugares muy puntuales, resaltando el juego actoral propuesto en la obra. Así, apoyar a la construcción de imágenes poéticas despegadas del resto del espacio ficcional.

La puesta cuenta con luces generales que cubren todo el espacio lúdico con filtros color ámbar que contribuyen a crear un ambiente cálido en el espectáculo enfatizando el carácter teatral de la misma. En contraposición las escenas puntualizadas no poseen ningún filtro ni difusor con el fin de establecer un recorte en el espacio despegándose del resto de la puesta.

A su vez el uso de rasantes incrementa el juego de sombras tornando la escena de un tono lóbrego para después transformarla paulatinamente en una luz más saturada abarcando todo el espacio.

Primera fantasía: La preparación de María Soledad

El comienzo de la obra posee un juego con lo sórdido y la puesta de luces propone la exaltación de un ambiente oscuro utilizando dos contras rasantes que trazan dibujos de sombras en el recorrido de los personajes, impidiendo ver, con claridad, su rostro y los

⁶⁰ Ver anexo, planta de luces – pag 76

elementos que manipulan. A su vez, deja muchos sectores en oscuridad, lo que transforma la escena en un ambiente ominoso.

El momento de la aparición del cuerpo dentro de la heladera es el primer momento en que la luz deja ver a los personajes. Esto refuerza la construcción dramática de cada uno de ellos en la que Soledad se presenta como una imagen y permanece constantemente en sector de luz, mientras que el personaje de Hombre permanece a oscuras, entrando y saliendo.

Luego, en el momento en que Soledad despierta, la luz amplía su espectro. Esto deja ver con más claridad a los personajes y al espacio en donde se desarrolla la acción.

Por otro lado, en el fondo de la escena, se ubica una luz puntual que deja ver cómo el personaje de Hombre ingresa a escena diferentes objetos, proponiendo un rasgo de teatralidad en las apariciones.

Cuando se prepara la escena para la simulación de la explosión, se utiliza una luz lateral color verde que resalta la estridencia de la escena en relación opuesta al de Soledad que permanece con una luz puntual blanca.

Para los momentos en que Soledad vestida de virgen le habla a la gente en inglés, se dispone un PC con el as recortado para desprenderse de la generalidad de la escena, logrando elevar la imagen que propone el juego ficcional. Del mismo modo, los momentos de discursos en los que Hombre le habla al pueblo también poseen una luz blanca y sectorizada. Y a su vez, esta misma luz es utilizada para el momento en que Soledad cuenta sobre su asesinato.

Tal es el uso de la imagen del personaje de Soledad que en el momento en que aparece dentro de la heladera, hay luces de LED que iluminan su interior, dejando ver al personaje como una figura enaltecida, elevada. Esta imagen está inspirada en las estampitas de vírgenes y en los altares de personas famosas santificadas.

Más avanzado el espectáculo, en el momento de la aparición de la alfombra roja, la luz comienza a expandirse y tomar en mayor dimensión el espacio. Esto brinda la

posibilidad de establecer un juego visual imponente que resalta el contraste de lo ominoso con lo pedestre de la escena.

Segunda Fantasía: La toma de conciencia

En la escena donde se escucha la música de Barbie Girl, y se hace la representación de la violación de Soledad, se hace un juego de luces como de boliche bailable que llevan al extremo la satirización del hecho morboso, llevándolo a un lugar de espectacularidad chabacana.

Tercera Fantasía: La reivindicación

En este bloque la iluminación acompaña puntualmente a María Soledad, buscando generar intimidad y focalizar en la actriz, para luego fundir la escena final en la oscuridad.

Así la propuesta lumínica mantiene un diálogo entre lo ominoso y lo hilarante, impulsando las contradicciones que trazan los criterios de la puesta generando imágenes de gran intensidad que ponen en manifiesto las fantasías de la época.

3- TERCERA PARTE:

3.1 Conclusiones



3 - TERCERA PARTE:

3.1 CONCLUSIONES

En la presente investigación nuestro objetivo fue profundizar en el trabajo del actor, enfatizando sobre las injerencias que cada uno, desde su materialidad, pudiera tener en la escena. Esta materialidad navegó en el mundo de las fantasías, de las interpretaciones, lo personal, lo particular, lo singular, lo único de cada uno, que fue el anclaje y objetivo que siempre tuvimos en cuenta para desarrollar el trabajo.

Abordar la década de los '90 implicó hacer un trabajo sobre la memoria, sobre lo que recordamos y cómo es que lo recordamos. Una ardua tarea de indagación personal y que a su vez, nos dejó más interrogantes que respuestas.

Al comenzar este proceso nos despegamos de una idea estética, un resultado al cual alcanzar, dejándonos sorprender por el material que resonaba en la escena, escuchando a los cuerpos, su repercusión y diálogo con los '90.

Para poner en juego esa condición del actor fue necesario indagar en el campo de las interpretaciones, las ideas particulares del mundo, mostrando así que, el cuerpo, aloja en su interior, realidades, pensamientos, sistemas, organizaciones. ¿Cómo sacar eso a flote desde la actuación? ¿Cómo utilizar esa materialidad propia del actor?

El aprendizaje fue, en gran medida, poder trasladar lo interno, lo inconsciente, la interpretación hacia afuera, hacerlo visible y manifiesto. Este diálogo, entre fantasmas y síntomas que reflejan las fantasías, posibilitó construir desde la actuación mundos particulares trazando paralelismos entre lo particular y lo colectivo.

Si bien es verdad que el actor vive en el impulso, en el aquí ahora, también es real que su materialidad está atravesada por una realidad que le es inherente y que lo constituye como tal. Esa materia prima es la que nos hemos propuesto desarrollar en este proceso, indagando así, en un actor dispuesto a exponer el contexto que lo ha condicionado, para reflexionar y jugar con él. Indagar en la historia propia y la historia común. El diálogo entre

lo particular y lo colectivo, potenciando terrenos inconscientes en los que se alojan esas marcas.

Es así que el proceso requirió de una gran entrega y puesta en juego de nuestra forma de pensar la difícil tarea de hacer teatro, indagar profundamente en las motivaciones personales y construir entre los tesistas una forma mancomunada de trabajo.

El mundo de la actuación a su vez, nos dio la posibilidad de construir una poética particular en la escena, que sin embargo, requirió desplazarnos del lugar propiamente de actores para poder dar contención a esa exploración realizada. Este fue otro gran aprendizaje que tuvimos que afrontar, concibiendo al actor como centro de la escena, pero no como único elemento del amplio lenguaje teatral; construir sistemas de organización teatral que contribuyan al lenguaje actoral potenciando primero su materialidad y luego otorgándole marcos de contención donde esas expresiones singulares funcionen en una puesta en escena que lo excede.

Esto requirió de una gran paciencia y tolerancia: *“tomarse el tiempo”*. Tiempo para equivocarse, probar, intercambiar, pensar, dejar transitar, darnos permisos. Nos enfrentamos así, con la tarea de nombrar lo que no sabemos cómo nombrar, construyendo algo sin saber cuál era su forma definitiva, pero, tallando esa piedra fuimos descubriendo caminos y formas, que fueron iluminando, poco a poco, nuestro destino.

3.2 Bibliografía



3.2 BIBLIOGRAFIA

ARGUELLO PITT, C (2006) *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez* Argentina, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

BARTIS, R (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires Edición de textos e investigación Jorge Dubatti, ATUEL/Teatro.

BALLIANO, A. y CISMONTI C. (2009) “*Mujeres detrás de la noche. Procedimientos dramaturgicos en una creación de superposiciones*” en Revista Síntesis. Artículos de investigación basados en tesinas. ISSN 1851-8060 Publicación con referato. Editada por las Secretarías de Ciencia y Técnica y de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

BAZAN, J; BERTEA, V; MORES, Y. (2011). “*La repetición como procedimiento: condicionamientos, posibilidades y límites en la construcción actoral.*” Revista Síntesis N° 3 (2012). Artículos basados en tesinas de grado. ISSN: 2314-291X. Editada por las Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica / Secretaría Académica de la Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC

CORNAGO, O (2005) *Resistir en la era de los medios*. España. Editorial Iberoamericana

CORNAGO, O (2008) *Éticas del cuerpo*. Madrid: Editorial Fundamentos, Serie Teatro.

DAULTE, J; SPREGERBURD, R y TANTANIAN, A (2002) *La escala humana*. Ediciones Teatro Vivo. Buenos Aires.

DUBATTI, J (2011) *Introducción a los Estudios Teatrales*. Mexico. Editorial Libros de Godot

FÉRAL, J (s/d) *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine. Propuestas y trayectoria*. Francia: Editorial Ediciones artes del Sur.

FREIRE, S (2007) *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. Argentina: Editorial Al Margen.

GANDER, S. (2008). *Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburd*. Boletín Hispánico Helvético, volumen 11. Université de Genève.

GIARDINELLI, M (2011) *Santo oficio de la memoria*. Argentina: Editorial Edhasa

- KANTOR, T. (2004). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Selección y presentación de Denis Bablet.
- KLEIN, M (1996) *Obras completas. Notas sobre algunos mecanismos esquizoides*. Buenos Aires. Ed Paidós
- LECHINI, G (2008) *“La globalización y el Consenso de Washington”* Bs As Ed. Clacso
- NANCY, J.L. (2007) *A la escucha*. (1° Ed.) Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A.
- MUNARI, B (1981) *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona. Editorial Gustavo Gilí, SA.
- PEREYRA, Y (2012). *El guion actoral cinematográfico para la construcción de un personaje en una escena teatral*. Proyecto de trabajo final de la Licenciatura en Teatro.
- PROAÑO GOMEZ, L (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. BsAs. Ediciones de Gestos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2006) *Diccionario de la lengua española*. 1° Edición. Madrid. Ed. Espasa Libros
- SPREGELBURD, R (2001) *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires. UBA. Editorial Libros del Rojas.
- TAVIRA, L de (2001) *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor en el siglo XX*. Revista ADE. Madrid. Asociación de directores de escena de España. N°87, sep-oct. Pag 96-101.
- TRASTOY, B (2002) *“Teatro Autobiográfico”*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación.
- TRASTOY, B y ZAYAS DE LIMA, P (2006). “El cuerpo” y “El vestuario y el maquillaje” en *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires. Prometeo. Pag 43-84.
- URE, A (2003). *Sacate la careta. Ensayo sobre teatro, política y cultura*. Argentina, BsAs. Editorial Grupo Editorial Norma.
- URE, A. (2009). *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Compilación: BANEGAS, C. Selección y edición: PACHECO, C; CRUZ, A. Bs As. Editado por INT (Instituto Nacional de Teatro).
- VALENZUELA, J L (2004). *Las piedras jugosas: una aproximación al teatro de Paco Giménez*. Argentina: Edición del INT (Instituto Nacional del Teatro)

VALENZUELA, J L (2009). *La risa de las piedras*. Argentina: Edición del INT (Instituto Nacional del Teatro).

REVISTAS Y PUBLICACIONES:

BRACCIALE ESCALADA, M (2011) *La realidad como fractura: los años 90 en el teatro argentino*. Revista Telón de Fondo. N°13, Julio. Argentina, La Plata.

BARTIS, R (2007); *Confusión en Palermo*. CUADERNOS DE PICADERO N°13 Editorial INTeatro

CLANCY, M (s/d) *Introducción a los conceptos psicoanalíticos de Melanie Klein*. Reino Unido. Edición: Escuela Inglesa -UK

GARCÍA LUCERO, D (2010) *El periodismo de investigación en Argentina: documento de la gestión política en la década del 90*. Soportes audiovisuales e informáticos. Serie Tesis Doctorales. Edición: Servicio de publicaciones Universidad de la Laguna.

FARÍAS IDÁRRAGA F (2014) *la ironía en la imagen: otto dix y david lachapelle*, Trabajo de Tesis para la Maestría en Estética con Énfasis en Estudios Visuales. Medellín.

MOREIRA, C; TAMBUTTI, S; CATALÁN, A; PAVLOVSKY, E; SANGUINETTI, I; ANGELELLI, G; BONTÁ, P. (Enero 2004). *El Cuerpo del Intérprete*. Cuadernos de Picadero. Cuaderno N° 2. Instituto Nacional del Teatro.

SOTO VIDAL, L (2005). *Televisión rosa: amarillismo y telebasura*. Revista Latinoamericana de comunicación CHASQUI, Junio N° 090. Ecuador.

TAVIRA, L (2010) *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor en el siglo XX*. Revista ADE. Madrid. Asociación de directores de Escena de España. N°87, sep-oct. España.

ARTÍCULOS EXTRAÍDOS DE INTERNET:

ARIAS, L (2012) *Mi vida después*. <https://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>. Última consulta: 10/08/2014.

BARTIS, R <http://sportivo-teatral.blogspot.com.ar/2010/03/entrevista-ricardo-bartis-jean-louis.html> Última consulta: 24/04/2015

BARTIS, R (2011) *El box Dossier de l'espectacle*

(http://www.girona.cat/web/temporadalta/docs/El%20box_Dossier.pdf). Última consulta: 10/08/2014.

BARTIS, R (2014) *XXIII Congreso del GETEA*.

(<https://www.facebook.com/video.php?v=10204795603593770&set=vb.1348556422&type=2&theater>). Última consulta: 27/08/2014.

CANTERO, C (2010) Entrevista realizada por CISMONTI, C y SEQUEIRA, J - DocumentA/Escénicas - (https://www.youtube.com/watch?v=fYS_fm8ERcc) Última consulta: 04/05/2015.

BROOK, P (1967) *Marat Sade*. Film basado en el texto de Peter Weiss. (<https://www.youtube.com/watch?v=dvvcfCytDeA>). Última consulta: 27/08/2014.

DUBATTI, J (s/d) *Cartografía Teatral*:

(<http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf>). Última Consulta: 10/08/2014.

GARCIA, R (2010) *Laboratori di Teatro*. Biennale di Venezia (<https://www.youtube.com/watch?v=na1-ZjnQ6dY>). Última consulta: 27/08/2014.

LIDDELL CITEMOR, A. (2009) *Te haré invencible con mi derrota*. 31º Festival de Montemor-o-Velho. Teatro Esther de Carvalho. (<https://www.youtube.com/watch?v=9QLGfG6MWzk>). Última consulta: 27/08/2014

SANCHEZ F; CALONGE E (2013). Programa Cultura 24h de TVE Emitido el 1-07-13. (<https://www.youtube.com/watch?v=c>). Última consulta: 27/08/2014

SPREGELBURD, R (2010) *Conferencias TEDx Buenos Aires*. (<http://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo>). Última consulta 10/05/2014.

TORRES FERNANDEZ, I (2003) *Melanie Klein a finales de siglo*. : (http://www.kalathos.com/ago2003/detail_ifernandez.php). Última consulta: 15/03/2015.

VIALE, M (2013) Entrevista realizada en el programa "Yo Guillermo". (<https://www.youtube.com/watch?v=UvgRfBU9z4>). Última consulta: 06/03/2015.

VIGOTSKY, L (1934) *La imaginación y el arte en la infancia. Capítulo II*. (http://www.vigotsky.org/la_imaginacion_y_el_arte_en_la_infancia_capitulo2.asp). Última consulta: 27/08/2014.

3.3 Anexos



3.3 ANEXOS

3.3.1 ANEXO I: texto dramático

MARIA ALONE

(De Gabriel Pérez, Cintia Brunetti y Natalia Buyatti)

Primera Fantasía: la preparación de María Soledad

Oscuridad y silencio. Se escuchan unos gemidos. En medio de penumbras aparece Hombre arrastrando una heladera. Este parece muy cansado, sucio, transpirado ha pasado gran parte de la noche trabajando. Deposita la heladera en medio del lugar. Revisa el interior de la heladera, deposita la vela en el suelo, gira el artefacto y al voltearlo se divisa en su interior el cuerpo de una mujer.

Hombre se dirige a un equipo de música, selecciona un casete, lo reproduce. Suena una canción de Chayanne, baila un poco realizando un ritual, toma el cuerpo y lo deposita sobre la heladera, luego un vestido de niña que está colgado y lo acomoda arriba del cuerpo.

Hombre: Yo te llamo y te pido hacerte presente, que muestre tu rostro despierto y tu esencia consciente. Levanto mis brazos y te ordeno que respondas, espíritu vivo, cuerpo en el olvido de la muerte, mi voz te aclama y ordena que ingreses a este cuerpo y te manifiestes ante mí. Alma sin descanso, te invoco. ¡Hazte presente! ¡Levántate y anda! ¡Levántate y anda! ¡Levántate y anda!

Soledad se incorpora súbitamente.

Hombre: Este será tu cuerpo, tu refugio. Con éste vamos a poder limpiar tu pasado del mal que te hicieron en la infancia. La deshonra, la injusticia. A mi también me hicieron mal. (*Se acerca a ella, la examina*) ¿Vos sos? ¿En qué año te mataron? (*Le muestra una foto de María Soledad Morales*) ¡Esta sos vos! Y esta era mi familia, mirá. ¡Vamos a limpiar tu nombre y a construir un nuevo futuro!

(Ella lo mira a los ojos, él se asusta)

Soledad: Organizamos una fiesta con mis amigas y me escapé...

Hombre: 8 de septiembre de 1990. María Soledad Morales. Una estudiante catamarqueña asesinada por los hijos del poder. ¡Y yo tengo un plan! ¡Tenemos que resarcir los errores que te han llevado a la muerte! ¡Vamos a hacer la revolución! (*Busca un mapamundi*). Año 1990, la invasión del capitalismo avasallante llega a su punto culmine. ¡Los yanquis dominan el mundo! Fin de la guerra fría, guerra del golfo, caída del muro de Berlín. ¡El neoliberalismo se impone en toda Latinoamérica a través del consenso de Washington que se firma en casi todos los países latinoamericanos, incluida la Argentina! ¡El poder político corrupto crece! ¡Punto cinco del consenso de Washington, flexibilización laboral! Las familias argentinas se ven sometidas a un sistema corrupto donde los poderosos juegan con los puestos de trabajo y millones de argentinos quedamos desocupados. (*Al ver que ella no le presta atención*) Tengo algo que te va a gustar. (*Busca una cajita musical y la pone en funcionamiento. Baila sobre el mapa, ella se conmueve, él la invita a bailar. Le canta al oído "Un mundo ideal". La tapa con la manta*) Vamos a levantar tu imagen y construir una nueva religión: ¡Lady and gentleman, con ustedes María Alone! (*La descubre*)

Soledad: ¡Voy a invitar a todas mis amigas para que vengan! Les voy a decir que estoy bien. ¡Le vamos a decir que vos me salvaste!

Hombre: No. Eso no, no me tenés que mencionar a mí. Tenemos que tener mucho cuidado, mucho cuidado con lo que vamos a decir. Cualquier movimiento, cualquier gesto puede costarnos años de trabajo. El enemigo puede estar respirándote en la nuca. (*Señala el mapa*) Pensá, pensá muy bien lo que vas a decir.

Soledad: ¡Ya se! Que confíen en nosotros...

Hombre: Si!

Soledad: Si...siganme...

Hombre: Eso! Si. Sigánme.

Soledad: Si, síganme, síganme!

Hombre: Sigame que no los voy a defraudar! En medio de la desesperación por la explosión vamos a levantar tu imagen! La gente siempre sigue a las vírgenes que se aparecen! y vos vas a ser la imagen del milagro, de la salvación y les vas a decir: *(le manipula el cuerpo, le enseña cómo decir, ella por momentos lo hace y por momentos no)* “This is the last Catamarca. You are watching to mi. And I, I’m looking you. I want to tell you, your future. Your family are dead, your friends are dead, everybody that you know are dead. And you don't have anything. Anything. *(termina con el acting)*. ¡Eso vamos a hacer! Explotar todo! Pero tenemos que practicar tu aparición. Las cosas de la gente van a estar tiradas por todos lados.*(tira camisas, carteras, algunos tapados de piel)* Van a estar todos en pánico, desesperación. Gente gritando preguntando por sus parientes. *(Tira pedazos de diarios donde aparecen noticias)* Todo lleno de escombros y polvillo. Llorá. Nadie reconoce nada. Y vos vas aparecer entre las cenizas. Lastimada, herida. *(La maquilla con heridas en el rostro)* En medio del pánico... pero tenemos que estar mareados, aturdidos, golpeados por un país que no nos da respiro! *(La hace girar fuertemente)*

Soledad: ¿Qué estamos haciendo? ¿Qué hago?

Hombre: ¡Llorá! *(Hace sonar la cajita musical, se dirige hacia atrás, despliega una gran bandera roja.)* Ha llegado la hora de un gesto de pacificación, de amor, de patriotismo. Tras seis años de vida democrática, no hemos logrado superar los crueles enfrentamientos que nos dividieron hace más de una década. A esto yo le digo basta. A esto, el pueblo argentino le dice basta, porque quiere mirar hacia adelante, con la seguridad de estar ganándose el futuro, en lugar de sepultarse en el ayer. Entre todos los argentinos vamos a encontrar una solución definitiva y terminante para las heridas que aún faltan cicatrizar. Aplausos. Aplausos. Aplausos. ¡Poné play!

(Soledad confundida pone play. Llorá. Suena “La Batimania” de Riky Maravilla.)

Hombre: *(Se dirige hacia la heladera, la pone de pie)* ¡Pánico y conmoción en toda la ciudad, los medios con sus cámaras lograrán captar la imagen de la esperanza! ¡María Alone! *(Levanta a Soledad, apaga la música.)* Las vírgenes aparecen siempre después de una desgracia, en una mancha de una pared húmeda, pero vos no. ¡Vos vas a aparecer dentro de esta heladera! *(La mete a MS adentro de la heladera. Se coloca un saco de piel)*

con un cuello de raso rojo. Sube arriba de la heladera) Lady's and gentleman's, quiero que, estas, mis primeras palabras sean una elevación hacia el cielo, a nuestras mejores fuerzas, a nuestras más vitales esperanzas. Ante la mirada de Dios, yo quiero proclamar: levántate y anda! De pié para terminar con la crisis. Con el corazón abierto para unir voluntades! Hoy estamos reunidos ante un milagro que dará refugio a nuestras almas.

Soledad: (*Aparece dentro de la heladera. Luces de colores detrás de ella cubierta con una manta celeste y dorada, lagrimas de sangre en las mejillas*) Escuché una voz que decía. No duermas más, los asesinos del sueño reinan en este pueblo. El sueño inocente que repara el cansancio, la muerte de cada día, el bálsamo de las almas en pena, caricia para las mentes heridas, primer sustento en el banquete de la vida. Yo me hundí en el sueño eterno y desperté. Señores, escuchen bien: veo un calabozo en su futuro, ¡Despierten! (Golpea) ¡Despierten! (Golpea) ¡Despierten! Vamos a salir a las calles! Ya no más silencio! Ya no más miedo! Guerras, ¿por qué? Hambre, ¿por qué? ¡Vivamos en un mundo sin poder, sin armas, sin dinero!

Hombre: ¿Sin dinero? ¿Estás loca? ¿Cómo le vas a decir eso? ¿Qué clase de revolución se hace sin armas, sin bombas? ¡Vos tenés que hacer que te sigan! ¡Que tengan miedo y que vean en vos la única salvación! Te levantás y les decís: This is the last Catamarca. This is the last Catamarca. You are watching to mi. And I, I'm looking you. I want to tell you, your future. Your family are dead, your friends are dead, everybody that you know are dead. And you don't have anything. And you don't have anything you don't have anything madder fakers, sun of the peach sun of the peach! (*Soledad lo empuja dentro de la heladera*).

Soledad: A ver tus manos.

Hombre: Tengo las manos limpias.

Soledad: ¿A ver tu rostro? ¿Por qué estás tan pálido? ¡Ese señores es el rostro del poder! ¡Del terror, de la muerte! ¡La muerte! ¡Qué fácil que te es jugar con la muerte! ¿Qué es la muerte para vos?

Hombre: Un actor que te mira de reojo y se impacienta por el tiempo que tiene que estar en la escena. La muerte es un juego para valientes. Muerte fue lo que te dieron. ¿Vos pensás que ellos tuvieron piedad? Pensá, si querés venganza acordate de lo que te hicieron.

Soledad: Yo grité! Grité con todas mis fuerzas y nadie me escuchó. Una garganta demasiado estrecha para mis gritos. Me arrancaron el pelo, ¿a quién se le ocurre? Me sacaron las uñas, aplastaron mi cabeza con una piedra. ¿A quién se le ocurre? Me desfiguraron. ¡Ay mis manos! Me quebraron las manos. Me desgarraron todo sin piedad. ¿Sabés cuánto costó el silencio de mi muerte? ¡Si fuera la madre de mis asesinos, les arrancarí el pezón de sus bocas desdentadas y les estrellaría el cráneo contra el suelo reventándolos contra el piso! ¡Ay no! ¡Perdón! ¡Perdón! ¡Perdón!

Hombre: *(Con el vestido de la niña en la mano)* ¡Esto que esta acá es el símbolo de tu inocencia! ¡Esto que esta acá es lo que padecieron tus padres! ¡Esto es lo que nunca deberías haber perdido! ¡Esta es tu infancia!

Silencio. Él le tira el vestido, ella lo toma y lo abraza.

Soledad: *(Susurrando)* A la cama...A la cama, llevo velándote durante muchos años y todavía no pude entender lo que te paso...a la cama... ¡Borrarte mancha, bórrate mancha de mierda!

Hombre acuesta la heladera en el piso. Ella lleva el vestido hacia atrás y lo recuesta en la heladera, lo acaricia primero suavemente y luego con más fuerza. Silencio.

Hombre toma la bandera roja dejando un pasillo que cruza la escena y la trae hacia María Soledad para colocársela como una gran capa, le canta la canción de la película Titanic mientras realiza esta acción.

Soledad: Ya se los anticipé: El barco se hunde. Váyanse, corran, sálvese quien pueda. Ustedes, necesitan a alguien que los dirija, que les dé palabras de aliento, alguien ante quien arrodillarse como perros que buscan a su dueño... Y yo *(Mira hacia arriba)* ¡Quiero entender lo que me paso! Quiero tomar las voces de quienes han muerto injustamente como yo. Don't die, don't die, please...

Hombre le saca a MS el vestido de la niña que está entre los brazos de Soledad.

Hombre: ¡You must stop to think in dead, and you must to think in revolution!

Soledad canta Titanic. Hombre la abanica con el mapa.

Soledad: ¡Yes! ¡My people! Tengo pensado tener un montón de hijos tuyos que se desparramen por el mundo, que crucen el océano y después vuelvan a pedirnos volver a la tierra prometida. ¡Una nueva tierra! ¡Sin traición! ¡Vamos a llenar este país de hijos! Cuarenta y dos millones de hijos, que caminen libres sin creer en castillos de arena, ni en privatization, trade liberation o free market Yes! My People! ya no podemos jugar este juego falseado, y mirarnos a la cara como si nada pasara, y hablar en idiomas extraños y guardar en nuestros bolsillos monedas extranjeras, creer en promesas fatuas y caminar de rodillas hasta nuestra tierra. This is the last Catamarca. You are watching to mi. And I, I'm looking you. I want to tell you, your future. Your family are dead, your friends are dead, everybody that you know are dead. And you don't have anything. Anything.

Hombre: ¡Acompañenme!

Soledad: Join me.

Hombre: ¡Síguenme!

Soledad: Follow me.

Hombre: ¡Traigan sus pertenencias!

Soledad: ¿Que?

Hombre: ¡Que traigan sus cosas!

Soledad: *(Se saca la manta y la capa)* ¡oh people! ¡Run, people, run!

Segunda Fantasía: La toma de conciencia

Hombre: ¡No! ¡Eso no! (*Baja a Soledad tomándola del cuello y la trae consigo*) ¡Como te gusta jugar con los límites! (*La ahorca y la acuesta sobre él*). Yo soy María Soledad.

Soledad: I'm María alone.

Hombre: Fui asesinada por los hijos del poder.

Soledad: I was killed by the sun of power

Hombre: Te escribí una carta.

Soledad: I write a letter.

Hombre: La rompiste y después rompiste mi mandíbula.

Soledad: You broke mi letter, you broke my hear, you broke my foods.

Hombre: Me desfiguraste.

Soledad: You broke my fase.

Hombre: Me sacaste el cuero cabelludo.

Soledad: You take of my head.

Hombre: lavaste mi cuerpo antes de la autopsia.

Soledad: You washed my body before the autopsy.

Hombre: Sentí el glamour.

Soledad: Feel the glamour.

Hombre: Vos podes desnudarme.

Soledad: You can undress me.

Hombre: Vos podes tocarme.

Soledad: You can touch me.

Hombre: Vos podes hacerme lo que quieras. (*Le abre la parte de arriba del vestido*).

Soledad: You can do anything.

Hombre: Pero tenés que decir.

Soledad: But you have to say.

Hombre: Por siempre tuya.

Soledad: ¡Forever your. I'm forever your!

Hombre: ¿ves lo fácil que es jugar con tu inocencia? Ahora vas a aprender, ahora vas a tomar consciencia.

Hombre va hacia la radio y pone play. Suena la canción Barbie Girl.

Simulación de abuso sexual. Hombre, arrastra de los pelos a Soledad dejándola tirada, toma una botella de champagne, la abre, bebe, se moja, la moja a ella. Corta la música. Silencio. Se sienta.

Soledad: Me quiero ir.

Hombre: *(con una tonada extraña)* Que linda muchacha que estoy viendo. Dígame, ¿cómo se llama? Si no es inconveniente, me sentaré aquí para observarla. Me gusta la gente que baila, que festeja. Usted es la cosa más linda que he visto en muchos años. Tan joven y tan atractiva.

Soledad: Me quiero ir. Quiero hablar a mi casa.

Hombre: Paseme el teléfono.

Soledad le alcanza el teléfono.

Hombre: ¿Cómo es el número?

Soledad: 4 76...pero eso no tiene números para marcar.

Hombre: 4 76?

Soledad: 4 76 24 97.

Hombre: Ocupado. Pero puedo llamar a un amigo. *(Marca)* ¿Cómo está? Tengo algo para usted. Si, 18, 19. No, eso no lo sabemos. *(a Soledad)* ¿Cómo se llama?

Soledad: Soledad

Hombre: Soledad. Sí, eso no es un problema. De eso me encargo yo. *(Corta el teléfono. A Soledad)*

Hombre: ¿Le puedo pedir un favor? ¿No me baila como a mí me gusta? *(toma una tela, se la coloca como a una odalisca y la aprieta, obligándola a bailar)* Baileme un poquito. Usted es tan bella que se merece un premio. *(La aprieta cada vez más, la hace caminar por la alfombra roja y la tira al suelo. Recoge las carteras que están desparramadas por el suelo y las deposita sobre la heladera).* Me he convertido en un sonámbulo para conservar la conciencia. He seguido los casos más aberrantes, estudié los santos evangelios, he analizados los mapas, la cartografía del poder. Vos sos la imagen que nos puede reunir a las masas para hacer tomar conciencia y reunir a muchos creyentes. *(Agarra las carteras y saca dinero de su interior).* Solo necesito eso, una idea que atormente a los poderosos, un tumor en el estómago del poder para vengarme del maltrato que hemos recibido ¡Eso necesito! ¡Un tumor, una llaga ardiente en el paladar de la mafia enquistada! ¡Yo soy un soldado! ¡Un soldado que va a hacer la guerra contra los poderosos!

Tercera fantasía: La reivindicación de María Soledad

Soledad toma el bastón y golpea a Hombre hasta reducirlo. Canta "Un mundo ideal".

Hombre: Eso necesito. Una mujer fuerte, poderosa. ¡Con sed de sangre!

Soledad: ¡La sed de sangre es tuya!

Hombre: ¡Pero si a vos todos te olvidaron! ¡Sos la la carne de cañón! La hija que nadie quiere, la hija abandonada...

Soledad: ¡Yo no soy la hija de nadie! ¡Ese es el rostro del terror! Se te nota en los ojos la ambición, se te ve en la boca. ¿Ves? ¡Ahí está! ¡El gesto del poder! Que la sangre te cubra el rostro y te tape esa cara pálida que tenés. ¡Borrarte de mi vista!

Hombre: ¡Vos no tenés idea de lo que estás diciendo!

Soledad: ¡Ese es el rostro cobarde de un traidor que merece la muerte!

Hombre: ¡Muerte! Sí, ¡vos vas a volver a la muerte!

Hombre abre la heladera, Soledad lo golpea y el cae dentro desmayado. Queda sola. Silencio.

Soledad: *(Tira el bastón) ...Yo solamente quería bailar...*

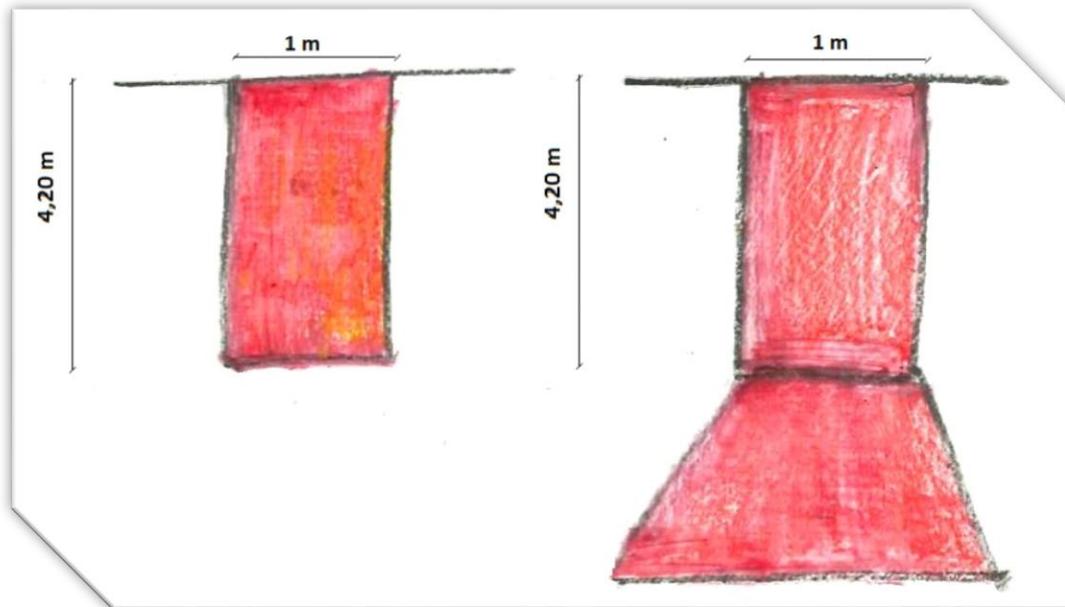
Busca el vestido de niña, lo abraza y se dirige al radio grabador. Pone play. Se escucha "El hombre gato" de Ricky Maravilla. Ella baila suavemente. Las luces van apagándose.

FINISH

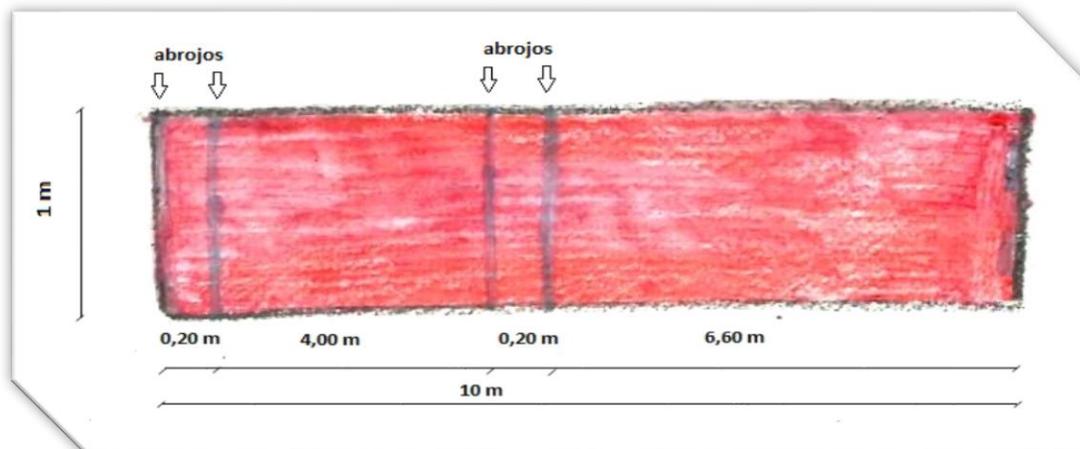
3.3.2 ANEXO II: Carpeta Técnica

ESCENOGRAFÍA:

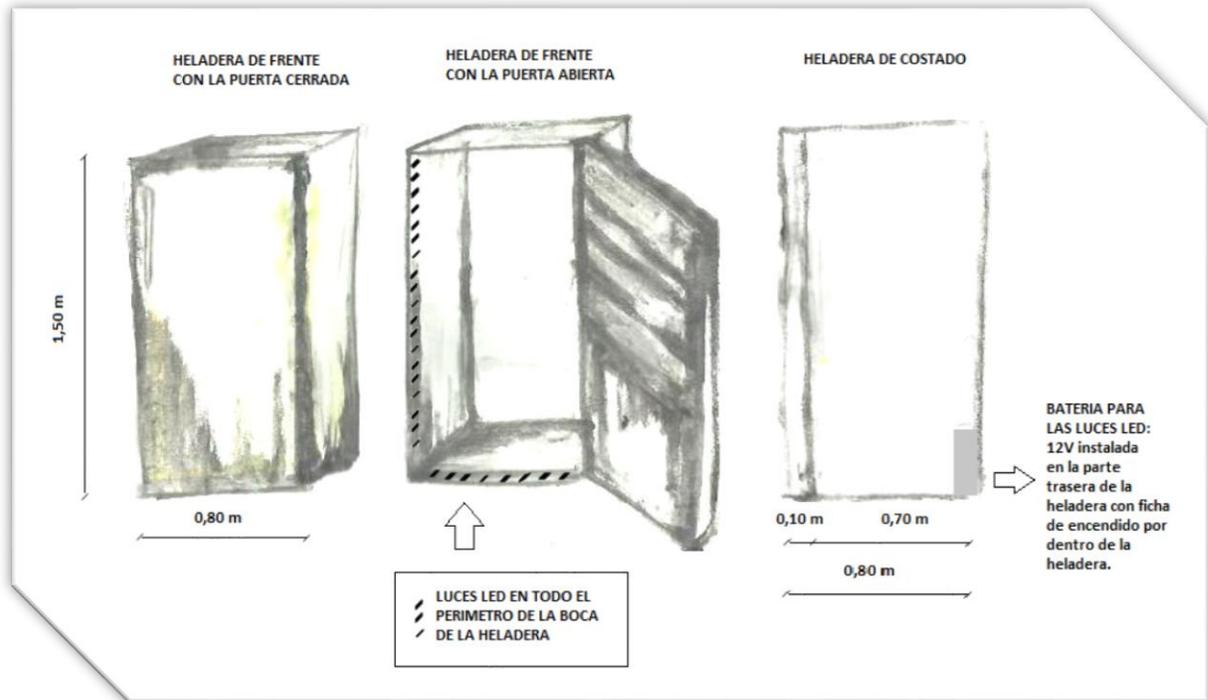
Tela roja de raso: Tiene 10 metros de largo. En la Primera Fantasía, opera como bandera. Se despliega desde un barral hacia el piso. Desplegada mide 4,20 metros



Luego, cuando funciona como capa de la virgen, se despliega en su totalidad y mide 10 metros. En el extremo que va colgado en el barral lleva abrojo a lo largo. A los 4,20 metros, tiene cocido abrojo para sostener una barra que sostiene a la tela que, a través de cuerdas, cuando está plegada en el barral del techo.



Heladera: Mide 1,50m por 0,80 por 0,80. No tiene motor. Tiene instalado luces led que se encienden con una ficha manual que se encuentra dentro de la heladera. Alimenta las luces una batería de 12 V instalada detrás de la heladera, usando el mismo cableado interno como conductor de electricidad.

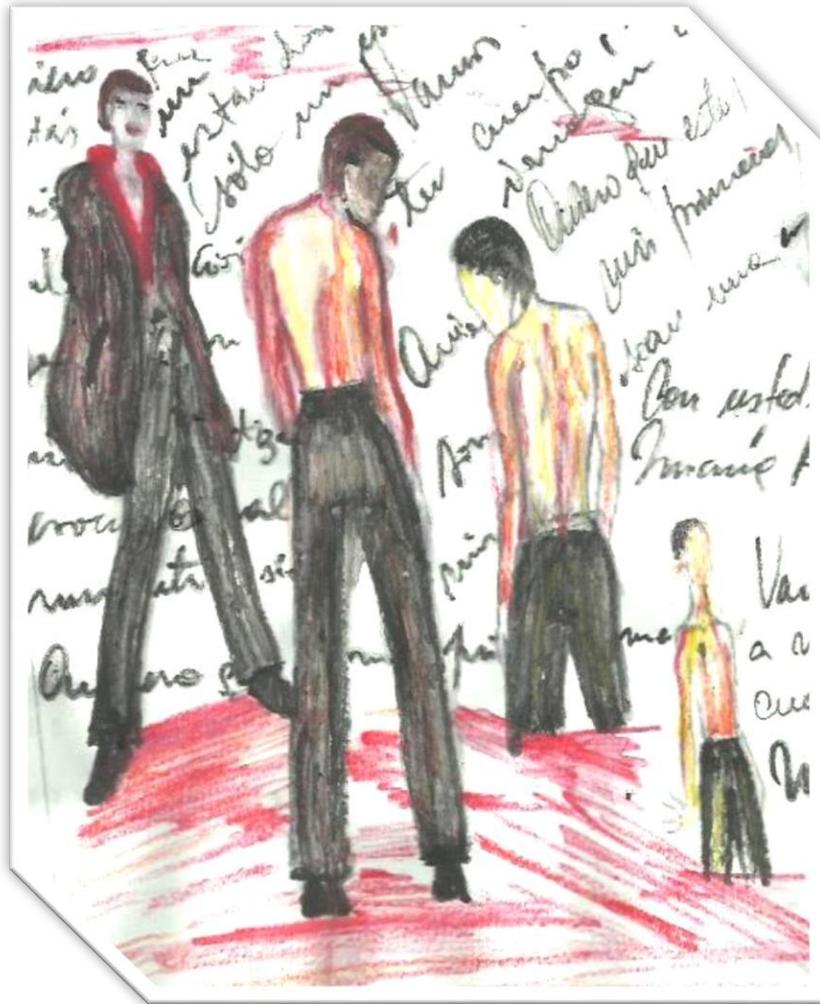


BOCETOS DE VESTUARIO

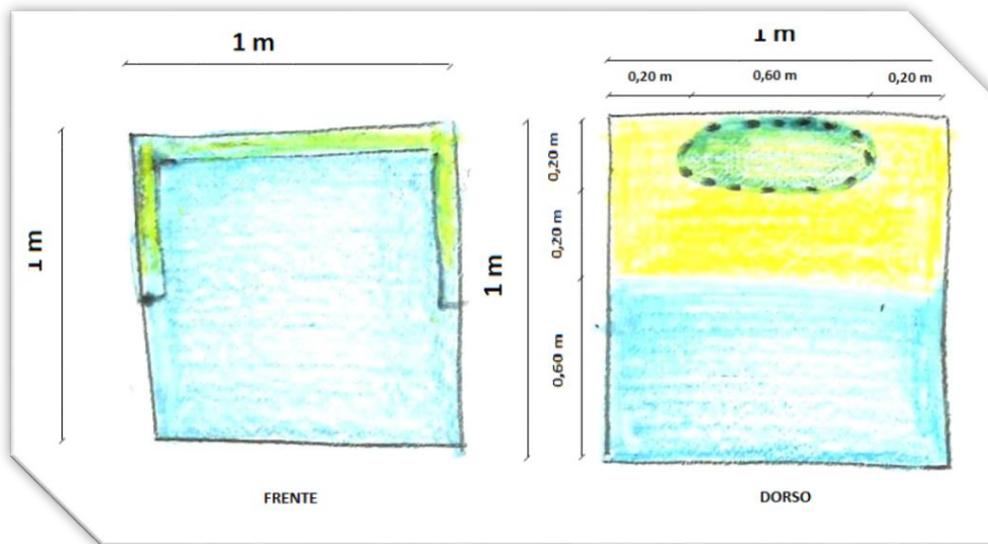
María Soledad: En la primera fantasía, la preparación: vestido viejo, mangas cortas, cierre alto en la espalda. Ha sido blanco pero está percutido por el tiempo. Desgarrado en la zona del pecho. Está descalza y lleva el cabello suelto y despeinado. Luego se le suma una manta de raso celeste con bordes dorados. Por último completa el vestuario de “la virgen” la capa roja de raso. En la segunda y tercera fantasía María Soledad lleva corpiño blanco y la pollera del vestido, el frente del mismo queda colgando.



Hombre: En la Primera Fantasía, la Preparación, viste un pantalón y zapatos negros de vestir, el torso desnudo. Luego se suma a su vestuario un saco de piel sintética negro, con el cuello de raso rojo. Con este vestuario aparece en la Segunda y Tercera Fantasía.



Manta turquesa de raso: Con borde de raso dorado. En el dorso lleva tela polo para apoyar la manta sobre la cabeza.

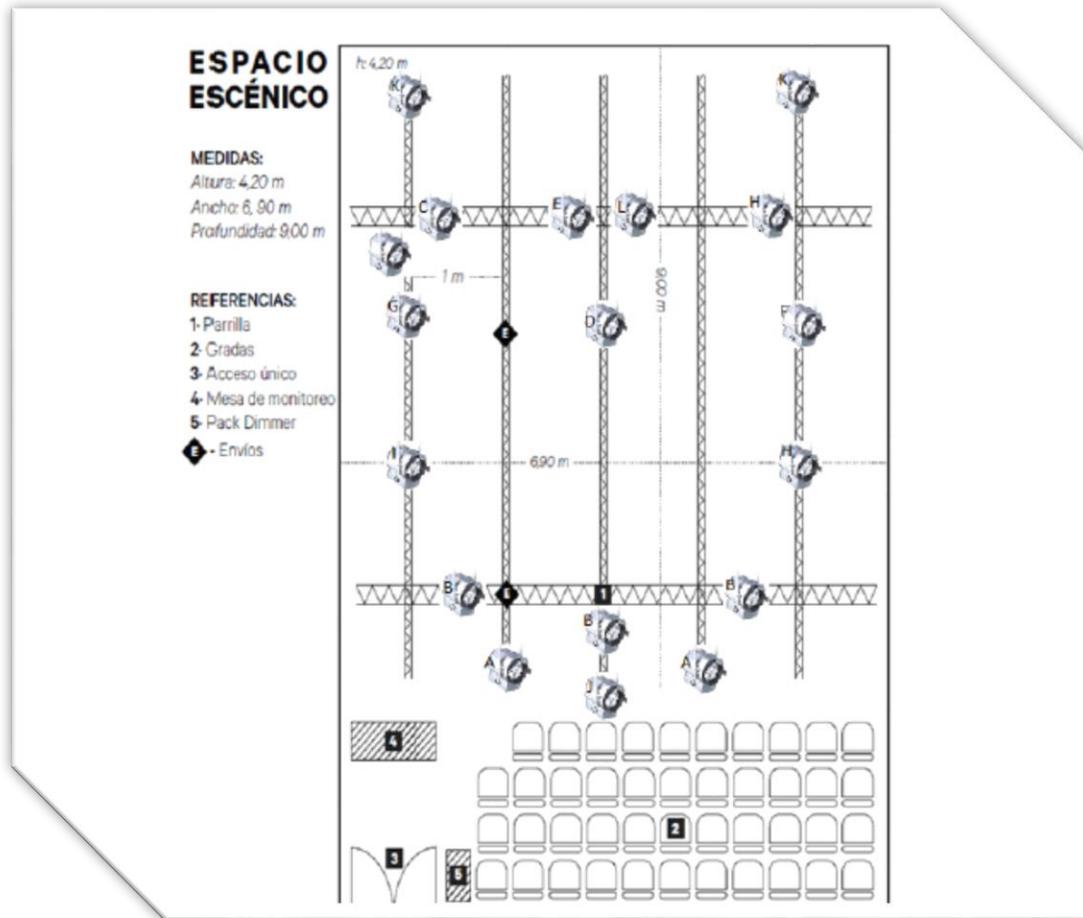


UTILERIA: Objetos que aparecen en la escena:

- Vestido infantil
- Bastón de madera
- Cajita musical
- Mapa del mundo
- Teléfono de portero
- Carteras
- Ropa
- Tiras de diarios
- Billetes
- Radio grabador
- Cassettes
- Sombrilla
- Cuerda
- Pintura de labios
- Sidra



PLANTA DE LUCES de MARIA ALONE (Diseño: María Belen Carranza Bertarelli)

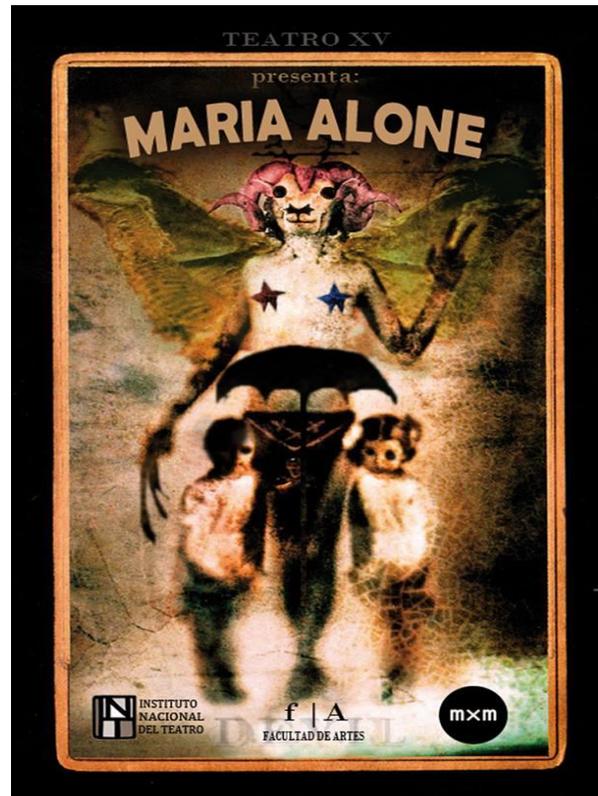


AFICHE Y PROGRAMA

CRITERIO DE DISEÑO

El diseño del afiche está inspirado en la carta del tarot del Diablo. Esta figura deja ver a dos personajes que lo acompañan. En primera instancia los colores que componen dicho diseño apuestan a reforzar el aspecto lóbrego de la obra haciendo hincapié en el esoterismo, las fantasías y los fantasmas que la atraviesan.

Además la composición de la imagen está construida con los elementos que ingresan en la puesta en escena, una foto de María Soledad Morales, una sombrilla de colores y los vestuarios.



3.3.3 ANEXO III: Producción

CRONOGRAMA DE MONTAJE, TIEMPO Y CONDICIONES MÍNIMAS

CRONOGRAMA DE MONTAJE

TIEMPO ESTIMADO: 3 HS	0 A 30 MINUTO S	30 A 60 MINUTO S	60 A 90 MINUTO S	90 A 120 MINUTO S	DE 120 A 180 MINUTOS
ARMADO DE ESCENOGRAFÍA					
CHECK LIST DE UTILERÍA					
PUESTA DE LUCES					
PRUEBA DE LUCES					
PUESTA DE SONIDO					
PRUEBA DE SONIDO					
CALENTAMIENTO ACTORES					

TIEMPO DE DURACIÓN DEL ESPECTÁCULO

50 minutos

TIEMPO DE DESMONTAJE

1 HORA

CONDICIONES MÍNIMAS

- ESPACIO ESCÉNICO DE 6mts x 6mts
- PARRILLA DE LUCES
- 8 PC
- REPRODUCTOR DE CD
- AMPLIFICADOR DE SONIDO

DETALLE DE GASTOS DE PRODUCCIÓN

Honorarios:

Dirección: \$ 5000

Asistencia de dirección: \$3000

Actores: \$ 10000

Pre-producción:

Impresión de corpus teórico: \$ 550

Alquiler de sala de ensayo: \$ 5400

Producción:

Vestuario: \$2500

Saco de piel sintético usado

Pantalón

Zapatos

Vestido blanco

Ropa

Carteras

Corpiño

Zapatos taco alto negros

Escenografía y Utilería: \$ 4500

Heladera usada

Bastón

Mapamundi

Radio reproductora de casete

Cajita musical

Tela turquesa/tela roja

Vestido de niña

Botella de Champagne

Sombrilla de colores

Cuerda

Luces Led

Dinero

Difusión:

Diseño gráfico de postales y afiches: \$ 2000

Impresión de Postales, afiches, volantes: \$ 2500

Fotografía: \$ 1000

Total: \$ 36.450

(TREINTA Y SEIS MIL CUATROCIENTOS CINCUENTA PESOS)

AFICHES, PROGRAMAS Y GACETILLAS

GACETILLA

Título: MARIA ALONE

Sinopsis

MARIA ALONE es casi un exorcismo. El espíritu de María Soledad Morales es convocado para hacer una revolución para cambiar el mundo. Entre los recuerdos y las fantasías se debate la realidad con la ficción.

Síntesis argumental de la obra

Un hombre planea la revolución de hace mucho años encerrado en un sótano de la ciudad. Esta noche es el momento de convocar la imagen que subirá como estandarte de su revolución. Utilizando un cuerpo que ha desenterrado comienza el conjuro para que el espíritu de María Soledad Morales aparezca dentro de este. El muy entusiasmado comienza a preparar el plan en el que hará explotar una iglesia haciendo aparecer de entre los escombros la imagen de esta adolescente ultrajada como símbolo de rechazo a los nuevos valores impuestos por el sistema social. Ella se ve sometida a los planes de este hombre al que descubre como un demente ambicioso de poder. Él la manipula recordándole su trágico pasado, utilizando el rencor y el odio como motores para que lo ayude, pero ella se resiste. Ahora se encuentra secuestrada nuevamente y es el momento en que su valor reivindicará la historia.

Estreno: 16/05/2015

Lugar: MEDIDA POR MEDIDA – Montevideo 870

Duración aproximada: 50 minutos

FICHA TÉCNICA

Actuación:

Brunetti, Cintia Andrea

Pérez, Gabriel Andrés

Dirección de actores:

Gavarrete, Diego

Asistencia de dirección:

Buyatti, Natalia

Puesta final:

El grupo

Diseño de luces:

Lic. María Belén Carranza Bertarelli

Diseño gráfico:

Hugo Casas

Producción:

Brunetti, Cintia Andrea

Pérez, Gabriel Andrés

Asesores del TF:

Lic. Carolina Cismondi

Lic. Marcelo Arbach

3.3.4 ANEXO IV: Material audiovisual y musical

