



FACULTAD DE ARTES



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

Trabajo Final de Licenciatura en Teatro

**PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN ACTORAL Y
APROXIMACIONES AL PERSONAJE TEATRAL, A PARTIR DE
MATRICES POÉTICAS DEL REALISMO MÁGICO**

Tesistas: Demarchi Camila.

Laulhé Paula Lucía.

Asesor: Dr. Alegret Mauro.

2019

Índice

Introducción.....	2
Parte I.....	4
Marco teórico y Metodología.....	4
1. Consideraciones teóricas.....	5
1.1 Aproximaciones a la definición de estética.....	5
1.2 Antecedentes estéticos: Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Real Maravilloso...6	
Lo Real Maravilloso.....	8
1.3 Realismo Mágico.....	11
1.3.1 Procedimientos de escritura literaria.....	14
1.4 Cruce de Estéticas y aproximaciones a la escena teatral.....	16
1.5 Poética.....	17
2. Componentes compositivos utilizados en el Realismo Mágico.....	20
3. Procedimientos.....	21
Parte II.....	23
Proceso de puesta en escena.....	23
4. El trabajo actoral.....	24
4.1 Construcción del plano narrativo.....	27
4.2 Construcción de personaje.....	30
4.3 Cierre.....	33
5. Bibliografía.....	34
6. Registros de nuestra práctica escénica.....	36
7. Texto dramático literario final.....	40
8. Planta de luces.....	54
9. Diseño escenográfico.....	57
10. Vestuarios.....	58
11. Diseño gráfico.....	60
12. Presupuesto.....	61
13. Conclusiones.....	61

Introducción

En el presente trabajo final de la Licenciatura en Teatro (orientación actoral) titulado: *procedimientos de composición actoral y aproximaciones al personaje teatral, a partir de matrices poéticas del realismo mágico*, damos cuenta de las formas en que llevamos adelante nuestro proceso de creación escénica, así como también las reflexiones críticas que lo acompañan.

En nuestro trayecto como estudiantes nos resultó de particular interés el proceso creativo colectivo correspondiente al trabajo final de la cátedra de Integración I. En esta realización pudimos observar por primera vez una situación escénica, que en principio se presentaba como una situación común y corriente, pero que a medida que se desarrolló, iba volviéndose extraña. La acción dramática era simple y planteaba cuatro personajes durante una reunión donde se compartía un té. Sin embargo los personajes, en lugar de actuar cotidianamente, comenzaron a realizar acciones por fuera del registro cotidiano. Por ejemplo: en lugar de beber el té como era lo esperable, se comían el saquito; o en lugar de ponerle azúcar a la bebida, tiraban el endulzante al piso. Pudimos observar también que la corporalidad y el espacio viraron hacia un registro que en ese momento llamamos “extracotidiano”.

Vimos que había otra lógica. Una lógica interna que las cuatro actrices lograron, partiendo de una situación “naturalista” para los personajes. Esto nos llevó a preguntarnos, en primera instancia por la situación cotidiana “extrañada”, ¿cómo habían hecho para representarla en escena? y finalmente: preguntarnos por los procedimientos actorales que estaban empleando para que dicha lógica interna emergiera en el acontecimiento escénico.

A partir de estas inquietudes, nos encontramos con una poética literaria que planteaba la relación entre lo natural de las acciones, es decir, los comportamientos cotidianos socialmente aceptables y la aparición de lo mágico de las mismas acciones. Así llegamos a los planteos de las estéticas del Realismo y el Naturalismo; y cómo estas son extrañadas en el Realismo Mágico, constituyéndose en parte nuestras bases conceptuales. En primer lugar, para poder abordar el Realismo Mágico nos preguntamos qué era el Realismo y una vez investigado, aparecieron otras estéticas y conceptos que son precedentes o contemporáneos, como la estética Naturalista y el Romanticismo, que fueron importantes para poner en contexto las bases de nuestra investigación.

De lo anterior, nos centramos en la relación e implicancias mutuas entre los procedimientos de composición de las poéticas y configuraciones del *realismo/naturalismo* y el *realismo mágico*, tomando como ejes el plano narrativo y actoral-personajes para así indagar su correlación.

La tensión entre *realismo/naturalismo* (que concibe la obra de arte como un “espejo” de la realidad o realiza un tratamiento científico de la misma), y lo mágico (que propone el extrañamiento de la realidad), nos conduce a plantear nuestra problemática actoral, que se centra en la posibilidad de generar múltiples imaginarios para la acción actoral, variados estados emocionales y finalmente la indagación en comportamientos escénicos específicos y poéticas actorales singulares, próximas a los matrices de composición poética del Realismo Mágico en escena.

Parte I

Marco teórico y Metodología

1. Consideraciones teóricas

En primer lugar abordamos la definición general de estética para luego desarrollar las estéticas específicas que nos interesaron: Romanticismo, Realismo, Naturalismo, lo Real Maravilloso y Realismo Mágico. En este caso, lo Real Maravilloso, aparece luego de indagar sobre el Realismo Mágico, aunque debemos aclarar que es una estética predecesora, que aporta a la investigación y entendimiento de la estética del Realismo Mágico. Partiendo de estas nociones, trabajaremos sobre el plano narrativo y el plano actoral-personaje.

1.1 Aproximaciones a la definición de estética

Catherine Naugrette, en su libro *Estética del Teatro (2004)* habla de la estética como parte de la filosofía, y pone en dialogo a los filósofos Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant, y Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quienes hacen referencia a este concepto.

Baumgarten, por su parte, define la estética como una “ciencia del arte, y esta ciencia del arte tiene por objeto lo bello y la emoción que esto produce en el hombre” (Naugrette 2004:7). Esta emoción, de la que habla Baumgarten, denominada también como “bello pensamiento”, aparece a través de la contemplación de una obra de arte, se produce por la propia belleza del arte.

Kant “se interesa, más que por lo bello en si, por el gusto o, más exactamente, por el juicio de apreciación aplicado a lo bello natural y a lo bello artístico” (Naugrette 2004:8). Sostiene la idea de que lo bello natural es por esencia superior a lo bello artístico y que las bellas artes deben construirse próximas a la naturaleza. Según Kant, entonces, solo puede aplicarse una crítica de lo bello a través del juicio del gusto, no una ciencia de lo bello, sin embargo replantea “¿Cómo puede uno emitir un juicio sobre lo bello que sea a la vez subjetivo y objetivo, particular y universal? ¿Qué se entiende por juzgar el gusto, y particularmente lo bello?” (Naugrette 2004:9)

El razonamiento kantiano, como él lo expresa, se manifiesta de una manera ambigua encarnada en la noción de genio. Haciendo referencia a esta noción como una disposición innata del espíritu, a través de la cual la naturaleza dicta sus reglas al arte. El genio es siempre original, no se imita, no se explica, no se enseña, no se transmite. Escapa a toda tentativa de racionalización. Sin embargo, no puede ser librado a sí

mismo. La imaginación libre es fuente de desorden, de irregularidad: el genio debe ir siempre acompañado del gusto. (Naugrette 2004:9)

Hegel redefine el concepto de estética, y lo hace en oposición a los dos filósofos mencionados anteriormente, ya que no plantea la estética como una ciencia de lo bello y de la sensibilidad, ni como un juicio de apreciación, sino que plantea a la estética como una ciencia de lo bello artístico, con exclusión de lo bello natural.

Además, Naugrette, toma de los principales diccionarios, diferentes definiciones que hacen referencia al concepto de estética:

En el Littre: “ciencia que determina el carácter de lo bello en las producciones de la naturaleza y el arte”

En el Grand Larousse de la lengua francesa: “ciencia de lo bello; parte de la filosofía que trata de la naturaleza del arte y del sentimiento artístico”

En el Grand Robert de la lengua francesa: “ciencia de lo bello en la naturaleza y en el arte: concepción particular de lo bello, del sentimiento, de la belleza”. (Naugrette 2004:8)

A grandes rasgos podemos ver cómo el concepto de estética encuentra como punto en común, la palabra ciencia para hacer referencia a dicho concepto, ya sea, “ciencia del arte”, “ciencia de lo bello artístico”, “ciencia de lo bello en la naturaleza”. Nos interesa el término que plantea Baumgarten, “ciencia del arte”, pero sin hacer hincapié en lo bello, sino, haciendo referencia a la palabra ciencia como un concepto específico de composición artística, que nos permita indagar sobre nuestra problemática en relación a los ejes narrativos y actorales.

1.2 Antecedentes estéticos: Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Real Maravilloso

La estética del Romanticismo (s. XVIII-XIX) se caracteriza por expresar estados de ánimos y sentimientos que muestran una perspectiva subjetiva llena de emocionalidad y provocación, que conlleva la exaltación de la libertad, la individualidad y la subjetividad, generando una reacción dentro del campo artístico contra las lógicas del pensamiento de la Ilustración, dándole importancia al sentimiento del ser humano. Además defiende la libertad por sobre todas las cosas, haciendo hincapié en temas políticos como las revoluciones de la época, donde se observa la exaltación del pueblo, la ruptura con la tradición, con el orden y con la jerarquía de

valores culturales y sociales dominantes. A su vez esta corriente se caracteriza por dejar fluir la fantasía, los sueños, lo sobrenatural y la provocación política.

Por su parte, la estética del Realismo se presenta como una corriente rupturista con el Romanticismo, en la segunda mitad del siglo XIX. Se identifica por la representación objetiva de la realidad, basándose en las observaciones de los aspectos cotidianos. El Realismo se caracteriza por su ambición de autenticidad, la idea de tratar temas que se ignoraban, tomando como protagonistas a campesinos, picaderos, ferroviarios, lavaderos, mineros, paisajes rurales y urbanos, quienes fueron fuentes de inspiración, por lo que se podría decir que la temática predilecta para el Realismo era el mundo contemporáneo, que incluso alcanzó a reyes y poderosos al ser representados también en actitudes cotidianas y hogareñas.

Podemos agregar que el Realismo no solo trataba sobre la vida cotidiana del trabajador o revelaban las injusticias sociales de su época, sino que también expresaba el heroísmo de sus protagonistas. En este caso, la lucha del héroe realista no se retoma al héroe clásico, (como por ejemplo el de las tragedias griegas) sino que, es una persona de ese mundo cotidiano que busca el reconocimiento de sus pares. Este héroe se podría ver reflejado por ejemplo en un bombero, como un héroe urbano en su papel de salvador. No así es el héroe en el Romanticismo, quien deseaba fervientemente la heroicidad y la buscaba de forma consciente y premeditada, despreciando a la sociedad.

El Naturalismo, por su parte, como una continuación y a la vez disolución del Romanticismo, surge finalizando el siglo XIX y continúa en el siglo XX, como una derivación del Realismo, basándose en reproducir la realidad con una objetividad documental de todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares, presentando también nuevas ideas sobre la verosimilitud. (Hauser, 1969) Entendiendo a esta última como aquello que aparenta ser verdadero, mostrando algo semejante a la realidad, y que resulta ser creíble para quien lo observa.

Podríamos decir que el Naturalismo toma la naturaleza como el principio de la realidad, es decir, entender este Naturalismo como una representación fiel a la realidad cotidiana.

De lo anterior, nos interesa señalar que, el Naturalismo se preocupa por imitar o representar la realidad que les rodea de una forma vulgar y a la vez objetiva, muestra la crítica de la opresión, las diferentes clases sociales, tratando de describir detalladamente

a fin de exponer el comportamiento del ser humano, con el objetivo de demostrar que las personas son prisioneras de las situaciones por las que viven y se desenvuelven.

Es por eso que la estética del Naturalismo se caracteriza por mostrar la realidad social como una crítica de su estado grotesco, es decir, tomar los temas como la pobreza, el alcoholismo, la prostitución, las diferentes clases sociales, entre otras; y tratarlos con cierta dureza y oscuridad, estas diferentes situaciones que se podían observar en la sociedad.

En definitiva, tanto el Realismo como el Naturalismo, como estéticas artísticas, a la hora de ponerlas en dialogo no hacen más que colocarnos ante fronteras borrosas que se funden entre ellas.

Entendemos que ambas estéticas utilizan una misma técnica de composición, pero difieren en la manera de exponer la realidad social de la que hablamos anteriormente. Está claro que ambos reflejan la vida cotidiana y las cuestiones sociales contemporáneas a la época, pero cada uno lo presenta de una manera diferente.

El Realismo expone una representación objetiva de la realidad detalladamente, desde una perspectiva burguesa. A diferencia del Naturalismo que lo hace desde una perspectiva objetiva con un trasfondo social, “carece de todo idealismo y de toda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obsceno, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad” (Hauser 1969:86) en otras palabras, muestra detalladamente, la realidad cruda de las clases oprimidas y proletarias.

Lo Real Maravilloso

Lo Real Maravilloso, así como el Realismo Mágico, término que abordaremos en profundidad en el próximo apartado, surge en la literatura tomando las corrientes europeas como una expresión de deseo de libertad por parte de los pueblos oprimidos en Latinoamérica. Aparece la necesidad de mostrar un mundo diferente del europeo, y el rechazo de un mundo moderno refugiándose en la mitología latinoamericana.

Lo real maravilloso es antecedente fundamental del realismo mágico, pues el primer concepto engloba mucho más que el segundo, y tiene implicaciones de mucha mayor trascendencia en los grupos sociales de América, mientras que el realismo mágico abarca más los mitos y las leyendas propias de una época

[...]. Mitos que, en efecto, son parte medular de la historicidad social en un determinado lugar, pero que, a diferencia estricta de lo real maravilloso, no orientan la actuación de los habitantes del lugar. (Nomo Ngamba 2016:112)

El mayor exponente de lo Real Maravilloso es el autor sueco, nacionalizado cubano, Alejo Carpentier, quien “llama 'real maravilloso' la búsqueda de propiedades mágicas dentro de la realidad misma: ‘lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad’” (Achitenei 2005)

La realidad maravillosa radica en algo que pertenece a lo irreal, a lo fantástico y se basa en la historia de los diferentes ámbitos que presenta la naturaleza y puede darse, como se da, en cualquier época, cultura y lugar. Sin embargo, Carpentier, cuando habla de realidad toma como referencia dos elementos fundamentales: por un lado la geografía que presenta la naturaleza del mundo latinoamericano, que a su vez se muestra de una manera extraña para la comprensión europea, y por otro lado, la mitología de la cultura latinoamericana, basándose precisamente en la fe, en la exaltación del espíritu y en una cosmovisión del universo. Además, hace referencia a lo Real Maravilloso como una inesperada alteración de la realidad, una búsqueda de otras dimensiones de la realidad, sueños y ejecución, ocurrencia y presencia.

Entendemos que lo Real Maravilloso y el Realismo Mágico, comparten muchas características. Así como lo afirman varios autores como Suzanne Jill Levine, quien le atribuye a Carpentier el haber introducido el termino Realismo Mágico y posteriormente Real Maravilloso, aunque habrían sido Asturias, Rulfo y García Márquez, quienes luego lo pusieron en práctica realmente.

Lo Real Maravilloso y el Realismo Mágico, convergen en muchos puntos en común y se hace algo difusa su diferenciación. Sabemos que comparten la idea de presentar una realidad mágica, donde no se cuestionan los sucesos extraños sino que forman parte de la misma y son aceptados como naturales.

Según Heras (1997) los autores Roh y Carpentier, difieren en algunos aspectos, Roh apela a una comprensión racionalista para asimilar una realidad cotidiana o misteriosa, mientras que Carpentier toma como punto de referencia dos elementos fundamentales: la propia naturaleza americana y su carácter mítico.

Con respecto a los personajes, lo Real Maravilloso trabaja con ellos de una manera muy parecida a como lo hace el Realismo Mágico. En ambas estéticas, pueden

aparecer personas con poderes sobrenaturales, o con la capacidad de transformarse en animales u otros seres. Sin embargo, en lo Real Maravilloso, a diferencia del Realismo Mágico, en su gran mayoría, sus historias y personajes pertenecen a momentos específicos de la historia latinoamericana, poniendo en juego, sobre ella aspectos mágicos y/o maravillosos que hacen transcurrir a la historia.

Un gran exponente de lo Real Maravilloso es el texto de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. Un texto donde pueden observarse claramente estas peculiaridades tanto de los personajes como de la historia misma. Este texto cuenta de alguna manera la historia de la independencia y revolución haitiana. En él aparecen personajes que narran la historia y ponen en contexto al lector.

Como mencionábamos anteriormente, lo Real Maravilloso, está puramente atravesado por el sufrimiento latinoamericano provocado por la colonización europea, la búsqueda constante de libertad y expresión. Tal como sucede en dicho texto, donde sus personajes y su protagonista son esclavos negros, obligados a trabajar prácticamente sin descanso y a quienes les es recordado todo el tiempo el lugar que ocupan a diferencia de los hombres blancos.

Puede observarse cómo estos personajes, al igual que en el Realismo Mágico, hacen uso de sus poderes sobrenaturales para poder atravesar de una mejor manera su suplicio. Tal es el caso de Mackandal, un esclavo negro revolucionario, quien realmente existió y formó parte de la historia e independencia de Haití. En la novela, este personaje tras ser capturado con orden de ser quemado vivo, se transforma en una mariposa y escapa, lo cual es interpretado como un signo de libertad por los otros esclavos. Podría decirse también que Mackandal de alguna manera enaltece la religión del vudú con sus poderes licantrópicos, los cuales utiliza para ayudar a las personas que con tanta devoción y confianza reclaman sus milagros.

Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. (Carpentier 1967: 22)

También es el caso de Ti Noel, otro esclavo negro, que practica el ejercicio de la metamorfosis y el dominio de las fuerzas de la naturaleza.

Con respecto al plano narrativo, en el prólogo se pueden rescatar elementos rituales y espirituales. El autor fusiona la realidad con los sueños, la imaginación, la vida y la muerte; basándose en la historia y en los mitos.

Se observan también rituales mágicos como por ejemplo el vudú, que se representa de una manera mística, en donde los personajes viven con intensidad y lo disfrutan bajo el éxtasis de una orgía sangrienta de animales, cantan himnos, danzan y recurren a lo onírico para que la magia cobre fuerza y los dioses negros los favorezcan en sus milagros.

Podemos decir, entonces, que lo extraño en lo Real Maravilloso, va más allá de simples hechos extraños sin explicación. Todos aquellos acontecimientos que suceden, están atravesados por la historia y por el sufrimiento de personas que desean mostrar su mundo de manera diferente. Claramente se observa que esa manera diferente de querer mostrar el mundo está dada por la fe de las personas, los ritos vudú y en los poderes licantrópicos, en el caso de *El reino de este mundo*.

1.3 Realismo Mágico

En este apartado retomamos la estética del Realismo Mágico, atendiendo los anteriores desarrollos sobre estéticas, para abocarnos a su contexto histórico y desarrollo de principales características, teniendo en cuenta que nos interesan los aportes que se puedan sumar a comprender los procedimientos creativos sobre el plano narrativo y actoral-personaje.

Por su parte, entendemos que el estudio del Realismo Mágico, nos abrirá el camino hacia nuestra problemática actoral, y nos dará herramientas para poder abordar nuestro trabajo sobre el plano narrativo y el plano actoral-personaje.

En 1925 el alemán Fran Roh usó por primera vez la expresión Realismo Mágico para identificar a la pintura post-expresionista europea en donde, a través de la misma, se mostraba una realidad alterada. Luego fue tomado por la literatura para definir una nueva tendencia narrativa hispanoamericana.

Esta nueva forma de escritura, surge a comienzos de siglo XX, a partir de la independencia política de América Latina. Aparece una necesidad, un anhelo de nombrar a partir de un lenguaje propio la realidad latinoamericana. Aunque al principio, si bien quedaba en evidencia el entorno geográfico y social latinoamericano, aún se encontraban vigentes los modelos literarios europeos, a pesar de un constante intento por darle una identidad propia, un nombre propio a esta parte del mundo, como así también, definir y defender la identidad latinoamericana.

Esta nueva literatura remarca un carácter paradisiaco de la naturaleza. A diferencia de la corriente naturalista, que, como bien hemos mencionado en el apartado anterior, se empeñó en una descripción más precisa del entorno.

La novela [del Realismo Mágico] pues había cumplido una tarea edificante, de reconocimiento de realidad y al mismo tiempo de denuncia. Una vez agotados los esquemas realistas, una vez afirmada la geografía nacional como un elemento de identificación hispanoamericana se imponía la búsqueda de un lenguaje propio. (Brigard 1996:107)

Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco, “logra superar la novela tradicional creando un mundo basado en el mito, a través de un lenguaje mágico emparentado con el surrealismo” (Brigard 1996:108).

Jorge Luis Borges, escritor argentino, a su vez, como un gran exponente de los esquemas anti realistas, retoma tradiciones extrañas y propias, da cabida al juego, a la ironía y al humor, creando un nuevo lenguaje que destruiría el tradicional, y dando lugar a un nuevo orden.

Por un lado Asturias se remitía al pasado histórico-mítico de América Latina y a una geografía concreta recreada en un lenguaje mágico; y por otro, Borges inventaba ciudades imposibles, a través de un lenguaje lúdico.

Este nuevo camino, denominado Realismo Mágico, significaba la búsqueda de la realidad propia de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar una impronta original y única de América en el mundo.

Sin embargo, el empeño de Asturias por recuperar el mundo indígena, de volver a las raíces americanas auténticas, era importante como toma de conciencia, pero entendía que los únicos que hubieran podido expresar la realidad americana, tal cual era originalmente, eran los aborígenes. La naturaleza del continente seguía siendo la misma,

pero no así la raza, el idioma y la cultura. Por esto mismo es esta incansable necesidad de encontrar a través de la literatura un lenguaje propio, sin añadiduras extranjeras, que pudiese expresar con precisión, y miticidad, lo que América había sido en algún momento.

El escritor y poeta francés Jean-Pierre Durix en su libro de *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse*, indica que los textos mágico realistas combinan: "una mezcla de 'fantasía' y una clara preocupación por la referencia, la alegoría histórica y la protesta social" (Ruiz Serrano: 175) (traducción propia)

Una de sus características más destacadas radica en mostrar situaciones y elementos del orbe irracional, relacionados con la vida cotidiana. Esos elementos irracionales, fantásticos se consideran necesarios para la construcción de lo sobrenatural conforme al Realismo Mágico, ya que el mismo pretende fundir la realidad con elementos mágicos.

Amaryll Chanady plantea que, el Realismo Mágico

[...] está caracterizado en primer lugar por dos conflictos, pero de perspectiva autónoma y coherente, uno basado en un punto de vista racional de la realidad, y el otro en la aceptación de lo sobrenatural como parte de la realidad cotidiana. (Ruiz Serrano: 178) (Traducción propia).

Por un lado Chanady sostiene que, tanto lo realista/naturalista y lo sobrenatural coexiste en un estado de antinomia, entendiendo a ésta última como la presencia simultánea de dos códigos poéticos conflictivos pero potenciales, en donde "la visión del mundo que se obtiene en su representación textual está regida por un código coherente, en el que se asimila el código de lo sobrenatural". (Ruiz Serrano: 178). Por otro lado propone que, a nivel textual haya una resolución de esta antinomia. Es decir, que cuando se presenta el conflicto que hay entre lo natural y lo sobrenatural, se pueda aceptar lo irracional como hecho natural.

De aquí que el Realismo Mágico plantee la relación que se constituye entre lo natural y lo sobrenatural, representando una cotidianeidad con acontecimientos de la realidad histórica y sociopolítica que son reconocidas por el lector. En los textos del Realismo Mágico, lo sobrenatural está basado principalmente en lo maravilloso, en los mitos, en las leyendas, en el folklore, en la religión.

Angel Flores en su libro *Magical realism in Spanish American fiction* define al Realismo Mágico “como una mezcla de realidad y fantasía [...] La realidad, la fantasía y los sueños se mezclan para formar un todo armónico”. (Mena 2018: 396)

A diferencia, Luis Leal, piensa al Realismo Mágico como una actitud frente a la realidad,

[...] en vez de llevar al autor por la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella. Lo principal en el realismo mágico es < el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias> <el mágicorealista no trata de copiar (como lo hace el realista) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas> (Mena 2018:397)

Este tipo de reflexiones nos sirvió, no solo como característica fundamental para repensar el Realismo Mágico en el teatro, sino también para atender específicamente y problematizar todo lo que gira en torno a las circunstancias escénicas: escenografía, objetos; y a partir de aquí, por el plano actoral: objetivos del personaje, acción/reacción respecto al entorno, relación con el espectador. Retomaremos estas cuestiones más adelante.

1.3.1 Procedimientos de escritura literaria

Con respecto al plano narrativo observamos que el Realismo Mágico nos ofrece un mundo que en una primera apariencia parece realista pero, a través de recursos narrativos mágicos, extraños y/o fantásticos, la realidad de la ficción se comienza a alejar de lo cotidiano y, al igual que aquella escena con la que comenzamos nuestra investigación, se va convirtiendo en un devenir mágico, que al presentar reglas internas verosímiles, genera el efecto de “mundo posible”. Dichas reglas son asimiladas por los personajes como cotidianas y son aceptadas de manera instantánea y natural. Como así también, el lector/espectador, no cuestiona estos sucesos mágicos, perdiendo así su noción de mundo razonable-cotidiano, para sumergirse en los acontecimientos de ese mundo posible.

Consideramos que el objetivo narrativo del Realismo Mágico, cuando nos invita a ser parte de estas situaciones fantásticas, no es el de generar temor, terror o algún tipo

de miedo en el lector/espectador, sino más bien generar una sensación de placer ante lo mágico que está aconteciendo.

Nos resultó de interés que la concepción mágica del universo se realice a través de mitos locales, costumbres de los pueblos, tradiciones de la ciudad, supersticiones de los pobladores. Como hemos mencionado anteriormente, el Realismo Mágico presenta escenarios y situaciones dramáticas propias del continente americano, ya que sus mayores exponentes, reconocidos mundialmente, forman parte de la realidad latinoamericana, una realidad que en sus ojos, se presenta como habitada por la pobreza y la marginación de los más oprimidos.

Con respecto a los personajes, en general, se trata de personas que viven sencillamente, en lugares comunes y tienen una vida cotidiana. Este planteo inicial sirve de contraste al momento en que comienzan a suceder eventos mágicos. A veces parecieran tener también algún tipo de poder sobrenatural que les ayuda a sobrellevar las situaciones de angustia y represión en las que se ven envueltos.

Por citar uno de los ejemplos más sobresalientes del género, en la novela de García Márquez, *Cien años de soledad*, se observan personajes que levitan elevándose al cielo, que vuelven de la muerte, personas que se convierten en víboras por desobedecer a sus padres, y otros personajes literarios que presentan enfermedades como por ejemplo “la peste del insomnio”, que quienes la padecen pueden pasar más de cincuenta horas sin dormir y con el transcurso de la vigilia perder la memoria. Además, se observan otros sucesos extraños que le ocurren a los personajes, como por ejemplo: el sacerdote le coloca en la frente a la familia Buendía el signo de la cruz de ceniza, que más tarde, de regreso a casa, el menor de la familia no puede quitarse de la frente, como así tampoco sus hermanos, que luego de haber intentado limpiarse con agua, jabón y lejía no lo logran, a diferencia del resto de la familia que pudo hacerlo sin mayores problemas. También pueden apreciarse situaciones como lluvias de flores amarillas o un diluvio por cuatro años consecutivos.

En otro caso, la novela de Isabel Allende *La casa de los espíritus*, presenta personajes con la capacidad de invocar e interactuar con espíritus, realizar desplazamientos de objetos por una fuerza psíquica y premoniciones que se cumplen. También es entendido como algo extraño la belleza sobrenatural de uno de los personajes, una mujer que pareciera ser, un ser celestial con su piel blanca como de

porcelana, su pelo verde y sus ojos amarillos. Además el perro de la familia, con un tamaño descomunal, de raza desconocida, considerado como un caballo o un animal exótico.

Por otro lado, con respecto al tiempo del relato, se caracteriza por ser distorsionable, es decir, no necesariamente los acontecimientos suceden de forma lineal. En el caso de *Cien años de soledad*, la historia es contada por un narrador de manera cronológica, sin embargo, a lo largo de la novela se advierten algunas alteraciones temporales, que trasladan al lector a diferentes momentos. Por ejemplo: el narrador debe hacer referencia al pasado para así poder explicar lo que acontece en el presente. Como es el caso donde se introduce la fundación de Macondo, a través de un flashback de J.A Buendía, por parte del narrador, generando un quiebre en la línea temporal del relato, hasta que vuelve a ser restituida al presente de la historia.

También, en *Cien años de soledad*, se puede observar a los personajes cuestionarse sobre qué día de la semana está transcurriendo

“[...] le pregunto: < ¿Qué día es hoy? >. Aureliano le contesto que era martes. < Eso mismo pensaba yo >, dijo José Arcadio Buendía. < Pero de pronto me he dado cuenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias, también hoy es lunes>. (García Márquez 2014:100)

También existen múltiples narradores, existe la posibilidad de que el relato se haga en primera, segunda o tercera persona. Puede suceder que un personaje de repente se convierta en narrador de las acciones de otro personaje, o narrador de los acontecimientos, como así también puede existir una figura específica de narrador que esté presente o no en el espacio, comentando sobre el accionar de los personajes, o sobre los acontecimientos que están sucediendo o que podrían suceder.

1.4 Cruce de Estéticas y aproximaciones a la escena teatral

Hasta este momento hemos repasado las estéticas relacionadas con el Realismo Mágico. Las mismas nos sirvieron de guía para el planteo de dos ejes rectores que atravesarán nuestro trabajo de investigación escénico: el plano narrativo y el plano actoral.

Es importante aclarar que dichas estéticas son fundamentales para la posterior comprensión del Realismo Mágico. Las retomamos en ese orden cronológico, ya que, como hemos mencionado anteriormente en la introducción de nuestro trabajo, para poder abordar el Realismo Mágico nos preguntamos qué era el Realismo. Una vez investigado el mismo, devienen las demás estéticas que son precedentes, como el Naturalismo y Romanticismo. Importantes también para poner en contexto las bases de nuestra investigación.

Si bien, el estudio de dichas estéticas nos permite la comprensión de las mismas en su totalidad, para contribuir a nuestro trabajo, tomamos elementos específicos del orden compositivo.

Como ya hemos mencionado, el realismo/naturalismo concibe a la obra de arte como un espejo de la realidad. Tomamos la idea de mostrar una realidad tal cual es, poniendo en evidencia problemáticas, y situaciones específicas de nuestra contemporaneidad. Sobre esta idea, comenzamos a pensar lo mágico, lo extraño, propio del Realismo Mágico. Es importante aclarar que, cuando hablamos de lo extraño (cabe destacar que no tiene una relación directa con el distanciamiento o extrañamiento brechtiano), hacemos referencia a aquellas acciones corporales o dramáticas, como así también a la utilización de objetos, por fuera de lo que socialmente se entendería como cotidiano. En el siguiente apartado queremos introducir las nociones básicas de la composición poética teatral, para comenzar a generar el cruce entre el género narrativo hasta aquí analizado y el arte teatral.

1.5 Poética

Jorge Dubatti, profesor, crítico e historiador teatral argentino, en su texto *Filosofía del teatro: fundamentos y colorarios*, hace hincapié en la Filosofía del Teatro y en cómo está ligada a la reflexión teórica sobre la praxis teatral en un contexto específico.

Según Dubatti la Filosofía “tiene interés particular en el ser peculiar del acontecimiento teatral, un ser del estar acontecer en el mundo” a diferencia de la Filosofía del Teatro “que busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes.” (2010:54)

Dentro de los estudios teatrales, la filosofía del teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere a posibles marcos de totalización, que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología, como la Poética Teatral, la Crítica Teatral, la Semiótica Teatral, la Teoría Teatral... (Dubatti 2010:55)

La Filosofía del Teatro plantea una definición de Teatro, entendiendo al mismo como

un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro: el teatro en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se los reduce para una supuesta comprensión semiótica. (Dubatti 2010:56)

Entendiendo el Teatro como acontecimiento, Dubatti resalta tres subacontecimientos: el convivio, la poésis y la expectación. A su vez, dichos subacontecimientos, pueden agruparse al menos en dos tipos de definiciones expresando la especificidad del teatro. Por un lado, una definición lógica-genética del teatro como acontecimiento triádico, entendiendo a la misma como la expectación de poésis corporal en convivio. Por otro lado, la definición pragmática del teatro como una zona de experiencia y construcción de subjetividad en la que intervienen convivio-poésis-expectación.

A continuación dilucidaremos estos conceptos mencionados para poder comprender luego, de dónde proviene el término que queremos abarcar, Poética.

Dubatti hace referencia al convivio o al acontecimiento convivial, al encuentro de los cuerpos presentes de los artistas, técnicos, espectadores, entre otras personas, que forman parte de una obra de teatro, que se encuentran compartiendo en tiempo y espacio dicho acontecimiento teatral. Ya sea en una sala, en la calle, una casa, etc. El convivio a diferencia del cine o la televisión, es “una manifestación viviente [...] en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores.” (Dubatti 2010:61)

En tanto los otros dos subacontecimientos, se trata del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación. Por un lado, el acontecimiento poiético, está compuesto por hacedores teatrales, produciendo poésis con sus cuerpos a través de

acciones físicas y verbales mientras interactúan con objetos, iluminación y demás componentes específicos y por otro lado, el acontecimiento de expectación, compuesto por el público expectante, también como parte del convivio, que comienza la tarea de esperar esa poíesis que está aconteciendo.

Respecto a la poíesis, Dubatti la comprende como creación o producción, y con más profundidad, la entiende como un nuevo ente que se produce en el acontecimiento a partir de la acción corporal. “Utilizamos la palabra poíesis en el sentido restrictivo con que aparece en la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte” (Dubatti 2010:64)

Sin embargo, prefiere hablar de poíesis como producción ya que encierra dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. Así la poíesis teatral se caracteriza por ser efímera, pero que por su duración fugaz no posee menos entidad ontológica.

En cuanto a la expectación, como acontecimiento, es una función que nunca desaparecerá definitivamente, ya que basta con que tan solo un espectador observe la producción de poíesis. En esto consiste la tarea del espectador.

Con respecto a la poética, podemos decir que no es solamente un lenguaje escrito de poesía, sino que en el teatro lo poético deriva a la creación, construcción, fabricación. Teniendo en cuenta la poíesis, entendemos que ésta es objeto de estudio de la Poética, ya que esta última propone, en palabras de Dubatti “una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas” (2010:65).

Entendemos entonces, a la Poética como el estudio del acontecimiento teatral a partir de la investigación ontológica de la poíesis teatral en relación a la producción, recepción y el lugar de experiencia donde se crea el convivio. (Dubatti 2010). A diferencia de esta Poética (con mayúscula)

la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (Dubatti 2010:65)

Entonces, el conjunto de los componentes del ente poético, articulados y organizados de manera jerárquica, nos permitirá establecer un orden donde dichos

componentes, queden supeditados unos a otros. En este caso, hablamos del acontecimiento teatral atravesado por el Realismo Mágico, cuyos componentes son específicamente los del Realismo Mágico.

2. Componentes compositivos utilizados en el Realismo Mágico

En este apartado, presentamos los componentes constitutivos de los cuales nos servimos para nuestro trabajo de composición actoral y aproximaciones al personaje teatral.

En primer lugar nombramos los componentes pertenecientes al plano actoral-personaje. Aquellas situaciones y elementos del orbe irracional, pensadas a través de las acciones corporales extracotidianas, con el interés de mostrar aspectos extraños como algo cotidiano y tradicional.

Aparece el trabajo sobre el gesto, la acentuación de las expresiones del rostro, la mirada, la forma de desplazarse, es decir la corporalidad en su totalidad. Es importante volver a aclarar que cuando hablamos de extraño, hacemos referencia al accionar de los cuerpos de una manera que se encuentra por fuera de lo que socialmente se comprendería como cotidiano. Lo extraño, es un fuerte componente del Realismo Mágico, en este caso llevado más allá de la situación como extraña, sino que también atravesando al cuerpo, generando una lógica específica que se crea dentro de ese espacio escénico específico.

En segundo lugar, hacemos referencia a los componentes relativos al plano narrativo, como la temporalidad de la escena. Como hemos mencionado en apartados anteriores, el tiempo en el Realismo Mágico no necesariamente se da de una manera lineal, este se puede ver afectado de diversas maneras. Claro está que, este tiempo no lineal afecta a la construcción del relato como así también a las corporalidades en escena. Además, podemos nombrar también la utilización de recursos narrativos sobre el texto, es decir, la posibilidad de nombrar elementos mágicos que suceden, desde la palabra de los personajes o un narrador externo. En palabras de Pavis (1998) la narración es a veces, la historia contada y otras el discurso o relato que cuenta esa historia y sus acontecimientos.

En último lugar, nombramos la verosimilitud, no como un componente constitutivo, sino como un efecto poético que se logra por la combinación de los componentes mencionados. Entendemos a la verosimilitud como generadora de sentido, directamente vinculada a la coherencia dentro del contexto que ha creado el autor. El espectador acepta que lo expuesto es algo creíble, verosímil, pero a la vez sabe que es algo irreal, fantástico, ficticio.

3. Procedimientos

Trabajamos sobre una metodología donde la teoría y la práctica están en diálogo constante, para eso, tomamos como base el material teórico previamente analizado, y a su vez, nos valemos de ciertos procedimientos, tales como: lo narrativo, en relación al texto específico del cual nos valemos y la improvisación, entendiendo a estos como “una técnica de puesta en escena, de juego escénico o de escritura dramática, de la cual se sirve el artista para elaborar el objeto escénico” (Pavis 1998: 336).

Partiendo entonces de los componentes mencionados en el apartado anterior y lo que plantea Dubatti con respecto a la poética, generamos a través de los procedimientos, un orden jerárquico de dichos componentes, donde cada uno queda supeditado a otro:

- Situaciones y elementos del orbe irracional relacionados con la vida cotidiana. Mundo realista con el interés de mostrar aspectos extraños como algo cotidiano y tradicional.
- Acciones corporales extracotidianas. Trabajo exagerado sobre el gesto de los personajes.
- Saltos temporales.
- Utilización de recursos narrativos sobre el texto, es decir, la posibilidad de nombrar elementos mágicos que suceden, desde la palabra de los personajes.
- La presencia de un narrador-voz en off.

Teniendo en cuenta entonces dichos componentes, en la primera serie de ensayos se trabaja mayormente sobre el plano actoral-personaje, donde tenemos en

cuenta las situaciones irracionales y aspectos extraños en relación a la vida cotidiana que propone el Realismo Mágico. Se trabaja mediante el planteamiento verbal de escenarios cotidianos, posibles, que en nuestro caso particular son aportados por el texto teatral original.

Posteriormente, una vez planteada la situación, se da lugar al cuerpo, a las acciones corporales extracotidianas y el trabajo exagerado sobre el gesto de los personajes. Esto, mediante ejercicios sobre el cuerpo, tales como: buscar diferentes formas de caminata por el espacio, generando estímulos de movimiento, como así también encontrar diversas formas de mover las extremidades. De esta manera, teniendo en cuenta lo anterior, se comienza la improvisación, entendiendo a la misma como una “técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e «inventado» en el calor de la acción” (Pavis 1998:246)

En una segunda serie de ensayos, comienza a aparecer con mayor énfasis el plano narrativo. Los saltos temporales, se trabajan desde la enunciación. Como hemos mencionado anteriormente, no necesariamente se trabaja sobre un tiempo lineal, sino que se abre la posibilidad de generar una ruptura en la linealidad del tiempo. La misma se puede pensar también a través de la voz de un narrador, que pueda relatar los sucesos, como así también los cambios temporales.

Finalmente, entendemos que con el conjunto de los componentes anteriormente mencionados, trabajados de dichas formas, podemos dar el efecto de verosimilitud, que como ya hemos mencionado anteriormente, es un efecto poético que da sentido al resto de los componentes constitutivos. Para que algo resulte verosímil primero debe ser mostrado en el escenario para después poder darle un sentido lógico a la historia, una coherencia.

Pensamos a la verosimilitud como una construcción que abarca tanto lo corporal como lo material, y que en conjunto, forma un todo, un sentido, una coherencia y una realidad de un mundo específico, regido por reglas específicas, donde se espera que el espectador acepte dichas reglas para poder entender entonces, que lo que está aconteciendo es verosímil.

Parte II
Proceso de puesta en escena

4. El trabajo actoral

Asumimos la complejidad de la actuación dentro de un acontecimiento que genera poéticas actorales y discursos. Como plantea Dubatti, un acontecimiento, en este caso, entendido como una zona de experiencia y construcción de subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

Nuestro trabajo actoral comienza con el objetivo de cruzar procedimientos actorales con la complejidad de imaginarios próximos al Realismo Mágico, y por este camino, avanzar en la composición de comportamientos escénicos singulares. Los procedimientos de los cuales nos valemos para el trabajo actoral y la construcción de los personajes, aunque sin descuidar la mutua implicancia con el plano narrativo. Cuando hacemos referencia al plano narrativo, nos referimos al trabajo realizado sobre el texto dramático literario elegido, que en conjunto con los procedimientos del orden actoral: la improvisación y pautas específicas sobre el cuerpo, van creando y haciendo emerger en la poética del cuerpo, imaginarios del Realismo Mágico, tales como situaciones extrañas que acontecen y atraviesan a los personajes.

Es importante volver a aclarar que, cuando hablamos de lo extraño, hacemos referencia a aquellas situaciones o corporalidades que funcionan por fuera de lo que socialmente se comprendería como cotidiano.

En el trabajo durante los ensayos se buscó poner en valor la acción física orientada hacia la búsqueda y experimentación corporal. Dicha experimentación se realizó a través de pautas específicas y de improvisación de acciones, gestos, desplazamientos, dinámicas de movimiento y maneras de interactuar con el espacio y el dispositivo escénico.

La modalidad de los ensayos, realizados en el espacio Radio Nacional, estuvo dividida en dos series de: dos meses la primera y cuatro meses la segunda. Durante la primera serie, el trabajo se vio abocado al entrenamiento actoral y la experimentación corporal. Mientras que en la segunda serie, si bien el entrenamiento y el trabajo corporal estuvieron presentes, se incorporó el texto dramático literario elegido. Decidimos trabajarlo de esta manera, ya que creímos necesario, en primer lugar, reencontrarnos con nuestros cuerpos en escena y el trabajo sobre ellos, antes de involucrar el texto específico.

Durante la primera serie de ensayos, el trabajo consistió en: entrada en calor, tanto cuerpo como voz, a partir de ejercicios de caminata por el espacio, con cambios de direcciones, velocidades, niveles y conciencia de cada parte del cuerpo. También la incorporación de recursos generadores de procedimientos para la construcción actoral, tales como: repetición, música como estímulo, utilización de objetos. Con cada uno de estos recursos, realizamos un trabajo sobre el cuerpo que pudiese potenciar nuestro accionar en escena.

La repetición se trabajó, a partir de secuencias de acciones naturales/cotidianas/genuinas en forma coreográfica. Se buscó hacer consiente cada secuencia, para luego probarla en el espacio con diferentes velocidades y niveles, con el fin de, ver de qué manera podría involucrarse la palabra, para posteriormente generar una interacción entre nosotras actrices. Se intentó llevar la acción hasta sus máximos niveles de exageración, hasta lograr de a poco deformaciones en los cuerpos, lo cual fue pensado como posibles corporalidades extrañas que pudieran adquirir los personajes.

Por otra parte, se trabajó con música, la cual sirvió también como un potencial estímulo generador de acciones corporales. El trabajo partió desde el movimiento de una parte del cuerpo, llevándola nuevamente a su máximo nivel, con la intención de observar de qué manera reaccionaría el resto del cuerpo a ese movimiento, de qué manera se desplazaría ese cuerpo y de qué forma ese cuerpo interactuaría con el de la compañera.

A dicho trabajo se incorporó la utilización de objetos, con la pauta de crear diferentes formas de manipularlos, por fuera de su uso tradicional. Por ejemplo: en uno de los encuentros el objeto utilizado fue una silla con posa brazos. Utilizando las corporalidades extrañas que ya habían comenzado a aparecer, se intentó descifrar que otra funcionalidad podría tener dicho objeto. Finalmente una se colocó la silla como si fuese una especie de mochila, y la otra, a modo de rienda la guiaba por el espacio.

Con este trabajo, se intentó dar cuenta en mayor medida del accionar extraño de los cuerpos en relación a un objeto.

A partir de dichos hallazgos corporales, donde comenzó a denotarse lo extraño, se dio lugar a la segunda serie de ensayos donde, si bien el entrenamiento estaba presente, el plano narrativo comenzó también a tomar un lugar importante. Se implementó el texto *La Prudencia* del dramaturgo Claudio Gotbeter, del cual se tomó la

estructura narrativa, entendiendo a la misma como, el orden en que se presentan los sucesos, el espacio y el tiempo en que suceden. Es decir, nos basamos en dicha estructura, pero con la libertad de, en conjunto con el trabajo actoral, modificar las líneas de diálogo y ciertos acontecimientos, según las necesidades de nuestra investigación en torno al Realismo Mágico.

De esta forma, comienzan a dialogar el plano narrativo y actoral, dando lugar a las primeras escenas de la obra. Para ello retomamos los primeros fragmentos de la misma, y comenzamos a incorporar elementos específicos, según las necesidades que planteaba el texto, tales como: tazas, platos, diversos utensilios y una mesa. Como primera propuesta, todos los objetos fueron de tamaño pequeño en relación al espacio y a nuestros cuerpos como actrices.

Hasta este momento, se consideró dicha materialidad extraña, ya que, en el plano de la cotidianidad no se utilizan elementos desproporcionados en relación al cuerpo humano. La corporalidad comenzó a tomar forma según los objetos en escena. Se trabajó con diversas maneras de manipular dichos objetos, y numerosas formas de desplazarse y sentarse junto a la pequeña mesa. Sin embargo, en ensayos posteriores, se decidió probar el trabajo actoral con elementos de mayor tamaño, acordes al espacio y a nuestros cuerpos. Trabajamos con una mesa de comedor y dos sillas, no obstante, las tazas y los utensilios mantuvieron su tamaño pequeño.

Los elementos de mayor tamaño permitieron aún más posibilidades de exploración, por lo cual, se decidió trabajar de forma definitiva con estos últimos. Con estos objetos se trabajó de la misma forma, es decir, buscando diversas maneras de extrañar el uso de los mismos, y el desplazamiento de los personajes en torno a ellos. De esta manera, resultó más efectivo el trabajo sobre la corporalidad extrañada, que creemos podría proponer un Realismo Mágico *teatral*.

Por otra parte, nuestro accionar en el espacio se vio atravesado también por las cualidades y características que se cree pueden tener nuestros personajes, en diferentes situaciones. Se plantearon entornos que proponía el texto original como un estímulo de creación, y sobre ello se realizaron propuestas de improvisación, donde se trabajó la actitud de los personajes y su vínculo. Aquí es importante destacar también la incorporación de un maniquí a la escena, como un potencial objeto creador de sentido, tanto para el plano actoral-personaje como para el plano narrativo.

Se trabajó con él de diversas maneras desde lo material, probando diferentes formas de manipularlo como así también diferentes formas de incorporarlo a la escena. En un primer momento, se probó incorporarlo luego de un apagón. Donde los personajes, después de su “mágica” incorporación, seguían el curso de su acción interactuando con el mismo, como si hubiese estado presente todo el tiempo en escena. Esto, pensando en la lógica que plantea el Realismo Mágico, donde pueden aparecer o desaparecer personajes u objetos, sin que el resto cuestione dicha aparición o desaparición. Sin embargo, no resultó efectivo, ya que se hacía dificultoso su ingreso a la escena, por su materialidad de gran tamaño y sonoridad, perdiendo así el efecto mágico deseado.

No obstante, no fue hasta que encontramos un sentido narrativo, dentro de las lógicas de personaje que plantea el Realismo Mágico, que pudimos definir de qué manera podríamos disponer del mismo en escena. Detallado en el siguiente apartado.

Si bien nuestro trabajo parte del entrenamiento actoral y el accionar de los cuerpos, en relación al recurso narrativo que propone el texto original, somos conscientes del resultado al que pretendemos llegar, como mencionamos anteriormente, la aproximación al personaje teatral a partir de matrices poéticas del Realismo Mágico. Entendemos entonces, que los procedimientos antes mencionados, la improvisación y aquellas pautas específicas sobre el cuerpo, correspondientes al plano actoral, y el trabajo sobre el texto dramático literario, correspondiente al plano narrativo, sirven de conductores para llegar a ese resultado deseado.

4.1 Construcción del plano narrativo

Con respecto al plano narrativo, el trabajo dio inicio con lecturas sobre textos teatrales, que pudieran o no, pertenecer a una estética realista, con la posibilidad de agregar luego lo mágico/extraño, ya que el Realismo Mágico, al ser un género literario, no presenta textos teatrales específicos.

Luego de exponer las lecturas realizadas, nos interesó *La Prudencia*, que llamó la atención por su temática, en la cual se presentan características de la sociedad contemporánea, exponiendo la inseguridad y la paranoia que la atraviesan. Nos interesó además, la manera absurda y exagerada en que se ven expuestas dichas características.

La lectura que se realizó de la obra, fue pensando de qué forma ésta se podría adaptar a las necesidades de nuestra investigación abocada al Realismo Mágico, teniendo en cuenta que este último, propone un mundo que podría ser posible/cotidiano en el cual suceden situaciones extrañas o sin sentido. Se comenzó a pensar la obra de esta manera, y de qué forma podrían acontecer esos sucesos en torno al contexto original que plantea el autor.

En una primera instancia, el trabajo estuvo abocado a la lectura del texto, donde se permitió expandir el imaginario dentro de las posibilidades que aporta el Realismo Mágico. Sin embargo, como se ha mencionado en el apartado anterior, tanto el plano narrativo, como el actoral, están supeditados uno a otro y crean en conjunto. Es por esto que, para poder dar continuidad al trabajo narrativo fue indispensable que el trabajo actoral avance conjuntamente. De este modo, el texto original se vio alterado por los propios diálogos surgidos en los ensayos a través de la improvisación.

No obstante, hasta este momento, lo extraño se hacía presente en el plano actoral, no así en el plano narrativo. Si bien, nuestro trabajo consiste en la experimentación corporal, insistimos en la necesidad de que lo mágico, atravesara también el texto como lo propone el Realismo Mágico *literario*, generando así, una fusión entre texto, corporalidad y materialidad. Dando lugar a una posible poética de Realismo Mágico *teatral*.

Tomamos la estructura narrativa del texto original, y en conjunto con el trabajo actoral, realizamos una adaptación “mágica” sobre el mismo. Nos apropiamos de aquellas características en torno a la sociedad que expone el texto original, dejando en evidencia la inseguridad y la paranoia, atravesándolo por una concepción mágica de ese mundo. Es así como aparece la idea de Novilunio y la mención de Lampíridos luminiscentes.

Cuando hablamos de Novilunio, hacemos referencia a la luna nueva, aunque no de la manera en que se comprende naturalmente dicho fenómeno astrológico. Sino como un hecho que sucede una vez al año en este mundo posible que hemos creado. Lo entendemos como un acontecimiento importante que trae consigo la llegada de Lampíridos. Estos últimos corresponden a pequeñas luciérnagas con luminiscencia de color roja o verde. Las cuales, dependiendo su tonalidad, pueden provocar consecuencias positivas o negativas sobre la sociedad.

Esta situación mágica, se denota en el acontecimiento teatral a través de la palabra de los personajes. Los mismos hacen referencia y dan cuenta de lo que sucede a través de: su estar expectante en escena, sobre el color de la luminiscencia de los Lampiridos y la mención del Novilunio que está próximo a completarse.

Por otra parte, algo fundamental en el desarrollo, tanto narrativo como actoral, es la incorporación de un maniquí. El texto teatral original plantea tres personajes en escena, sin embargo, nos tomamos de ese recurso, puesto que, posee un gran potencial para la construcción de lo extraño. Como se ha mencionado en apartados anteriores, los personajes en el Realismo Mágico, pueden poseer la capacidad de interactuar con individuos, no necesariamente de naturaleza humana. Por consiguiente, el mismo es entendido de esa manera, como un ser que escapa a dicha naturaleza, con el cual los personajes interactúan y desencadenan el conflicto central de la obra. Si bien, el conflicto mantuvo en parte su estructura narrativa original, se ha modificado en otros aspectos para lograr la incorporación de aquello que pertenece a la poética del Realismo Mágico.

Por otro lado, en un primer momento, se pensó en la incorporación de un narrador que pudiera relatar los sucesos en escena, puesto que dicho recurso es propio del Realismo Mágico en la literatura, pudiendo hacerse presente como un narrador externo o como un personaje más. Sin embargo, al momento de ponerlo en práctica en los ensayos, prescindimos de dicho rol, ya que el discurso podía ser perfectamente contado por nosotras actrices, a través de nuestra propia palabra y corporalidad. No obstante, es importante destacar la aparición de una voz en off que representa la voz del maniquí.

Con respecto a la temporalidad, la escena se instala al anochecer, por tratarse del Novilunio mencionado por los personajes. En este punto, también es importante aclarar la fuerte relación entre el plano narrativo y el actoral, dado que dicho recurso completa su sentido por medio de ambos planos. Los personajes hacen mención de acontecimientos que han ocurrido en el pasado, explicitando de esa manera el curso que pueden tomar los acontecimientos del presente, en torno a este Novilunio, como así también, pueden denotarse aspectos de la temporalidad en el accionar de los personajes, con la repetición de acciones y patrones establecidos a lo largo de la obra. Por ejemplo: el momento en que Magnolia relata la experiencia aterradora que han vivido los vecinos durante el Novilunio anterior; ambos personajes quedan perplejos, y el relato finaliza

con una pausa prolongada tanto de las acciones como de la palabra. Posterior a eso, cuando se retoma la acción, Teresita, con un rotundo cambio en su gestualidad y de ánimo, propone tomar el té, como si nada de lo mencionado anteriormente hubiese sucedido. Este tipo de accionar por parte de los personajes, aparece de la misma manera en diversas situaciones a lo largo de la obra.

4.2 Construcción de personaje

Hasta este punto se ha dilucidado de qué forma hemos abordado tanto el plano narrativo como el plano actoral. Sin embargo, es necesario dar cuenta del trabajo realizado sobre los personajes específicamente. Aunque el mismo, forma parte del plano actoral, creemos necesario dar cuenta en mayor profundidad de qué manera hemos abordado el trabajado sobre el personaje, aproximándolo a las matrices poéticas que propone el Realismo Mágico.

En primer lugar, es necesario aclarar que, cuando hablamos de personaje, hacemos referencia al artificio que crea el actor en escena sobre su propio cuerpo. En palabras de Stanislavski (2016), el personaje se crea a través de: en un principio, una caracterización externa que explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel. Dejando en evidencia la caracterización interna, entendiendo a esta última como la personalidad, las emociones y maneras de pensar del personaje.

Stanislavski en su libro *La construcción del personaje*, plantea que,

puede obtenerse una caracterización externa intuitivamente, o también por medios puramente técnicos, mecánicos, simplemente externos. [...] Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, dibujos, libros o de cualquier simple incidente. (Stanislavski 2016: 37)

Partiendo de estas premisas, el trabajo sobre el personaje partió desde el imaginario que planteaba el texto original. Se pensó de qué manera podrían desenvolverse los personajes en ciertos contextos, y de ahí se comenzó el trabajo sobre sus cuerpos específicamente. A partir de pautas específicas sobre el cuerpo, como así también algunas propuestas de improvisación.

Es importante también aclarar que, la improvisación en este caso, es entendida como un eje que aporta a la construcción tanto del espectáculo como a la de los personajes. La misma, actuaría como método a partir de juegos escénicos, propuestas actorales en torno al Realismo Mágico y ciertos cuestionamientos. De esta forma surgieron acciones y comportamientos que ayudaron a la construcción de lo ya mencionado anteriormente. Para que el trabajo de improvisación sea fructífero, es importante mantener una constante conciencia corporal, así se rescatarán aquellos hallazgos que pueden ser potenciales para la escena.

Luego de una primera experimentación sobre el cuerpo, a partir de la improvisación de acciones y gestos, previos a la memorización del texto específico, pensando en las cualidades y características que creemos podrían llegar a tener nuestros personajes, comienzan a verse características extrañas en la manera de desplazarse, de interactuar y de manipular objetos. Destellos de aquellos matices poéticos del Realismo Mágico *teatral* que fue surgiendo del trabajo en los ensayos.

Generamos cuestionamientos acerca de qué es lo que pretendían decir/mostrar los personajes en escena y cada una de nosotras, actrices, realizó su propio recorrido, su propia búsqueda hacia su personaje.

Partiendo de aquello extraño que comenzó a aparecer en ambas corporalidades, y teniendo en cuenta las características que propone el personaje mágico: poderes sobrenaturales, capacidad de interacción con otros seres, como así también formas mágicas/extrañas en las que se ven afectados por su entorno, nuestros personajes fueron tomando forma. Por ejemplo:

Paula, en su personaje de Magnolia, toma la “enfermedad del insomnio” planteada en el libro de García Márquez *Cien años de soledad*, pero desde otra perspectiva. Su personaje se ve afectado por dicha afección y expresa que se ha contagiado por el simple contacto con otra persona afectada. Pero a diferencia de como la plantea García Márquez, en este caso, a lo largo de la obra, se puede observar cómo Magnolia, en lugar de no dormir, se duerme en reiteradas ocasiones.

Es necesario aclarar que, la presencia de enfermedades, expuestas de esta manera, es decir, por fuera del eje cotidiano y real en la que afectarían a una persona, forma parte de estos componentes mágicos/extraños que propone el Realismo Mágico.

Esto fue un hallazgo dentro del personaje, ya que la predispone con una corporalidad, por momentos decaída, que afecta también, de alguna manera la forma en que se relaciona con Teresita.

Esta corporalidad, fue desarrollándose a partir de experimentaciones sobre el cuerpo, acerca de lo que podría ser un cuerpo somnoliento. Se probaron diferentes maneras de que Magnolia se quedara dormida en escena. En un primer momento, se probó que este dormir sea paulatino, es decir, su cuerpo en escena se observaba constantemente cansado, y cabizbajo, hasta quedarse dormida. Sin embargo, creímos más efectivo para el recurso de lo extraño, el hecho de no hacer tan evidente ese cansancio corporal, sino que el acto de quedarse dormida fuese más abrupto. Si bien, la corporalidad de Magnolia, por momentos denota cansancio, sin dar previo aviso, se duerme en escena. Esto de alguna forma afecta a la manera en que se relaciona con Teresita puesto que, en varias ocasiones ella no da cuenta de que Magnolia se ha dormido, por lo que continúa su discurso, sin obtener respuesta, teniendo así que despertarla en reiteradas ocasiones.

Por otra parte, Camila, en su personaje de Teresita, presenta una actitud mucho más activa. Sus acciones son más exageradas y repetitivas. Dicho accionar fue desarrollándose, a partir de su interacción con Magnolia. En ciertas oportunidades, se observa cómo esta última asusta a Teresita con discursos sobre la inseguridad que se vive, a lo cual Teresita reacciona asustada de manera exagerada, sosteniéndolo a lo largo de la obra, presentando así una personalidad un tanto histérica. Por otro lado, su accionar repetitivo, va desde la manera de beber el té, hasta caminatas incesantes, resultando interesante dicha corporalidad y personalidad, por el contraste que se observa entre ambos personajes.

También, así como se denotan contrastes, aparecen similitudes entre ambas, que aportan a lo extraño de la escena. Como por ejemplo: la manera en que ambas beben el té coreográficamente y de manera extraña. Como así también, el contenido de lo que beben, que en este mundo posible, se denota a través de un polvo brillante, y no como lo que naturalmente se bebería como té.

Hemos llegado a dichos descubrimientos, a partir de los procedimientos antes mencionados, siempre teniendo como ejes el plano narrativo y actoral. Es así como se ha ido encontrando la propia naturaleza de los personajes en la poética de un Realismo

Mágico *teatral*. Por otra parte, fue indispensable hacer conscientes las acciones corporales, para detectar así, aquellos momentos en que se pierden las corporalidades específicas que presentan los personajes. Para ello, buscamos la manera de retomarlos volviendo siempre sobre el accionar del cuerpo, y haciéndonos preguntas tales como: ¿Cómo se desplaza mi personaje? ¿Cómo se comunica mi personaje? ¿Qué siente mi personaje? Preguntas que nos han llevado a retomar el mismo desde el aquí y ahora de la escena.

4.3 Cierre

A lo largo de estos apartados en relación al proceso de puesta en escena, damos cuenta del trabajo realizado durante meses, donde se puso en práctica la teoría en relación a nuestros cuerpos en escena. Teniendo como objetivo cruzar procedimientos actorales con la complejidad de imaginarios próximos al Realismo Mágico.

Durante este proceso hemos encontrado formas de trabajar la corporalidad, creando un cierto código actoral que poseen los personajes. Como así también, atendiendo a características específicas que propone el Realismo Mágico, tales como: situaciones extrañas y el no cuestionamiento de las mismas, creamos un mundo paralelo con una lógica interna específica, donde su sentido no es cuestionado, sino aceptado como la realidad cotidiana de ese mundo posible.

5. Bibliografía

ACHITENEI, M. (2005). *El Realismo Mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos*. Biblioteca virtual Babab.

ALLENDE, I (1982). *La casa de los espíritus*.

BARRENECHEA, A. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. CICE, Instituto Di Tella.

BONFITTO, M. (2013). *El actor compositor*. Traducción Graciela Mengarelli

BRIGARD, L. (1996). *El lugar de Mutis en la Narrativa Hispanoamericana*.

CARPENTIER, A. (1967). *El reino de este mundo*

DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios*. Universidad de Buenos Aires.

DURAN, A. (2012). *La vuelta a lo real. El teatro después del 2001*. Revista Funámbulos Buenos Aires.

GARCIA MARQUEZ, G. (2014). *Cien años de soledad*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

HAUSER, A. (1969). *Historia de la literatura y el arte tomo III*. Ediciones Guadarrama, S.A.

HURTADO HERAS, S. (1997). *El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión*. Unidad Académica Profesional de Amecameca UAEM.

MENA, L. (2018). *Hacia una formulación teórica del Realismo Mágico*.

NAUGRETTE, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.

NOMO NGAMBA, D. (2016). *El Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: dos visiones de la literatura postcolonial*. Université de Yaoundé I.

OVIEDO PEREZ DE TULEDA, R. (1999). *Huellas de Vanguardia: Realismo Mágico/Literatura Fantástica. Esbozo de una relación*. Anales de Literatura Hispanoamericana.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A

RODADO GOMEZ, V. (2015). *La improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje.*

RUIZ SERRANO, C. *El realismo mágico de las últimas décadas en Hispanoamérica y Rusia: ¿hibridez o desaparición?*

STANISLAVSKI, C. (2016). *La construcción del personaje.* Buenos Aires, Alianza Editorial.

6. Registros de nuestra práctica escénica









7. Texto dramático literario final

NOVILUNIO¹

(Teresita y Magnolia en escena junto a dos maniqués, toman medidas)

TERESITA: Muy bien Magnolia, anote, ancho de hombros: x cm, contorno de cuello: x cm, cintura: x cm, largo del torso: x cm...

MAGNOLIA: Teresita... *(Observando el maniquí)* estaba pensando, ¿no deberíamos hacer énfasis en el color verde?

TERESITA: Usted anote magnolia... *(Sobre el otro maniquí)* ancho de hombros: x cm, contorno de cuello: x cm, largo de mangas: x cm...

MAGNOLIA: Insisto Teresita, deberíamos hacer énfasis en el color verde.

TERESITA: Magnolia, no podemos tomar atribuciones sobre las prendas que confeccionamos para otras personas, usted anote.

MAGNOLIA: ¡Pero Teresita! Yo creo que por ser hoy podríamos tomarnos esas atribuciones, usted sabe cómo es cada Novilunio, siempre es mejor ser precavidas.

TERESITA: ¡El novilunio! Magnolia, tiene usted razón. Esto necesita más verde *(Acomoda el pañuelo verde sobre el maniquí y suspira)* Estoy agotada Magnolia, es increíble que tengamos que trabajar hasta en el día del novilunio. ¿Por qué no tomamos un te?

(Ritual de te)

TERESITA: Salud Magnolia.

MAGNOLIA: Salud Teresita.

(Brindan)

TERESITA: Salud porque este novilunio sea esplendido.

MAGNOLIA: Salud Teresita y ojalá que traiga nuevos lampíridos.

(Brindan)

¹ Texto dramático original *La prudencia* <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/366/>

TERESITA: Ojalá no sean como los de todos estos años que solo vienen a causar problemas.

MAGNOLIA: Ay sí, qué tremendo, una se prepara todo un día para la llegada de los lampíridos luminiscentes verdes y llegan todos lampíridos luminiscentes rojos.

TERESITA: Ay no Magnolia, no llame a la desgracia. Imagínese si llegan luminiscentes rojos otra vez, no quiero imaginarme otro año más así.

MAGNOLIA: Tiene razón Teresita, estos años nosotras hemos tenido suerte, pero mire si esta vez no.

TERESITA: Ay ni lo diga Magnolia, salud, salud porque este año los lampíridos sean todos luminiscentes verdes.

MAGNOLIA: Salud.

TERESITA: ¿Y Bernardo va a venir?

MAGNOLIA: Se está demorando mucho ¿no?

TERESITA: ¿Le habrá pasado algo, se habrá quedado estancado del otro lado?

MAGNOLIA: Ay ni lo diga Teresita, encima que lo vemos una vez al año, mire si no va a venir.

TERESITA: ¿y qué forma poseerá este año? Se acuerda Magnolia, el año pasado poseyó una silla

MAGNOLIA: Siiii, y el anterior una tetera (*riendo*) ay salud Teresita, salud porque Bernardo llegue pronto.

AMBAS: ¡Salud!

(Breve silencio)

TERESITA: Pero y otra cosa, qué pasa si sólo un lampírigo llegara con luminiscencia roja esta vez, y justo llega a nuestra casa, se posa sobre nuestra ventana y zazz, toda la violencia ya queda impregnada en la casa. Usted no lo pensó pero yo creo que con uno solo ya basta para que las cosas se pongan feas.

MAGNOLIA: No se ponga tan drástica Teresita, pensemos en positivo, todavía no se completó el novilunio.

TERESITA: Yo digo que esta vez tenemos que estar preparadas por las dudas.

MAGNOLIA: ¿Y qué sugiere?

TERESITA: No sé.

MAGNOLIA: Entonces cómo pretende que estemos preparadas.

TERESITA: Pensemos positivamente en verde, capaz nuestras ondas mentales verdes les llegan a los lampíridos luminiscentes rojos y cambian el color.

MAGNOLIA: Bueno.

(Breve silencio)

TERESITA: ¿Está pensando en verde Magnolia?

MAGNOLIA: No, estaba pensando en que me estoy sintiendo mal.

TERESITA: Pero piénselo en verde.

MAGNOLIA: Bueno, me estoy sintiendo verde mal.

TERESITA: Ay Magnolia, yo creo que también me estoy empezando a sentir verde mal.

MAGNOLIA: Me duele verde la cabeza.

TERESITA: A mí me duele verde la cabeza, verde la panza, verde... Bueno, basta de verde, se supone que el verde trae cosas buenas, no malestares. A mí también me duele la cabeza y también la panza ¿será que vienen lampíridos rojos otra vez?

MAGNOLIA: Ay Teresita no sea pájaro de mal agüero. A mí me duele la cabeza, la panza y un poco los ovarios.

TERESITA: A mí me duele la cabeza, la panza, un poco los ovarios y además las articulaciones.

MAGNOLIA: A mí me duele la cabeza, la panza, un poco los ovarios, las articulaciones también y a todo eso súmele la enfermedad del insomnio (*se duerme, Teresita se acerca la toca y Magnolia se despierta*). Creo que me la contagié

en el parque mientras paseaba con Carlos. Yo me senté en un banco y al lado mío se sentó después un hombre con un aspecto de somnolencia tremendo, era claro que ese hombre hacía meses que no dormía. Ahí fue donde me contagié el insomnio. *(Se duerme, suena el timbre, se asustan, ambas se dirigen hacia la puerta)*

TERESITA: ¿Abro?

MAGNOLIA: Pregunte quién es.

TERESITA: Y debe ser Bernardo.

MAGNOLIA: No Teresita, Bernardo no tocaría el timbre, el aparece y ya. Pregunte quien es.

TERESITA: *(Hacia la puerta)* ¿Quién es? *(breve silencio)* no contesta nadie

Magnolia. ¿Abro?

MAGNOLIA: No Teresita, cómo va a abrir, puede ser cualquiera, hasta un grupo de malhechores. Ay no me quiero ni imaginar quien más podría ser.

TERESITA: Por favor, si son malhechores váyanse.

MAGNOLIA: Claro, seguro que si es un grupo de malhechores nos dirían ah bueno, disculpen, si, veníamos a robarles pero ahora que nos piden tan amablemente que nos retiremos, nos retiramos, que tengan un buen novilunio. Por favor Teresita...

TERESITA: Bueno Magnolia, usted sabe cómo es esto, hay que ser precavidas. Quizás no son malhechores y son esos jóvenes que molestan todo el tiempo con sus jueguitos. Yo voy a abrir y les voy a dar un buen/

MAGNOLIA: NO! Teresita, no abra la puerta *(Se alejan de la puerta)* Tengamos cuidado, acuérdesse lo que pasó en el novilunio pasado en el departamento de los vecinos ¿se acuerda?

TERESITA: No.

MAGNOLIA: Ay Teresita, usted y su memoria. No se acuerda, entraron a la casa/

TERESITA: ¿Los lampíridos?

MAGNOLIA: No Teresita, entraron unos malhechores, forzaron la cerradura, descuartizaron a los moradores, envolvieron cada pedacito en papel celofán, los

guardaron en la heladera, comieron algo y se robaron todo, después hicieron un agujero en la pared y entraron al departamento vecino.

TERESITA: Qué bárbaros Magnolia...un agujero en la pared.

MAGNOLIA: ¿Eso le sorprende? *(breve silencio)* En el último se metieron de la manera más insólita que pueda imaginar, por las cañerías.

TERESITA: Qué sofisticados.

MAGNOLIA: Así parece, nos tocaron tiempos durísimos.

TERESITA: Sí.

(Magnolia se duerme, Teresita la despierta)

TERESITA: Magnolia, Magnolia despiértese *(Magnolia se despierta)* ¿Por qué no tomamos un té?

(Ritual del té)

MAGNOLIA: ¿Usted sabe el riesgo, el peligro que implica abrir una puerta en pleno novilunio?

TERESITA: Sí, cualquiera que abre una puerta está arriesgando su vida.

MAGNOLIA: No sólo su vida, sino la de todos los que están en la casa.

TERESITA: Le digo más ¿qué pasaría si justo entra un grupo de malhechores drogadictos? ¿Eh? Seguro nos violan, nos descuartizan, nos meten en la heladera y después se dedican a agujerear paredes hasta dejar el edificio en ruinas, imagínese el disgusto.

MAGNOLIA: Eso no es nada, y si se les ocurre llevarnos con pistolas en la cabeza hasta el banco y nos roban los ahorros de toda la vida, que con tanto sacrificio hemos juntado.

TERESITA: Yo no tengo ahorros Magnolia.

MAGNOLIA: Teresita, yo tampoco tengo, apenas me alcanza para tomar una taza de té, estamos suponiendo.

TERESITA: Ahh entonces sí, es una posibilidad. *(Breve pausa)*

TERESITA: ¿Y nos llevan como rehenes?

MAGNOLIA: Claro, pero nadie sabe que somos rehenes. La gente cree que formamos parte de la banda, porque los malvivientes esconden las armas entre la ropa y como entramos todos juntos, a cara descubierta...

(Magnolia se duerme)

TERESITA: Entramos así ¿a cara descubierta? Pero en los bancos siempre hay cámaras, graban todo, nos conviene llevar una capucha para que no nos reconozcan.

(Teresita despierta a Magnolia)

MAGNOLIA: Bueno, llevemos capuchas.

TERESITA: O un pañuelo grande, algo, sino estamos perdidas.

MAGNOLIA: ¿Ve? ¿Todo por qué?

AMBAS: por abrir una puerta en pleno novilunio.

TERESITA: Qué horror.

MAGNOLIA: Deberían implementar una ley donde exijan que en cada novilunio, todas las personas esperen la llegada de los lampíridos en sus hogares. Si hay afuera rondando lampíridos luminiscentes rojos la gente se descontrola, se pone violenta.

TERESITA: Tiene razón, salud Magnolia.

(Brindan. Apagón. Aparece Bernardo, posee al maniquí)

FOTO 1: Teresita y Magnolia asustadas.

FOTO 2: Teresita y Magnolia se dan cuenta de la llegada de Bernardo.

FOTO 3: Teresita agarra una silla y se pregunta si es Bernardo.

FOTO 4: Magnolia agarra una lecherita y se pregunta si es Bernardo.

FOTO 5: Magnolia y Teresita observan el maniquí.

FOTO 6: Magnolia y Teresita próximas al maniquí.

(Se termina las fotos y quedan mirando a Bernardo, lo descuelgan)

MAGNOLIA: Bernardo... ¡es usted! ¿Está ahí?

TERESITA: Ay Bernardo, venga, lo ponemos más cómodo por acá.

AMBAS: ¡Salud!

MAGNOLIA: Salud Bernardo, por que pudo llegar y por este nuevo novilunio.

TERESITA: Y salud por los lampíridos luminicentes verdes.

AMBAS: ¡Salud!

MAGNOLIA: Ay Bernardo, se perdió toda la acción.

TERESITA: Fue tremendo, vinieron un grupo de malhechores drogadictos, nos violaron, nos descuartizaron, nos metieron en la heladera y después se dedicaron a agujerear las paredes, imagínese nuestro disgusto Bernardo.

MAGNOLIA: Y eso no es todo, nos llevaron de rehenes al banco y nos robaron los ahorros de toda la vida.

TERESITA: Imagínese, nos llevaron así nomás, a cara descubierta, seguro deben haber pensado que éramos parte de la banda. Ahora mismo nuestros rostros deben estar por todos lados, nos deben estar buscando para encarcelarnos por robo a mano armada y violación del espacio público.

MAGNOLIA: ¿Todo por qué?

AMBAS: Por abrir una puerta en pleno novilunio.

TERESITA: Tremendo.

MAGNOLIA: Pero bueno, díganos usted Bernardo ¿Por qué se demoró tanto?
¿Estuvo complicado el trayecto hasta acá?

BERNARDO: *(voz en off)* Bueno la verdad es que si, cada vez se hace más complicado para los espectros llegar a este lado, en los novilunios.

TERESITA: Que tremendo Bernardo, me imagino, me imagino que difícil debe ser...

(Magnolia agarra a Teresita y se alejan)

MAGNOLIA: Teresita, venga un momento.

TERESITA: Ay, discúlpenos Bernardo.

MAGNOLIA: Teresita, lo siento raro a Bernardo ¿no le parece?

TERESITA: Ay sí Magnolia, puede ser que su aura este un poco rara.

MAGNOLIA: Hay algo en él que no me da buena espina.

TERESITA: Ay magnolia, los lampíridos luminicentes rojos, él mismo dijo que le costó llegar hasta acá, capaz se topó con alguno y le afectó, capaz ya le está empezando a hacer efecto.

MAGNOLIA: Deberíamos acercarnos y hacerle algunas preguntas.

(Se acercan hacia Bernardo, Teresita le hace algunas preguntas)

TERESITA: Díganos Bernardo, una consulta... ¿a qué se refiere exactamente con que le costó llegar hasta acá?

BERNARDO: *(voz en off)* Bueno, a que el trayecto está más complicado últimamente, hay que lidiar con ciertas cuestiones...

TERESITA: ¿ah sí? ¿y qué cuestiones?

BERNARDO: *(voz en off)* Bueno, ustedes saben cómo es el paso a este lado, no es nada fácil, menos la noche del novilunio.

TERESITA: Claro...por los lampíridos luminiscentes rojos ¿no? y díganos, usted, en su condición espectral, ¿cómo se defendería en ese caso?

BERNARDO: *(voz en off)* supongo que intentaría defenderme como pueda, con lo primero que tuviese a mano.

TERESITA: Entonces, ¿usted quiere decir que atacaría descontroladamente con lo primero que tuviese a mano?

(Ambas se miran y suspiran)

AMBAS: ¡¡Nos quiere atacar!!

(Comienza la segunda secuencia de imágenes a través de un flash donde se observa a Magnolia y Teresita atacando a Bernardo)

FLASH 1: Bernardo en el suelo, Magnolia con una silla intenta pegarle, Teresita la detiene.

FLASH 2: Teresita propone utilizar las armas que se encuentran debajo de la mesa. Dan vuelta la mesa, la giran y agarran un arma cada una.

FLASH 3: Ambas con un arma en la mano le apuntan a Bernardo.

FLASH 4: Magnolia lo ataca con su taco.

(Se terminan los destellos del flash. Ambas quedan atónitas observando la escena mientras se recomponen)

TERESITA: ¿Por qué no tomamos un té?

(Ritual del té)

TERESITA: ¿Vio Magnolia? Yo le dije que esto podía pasar, que con un solo lampírido luminiscente rojo las cosas se podían poner feas.

MAGNOLIA: Teresita ¿usted está queriendo decir que Bernardo está afectado por un lampírido luminiscente rojo?

TERESITA: Está claro Magnolia ¿no vio cómo nos quiso atacar? Usaba todo lo que tenía a su alcance como un arma mortal. Casi nos mata, nos viola, nos corta en pedacitos, nos mete en la heladera y después casi se pone a hacer agujeros en la pared.

MAGNOLIA: Y eso que no le dimos tiempo de llevarnos al banco con pistolas en la cabeza y robarnos los ahorros de toda la vida.

TERESITA: Porque no se lo permitimos Magnolia, fuimos rápidas.

MAGNOLIA: Sinceramente la felicito *(toman una taza cada una)* ¡Salud!

(Se quedan un momento observando la escena)

TERESITA: ¿Qué opina Magnolia? Está como quien dice... quieto ¿no?

MAGNOLIA: Y... se lo ve quieto.

TERESITA: Ya sé, yo pregunto si está muy quieto, así como con intenciones de no moverse más.

MAGNOLIA: Usted quiere decir... ¿muerto?

(Ambas se sorprenden)

TERESITA: Ay Magnolia no diga esas cosas.

MAGNOLIA: ¿y por qué no lo revisamos?

TERESITA: Ay no, me da cosa tocarlo ¿y si está muerto?

MAGNOLIA: Es un maniquí Teresita, además quizás sólo está desmayado. (Pausa)

A ver yo me voy a fijar.

TERESITA: ¿Y Magnolia? ¿Está ahí?

MAGNOLIA: *(observando el cuerpo del maniquí)* ay no se Teresita...

TERESITA: Bueno pero fíjese bien

MAGNOLIA: Y no sé, me parece que lo matamos

TERESITA: ¿Pero se puede matar a un espectro?

MAGNOLIA: Claro que se puede Teresita, que poco informada está usted.

Acabamos de cometer un asesinato espectral.

TERESITA: Ay Magnolia, ¿qué vamos a hacer entonces?

MAGNOLIA: Espere Teresita, ¿qué es esto?

TERESITA: Y es Bernardo Magnolia o lo que quedo de él...

MAGNOLIA: No Teresita, esto blanco, ¿qué será?

TERESITA: A ver... *(Lo recoge)* un sobre y sin membrete ni destinatario.

MAGNOLIA: Vamos, ábralo Teresita.

TERESITA: Ay Magnolia, abrir la correspondencia ajena está penado por la ley.

MAGNOLIA: Si no tiene remitente ni destinatario deja de ser correspondencia, se convierte en un simple y ordinario sobre. Además, está en su casa, abrirlo es absolutamente legal.

TERESITA: Si usted lo dice... *(Abre la carta y la lee. Magnolia se duerme)*. "Queridas Magnolia y Teresita, quería avisarles por medio de esta carta que este será el último novilunio que compartiremos juntos. He decidido quitarme la vida. No sé todavía cuándo, ni muy bien cómo pero he tomado esta decisión porque estoy cansado, cansado de vivir en la incertidumbre de todos los novilunios, que si van a ser lampíridos luminiscentes verdes o luminiscentes rojos. Ustedes bien saben lo difícil que se me hace cruzar a este lado cada novilunio. Además, hace años que venimos soportando esta sociedad teñida de rojo, viviendo con miedo, ustedes encerradas en sus casas y nosotros tratando de cruzar sin quedar atascados en el intento. Espero que ustedes tengan la valentía y la fuerza para seguir resistiendo, yo no la tengo. Les deseo lo mejor, hasta siempre. Bernardo".

TERESITA: No lo puedo creer, Bernardo se suicidó. Bueno, no, pero es como si se hubiese suicidado, ¿no? el acá dice que se va a suicidar *(Gritando)* ¡Magnolia!

(Magnolia se despierta)

MAGNOLIA: ¿Cómo? ¿Se suicidó? *(toma la carta y la lee)*.

TERESITA: Por supuesto, fue un suicidio espectral. Era cuestión de tiempo Magnolia, un minuto antes, un minuto después, igual se iba a quitar la vida, acá lo dice, está firmado por él. Bueno, dice que no sabía todavía muy bien cómo ni cuándo, pero bueno, Nosotras nos anticipamos un poquito nada más ¿cuál es la diferencia? Apenas le dimos una mano.

MAGNOLIA: Bueno, un tacazo...

TERESITA: Pero fue en defensa propia.

MAGNOLIA: Sí sí, en defensa propia.

TERESITA: Por supuesto ¿qué podíamos hacer?

MAGNOLIA: Cuando alguien ataca como un lampírigo descontrolado, con una violencia infinita, una tiene derecho a defenderse.

TERESITA: Exactamente.

MAGNOLIA: Era evidente que nos iba a cortar en pedacitos ¡Fue horrible Teresita! Pero tuvimos que defendernos, yo lo vi con mis propios ojos. Soy testigo de lo que pasó.

TERESITA: Yo también, somos dos testigos Magnolia.

MAGNOLIA: Muy bien, quiere decir que si todos los testigos presentes vieron lo mismo, no hay duda, fue en defensa propia.

TERESITA: Perfecto, queda todo aclarado, por unanimidad de testigos fue en defensa propia.

MAGNOLIA: Estaba pensando... si a mí me afectara un lampírido luminiscente rojo... ¿usted me lo diría cierto?

TERESITA: Claro que se lo diría... y si a mí me afectara un lampírido luminiscente rojo ¿usted también me lo diría cierto?

MAGNOLIA: Claro que se lo diría, usted vio cómo es esto, la gente se afecta y no se da ni por enterada.

TERESITA: Entonces, salud porque nos vamos a avisar.

MAGNOLIA: Salud.

TERESITA: Ay Magnolia, ¿y ahora que vamos a hacer? ¿Qué vamos a hacer con el traje? mire, ya está arruinado.

MAGNOLIA: Ay Teresita eso no importa ahora...

TERESITA: Tiene razón Magnolia, bueno ¿Y que vamos a hacer entonces con Bernardo?, bah, con el maniquí, no podemos dejarlo así, es la prueba de que cometimos un asesinato espectral en defensa propia

MAGNOLIA: Hay que pensar en lo legal, porque cuando las cosas se hacen dentro de un marco oficial, son legales. Para eso se hacen las leyes. Le voy a dar un ejemplo Teresita, imagine que soy la presidenta de un país, de pronto invento cualquier excusa, cruzo la frontera y sin hacer una declaración de guerra formal "oficial" me pongo a matar a troche y moche todo lo que se mueve... Soy una vil asesina, común y corriente ¿o no?

TERESITA: Y... sí.

MAGNOLIA: Bueno, de eso se trata, para no ser un asesino hay que hacerlo oficial y listo, todo lo legal está permitido. Es la única manera de establecer una moral comunitaria.

TERESITA: Ahh claro... ahora entendí... claro, si es legal... *(Se queda mirando a Bernardo)* entonces... ¿le declaramos la guerra a los espectros?

MAGNOLIA: No sea ridícula... vivimos en guerra Teresita, hace años que vivimos en guerra ¿o todavía no se dio cuenta? Salga a la calle diez minutos.

TERESITA: No, ni loca salgo *(pausa)* bueno, entonces redactemos un acta y firmemos como testigos.

MAGNOLIA: Exacto, ese es el procedimiento.

TERESITA: Bueno, pero ¿qué vamos a hacer con Bernardo, el maniquí, lo que sea?

MAGNOLIA: Armemos la escena del suicidio, así cuando llegue la policía no quedan dudas de que fue un suicidio espectral en defensa propia.

TERESITA: Lo pongamos sobre la silla con un arma.

MAGNOLIA: Sí, eso.

(Hacen el amague de ponerlo cuando dan cuenta de que algo no cuadra)

TERESITA: No le podemos poner un arma Magnolia, si se suicidó en defensa propia con el taco.

MAGNOLIA: Es cierto *(se saca el zapato y lo pone sobre Bernardo)*

TERESITA: Ahí quedó me parece.

(Suena una música que indica que el novilunio se ha completado y terminan de llegar los últimos lampíridos. Ambas se asustan pensando que es la policía.)

TERESITA: La policía Magnolia, nos descubrieron.

MAGNOLIA: Dios mío, somos inocentes.

TERESITA: Nos van a llevar presas Magnolia

MAGNOLIA: Pero si se suicidó en defensa propia, todos los aquí presentes somos testigos. Todo fue dentro del marco de la ley.

TERESITA: Estamos perdidas Magnolia, nos van a llevar presas, a cara descubierta, ¿todo por qué? Por abrir una puerta, si nosotras estábamos tranquilas esperando que se complete el novilunio, pensando positivamente en verde, para que los lampíridos sean luminiscentes verdes y ahora mírenos, estamos acá debatiéndonos entre la cárcel y la libertad, Magnolia que vamos a hacer, que vamos a hacer/

MAGNOLIA: *(sujeta a Teresita abruptamente)* ¡Teresita cálmese! ¿No se da cuenta?

TERESITA: ¿De qué me tengo que dar cuenta?

MAGNOLIA: No es la policía Teresita, es el novilunio que se completó.

(Ambas suspiran)

TERESITA: ¿Y de qué color son los lampíridos?

(Empiezan a aparecer destellos de luz rojos y verdes, Teresita se aproxima al público)

TERESITA: ¡Mire Magnolia! ¡Son verdes! Finalmente llegaron lampíridos luminiscentes verdes, por fin este novilunio trae cosas buenas

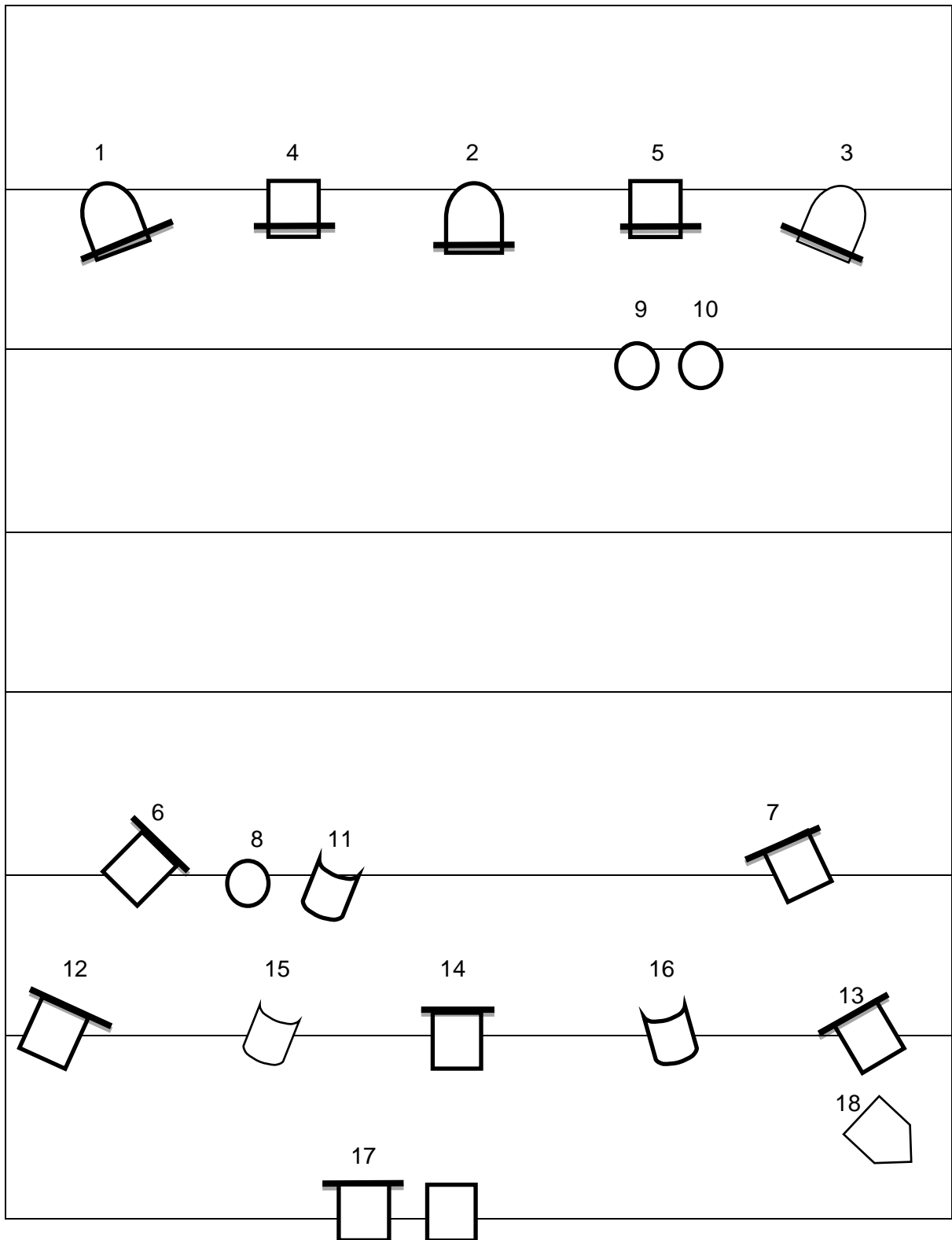
(Magnolia se acerca a Teresita por detrás, se quita el zapato con intención de atacar a Teresita)

MAGNOLIA: No Teresita ¡Son lampíridos luminiscentes rojos!

(Teresita se da vuelta y suspira).

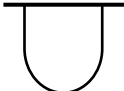
APAGÓN.

8. Planta de luces




Público

 Plano Convexo (PC)

 Par 1000 LED

 Pin

 Par 56

 Luz público

 Flash

N° de luminaria	Filtro	N° de canal/consola
1	Caramelo	6
2	Caramelo	8
3	Caramelo	6
4	Azul	13
5	Azul	14
6	Caramelo	9
7	Caramelo	10
8	-	20
9	-	21
10	-	22
11	Caramelo	11
12	Azul	15
13	Azul	16
14	Azul	17
15	Rojo	4
16	Verde	5
17	Caramelo	12
18	-	18

Rider Técnico:

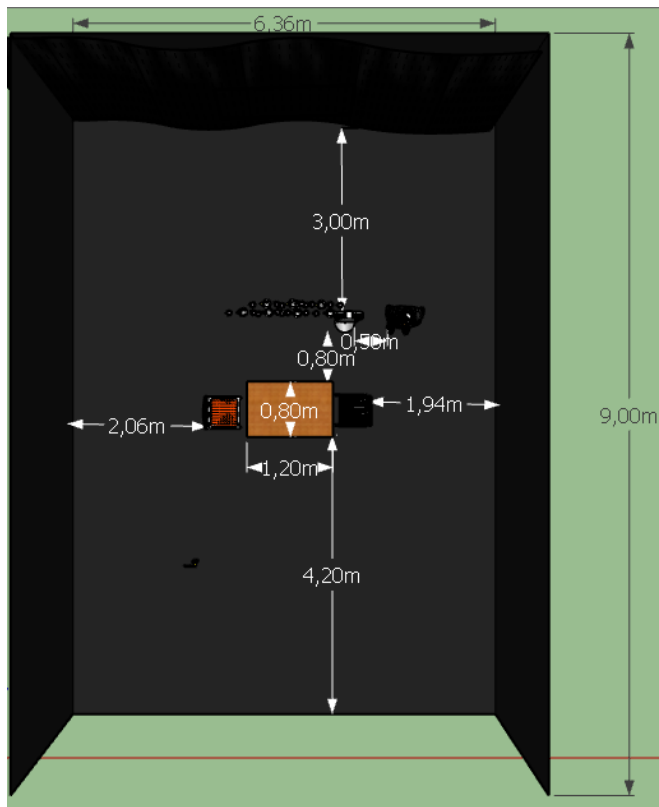
Consola de luces: Navigator 48 American Pro DMX512-48ch.

Parque lumínico:

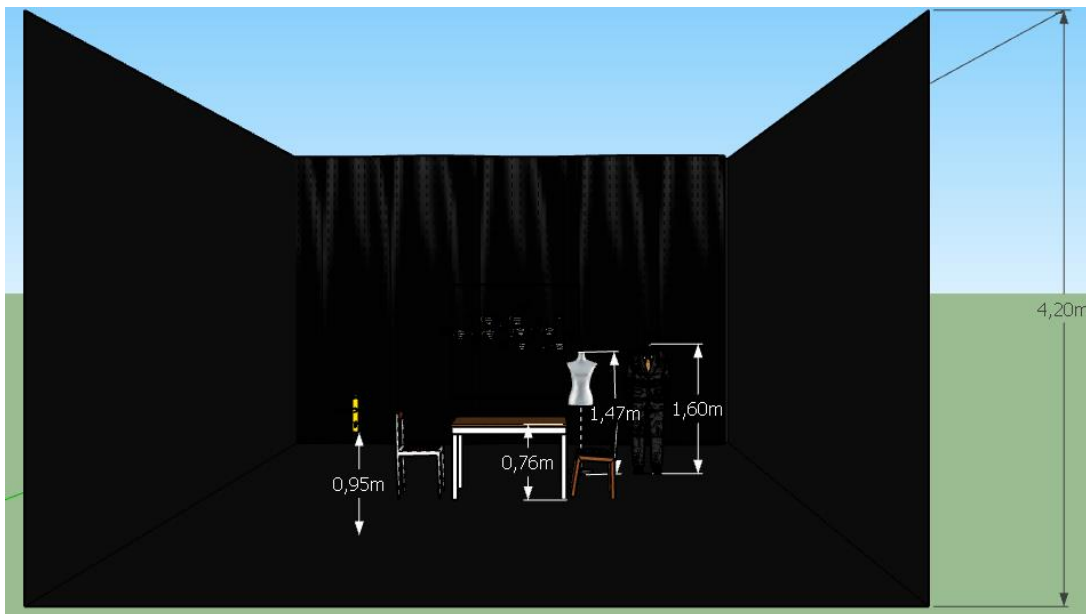
- 14 PC 1000w
- 4 PAR 64 220 Very Narrow
- 4 PIN
- 1 PAR 56 220 Very Narrow
- 3 PAR LED
- 1 Fresnel 2000w

Sonido: Consola Behringer XENYX 1622FF 12 canales (4 micro/4 estéreo)
Potencia LEXEN LXA- 600w. Amplificación: 2 cajas de 15" 2 disqueteras TECHNICS
SL-PG 480.

9. Diseño escenográfico



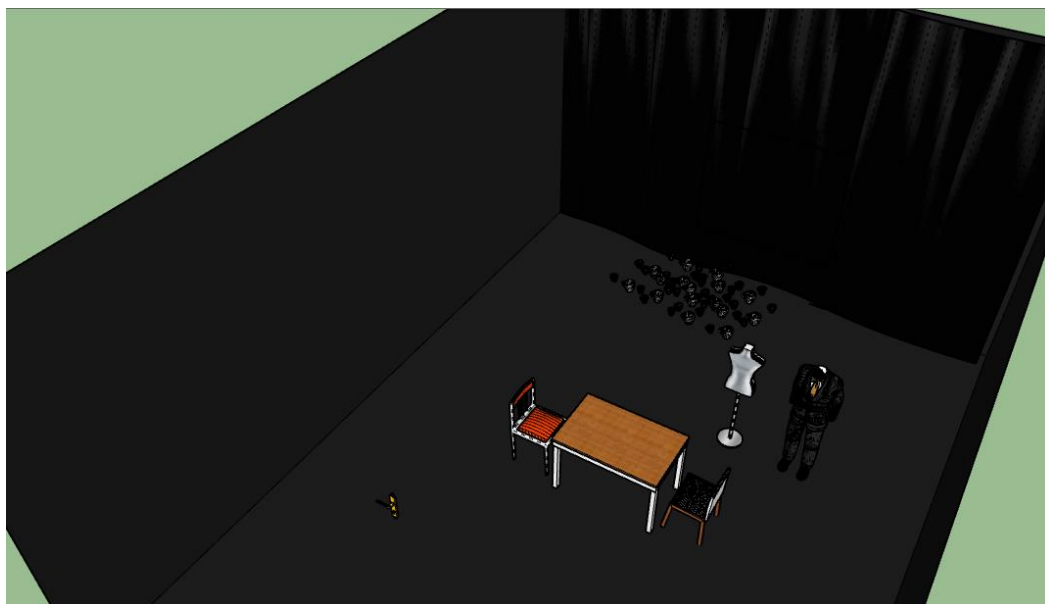
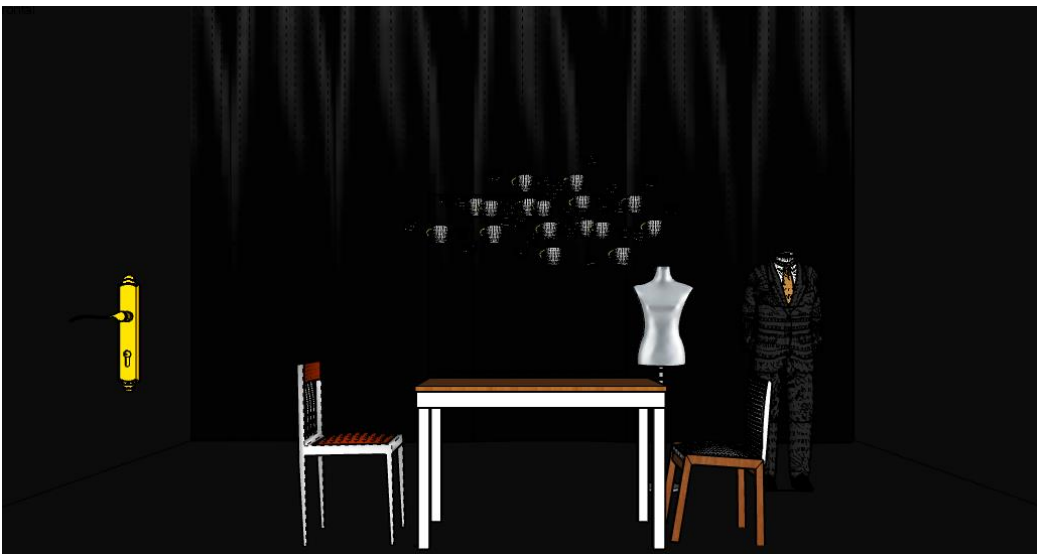
Planta escenográfica. Vista superior



Vista frontal



Vistas Frontales



Vista Isométrica

10. Vestuarios



11. Diseño gráfico



TRABAJO FINAL DE LA LIC. EN TEATRO UNC

Asesor: Mauro Alegret

Actrices: Paula Laulhé, Camila Demarchi

Dirección; Ludmila Rossetti

Dramaturgista: Arantxa Paz Basaldúa

Técnica: Celeste Ramos

Vestuarios: Malva Portela

Escenografía: Paula Laulhé, Camila Demarchi

Diseño gráfico: Nicolás Demarchi

Fotografía: Rodrigo Guillemot

~SINOPSIS~

Dos mujeres, un novilunio por completarse y una reunión de té nos recuerdan la fragilidad de nuestra vida y la importancia de vivir a plenitud cada momento.

Todo parece ir en marcha, hasta que sucesos extraños empiezan a nublar lo que parecía ser una tranquila velada.

12. Presupuesto

Materiales	Costo
Escenografía	\$ 3.105
Vestuarios	\$ 3.090
Book de fotos	\$ 2.000
Ensayos en sala	\$7.700
Impresión de corpus (pretesis – final)	\$ 1.000
TOTAL	\$ 16.895

13. Conclusiones

A través de todo este trayecto, tanto teórico como práctico, que tiene como base: procedimientos de composición actoral y aproximaciones al personaje teatral a partir de matrices poéticas del Realismo Mágico, hemos descubierto un mundo, para nosotras antes desconocido.

Si bien, desde un comienzo supimos que el Realismo Mágico en sí mismo pertenece al género literario, nos interesó el desafío de pensarlo en una posible puesta en escena, asumiendo la complejidad del asunto. Aquí es donde comenzó a abrirse este mundo de posibilidades, como así también, de obstáculos y cuestionamientos.

En primer lugar fue necesario comprender de dónde deviene el Realismo Mágico. Para ello, indagamos sobre estéticas predecesoras: Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Real Maravilloso, las cuales nos abrieron la posibilidad de comprender posteriormente aspectos específicos que plantea el Realismo Mágico. Nos centramos en la relación e implicancias mutuas entre los procedimientos de composición de las poéticas y configuraciones del realismo/naturalismo y el Realismo Mágico, tomando como ejes el plano narrativo y actoral para así indagar su correlación.

A partir de las primeras indagaciones fuimos pensando en aquello mágico que plantea dicha estética y en cómo construye su historia y sus personajes. Nos encontramos frente a un Realismo Mágico literario cuyas características, se denotan a

través de acontecimientos que suceden de manera extraña y/o mágica, interpelando a sus personajes. El mismo presenta dichas situaciones, dentro de una lógica interna específica que es asimilada por los personajes como algo cotidiano y son aceptadas de manera instantánea y natural. Como así también, el lector/espectador, no cuestiona estos sucesos mágicos, perdiendo así su noción de mundo razonable-cotidiano, para sumergirse en los acontecimientos de ese mundo posible.

El primer cuestionamiento surgido en torno a dicha estética fue: ¿de qué forma podría llevarse a cabo lo mágico a la escena teatral? Luego de debatir, teniendo en cuenta la manera en que la magia es mostrada en los textos literarios mágicos realistas, concluimos que lo mágico puede apreciarse de esa manera en la literatura, por el imaginario del lector o en el cine por sus efectos especiales. Sin embargo, en nuestro acontecimiento teatral, teniendo en cuenta su condición convivial a diferencia de la literatura y el cine, debimos recurrir a la combinación de recursos escénicos corporales y narrativos, para así generar un efecto próximo a las características que propone el Realismo Mágico Literario. De esta manera entendemos, entonces, que en nuestro acontecimiento teatral se denota extrañeza y no magia. Es por esto, que a lo largo de nuestro corpus teórico, insistimos en hablar de situaciones extrañas o cuerpos extraños en lugar de mágicos.

Es importante aclarar también que lo extraño presentado en la escena, es entendido como extraño si se observa desde el mundo realista al cual pertenece el espectador. Si nos dejamos sumergir en el mundo posible que propone la escena, se comprende que, todo lo que acontece pertenece al código realista de ese propio mundo. Creamos una lógica interna específica, y cierto código corporal que poseen los personajes. Donde su sentido no es cuestionado, sino aceptado como una posible cotidianeidad, paralela a la cotidianeidad del espectador.

Por otra parte, como un gran aporte a la construcción del propio realismo que propone la escena, pensamos la incorporación del maniquí. El mismo nos habilito de alguna manera el poder experimentar con una materialidad que ninguna de nosotras había utilizado antes. Si bien aparecieron dificultades técnicas, en cuanto a la manera en que éste pudiera ingresar a la escena, pudimos resolverlo desde el accionar de los personajes.

Sin embargo, luego de la presentación preliminar de la obra y teniendo en cuenta las devoluciones del tribunal evaluador con respecto a la presencia del maniquí en escena, intentamos trabajar sobre ello, atendiendo al sentido que proponía el mismo. Si bien desde un comienzo se lo planteó como un ser de naturaleza no humana, con el cual los personajes pueden interactuar, no dejaba de verse un simple maniquí en escena. Es por esto, que decidimos entonces, apropiarnos del mismo como tal y generar un nuevo sentido desde el discurso de los personajes.

Insistimos en trabajar con la idea de un ser de naturaleza no humana y la capacidad de los personajes de interactuar con él, ya que forma parte de una de las características más comunes del Realismo Mágico literario. Es por esto que resinificamos el maniquí en escena desde la palabra, haciendo presente a este ser como un espectro, que llega en cada novilunio y que para cobrar corporalidad debe poseer algún objeto, en este caso, el maniquí. Para ello, nos apoyamos en parte, sobre otra de las características que propone el Realismo Mágico literario, donde pueden quedar explícitos ciertos sucesos o peculiaridades mágicas, desde la palabra de un narrador. En nuestro caso, desde la palabra de los propios personajes, quienes dan cuenta de toda la problemática en torno al Novilunio, la llegada de Bernardo como un espectro y los Lampíridos luminiscentes.

Creemos que a lo largo de todo el proceso tanto práctico como teórico, hemos podido tomar del Realismo Mágico literario ciertas características que nos han abierto la posibilidad de crear una propia construcción de lo que podría ser un posible Realismo Mágico *Teatral*.

Gracias...

A nuestras familias por apoyarnos desde el primer día en que decidimos estudiar esta hermosa carrera y acompañarnos incondicionalmente en este cierre.

A nuestros amigos y amigas que también estuvieron desde el comienzo acompañándonos hasta el día de hoy.

A los y las profes que nos formaron en este hermoso camino que es el Teatro.

A Mauro por asesorarnos con tanto amor, paciencia y dedicación a lo largo de todo el proyecto.

A Salo por alentarnos, acompañarnos y ayudarnos en los momentos más complicados de este proceso, con su paciencia y experiencia.

A Flor y Fiamma por estar presentes desde el comienzo, prestando sus oídos y siempre con palabras de aliento.

Al hermoso equipo de trabajo: Ari, Celes, Vicki, Malva, Mauro, Rodri, Nico, que nos prestaron su tiempo y dedicación para que este trabajo sea posible y a Fer, por sumarse al equipo y prestarnos su voz a pesar de los miles de kilómetros que nos separan.