



teatro



facultad  
de artes



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

**Trabajo final de la Licenciatura en Teatro. La construcción de verosimilitud del  
personaje en el teatro biográfico**

María Belén Gómez Gill (Mat: 38885434)

Paula Inés Lapunzina (Mat: 36408076)

Ana Eugenia Suárez (Mat: 39934055)

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba

Docente Asesora: Lic. Ana Guillermina Yukelson

19 de Noviembre de 2021

### **Agradecimientos**

Queremos expresar nuestra gratitud a la Universidad Nacional de Córdoba y la Facultad de Artes, que nos permitieron formarnos profesionalmente estos años a través de la educación pública y gratuita.

A nuestra asesora Lic. Ana Yukelson, gracias por habernos acompañado durante este proceso tan particular atravesado por una pandemia, por los encuentros virtuales, presenciales y por todas las horas dedicadas a nosotras, por darnos confianza y alentarnos a seguir.

A Fran y Santi, los actores que han sido partícipes de la obra, gracias por decirnos que Sí, y sumarse a esta loca aventura teatral.

A Anto y Marcos, que aportaron sus conocimientos para que la puesta en escena tenga la magia que crean las luces y el sonido.

A Juli, de Espacio Máscara, que nos abrió las puertas de la sala y fue siempre tan amable con nosotras.

A la Facultad de Artes, la Secretaría de Asuntos Estudiantiles y el PAMEG por el otorgamiento de la beca de ayuda económica de Apoyo al Egreso.

Personalmente, cada una de nosotras queremos agregar:

Gracias papás por todo lo que hicieron por mí, este logro también es de ustedes. A Leandro, mi novio, por ser sostén tantas veces. A mi familia y amigas por el apoyo más sincero. Gracias a todos los que nos acompañaron. - Belén Gómez Gill.

Este trabajo final se lo dedico a mis papás y mi familia, que me apoyaron a la distancia a lo largo de estos años y me alentaron a no bajar los brazos. A mis amigas que fueron bocanadas de aire fresco. Y a Romi, que me ha brindado el espacio de contención tan necesario para atravesar este proceso. - Paula Inés Lapunzina

A mi mamá, a mi papá y a mis hermanos, que me apoyaron siempre y son mis pilares para cada paso que doy. A mi madrina, por estar ahí en todos los logros. Y a mis amigos y familia, que de una u otra forma fueron parte de mi proceso. - Ana Eugenia Suárez

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1. El teatro biográfico y sus particularidades</b> .....	9
Hacia una definición del teatro biográfico.....	9
Rasgos del teatro biográfico.....	16
Los rasgos del teatro biográfico en acción.....	21
Dramaturgia de Adriana Genta.....	36
Un amor que la mató.....	38
<b>Capítulo 2: La construcción de verosimilitud del personaje</b> .....	42
Construir a partir de lo existente.....	42
Un acercamiento hacia la obra. Criterios para el análisis de los personajes.....	44
Modo de evidenciar el referente real externo.....	44
Construcción de los caracteres de los personajes.....	45
Procedimientos de resemantización de los personajes biográficos y su grado de verosimilitud.....	55
Reconstruyendo historia.....	56
<b>Capítulo 3: Procedimientos de composición de la puesta en escena</b> .....	61
Montaje.....	64
El proceso de trabajo final, atravesado por el virus del Covid-19.....	67
Conclusión.....	69
<b>Carpeta técnica</b> .....	72
Espacio escenográfico.....	72
Vestuario.....	79

Maquillaje.....	84
Utilería.....	86
Manualidades.....	91
Sonido.....	92
Iluminación.....	93
Presupuesto.....	94
Bibliografía.....	96

## Introducción

Nuestro interés por conocer referentes de la cultura y, en especial, de las artes de la historia, nos llevó a indagar en la vida de mujeres latinoamericanas. A lo largo de toda la carrera de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, no hemos tenido una asignatura que haya profundizado sobre el teatro biográfico, por lo cual decidimos enfocar nuestro trabajo final en una investigación que aborde particularmente la construcción de verosimilitud del personaje en el teatro biográfico. Advertimos que en su gran mayoría este teatro se encuentra desarrollado por autores y personajes varones, con lo cual nuestro gran desafío era dar cuenta de un teatro biográfico escrito y referido a mujeres.

Asumimos la particularidad de que el teatro biográfico pone en tensión un modelo de referente real conocido para el espectador, pero bajo nuevos modos o reglas que deben organizarse en tanto real referencial de la situación escénica, tanto para la actuación como para la actividad de expectación. Plantear la construcción de personajes creados a partir de un referente real conlleva a la consideración de distintos aspectos para su composición que van, desde la elección de técnicas de actuación hasta acercar su construcción a los conocimientos de un espectador modelo, al decir de Humberto Eco, que conozca al referente. Es así que los problemas a tratar en esta investigación tienen que ver con la reflexión respecto a las particularidades de los procedimientos de actuación más pertinentes para la construcción de verosimilitud de personajes históricos.

Al comenzar la búsqueda de una artista a la que pudiéramos representar escénicamente, nos encontramos con el compendio titulado, *Mujeres en las tablas. Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano* de Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo (2005), el cual reúne trece obras dramáticas de mujeres que han

tenido importancia en la historia. Es así como hallamos *La pecadora, habanera para piano* de Adriana Genta, donde se relata el último año de vida de Delmira Agustini (1886-1914), poetisa uruguaya dueña de una vida apasionada y peculiar para su época, quien fue víctima de un femicidio a manos de su ex marido Enrique Job Reyes (1885-1914). Nos resultó interesante profundizar los aspectos de su historia, no sólo a nivel artístico, sino también social. Además, un hecho que nos movilizó fue su trágico final, ya que esto nos toca de cerca al ser mujeres en la actualidad que hoy vivimos. Nuestro deseo fue trabajar con este texto dramático, dándole nuestra propia impronta, reflexionando sobre los temas presentes, y conforme a esto optamos por realizar una adaptación, en donde se profundicen los sucesos que ocurrieron en la vida de esta poetisa, que a nuestro criterio, le fue arrebatada su vida injustamente.

El desarrollo de esta investigación está dividida en tres capítulos. En el primero, se desarrollan distintas conceptualizaciones y características del teatro biográfico y el funcionamiento de diversos rasgos en la obra de Adriana Genta, así como las particularidades del femicidio, en tanto tema de investigación para el espectáculo, entre otros.

En el segundo capítulo se establece la metodología para el análisis -dentro de la composición de un personaje ficticio-, de las tensiones existentes al momento de escenificar un personaje real histórico. Además, se fundamentan los criterios de análisis de los personajes, y se argumenta sobre la decisión de realizar una adaptación de la obra escogida.

Luego, en el tercer capítulo sintetizamos nuestra experiencia como grupo de investigación-creación haciendo especial hincapié en el proceso de trabajo, sin dejar de mencionar las dificultades presentadas ante la pandemia por el virus Covid-19 y los marcos

sucesivos de aislamiento, distanciamiento y demás restricciones que afectaron en nuestra experiencia académica.

Seguidamente, describimos en la carpeta técnica, el vestuario, escenografía y utilería elegida para nuestro espectáculo teatral, la realización de algunos elementos, el maquillaje, el sonido, la iluminación, y aspectos del presupuesto.

Esperamos que este trabajo los envuelva tanto como a nosotras, resulte de su agrado y brinde herramientas para la reflexión y el quehacer artístico en relación a la construcción de verosimilitud del personaje en teatro biográfico. atendiendo a las singularidades de una propuesta.

## CAPÍTULO 1. EL TEATRO BIOGRÁFICO Y SUS PARTICULARIDADES

### Hacia una definición del teatro biográfico

Por medio de un estudio detenido sobre el teatro biográfico, en tanto modo de escritura y/o género, observamos la vacancia de una definición precisa o concreta. Es por eso que consideramos para su desarrollo conceptual a diversos/as autores/as que desde el campo de los estudios teatrales, las ciencias sociales, la literatura y la dramaturgia, hacen referencia al teatro y su relación con lo biográfico. El desarrollo de estas definiciones es una evidencia de cómo algunos espectáculos poseen patrones biográficos, y de este modo permiten que nos acerquemos a una perspectiva de este concepto.

Para abordar una definición de teatro muchas veces se han utilizado conceptos que refieren a la reproducción, copia, mimesis o imitación de la realidad.<sup>1</sup> Asimismo, el teatro fue concebido como puro entretenimiento y se esperaba que dijera la verdad acerca del hombre, de la historia y de la sociedad. También tuvo la tarea de cuestionar y reinterpretar el pasado, establecer nuevos valores y satisfacer las demandas de las sociedades posmodernas.

Sin embargo, hoy en día se considera, tal como señala Héctor Levy- Daniel (2006) una sustancia autónoma, es decir, que se analizan las características que lo hacen específicamente teatral. De este modo, el hecho teatral se consolida con la presencia de actores y espectadores, y todas las personas que construyen la escena (director/a, dramaturgo/a, técnicos/as, etc.) que interaccionan y establecen sus propias

---

<sup>1</sup> Patrice Pavis define la mimesis en su *Diccionario del teatro* (1998) como “la imitación o representación de alguna cosa”. En él, también señala la idea aristotélica de la mimesis referida “al modo fundamental del arte: simplemente adopta diversas formas (poema, tragedia, relato épico). La imitación no se aplica a un mundo real, sino a la acción humana” (p. 290).

reglas de funcionamiento dentro de la obra teatral. Para que exista el teatro tiene que haber una relación entre actor y espectador, donde un actor se presenta en escena para ser mirado, y un público asiste para observar. Patrice Pavis (1998), define a la convención como "(...) un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo" (p. 98).

Siguiendo esta línea, coincidimos con el dramaturgo Héctor Levy-Daniel (2006) en cuanto expresa que "(...) el teatro puede convertirse en un poderoso instrumento de reflexión sobre la realidad y de sus posibilidades de transformación a partir de la resonancia que la dimensión metafórica del espectáculo produce en el público"(p. 19). Vemos de esta forma, cómo el espectador, a partir de lo que recibe del espectáculo, ya sea del contenido de la obra en sí, el desarrollo de los personajes, y/o la puesta de escena en general, establece de esta manera su propia interpretación de los hechos posicionándose como sujeto analítico.

Hemos determinado algunas consideraciones sobre lo que se denomina teatro; la ausencia de una teoría específica del teatro biográfico nos hizo indagar en otra perspectiva del concepto, ligado a un género. De esta manera, al pensar en este género, primeramente, debemos definir a la biografía, a partir de la diferencia con la autobiografía. Philippe Lejeune (1991), un ensayista francés especializado en el estudio del género biográfico, determina que la autobiografía es un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (p. 48). Señala cuatro requisitos que la autobiografía cumple: la forma del lenguaje, que puede ser una narración o prosa; la referencia a la vida individual de una persona o la historia de una personalidad; la identidad del autor/a que remite a una persona real y la

identidad del narrador; y por último la posición de quien narra, donde éste y el personaje principal refieren a la misma persona, que es quien establece una mirada retrospectiva del relato. El autor nos advierte, que para que un texto sea considerado una biografía debe cumplir con todos estos requisitos, con excepción de la posición del narrador, que nunca será la misma que el personaje principal.

Para Lejeune, en la autobiografía, autor, narrador y personaje principal son la misma persona. Mientras en la biografía la identidad del autor y del narrador se corresponden cuando la narración, en términos de Gerard Genette (1989), es heterodiegética, es decir, el relato es contado a través del autor, quien no es el protagonista de la historia sino cuenta la vida de otra persona, en la tercera persona gramatical. Pero, la identidad del autor y narrador puede variar cuando la narración es homodiegética, donde el autor decide que la historia se cuente a través del punto de vista de un familiar de la persona biografiada, un amigo o alguien que haya sido parte de su vida, quien se convierte en narrador testigo, y puede ser señalado en el relato en primera persona.

Si bien el autor alude al campo de la literatura, podemos trasladarlo al campo de la dramaturgia biográfica, donde en nuestro caso, Adriana Genta, autora de *La pecadora habanera para piano*, realiza una escritura homodiegética, en el sentido que ella hace hablar a cada personaje, y así se cuenta la historia de Delmira Agustini (1886-1914), a través de su propia voz y de sus allegados más cercanos. Además, como indica Lejeune, tanto la autobiografía como la biografía son textos referenciales porque brindan información sobre una realidad exterior al texto y por este motivo están sometidos a pruebas de verificación. En esta misma línea se encuentra la investigadora Beatriz Trastoy (2006), que establece a la biografía, la autobiografía y el testimonio de vida, como textos que presentan un carácter referencial, y al igual que Lejeune, introduce la idea del sometimiento de los mismos a pruebas de verificación como rasgo primordial de estos relatos. Si bien el teatro como tal,

propone un marco de ficcionalidad, al mismo tiempo demanda que algunos hechos puntuales, como fechas o relaciones entre sujetos, no puedan contarse de un modo erróneo. Es primordial que el autor haya basado su investigación en documentos fehacientes que contribuyan a la veracidad del relato contado.

Lejeune nos sugiere el concepto de modelo, entendido éste como un real, al que los enunciados de estos textos quieren parecerse, y que se presenta como un elemento extratextual. De esta manera, un sujeto que escribe su propia vida se propone como modelo de una idea que éste tiene de ella que no deja de ser subjetiva, pero es lo que quiere transmitir y contar a través de este relato. Por ende, el acercamiento de su relato al modelo que se ha planteado, se verá sostenido por su propia identidad. En cambio, el autor que decide expresar un relato biográfico de una persona tiene como modelo todo lo que sabe y conoce de ella, e intentará mostrar esto de la manera más cercana al modelo extratextual que conoce. En este caso, como señala Lejeune (1991) "(...) la relación entre el personaje (en el texto) y el modelo (referente extratextual) es ciertamente, en primer lugar, una relación de identidad, pero sobre todo de «parecido»" (p. 57).

Estos conceptos pueden ser extrapolados para analizar la obra biográfica sobre Delmira Agustini, donde la relación de parecido que sostiene la identidad de la poetisa, se dió en el modo en que la dramaturga Genta escribió e intentó acercarse al modelo extratextual que ha armado de ella, a través de la documentación e información de su vida. Por nuestra parte, como hacedoras teatrales, es nuestro desafío actualizar esta relación de la dramaturgia escrita en la puesta escénica.

Siguiendo con la intención de nombrar ciertas características que hacen a la biografía, tanto Trastoy (2006), como Arfuch (2002), presentan, a través de sus estudios, la idea de que en toda biografía literaria se debe respetar la linealidad del relato, los sucesos se cuentan en orden cronológico, ya sea que se haya tomado la vida entera de un sujeto o

se haya realizado un recorte temporal. En la biografía, se pretende contar diversos aspectos o hechos de la vida de una persona y se intenta buscar causalidades y otorgar sentido a los mismos. Si bien estas características están señaladas dentro del campo del discurso testimonial, también es posible pensarlo dentro de la dramaturgia biográfica. En ella, quizás no sucede igual, ya que no siempre se respeta una linealidad, sino que se puede intervenir el orden cronológico para diferentes fines escénicos.

En la obra de Genta y en nuestra adaptación se cuenta linealmente el último año de vida de Delmira Agustini; sin embargo, para generar atención y tensión en los espectadores, la obra comienza con una carta y una escena de la poetisa donde se escuchan ruidos de truenos, que son parte del final de la obra, pero se señalan aquí como una antelación de lo que sucederá, y un código para el lector/a/espectador/a. De esta manera, se crea un suspenso mediante el cual se mantiene atenta la expectación para percibir la repetición de estas escenas que permiten completar el sentido. Así, la fábula y la trama de la obra narran la historia real de la poetisa, pero las acciones dramáticas se presentan de forma anacrónica, con fines escénicos.

Una característica que podemos destacar es que un/a dramaturgo/a puede elegir qué parte de una historia biográfica contar, y desde qué lugar lo hace. Arfuch (2002) expresa: "Para algunos la biografía estará amenazada desde el origen por la tensión entre admiración y objetividad, entre una supuesta 'verdad' a restaurar y el hecho de que toda historia es apenas una historia más a contar sobre un personaje" (p. 106). Mientras que Trastoy (2006) señala: "(...) La biografía es discurso sobre un *otro* que es siempre, ineludiblemente, *uno mismo*" (p. 6). En este caso, Genta en su escritura, si bien detalla la historia de la joven Delmira, a su vez narra la realidad de muchas otras mujeres de esa época y también, algo de esto nos atraviesa produciendo un acercamiento e identificación con estas historias. Como hacedoras mujeres, escenificar la historia de Agustini requiere

reflexionar desde nuestro propio lugar como artistas en el presente. Además, compartimos la edad y los sentimientos de libertad que ella anhelaba, lo que significa que al contar su historia, relatamos asimismo parte de la nuestra, y es a donde apuntamos con esta investigación: usar nuestras voces para hablar de todas las mujeres.

Otro aspecto que pone en discusión el concepto de otredad - al que alude Trastoy como parte de la autobiografía-, es la lectura e interpretación que hizo Genta de los personajes, ubicados en un contexto histórico-político-social, la cual representa el paradigma social de ese momento, por ejemplo, en lo que respecta a los crímenes pasionales. Sin embargo, hoy la interpretación del mismo hecho en el contexto social de Argentina nos lleva a nombrarlo como femicidio y a debatir sobre los argumentos que apoyan esta tesis.

Los/as autores/as mencionados anteriormente poseen la particularidad de que el foco de sus investigaciones está puesto en el género biográfico; sin embargo, todas sus reflexiones nos sirven para profundizar la idea de teatro biográfico dentro de ese género, y qué conceptualizaciones en torno a él podemos realizar. Consideramos que sus aportes son importantes para pensar el hecho artístico teatral, más allá de la escritura literaria y/o testimonial.

Julia Elena Sagaseta en su trabajo *La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro* (2006), reflexiona sobre algunas producciones teatrales en Argentina con ciertos matices biográficos, ya sea porque trabajan con elementos del teatro documental o porque se inscriben dentro del género del biodrama. Resulta pertinente referirnos a uno de estos espectáculos para observar cómo se desarrolla este tema en nuestro país y, a la vez, establecer la dificultad teórica que existe para nombrar al teatro biográfico. En el ciclo de biodrama de Vivi Tellas (entre los años 2002 a 2009) se estrenó *Barrocos retratos de una papa*, dirigida por Analía Couceyro. La obra toma como material dramático la vida de la

pintora Mildred Burton. El relato se presenta dramatizado a través de diversas secuencias, y en la última se proyecta un video donde aparece la artista, dialogando con el público acerca de la representación. Tal es así, que la biografía de esta pintora contada escénicamente se transformaba en autobiografía a través de la presencia de ella por medio de la pantalla (Sagaseta, 2006).

Adentrándonos de esta manera a una conceptualización sobre la biografía y el teatro biográfico, tomamos a Cordones-Cook y Jaramillo (2005), quienes realizaron una investigación sobre el teatro biográfico latinoamericano de la que resultó una antología de teatro biográfico, recopilando obras sobre vidas de mujeres latinoamericanas. En este sentido, nos parece pertinente establecer algunas ideas propuestas en la introducción de esta antología, ya que son las que dialogan con lo que hemos establecido como un tipo de teatro biográfico, y más precisamente, enfocado a la biografía de mujeres. Estas autoras señalan en su introducción que:

Tanto las dramaturgas de esta antología, como el historiador y el biógrafo, han tenido que seleccionar material biográfico/histórico para recuperar el pasado reescribiéndolo, aceptándolo o cuestionándolo. Ofrecen así versiones que completan o retan la historiografía oficial con obras que captan la vida del personaje o que recrean hechos indelebles en la memoria colectiva del continente. (...) Las biografías dramatizadas de destacadas mujeres incluidas en este volumen recrean eventos y personajes significativos para el desarrollo histórico, cultural, político y social de la América hispana. (Cordones-Cook y Jaramillo, 2005, p.18).

Adherimos a este enfoque sobre el teatro biográfico femenino porque se articula con una de las cuestiones que nos propusimos a la hora de elegir representar una obra biográfica sobre una mujer. Advertimos la poca importancia que se ha dado a las mujeres tanto en la narrativa como en la dramaturgia hasta el siglo

XX, y es un modo que han tenido las sociedades de silenciar sus voces. A propósito de lo antes mencionado, estas autoras expresan:

Los actos más polémicos por los que pasaron a la historia o por los que quedaron grabadas en la memoria colectiva son reinterpretados por los dramaturgos y /o críticos de acuerdo a la historiografía moderna o a los estudios de género, que reivindican la participación de la mujer en el desarrollo humano y que develan los prejuicios sociales y los intereses políticos a los que las mujeres se enfrentaron. (Cordones-Cook y Jaramillo, 2005, p. 21).

Agustini, es recordada no sólo por su poesía erótica y su contraposición al modelo de mujer tradicional (ama de casa, con instinto maternal, mantenida por su marido), sino por la consecuencia que sufrió al mostrarse así. Ha sido juzgada en el ámbito cultural y considerada enferma por las cosas que escribía. Y luego fue asesinada por su ex marido, quien no soportó la libertad que ella pretendía tener luego del divorcio.

### **Rasgos del teatro biográfico**

Los aportes de los/as autores/as mencionados en el apartado anterior nos proporcionaron diversos términos para la construcción de ideas e información sobre lo biográfico, lo cual nos permitió identificar y formular rasgos característicos de este teatro tales como:

1. La legitimación de la identidad como sujeto de una biografía.
2. El recorte temporal de una historia y su contextualización.
3. La verificación como instrumento para probar la veracidad del discurso.
4. La transformación de un hecho real en un hecho ficcional.
5. La construcción de verosimilitud por medio del tratamiento dramático.

*1. La legitimación de la identidad como sujeto de una biografía.* La biografía trata la vida de una persona real o un fragmento de ella, la cual puede ser o no aceptada socialmente como alguien destacado o importante, por la actividad que realiza profesionalmente o por algún otro aspecto relevante de su historia. En este sentido, las autoras Sagaseta y Arfuch nos proponen el concepto de “figura conocida” o “determinada” para señalar sobre quiénes se escriben biografías. Arfuch (2002) expone la idea de que “difícilmente se lea la biografía de alguien que se desconoce” (p. 107). Mientras que Sagaseta (2006) sigue esta línea e incorpora que en la biografía se da “el pacto de lectura por el que el lector acepta que lo que se le presenta es la vida (o fragmentos de ella) de una figura determinada” (p. 9).

Coincidimos con ésta última en cuando añade que se puede escribir sobre personas no tan conocidas, pero que, en este sentido, el/la autor/a debe valerse de los paratextos (subtítulos que agreguen más datos de la persona de la historia, una foto de la misma, alguna información pertinente sobre qué actividad realiza, etc.) para que ese pacto de lectura se pueda dar y el espectador no crea que sólo está viendo una obra ficcional.

*2. El recorte temporal de una historia y su contextualización.* A la hora de representar escénicamente alguna biografía, desde la dramaturgia se escogen los sucesos más importantes y relevantes de una persona, se realiza un recorte temporal, se muestran hechos puntuales que dan a conocer aspectos de su vida. A lo largo de la historia, las acciones de esa persona quedaron grabadas o fueron importantes y forman parte de la construcción del presente de los espectadores de la obra. De este modo, se realiza una comparación entre el momento histórico de la dramaturgia y la evolución al tiempo presente. Si bien se realiza un recorte, se intenta lograr que, tanto en la escritura, como en la puesta en escena, quede expuesta en su totalidad la personalidad y la esencia de la figura a biografiar.

Esta selección debe realizarse de manera estratégica, pudiendo identificar en la historia de vida con la que se trabaja, los sucesos más interesantes para mantener expectante al público. Sin embargo, no debemos olvidar que, si bien los elementos que se escogen para representar pertenecen a un momento específico de la persona, siempre estará presente la imaginación del dramaturgo/a, quien pondrá su punto de vista a la hora del relato, y en general, seleccionará momentos particulares o de cambios, como el nacimiento y la muerte.

Además, se debe tener en cuenta el contexto que rodea a la figura elegida, ya que esto influye en su formación, ideales, valores, y personalidad. Como señalan las autoras Cordones-Cook y Jaramillo (2005), en relación a las obras biográficas pertenecientes a su antología:

Las piezas son (...) dramas historiográficos que recobran facetas documentadas por cronistas e historiadores, pero también son propuestas sobre lo cotidiano y lo íntimo que se elaboran de acuerdo al contexto histórico, político, cultural e ideológico de cada época. (p. 18).

De esta manera, es necesario tener en cuenta qué de ese contexto que rodea al/la biografiado/a, será pertinente establecer en la obra dramática, a través de los modos de relacionarse con los demás personajes, sus acciones, comportamientos, hábitos, conductas y estereotipos, que estarán condicionados por la época en que se sitúe.

*3. La verificación como instrumento para probar la veracidad del discurso.* Los documentos recopilados para la escritura de una obra biográfica son sometidos a pruebas. Es necesario asegurarse de que los mismos provengan de fuentes de información confiables, es decir, aquellas que presentan las siguientes particularidades: indican claramente cuáles son sus propias fuentes; aplican razonamientos e interpretaciones

comprensibles; evitan el plagio y la repetición; manejan distintas perspectivas, y están legitimadas por terceros.

A su vez, estas fuentes pueden ser de distintos grados y es pertinente clasificarlas a la hora de decidir cuál de ellas utilizar. Por ejemplo, las fuentes denominadas *primarias*, son aquellas más cercanas al hecho que se investiga; mientras que las *secundarias* se basan en las primarias y son analizadas o interpretadas para proponer nuevas perspectivas. Por último, las *terciarias*, son las que recopilan y comentan las fuentes primarias y/o secundarias, convirtiéndose así en una mixtura de ideas e interpretaciones.<sup>2</sup>

*4. La transformación de un hecho real en un hecho ficcional.* Esto alude a que el interés del/la dramaturgo/a al momento de escribir un relato biográfico, es transformar un hecho real en un hecho de ficción. Si bien hay un tratamiento documental en relación a cómo está organizada la trama, cuáles son los enunciadores escogidos, y cómo es el recorte espacial y temporal, la historia para ser considerada como espectáculo teatral debe dialogar y tensionarse con los códigos de la ficción. De este modo, el relato biográfico termina siendo un relato “pseudo ficcional”, donde lo real y lo ficticio convergen, y el foco no está puesto en si tal hecho o situación son verdaderos o no, sino en que resulten creíbles. En el teatro, se realiza un acuerdo entre las partes (dramaturgos/as, realizadores, actores, público) de credibilidad y verosimilitud. Todo hecho real es ficticio y toda ficción tiene su cuota de realidad.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, también es importante señalar que existe siempre un propósito detrás del teatro biográfico, una razón y un objetivo en el dramaturgo/a o director/a, para querer llevar la historia de una persona real a la ficción. Generalmente, en la mayoría de los casos, un dramaturgo/a suele tener la finalidad de querer escribir la biografía de alguien, ya sea para informar ciertos sucesos a un público, o

---

<sup>2</sup> *Fuentes de información.* (9 de septiembre de 2020). <https://concepto.de/fuentes-de-informacion/>

para homenajear y/o conmemorar, la vida de esa persona. A veces, puede suceder que el autor/a tenga la intencionalidad de expresar un sentimiento de admiración, o bien de rechazo hacia ese individuo porque no comparte nada en común o está en contra de los ideales de éste. Pero algo que ocurre siempre, es el anhelo de movilizar y producir una emoción en el espectador.

*5. La construcción de verosimilitud por medio del tratamiento dramatúrgico.* Según el punto de vista clásico del teatro que situamos en la *Poética* de Aristóteles, la verosimilitud es entendida en referencia a los modos y mecanismos de imitación (mímesis) de los personajes en la obra. Es decir, centra su particularidad en la forma en que son presentados estos personajes, a sus atributos físicos, su jerarquía, su modo de hablar y de comportarse, y cuán cercanos a una realidad conocida se presentan e intentan imitar. Sin embargo, este concepto ha quedado desplazado en el tiempo y, en la actualidad, comprendemos a la verosimilitud, por ejemplo como lo expresa Pavis (1998):

No es más que un código ideológico y teórico, común al emisor y al receptor, que asegura, por tanto, la legibilidad del mensaje mediante referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizados (extratexto) que hace las veces de real. (pp. 504-505).

Es decir, que se compone una forma de creación escénica donde, tanto actor como espectador aceptan como creíble eso que acontece en el universo ficcional planteado por el espectáculo.

Siguiendo con esta misma línea de pensamiento, el autor español José Sanchis Sinisterra (2002) se refiere a la verosimilitud como las leyes o reglas que se dictaminan y funcionan dentro del microcosmos que presenta un texto teatral que no necesariamente deben ser una copia fiel de la realidad. Este autor nos expone que: "Tales leyes, tales

normas y categorías pueden ser distintas, incluso contrapuestas a las que se manifiestan en el funcionamiento de la realidad social inmediata” (p. 205).

Por ende, la verosimilitud se refiere a los elementos, personajes y a su accionar, que son introducidos en la escena. Su funcionamiento se debe a una lógica interna que propone el propio espectáculo; es decir, una vez definidas estas reglas, son aceptadas como verosímiles todos los aspectos que se ajusten a ellas, no así, al mundo real por fuera de la obra.

### **Los rasgos del teatro biográfico en acción**

En cuanto a la legitimación o reconocimiento de un sujeto para ser biografiado, podemos destacar aquí, que la vida de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) posee diversas características que la hacen ser una “figura” conocida, en términos de Arfuch. La escritora nació el 24 de octubre de 1886 en Uruguay y ya en sus primeros años de vida, muestra la afición al piano y la poesía. También, paralelamente a estas artes, comienza a tomar clases de francés y de pintura, y con la publicación de sus primeros versos en la revista “Rojo y Blanco”<sup>3</sup>, inicia una etapa de escritura en diversas revistas, lo que la hace conocer autores y recibir algunas críticas.

A partir de 1908, con la publicación de su primer libro, *El libro blanco*, Agustini se dedicó profesionalmente a la poesía. Luego vinieron *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Su escritura está llena de sexualidad, carnalidad, amor y pasión. Sin embargo, aunque sus colegas reconocían su talento, lo veían como algo atípico para alguien joven y que aún no había experimentado relaciones sexuales. Un ejemplo de esto, es la interpretación de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) sobre “*El libro blanco*” (1908), publicado por Agustini:

---

<sup>3</sup> Para más información ver Silva, C. (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Si hubiera de expresar con un criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro sencillamente como un milagro. Usted no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha puesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable. (Ferreira, 1908, cómo se citó en Silva, 1968, p.30).

Esta poetisa ha sido una mujer destacada no sólo porque se abocó a la poesía como profesión (algo impensado para una mujer de esa época), sino porque también era considerada una mujer transgresora de los cánones estipulados por la sociedad de su época: mujer sumisa, destinada a la maternidad, trabajadora en la casa, modesta y pudorosa con su cuerpo.

Su casamiento y posterior divorcio a tan pocos días, también resultan un asunto por el cual se destacó y, en igual medida, la libertad con que manejó sus encuentros sexuales a escondidas con su ex marido. La muerte producida a manos de éste, en una de sus visitas, se convirtió en un acontecimiento que impactó a la sociedad, que años después, le dio más valor y reconocimiento a su poesía.

Adriana Genta, en *La pecadora, habanera para piano* (2005)<sup>4</sup>, señala todas estas facetas de la poetisa con respecto a su modo de escribir y vivir su vida, contando los sucesos de su último año, haciendo hincapié también en el vínculo con su madre, su ex marido, y la particular relación de amistad que tuvo con el escritor argentino Manuel Ugarte (1875-1951). Además, biografar su historia implica el reconocimiento del camino que abrió Agustini para muchas otras mujeres, que a lo largo de los años se animaron a enfrentarse al desafío de ejercer profesionalmente y romper con el paradigma de la mujer sólo como ama de casa.

---

<sup>4</sup> La fecha de publicación original de la obra es en el año 1997, pero señalaremos el año 2005 como el año de edición de la antología de Cordones-Cook y Jaramillo, donde se encuentra dicha obra.

El segundo aspecto del teatro biográfico que advertimos en la obra, se refiere al recorte temporal que se hace de la historia de la joven poetisa, que abarca desde julio de 1913, en las vísperas de su casamiento, hasta el 6 julio de 1914, fecha de su muerte. En ese período se transmite su crecimiento artístico, la relación con su madre, su divorcio con Enrique Job Reyes y su amorío con Manuel Ugarte. La historia está ubicada espacialmente en Montevideo, Uruguay y por momentos alude a la ciudad de Buenos Aires en Argentina, por medio de cartas que se envían Agustini y Ugarte. A través de las relaciones que establece la protagonista con los demás personajes y su propio temperamento, muestra cuál es el pensamiento de la sociedad uruguaya de esa época en lo referente a la mujer, la maternidad, el casamiento, al deber de una esposa con su marido y su hogar.

El contexto en el que se encuadra este recorte temporal de la vida de la poetisa se puede observar analizando su figura; Agustini pertenece a un grupo de escritores que comienzan a abrirse paso en la literatura uruguaya como resultado de la crisis que ésta misma atravesaba. Se conforma así, el movimiento modernista o denominado por el crítico literario Emir Rodríguez Monegal, "*Generación del 900*". La cual está compuesta por poetas, quienes proyectan transformar el lenguaje a través de la búsqueda de la riqueza y la musicalidad de las palabras y exploran en la innovación de los temas que abordan. El modernismo es entendido como:

(...) Una actitud intelectual en el tratamiento de la lengua; una tendencia, una corriente literaria basada en el gusto por la literatura, el placer estético y la diversidad. (...) Los rasgos esenciales que lo caracterizan son las correspondencias entre la vida íntima del poeta (artista) y el mundo de los objetos, la libertad creadora; (...) intimidad individual; (...) la evasión del mundo material (elevación), el culto de la forma (la prioridad a la misma); la búsqueda de la exquisitez, el amor y de lo

novedoso, y de la musicalidad; y el gusto por el verso libre y la prosa poética.

(Saganogo, s/f. p.15).

Rubén Darío (1867-1916), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Delmira Agustini (1886-1914), María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Horacio Quiroga (1878-1937) y Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), son algunos de los nombres que integran este primer movimiento latinoamericano, que influenciaron a otros escritores de diversos países, quienes se identificaron con esta nueva forma de la palabra. Los modernistas proponen una renovación en la escritura, tanto literaria, como poética, buscando enriquecer el vocabulario castellano y sus posibilidades expresivas. En esta llamada "*Generación del 900*" existían solo dos mujeres, entre ellas Agustini. Cabe destacar, que en ese momento era inusual la participación femenina dentro del campo literario, especialmente en el género erótico.

Pese a que la sociedad uruguaya se abre a estas nuevas formas de literatura, sigue siendo una sociedad muy conservadora y con reglas muy establecidas sobre el comportamiento tanto de hombres como de mujeres, en la vida cotidiana y profesional. Por este motivo, genera cierto malestar que las obras de estos modernistas tengan al cuerpo como centro de su poética, sexualizando así la escritura (Giaudrone, 2014).

Siguiendo en esta línea, nos resulta importante destacar la relación que tenían Agustini y Darío. Este último, tanto para ella como para el movimiento modernista, era considerado un padre y uno de los primeros en divulgar las exigencias y prioridades del nuevo arte durante este período, dentro del continente latinoamericano y fuera de él. Ellos dos crean un vínculo cuando Agustini comienza a frecuentar los cenáculos de Montevideo con su amigo André Giot de Badet, a quien había conocido en sus clases de pintura en 1903, y es quien la presenta con Darío y los demás poetas. Para ella, él es "(...) una figura tutelar, 'un mártir del mismo martirio' que en su poesía es evocado como padre, hermano o esposo simbólico al que complementar" (Gutiérrez, 2016, p. 29). Por este motivo, en la

poesía de Agustini se puede observar la influencia de la estética de Darío, particularmente en el poema titulado “Capricho” (1969) publicado en la revista *Alborada*, se ha señalado que presenta similitudes con el poema “Sonatina” en *Prosas Profanas* (1896) del autor, al tener ambos rima musical, exotismo y recrear un ambiente de ensueño.<sup>5</sup>

Es preciso señalar también que, para la poetisa, Rubén Darío representa un refugio, alguien a quien acude para poder expresar sus sentimientos de locura y angustia; esto queda explícito en la obra *La pecadora, habanera para piano*, en un diálogo que tiene el personaje de Delmira Agustini con Manuel Ugarte donde señala: “Le hablé de mis miedos y mis fantasmas, le mostré toda mi exaltación y mi angustia” (Genta, 2005, p. 453). De este modo ella espera obtener su comprensión y apoyo. Además, es a él a quien muestra sus poemas, buscando aprobación. Creemos que Genta se ha basado en la lectura del libro *Genio y figura de Delmira Agustini* de Clara Silva (1968), para entablar la relación que tenían Agustini y Darío, ya que en este documento se pueden apreciar las cartas reales que se enviaban.

En simultáneo a lo que acontece en Uruguay en el plano cultural, Ugarte lucha, en el ámbito político y social de Argentina contra el imperialismo norteamericano. Su proyecto se basa en la búsqueda de la unidad latinoamericana, cuyo modelo o paradigma está constituido por la conformación de los Estados Unidos del Sur. Por ello adhiere al Partido Socialista, donde cree poder materializar este proyecto a través de la democratización de la vida interna de los pueblos latinoamericanos. Pero con el tiempo comienza a tener desacuerdos con el partido liderado por Juan B. Justo, ya que apoya el accionar de Estados Unidos en Centroamérica y Ugarte defiende la conformación de lo que él denomina, una *Patria Grande*, antiimperialista y anticolonialista. Por ese motivo es expulsado del partido en 1896 junto con Alfredo Palacios, entre otros. Estas disputas se ven reflejadas en la obra

---

<sup>5</sup> Pleitez Vela, Tania. «Delmira Agustini, transitando y superando la órbita dariana». *Mitologías hoy*, [en línea], 2016, Vol. 13, pp. 83-100, <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/310362> [Consulta: 13-07-2021].

dramática y resultan claves para entender una de las causas por las cuales no logra trascender el vínculo amoroso entre Ugarte y Agustini. En una de las cartas, por ejemplo, Manuel Ugarte expresa a Delmira Agustini:

El tumulto en que vivo es el que me impide volver enseguida a Montevideo para reanudar nuestras buenas charlas y discusiones. Si estuviera en pleno éxito lo abandonaríamos todo. Pero estoy en derrota. Me acusan de nacionalista, porque me resisto al filibustero de Roosevelt. Y yo contemplo con espanto la bienvenida que en mi país se le organiza a este predicador de la política del predominio y la expansión yanqui (...). (Genta, 2005, p. 476).

En la cita podemos observar que, si bien él tiene interés en ir a verla, la situación en Argentina es grave y debido a que su prioridad son sus ideales políticos decide quedarse y postergar su viaje.

Con respecto a las fuentes con las que se trabajaron, mencionadas en el tercer rasgo, las primarias a las que nos remitimos son los libros: *Poesías completas. Delmira Agustini*, una edición digital de Cristiano Martínez (2020), que reúne los poemas que integran los tres libros publicados de la poeta, dando cuenta del recorrido que ella traza a lo largo de los años, en cuanto a temáticas relacionadas con la erotización del cuerpo femenino, el amor, la pasión, el deseo, lo onírico, entre otras.

En el caso de las fuentes secundarias, nos remitimos al libro biográfico escrito por Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini* (1968), para constatar datos de la vida de la poetisa, sus relaciones vinculares y testimonios de quienes la conocían. Por medio de éstos podemos comprobar cómo, a pesar de sentirse admirada por sus colegas sufre un sentimiento de soledad profundo y de incompreensión del mundo que la rodea. Además, algunos amigos como André Giot de Badet, expresan en sus testimonios la necesidad de Delmira de rebelarse a las reglas impuestas tanto en el campo de la escritura como en la

vida cotidiana, por la sociedad uruguaya. También verificamos el autoritarismo de la madre (María Murtfeld Triaca) sobre Delmira Agustini que se expone en la obra, en donde observamos a una mujer al mando del hogar, algo extraño en una sociedad hecha al servicio de los hombres.

En la correspondencia que Agustini mantiene con Darío, se reflejan los sentimientos profundos de angustia e incompreensión; en las cartas con Ugarte, la pasión, el amor ideal que ella le profesa y la admiración entre ambos. Finalmente, en una de las cartas con su ex marido<sup>6</sup>, se constatan las injurias producidas por él sobre María Murtfeldt Triaca y la amenaza que él realiza contra la vida de Delmira y de él mismo si se ocasionan deshones hacia su persona, y que esto recaerá en la consciencia de la madre de la poetisa. Este hecho nos resultó sumamente importante para desterrar la hipótesis de un pacto suicida -propuesto por Genta en su obra-, y alegar la hipótesis de un asesinato y posterior suicidio previamente planificado en nuestra versión.

Con respecto a los datos biográficos de Ugarte, seleccionamos textos y crónicas sobre su vida. Finalmente, optamos por diversas fuentes terciarias que establecen análisis y críticas sobre los sujetos que conforman nuestra obra biográfica. Escogimos *Mujeres en las tablas. Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*, de Cordones-Cook y Jaramillo (2005), donde además de encontrarse la obra que elegimos, hay un trabajo de análisis y crítica de estas escritoras. A su vez, *La pecadora, habanera para piano* de Adriana Genta posee una introducción con un análisis crítico propuesto por María Silvina Persino. El mismo, nos aporta cuáles han sido los procedimientos de la autora antes de escribir la obra, información de fechas sobre la vida de la poeta uruguaya, y también, nos señala algunas licencias que ha tomado Genta en pos de la escritura dramática. Un ejemplo de esto es la

---

<sup>6</sup> Silva, Clara (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*. (pp. 63-65). Editorial Universitaria de Buenos Aires.

imaginación de una carta que podría haber escrito Delmira Agustini a Manuel Ugarte, de la cual no se tiene indicios de su existencia. También, que el revólver utilizado por Enrique Job Reyes en la obra se señala como un regalo de la misma Delmira. Persino establece que dicha referencia es un agregado de la autora y nosotras, tampoco hallamos información sobre esta particularidad en las fuentes consultadas.

En relación a Darío investigamos documentos biográficos a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y estudios analíticos y críticos para verificar datos sobre su poética. Tanto para la madre de Agustini, María Murtfeldt Triaca, como para Enrique Job Reyes, recurrimos a páginas web. También algunos libros citados en las fuentes primarias los hemos empleado para recabar ciertas características sobre ellos.

Finalmente, seleccionamos algunos estudios realizados desde universidades y autores/as que completan la colección que existe dentro de la mencionada biblioteca. Estos se refieren a las poéticas de Agustini, Darío y Ugarte, al contexto en el que surge la generación del 900, y a la correspondencia íntima de estos/as poetas. Asimismo, recopilamos algunos reportes de diarios renombrados como: *El País*, *La Nación*, *Clarín*, *El Nodal*, entre otros, que contienen las crónicas del asesinato, diversas hipótesis y las celebraciones y homenajes póstumos que se realizaron en nombre de la poeta uruguaya.

La transformación de un hecho real en un hecho de ficción, que forma parte del cuarto rasgo, se observa en Adriana Genta (1952-2017), más precisamente en su escritura biográfica, a través de obras como ser *Compañero del alma* (1992), sobre la vida del poeta Miguel Hernández y *Estrella Negra* (1992) donde se trata la historia de una esclava en 1811, en la época de José Artigas.

Para dar a conocer la vida de Delmira Agustini aporta su propio punto de vista a partir de realizar un tratamiento de los hechos biográficos y ficcionales. Se vale de fuentes y documentos certeros, introduciendo en la obra poemas de la poetisa y correspondencia que

mantuvo en ese tiempo con el escritor Manuel Ugarte. A la vez, construye y genera en la obra, situaciones ficticiales incorporando elementos, que no han podido ser cotejados, por lo tanto, no son considerados fuentes documentales, tales como el revólver como obsequio de bodas de Delmira Agustini a Enrique Job Reyes.

Nos parece pertinente establecer, que si bien el/la dramaturgo/a puede tomar una postura frente a la historia que quiere contar, esta debe ser presentada en forma objetiva en cuanto al tratamiento de los hechos acontecidos, por ejemplo, evitando modificaciones con el fin de que resulten más agradables o entretenidos para los espectadores. Esto último no invalida que utilice ciertos recursos en su escritura para dar como verosímiles algunos hechos o aspectos de esta figura, que no puedan ser del todo comprobables, pero que por la información que posee y dentro de ese contexto conformarán cierto grado de credibilidad en el espectáculo. Es así como otorgará su propia impronta e interpretación a la vida de la persona que decide biografar.

Un aporte que nos ayuda a pensar el deseo o intención de presentar la vida de alguien en escena es el que nos brinda Trastoy (2012), quien plantea una pregunta para reflexionar sobre la vida y la muerte en la obra y en la puesta en escena: “¿Es posible trascender lo representacional y presentar la muerte en escena?” (p. 234). En este sentido, no sólo nos abocamos a representar el trágico final de Agustini, sino que también nos proponemos trabajar desde la idea metafórica que ella nos revela en sus poemas sobre la conceptualización que tenía acerca de la muerte. Cabe mencionar que una característica de la personalidad de la poeta era vivir al extremo sus emociones y sentimientos. Esto se observa en sus ideas del amor romántico y del deseo carnal, fuentes de inspiración para sus poemas. Tal es así, que cuando dichas ideas o sentimientos son extraviados, Agustini manifiesta sentirse frustrada, vacía, transita de esta manera un duelo, un fin de ciclo, que en la obra se observa cuando se despide de Manuel Ugarte en su última carta y luego, cuando

visita a Enrique Job Reyes para dejarlo. Esta es una muerte metafórica de la esperanza en el amor y de la vida que llevó hasta ese momento. También se produce, según nuestro criterio, una muerte de su profesión para ella, ya que en una charla con su madre le confiesa que no cree tener motivos que le inspiren a escribir desde que se desilusionó de Manuel Ugarte.

Agustini plasmaba en su escritura, tanto en su poesía como en su correspondencia epistolar, la intensidad con la que vivía sus sentimientos. Se puede ver esto en un extracto de su poema “Boca a boca”, publicado póstumamente dentro del libro *El rosario de Eros*:<sup>7</sup>

(...) Inaccesible... Si otra vez mi vida  
cruzas, dando a la tierra removida  
siembra de oro tu verbo fecundo,  
tú curarás la misteriosa herida:  
lirio de muerte, cóndor de vida,

¡flor de tu beso que perfuma al mundo! (Agustini, 2020, p. 135)

Consideramos que resulta interesante plantear este entrecruzamiento de pasiones y emociones que ella manifiesta tanto a nivel profesional como personal, al ser el teatro un lugar que nos propone un mecanismo relacionado con la idea de estar y sentirse vivo en el escenario. Por lo tanto, pensar en cómo trabajar la muerte escénicamente, nos pone en tensión y nos hace reflexionar sobre nuestro oficio como artistas. Por medio de esta obra nuestra intención también es asumir la responsabilidad, a través de la puesta en escena, de trabajar la muerte, reviviendo la figura de esta artista, que simboliza la libertad femenina.

Sumado a lo expuesto más arriba como parte de la investigación, escenificamos la vida de una mujer latinoamericana transgresora en su época, que dejó una huella en su país. Encontramos en Agustini una mujer que replantea las normas y costumbres

---

<sup>7</sup> La fecha de publicación original del poema es en el año 1924, pero señalaremos el año 2020 como el año de la edición digital de Ramírez, Cristiano, donde se encuentra la recopilación de los poemas de la poetisa.

establecidas por una sociedad machista, en donde era poco común ver a la figura femenina desarrollarse laboralmente y hacerlo, además, muy bien, tocando temas trascendentales como la erotización del cuerpo. Ella rompe con el paradigma del casamiento para toda la vida, siendo una de las primeras esposas en Uruguay en poder divorciarse. Además, reconsidera la sexualidad, no sólo con el único fin de la reproducción, sino también como la búsqueda del placer, algo que en el contexto histórico de su época no estaba bien visto. Desafía los códigos morales, sin importarle ser sujeto de críticas y prejuicios. El trabajo de esta poetisa está valorado como una de las primeras manifestaciones acerca de la sexualidad poética femenina en América Latina.<sup>8</sup>

Resulta de nuestro interés que la obra sea de época porque permite realizar un análisis comparativo sobre el posicionamiento de la mujer dentro de la sociedad a lo largo del tiempo. En aquel momento se debía acatar las normas y costumbres, por lo cual la mujer debía ser cortejada, respetar la castidad, dedicarse a la maternidad, atender al marido y a las tareas del hogar, entre otras cosas. También cómo era pensado el amor y el placer (o, mejor dicho, el no placer femenino) y cuáles eran las formas a través de las cuales esto sucedía. La mujer que ama al hombre, lo ama en la medida en que lo respeta, le sirve, lo satisface sexualmente, lo convierte en padre. Y el hombre la ama porque ella hace todo eso y él trabaja y se mantiene a su lado. El placer femenino no representaba un lugar primordial. Gracias a esto, nos es posible observar que, si bien en la actualidad encontramos ciertos vestigios del pensamiento machista, identificamos un progreso en cuanto a la libertad femenina y avances alrededor de estas conceptualizaciones. Asimismo, es de nuestro agrado indagar tanto en el campo de la escenografía, utilería y el vestuario de época, dado

---

<sup>8</sup> Para más profundización sobre esto, revisar los trabajos de De Silvas, G. (2000-2001). El erotismo de Delmira Agustini; Varas, P. (1994). Lo erótico y la liberación del ser femenino en la poesía de Delmira Agustini; Fayanas Escuer, E. (5 de abril de 2019). Delmira Agustini, amor, sexo y locura. *Diario digital Nueva Tribuna*. <https://nuevatribuna.publico.es/articulo/historia/delmiraagustini-amor-sexo-locura-historia/20190405181030161661.html>

a que nos posibilita construir una corporalidad actoral específica y un modo de estar en escena que permita abordar las características mencionadas anteriormente.

La construcción de verosimilitud por medio del tratamiento dramático, último rasgo mencionado, hace alusión a que Genta toma ciertas decisiones en pos de generar una obra ficcional con elementos de la realidad histórica. Si bien la obra presenta una estructura de correspondencia epistolar original entre Delmira Agustini y Manuel Ugarte, la autora introduce una carta imaginaria, donde la poetisa expone ciertos sentimientos de amor, dolor y hasta de reproche hacia el escritor, y señala que él “no sabría darle valor a mi gesto (...). La sola idea de esa afrenta me decide a no morir” (Genta, 2005, p. 443). La incorporación de esta carta resulta verosímil dentro del texto, debido a que la protagonista se comunicaba así con él, y esto hace posible la idea de imaginarla escribiendo sus sentimientos. Ugarte es una persona de trayectoria a quien admira y respeta, y por eso su escritura hacia él resulta formal.

Otro recurso que utiliza Genta es el revólver con el que se producen las muertes, tanto de Delmira Agustini como de Enrique Job Reyes. Se presenta como un regalo de la esposa hacia su marido, cuando en los documentos revisados no hay indicios de que esto haya sucedido así. Sin embargo, la autora introduce por medio del personaje de Delmira Agustini la idea de que será un regalo aceptado ya que Enrique Job Reyes solía observar el arma en la vidriera, es decir, se presenta como algo que él desea. También las escenas donde está presente el arma tienen un tratamiento particular, ya que el personaje de Delmira Agustini al principio la toma como un juguete, como una idea de juego seductor y erótico, que le propone a Enrique Job Reyes.

Finalmente, en la escena donde se produce su último encuentro, ella saca el arma del cajón y está cargada, lo cual hace que deje de ser un juego y represente un peligro. Esto da como consecuencia la escena en donde su ex marido apunta el revólver hacia ella, quien

está de espaldas, pero le dice: “Sí Quique, por fin encontrás la manera de aliviarme” (Genta, 2005, p. 492). Luego él le dispara, y posteriormente se suicida.

La mezcla del erotismo con la peligrosidad tiene antecedentes en la literatura europea del siglo XIX. En los documentos que hemos investigado se señala que Agustini era afín y recurrente a este tipo de lectura. Muchos de los autores que ella leía y admiraba formaban parte de los llamados “poetas malditos”, conformados por autores que salían de las normas morales y sociales, y dedicaban su vida y sus escritos a los excesos, la droga, el juego, el sexo; siendo transgresores e incomprensidos en la sociedad. Entre ellos podemos mencionar a Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), Jean Nicolás Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul-Marie Verlaine (1844-1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898), entre otros.<sup>9</sup>

Otro autor admirado por la poeta fue el italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938), quien era considerado por la crítica “poeta, dramaturgo, esteta, depredador sexual, drogadicto, héroe, visionario, sedicioso, sátrapa, protofascista” (Lozano, 2014, párr. 7). Esto se debía al estilo de vida que llevaba, tenía muchas amantes, asistía a fiestas de todo tipo y su gusto particular por la violencia y muerte. Sus textos contenían temas relacionados al erotismo, la aventura, la exaltación y el lesbianismo.

Resulta evidente la influencia de estos escritores en la vida de Agustini tanto en sus escritos como en su forma de pensar sobre la libertad sexual, la pasión, el cuerpo como fuente del deseo y la rebeldía frente a las normas establecidas socialmente. Podemos hipotetizar, de esta manera, que Adriana Genta habría utilizado esta información como un disparador para la creación de esa escena.

---

<sup>9</sup> Tabuenca, E. (19 de Agosto de 2019). *Quiénes fueron los poetas malditos y características*. Un profesor.com. <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/quienes-fueron-los-poetas-malditos-y-caracteristicas-3574.html>

En términos de verosimilitud, todo este tratamiento que propone Genta funciona en cuanto el arma va transformándose en objeto simbólico de los diferentes momentos que atraviesan en la obra los personajes. La autora deja la puerta abierta hacia la hipótesis de que Delmira Agustini le hubiera regalado el arma a Enrique Job Reyes para luego pedirle que la mate, o que se hubieran puesto de acuerdo para realizar un pacto suicida, que consistió en asesinarla para luego suicidarse. Esto no está comprobado en los documentos, sino que nosotras lo tomamos como un medio que la dramaturga decide utilizar para instalar estas hipótesis y proponer otras, como por ejemplo, en la escena 1 que se presenta una carta de Delmira Agustini hacia Manuel Ugarte donde ella exclama que el hecho de que él negara su amor frente a los medios, la decide a no morir. De este modo, se deja al espectador que decida cuál le resulta más verosímil dentro del espectáculo teatral y elija su propia causa del trágico destino de la poeta.

También se puede reconocer un rasgo de verosimilitud en cuanto al personaje de La Madre de Delmira Agustini y su relación con el matrimonio de su hija. Ella se encarga de elegir las telas para el ajuar, cuando en esa época, lo usual es que lo hiciera la mujer que estaba pronta a casarse. En cambio, aquí, no sólo Delmira Agustini no se muestra dispuesta a ocuparse, sino que lo hace una modista. Este accionar refuerza la relación de sobreprotección que tiene María con su hija, y el deseo de querer abarcar todos los aspectos de su vida, incluidos los de su matrimonio. Por su parte, en la imagen de la poeta se ve reforzada la no aceptación de las normas de la vida ordinaria, cómo entiende ella la vida de casada, y la incorporación de la sexualidad y la erotización como nuevas “reglas” matrimoniales. Esto se advierte cuando en el diálogo con su novio, el personaje de Delmira expresa: “Voy a ser una buena mujer, pero en otro sentido. Gastando las sábanas, no bordándolas” (Genta, 2005, p. 447).

Por último, podemos mencionar el juego de tensiones que realiza la autora, con respecto a los sonidos de disparos que dan aviso de una muerte, y que en otros momentos de la obra se presentan como estampidos que se transforman en sonidos de truenos en la ciudad. Aunque ésta incorpora estos elementos para producir aspectos y situaciones que generen verosimilitud en ese mundo, también lo emplea dejando el sello de su impronta y su propia interpretación a los espectadores. Cabe señalar, que, al momento de adaptar la obra decidimos mantener, por ejemplo, el vestuario de época, no como una mera idea de imitar la realidad de ese momento sino de crear significantes a través del mismo. Es decir, la relación que los actores establecen con él, permitirá componer estos personajes de forma creíble y verosímil, ya que explorarán de qué modo son condicionados al momento de caminar, hablar y trasladarse en escena, diferente de cómo lo harían en la vida cotidiana. Lo mismo sucederá con los elementos presentes en la escena, como el revólver, la muñeca, los libros, las fotos y la escenografía, que están presentes porque simbolizan en ese universo ficcional, y no solamente como una indicación espacio-temporal. Estos signos permiten construir en escena la historia de Delmira Agustini, actuando como símbolos de una época específica y según las diversas formas que tenga cada personaje de manipular estos elementos crearán una atmósfera particular.

En el caso que hemos elegido abordar como material escénico, la obra *La pecadora, habanera para piano*, en donde se relata el recorrido final de la vida de Delmira Agustini, podríamos considerar a ella como una figura conocida, y con esto nos remitimos a lo propuesto en el primer rasgo. Esto se debe a que se destaca en lo artístico y en lo personal con una vida corta pero intensa. Sus poesías permanecen vigentes hasta la actualidad y su historia es reconocida en muchos países latinoamericanos, sobre todo en Uruguay. También el personaje de Manuel Ugarte que aparece en la obra, podríamos enmarcarlo como una figura reconocida ya sea como escritor y político. Los demás personajes, tanto La Madre

(María Murtfeldt Triaca), como Enrique Job Reyes, si bien no son figuras públicas, ni reconocidos en la sociedad, son reales y presentan la misma importancia dentro de la obra , en cuanto se relacionan de manera directa y trascendental en la vida de Delmira. Todos los personajes, sean figuras públicas o no, tuvieron existencia real. Podemos afirmar que, generalmente las biografías, y en el caso de las biografías teatrales, se crean en torno a la vida y obra de personas públicas o conocidas en diversos ámbitos, pero no necesariamente esto debe tomarse como una regla general, ni un rasgo fundamental que presente el teatro biográfico.

#### **Dramaturgia de Adriana Genta**



Adriana Genta (1952-2017)

*La pecadora, habanera para piano* fue escrita por Adriana Genta<sup>10</sup> en 1997 y es una obra biográfica que ha ganado numerosos premios entre los que cabe mencionar el Premio María Teresa de León (España, 1996); Premio Secretaría Cultura Municipalidad de Buenos Aires (Argentina, 1997); Nominación al Premio Florencio - Autor Nacional (Uruguay, 1998); Premio Trinidad Guevara (Argentina, 1999) y el Premio María Guerrero (Argentina, 1999).

La escritura de Genta resulta pertinente a nuestra investigación porque logra incursionar y destacarse en la dramaturgia biográfica. A fines de los años 80' junto a Villanueva Cosse (1933) escribe la obra *Compañero del alma*<sup>11</sup>, la cual se publica en 1992. Narra la historia del humilde poeta y pastor español Miguel Hernández (1910-1942), donde por medio de diálogos, poemas y canciones, recrean momentos importantes de su vida. En relación a otros de sus trabajos como dramaturga, mezcla hechos y datos históricos con la ficción. A modo de ejemplos, podemos nombrar las obras: *Estrategia de la luz* (2005), relata un encuentro que jamás existió, entre la reina Juana (conocida como Juana la Loca) y la monja Teresa Ávila; y el monólogo *Estrella Negra* (1992), trata la historia de una esclava del Uruguay en 1811, en la época de José Artigas.

En nuestro caso particular, *La Pecadora, habanera para piano* (2005), cuenta un acontecimiento histórico que es el último año de vida de la poetisa uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), una joven juzgada tanto en el pasado como en la actualidad. El

---

<sup>10</sup> La autora, además de dramaturga se destacó como actriz. Nace un 27 de junio de 1952 en Montevideo, Uruguay, y fallece en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el 9 de febrero del 2017. Se formó con grandes maestros, estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático, perfeccionándose con Mauricio Kartún y Ricardo Monti. Asimismo, tuvo la oportunidad de ser dirigida por directores como Carlos Ianni, Alberto Ure, Villanueva Cosse, entre otros. Dentro de su producción como dramaturga, se destacan obras como *Estrella negra* (1992), *Desterrados* (2008), *Cielo de cartón* (2010), *Historias perforadas* (2006), *Violeta* (1999), *Pequeñas dosis* (2009) y *Pequeñas dosis 2* (2017), *La complicidad de la inocencia* (2011). No solo es reconocida en Uruguay, sino que, gracias a su carrera, tiene un alcance internacional. Sus obras recorrieron países como Francia, España, Alemania, Colombia, Argentina, Cuba, Chile, Perú y Estados Unidos.

<sup>11</sup> Por este trabajo, obtienen Mención Especial en dramaturgia y el premio a Mejor Dirección para Villanueva Cosse en el 12º Festival Iberoamericano de Teatro, realizado en la ciudad de Mar del Plata en el año 2016.

nombre de la obra hace referencia a la pieza musical de Dalmiro Costa (1836-1901), música que Agustini tocaba en el piano mientras escribía sus poemas. Pero también se puede interpretar este título como un modo de señalarla como “pecadora”, la que ha ejercido un mal acto o se ha comportado de manera errónea. Esto se debe a su forma de transgredir las normas sociales de su época, siendo fiel a sus ideales y deseos, viviendo con libertad y valentía.

Como mencionamos anteriormente, Agustini disfruta de tocar el piano, ya que la ayuda a pensar y componer; como ejemplo de ello cabe mencionar al poema “*Lo inefable*”, escrito precisamente en la contratapa de la partitura de *La pecadora* de Costa.

Concordamos en que Agustini es un personaje para revivir por lo que significa como mujer artista, y por su esencia, que la encontramos viva en sus poemas. A pesar de que la muerte no es un rasgo fundamental del teatro biográfico, ya que no necesariamente la persona biografiada debe haber fallecido para llevarse a escena su vida, esta característica sí se presenta en nuestra elección dramática. No es un hecho menor su trágico final en manos de su ex esposo.

Si bien, esta obra teatral fue escrita hace más de veinte años, e incluso narra una historia que transcurre en el año 1913, es sumamente actual, en donde a nuestro criterio, ocurre un femicidio, suceso que acontece diariamente en muchos países del mundo, en especial en Argentina. Es por esto, que para nosotras es muy importante resaltar el trágico final de Delmira y dar nuestra postura.

### **Un amor que la mató**

“Si la vida es amor, ¡bendita sea!  
¡Quiero más vida para amar! Hoy siento  
Que no valen mil años de la idea

Lo que un minuto azul de sentimiento(...)" -

(Delmira Agustini del poema "Frágil", en *El libro blanco*)

El término *femicide* lo emplea por primera vez la escritora sudafricana Diana Russell (1938) en una publicación en 1992 en los Estados Unidos, para referirse a los asesinatos misóginos contra mujeres. Luego continúa utilizándolo en diversas investigaciones sobre la violencia ejercida contra las mujeres que culminaron en la muerte. Ella define el femicide como "el asesinato de personas del sexo femenino por personas del sexo masculino debido a su condición de ser personas del sexo femenino" (Russell, 2009, como se citó en Gomes, 2013).

En el artículo "Femicidio y feminicidio: avances para nombrar la expresión letal de la violencia de género contra las mujeres" de Izabel Solyszko Gomes (2013) se rescata lo propuesto por Russell (2009) en cuanto a que:

Esta violencia sería una manera de mantener el patriarcado y de controlar a las mujeres que se salen de la línea, ya que, según la autora, es una línea hecha por los hombres (...) que son quienes cuando 'se sienten amenazados o desafiados' (...) típicamente se sienten con el derecho de usar cualquier fuerza que sea necesaria para mantener su poder. (Gomes, 2013, p. 29).

La traducción de este concepto en español se da de manera doble, como femicidio o feminicidio, y varía su acepción de acuerdo a la aplicación otorgada en los diversos países. No es nuestro propósito entrar en una disputa teórica, sino advertir este concepto en el sentido global que propone Russell para argumentar nuestra posición en cuanto a cómo observamos la muerte de la poeta Delmira Agustini y proponer de este modo, nuestra hipótesis de un femicidio, en contraposición a las ideas que pueden exponerse en la obra dramática de Genta, en relación a un suicidio o un pacto suicida con su ex marido Enrique

Job Reyes. En este sentido, observamos que a lo largo de toda la obra, Reyes está en desacuerdo y choca con varios rasgos de la personalidad de Delmira Agustini. Le resulta extraño que ella quiera introducirse en un mundo de hombres a través de su poesía y que en vez de cumplir con “sus obligaciones como mujer” simplemente quiera ser independiente, algo impensado para aquella época, que golpea su ego masculino. A esto podemos sumar el hecho de que ella es juzgada por su marido, ya que él no concibe que quiera una relación de amantes, únicamente basada en relaciones sexuales.

En una escena de la obra, por ejemplo, vemos como el matrimonio discute, cuando él le exige a ella que se acueste, luego de haber pasado muchas horas escribiendo y desmerece su trabajo llamándolo “garabato”. Ella se altera y se declara harta de sentirse una pertenencia de su marido y tener que adaptarse a él en cuanto a horarios, ritmos y forma de ser. Le confiesa que los versos que ella escribe no son para él sino que se inspira en otros hombres, y amenaza con dejarlo, pero Enrique la toma bruscamente del brazo para llevarla a la habitación, y en un intento de forcejeo, rompe un vaso de vidrio con su propio puño y se lastima. Percibimos así, en esta escena de violencia, cómo la relación entre ellos se vuelve enfermiza, ya que si bien Delmira al principio, se muestra decidida y firme en lo que plantea, luego de este incidente se siente culpable, se arrepiente, pide perdón y lo acompaña a la cama.

Enrique sigue obsesionado con Delmira, incluso después del divorcio. Si bien la autora no desarrolla esto en profundidad dentro de la obra, gracias a fuentes de información con las que trabajamos, pudimos extraer datos que señalan que luego de la vuelta de la poeta a la casa de sus padres, su ex marido comienza a perseguirla, acosarla y amenazarla. También hace lo mismo con ciertos hombres que son parte de la vida de ella, ya que

desconfía de las intenciones que tienen hacia su ex esposa. No acepta la idea de que ella se haya rebelado contra las reglas del matrimonio, y ya no esté con él.<sup>12</sup>

A partir de los datos recabados y a la luz de los actuales casos de femicidios, pensamos que todos estos sucesos e incluso el más violento, el asesinato de Agustini efectuado por Job Reyes, están enmarcados en un caso de estas características. Interpretamos que Delmira no tendría motivos para intentar acabar con su vida, ya que profesionalmente le iba muy bien y estaba haciendo historia no sólo en la literatura femenina de su país, sino también siendo una de las primeras mujeres en lograr divorciarse. Además, guardaba la esperanza de encontrarse con su gran amor Manuel Ugarte.

Es evidente que en 1914, año del trágico episodio, en ningún país se hablaba tajantemente de casos de femicidios, ya que no existían o no se conocían muchas teorías que abarcaran este concepto, y por aquel entonces los derechos de las mujeres no eran tenidos en cuenta. Pero hoy en día, con una gran lucha femenina a nivel mundial por la igualdad entre hombres y mujeres, y con la cantidad de información que existe, no dudamos en comprender que la muerte de Delmira Agustini fue un femicidio.

---

<sup>12</sup> Piro, C. (8 de Marzo de 2019). La historia de Delmira Agustini, la poeta uruguaya que fue víctima de un femicidio. *Diario Perfil*.  
[https://www.perfil.com/noticias/cultura/8m-dia-mujer-delmira-agustini-poeta-uruguaya-victima-femicidio.phtml?fbclid=IwAR2khhgh7WZ1cG2PNiH\\_2-WH7V0mv1yqIkMwRWSUiyxwwcziUcef-Wc6MO4](https://www.perfil.com/noticias/cultura/8m-dia-mujer-delmira-agustini-poeta-uruguaya-victima-femicidio.phtml?fbclid=IwAR2khhgh7WZ1cG2PNiH_2-WH7V0mv1yqIkMwRWSUiyxwwcziUcef-Wc6MO4)

## CAPÍTULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DE VEROSIMILITUD DEL PERSONAJE

### Construir a partir de lo existente

Resulta para nosotras un gran desafío la construcción de personajes que ya han existido en la vida real y que pueden ser reconocidos por los espectadores. Cada actor/actriz con la guía del director/a, diagrama, crea, prueba distintas formas y estilos hasta encontrar el que mejor va con él mismo y de esta manera, lograr presentarlo en escena.

En el teatro biográfico sucede que los/las espectadores tienen o pueden tener en su memoria ciertos referentes que entran en juego a la hora de ver en un espectáculo a personajes biográficos. Además, los conocen, identifican y hasta en ocasiones son admiradores, o no, de su vida. Es por esto que el/la actor/actriz tiene una mayor “presión” al momento de interpretar este personaje y conformar al público. Asimismo, cuando el sujeto no está presente en la memoria colectiva, el/la actor/actriz tiene un mayor margen a la hora de la creación y puede generar su propia versión. En nuestro caso, Agustini al no ser una figura simbólica reconocida en nuestro como país, como lo es por ejemplo, Eva Perón físicamente, nos permite este tipo de construcción, e imitar desde el exterior sus rasgos no sería lo primordial, ya que lo que buscamos es contar la historia de ella generando nuestra propia versión, sin dejar de lado la verosimilitud durante el proceso de creación. Otro aspecto a tener en cuenta, es la rigurosidad con la que se aborda la construcción del personaje. Hay actores/actrices que a la hora de interpretar una figura popular, tratan de asemejarse física y psicológicamente. Con el propósito de hacerlo lo más parecido posible, llegan a realizarse modificaciones en su cabello, aumentan o bajan de peso, e incluso se entrenan en alguna actividad o habilidad específica del personaje, etc.<sup>13</sup> También es

---

<sup>13</sup> Pinto Díaz, A. (26 de Noviembre de 2014). Las transformaciones más extremas de los actores para sus películas. *La voz del muro*. [https://lavozdelmuro.net/las-transformaciones-mas-extremas-de-los-actores-para-sus-peliculas/?fbclid=IwAR28duoAbI7JdSDx08NrupCQpdt\\_wbUnwJTFjQRCEji8nl6bzc6GvTfk1NE](https://lavozdelmuro.net/las-transformaciones-mas-extremas-de-los-actores-para-sus-peliculas/?fbclid=IwAR28duoAbI7JdSDx08NrupCQpdt_wbUnwJTFjQRCEji8nl6bzc6GvTfk1NE)

necesario que realicen un trabajo minucioso de investigación de su historia, sus ideales, sus gustos y preferencias, el contexto social, político, económico y hasta religioso, para entender la forma de obrar y pensar de su personaje. A veces ocurre que los actores/actrices se involucran demasiado en el personaje a interpretar y corren el riesgo de obsesionarse e identificarse llegando a comportarse en la vida real como si fueran ellos.<sup>14</sup> No logran separar la ficción de la realidad dejando el personaje arriba del escenario, sino que lo encarnan incluso en su vida cotidiana, aunque vale decir que esto no es una característica particular del teatro biográfico, sino que puede ocurrir en cualquier ámbito actoral.<sup>15</sup> Sin embargo, en este tipo de teatro, la identificación del actor/actriz con el personaje se puede dar con mayor profundidad si la figura a representar es alguien conocido, que vive en la actualidad porque tiene la posibilidad de retratarse con exactitud. Por el contrario, en caso de no ser tan conocido o haber fallecido, es más difícil identificarse al no tener la presencia física, ni grabaciones que puedan dar cuenta del comportamiento físico o del desempeño de la figura.

Generar la verosimilitud del personaje en el teatro biográfico es un desafío actoral que pone en tensión un modelo de referente real conocido, pero bajo nuevos modos o reglas que deben organizarse en tanto real referencial de la situación escénica, tanto para la actuación como para la actividad de expectación.

Este tipo de personajes creados a partir de un referente real conlleva a la consideración de distintos aspectos para su composición como la elección de técnicas de actuación tratando de acercar su construcción a los conocimientos de un espectador modelo que conozca al referente. Es así que los problemas a resolver en esta investigación tienen

---

<sup>14</sup> Esto puede ejemplificarse con el caso de Jim Carrey en su interpretación de Andy Kauffman. Tones, J. (10 de Noviembre de 2017). Jim y Andy es un extraordinario documental sobre el choque de dos cómicos únicos: Jim Carrey y Andy Kaufman. *Espinof*. <https://www.espinof.com/criticas/jim-y-andy-es-un-extraordinario-documento-sobre-el-choque-de-dos-comicos-unicos-jim-carrey-y-andy-kauffman>

<sup>15</sup> Para ampliar la información ver Torres-Vilar, N. (1). Los procesos de identificación en el trabajo del actor. *Persona*. (007), 27-69. <https://doi.org/10.26439/persona2004.n007.888>

que ver con la reflexión respecto a las particularidades de los procedimientos y técnicas de actuación más pertinentes para la construcción de verosimilitud de personajes históricos.

### **Un acercamiento hacia la obra. Criterios para el análisis de los personajes**

Nos basamos en las propuestas de dos autores para delimitar nuestros criterios de análisis. Por un lado, Silka Freire (2006), quien establece el término “docudrama” como un modo de trabajo del teatro documental, donde este tipo de documento presenta la particularidad de tener un referente histórico externo de la obra, al cual la misma remite y que puede ser comprobable por el receptor; por el otro, Sanchis Sinisterra (2002), quien analiza la fábula en relación a la acción dramática desde la problemática de la verosimilitud.

De esta manera para el análisis de los personajes establecemos tres criterios: a) el modo de evidenciar el referente real externo; b) la construcción de los caracteres de los personajes; c) los procedimientos de resemantización de los personajes biográficos y su grado de verosimilitud.

#### **a) Modo de evidenciar el referente real externo.**

En relación al primer criterio propuesto, el referente real externo en esta obra, se exhibe a través de los cuatro personajes presentes en ella, ya que todos tienen la particularidad de ser personas reales y sus vidas pueden ser constatadas por el espectador. Sin embargo, tanto Agustini como Ugarte son considerados personajes más conocidos y transgresores para la sociedad de su época y en la obra su capacidad de ser referentes reales externos es mayor por esto. Sus historias son las que más se conocen por el receptor y son de rápida verificación por medio de documentos.

Uno de los modos en que se exponen estos referentes es a partir de la documentación presente en diversos extractos de la dramaturgia, como ser en el caso de Delmira Agustini, sus poesías citadas, la correspondencia que se manda tanto con su amigo

Rubén Darío como con Manuel Ugarte; con respecto a éste último, también aparece una de sus novelas. Otro mecanismo planteado es la utilización del discurso como una manera de remitir a esa realidad; en el caso de La Madre, en las didascalias se manifiesta su sobrepeso y en los diálogos con Enrique, todo lo sufrido por el embarazo de sus dos hijos y las particularidades de la relación con su marido. Asimismo, en los diálogos de La Madre se dice la profesión de Enrique Job Reyes, y a su vez, él mismo se define cómo es. Además, el asesinato de Delmira a manos de él y su propio suicidio.

Con respecto a la poetisa, se dan a conocer algunos indicios de cómo era ella en su niñez a través de las palabras de La Madre, la presencia de la muñeca con la que ella jugaba. Su oficio de escritora por medio del discurso de Ugarte e incluso, los datos que se dan por medio del diálogo de su madre remitiendo a la poca duración de su matrimonio, y su pronto divorcio.

Por último, por medio del discurso dialógico tanto de La Madre como de Delmira Agustini sabemos que Manuel Ugarte es argentino, político, escritor, tiene una amistad con Rubén Darío; y conocemos la situación política y social de la Argentina que se vivía en esa época. Él expresa en sus propias palabras sus ideales políticos y señala los viajes que ha estado realizando.

Nos resulta pertinente señalar, que si bien en la obra no se exponen documentos que den información sobre La Madre y Enrique, en la realidad si es posible encontrarlo en las biografías sobre Delmira, en los diarios y páginas web.

#### **b) Construcción de los caracteres de los personajes.**

En cuanto a la construcción de los caracteres de cada uno de estos personajes, hemos considerado tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica.

**Delmira Agustini (1886-1914):**



Genta, por medio de su dramaturgia, nos muestra a una joven burguesa mimada, de clase social alta, de 27 años, dueña de una fisonomía atractiva, que deslumbra a más de un hombre con su belleza, pero sobre todo muy inteligente a ojos de todos los que la rodean. Con una personalidad y un carácter fuerte, pero a la vez, con un lado dulce, sensible, romántico y apasionado. Es una mujer talentosa que posee múltiples atributos intelectuales y artísticos, que se reflejan, por ejemplo, en la escritura y el piano, virtudes que se hacen visibles en distintas escenas, y son admiradas por los demás personajes. Para ella, el piano es una fuente de inspiración a la hora de escribir sus poemas.

Delmira Agustini no cumple con los estándares sociales de la época, se deja llevar por sus deseos, pasiones y convicciones. Rompe y transgrede con todos los patrones establecidos acerca de lo que está considerado como correcto en cuanto a la vida en pareja y el trabajo. Se distingue y resalta entre las mujeres de su sociedad, por salirse de las normas. Esto se manifiesta en diferentes momentos de la obra, como por ejemplo, cuando quiere mantener relaciones sexuales con Enrique, sin importarle llegar virgen al matrimonio,

y a pesar de que él se opone, ella busca convencerlo seduciéndolo. O al querer volcar su vida en su carrera artística y profesional como poeta, sin priorizar la maternidad, y escribiendo acerca de temas como la sexualidad, el deseo y la erotización, algo impensado para una dama de aquellos tiempos.

Pero sin dudas, uno de los episodios más transgresores de ella, sucede el día que se anima y decide separarse de su marido. Luego de un mes y pocos días de casada, abandona el hogar matrimonial y vuelve a la casa de sus padres. De esta manera, se convierte en una de las primeras mujeres uruguayas en divorciarse por voluntad propia. Sin embargo, no es un acto bien visto para la sociedad de esa época.

En lo que respecta a la dimensión psicológica de su carácter, la autora nos muestra por medio del tratamiento ficcional que le da, a un personaje que a lo largo de su vida se contrapone frente a lo que realmente quiere y a lo que está "bien visto". Y esto se debe en gran medida, al entorno y al círculo social donde se maneja, como así también, a la influencia que su madre tiene sobre ella, la forma de controlarla y de inculcarle lo que debe hacer y lo que no. A pesar de esto, observamos que Delmira es fiel a sus ideales y a sí misma, y que tarde o temprano siempre se ingenia para hacer lo que siente. Como ejemplo, vemos cómo aprovecha los momentos de visita de Enrique, y ante el menor descuido de su madre, se acarician a escondidas o bien ella busca seducirlo. Otro ejemplo es cuando contrae matrimonio empujada por su madre, sin estar convencida de hacerlo. Pero luego, no soporta la vida de casada y decide separarse. Además, no está de acuerdo en ser la clásica esposa ama de casa de aquellos tiempos, encargada de complacer a su marido, darle hijos y de ocuparse de las tareas del hogar, sino que se interesa en trabajar, tiene metas personales e intereses propios. Incluso luego de su separación, elige vivir su sexualidad como ella lo considere prudente, pese al qué dirán. Tal es así que mantiene encuentros

clandestinos con su ex marido, que de parte de ella, solo tienen el único fin de satisfacer sus propios deseos sexuales.

Se puede notar en la obra, dos aspectos de la personalidad de Delmira Agustini; uno frente a sus personas más allegadas, donde se muestra como una niña dulce, ingenua, afectuosa e inocente, y otro que transmite a través de sus poesías, exponiéndose como una mujer adulta, talentosa y erótica.

Su carácter, en cuanto a la dimensión sociológica, es diferente con respecto a la relación que mantiene con cada personaje. Con su madre se muestra infantil y consentida, ya que es la persona que cumple todos sus caprichos. Delmira la ve sobreprotectora y entrometida en sus asuntos. Esta situación hace que por momentos se sienta agobiada y ahogada por las acciones y comentarios de La Madre, pero también encuentra beneficios y saca provecho de la situación, según su conveniencia. Es así como en ocasiones deja que su madre la peine, la vista, y acude a ella cuando lo necesita.

Podemos decir que en el trato que tiene con Enrique se ven diversas facetas de su temperamento. A veces sostiene un código de formas añejadas, con el que trata de mostrarse indefensa e inocente, e incluso de excitarlo. En otras ocasiones, se expone como una mujer apasionada y fogosa que sólo busca que éste la satisfaga sexualmente. Intenta muchas maneras de persuadirlo a que rompa con su estado de castidad, pero él se niega rotundamente porque quiere cumplir con las normas ante la mujer que él ha elegido para casarse. De esta manera, se pone al descubierto el valor de las mujeres, aquellas que son dignas de casarse y por tanto de respetar porque el hombre les asigna ese valor y otras con las que bien puede divertirse o “mansillarlas” porque no son dignas de un compromiso.

Aparece de este modo con Enrique el lado más carnal de Delmira. Al final de la obra, cuando decide abandonarlo y tomar otro camino yéndose de la casa que comparten,

ella se posiciona frente a él como una mujer plantada, segura, fuerte y decidida, que no está dispuesta a dejarse gobernar por un marido.

La relación de Delmira Agustini con Manuel Ugarte es totalmente distinta a la que mantiene con los otros dos personajes, ya que con él demuestra cierta madurez, admiración y formalidad. Se apoyan mutuamente y comparten la misma pasión por la escritura, y ciertos pensamientos e ideales en común, incluida la amistad con el gran poeta Rubén Darío. Mantienen un romance pasional a distancia, donde la poeta vuelca todos sus secretos y verdaderos deseos en la poesía que escribe y en las cartas hacia él. El escritor argentino, apoya e incentiva este acto, la reconoce como una mujer con un gran potencial y encuentra en ella a una "cómplice poeta". Es realmente con él, que Delmira logra sentirse entendida, valorada y respetada en cuanto a lo profesional. La joven le tiene mucha confianza, al punto que está dispuesta a no casarse con Enrique si Manuel se lo pide, pero al no verlo tan convencido se resigna y le pide que sea su padrino de bodas.

En el transcurso de la obra, Genta expone el deseo que tienen Delmira y Manuel de volver a encontrarse, a pesar de que esto no es posible debido a las circunstancias de cada uno, pero sí mantienen el contacto por medio de cartas. En estas, ella expresa el sentimiento de extrañarlo de una manera romántica y tierna hasta el punto de ser la razón y fuente de inspiración de muchos de sus escritos.

**Enrique Job Reyes (1885-1914):**



Se puede advertir la dimensión fisiológica de este personaje, al señalar en la obra como un hombre joven de 30 años, rematador de ganado.

Para Delmira, es su novio y futuro prometido, quien se muestra cariñoso con ella; para La Madre, es su futuro yerno pero también representa un peligro para el vínculo que ella tiene con su hija, él la respeta y tienen una relación cordial hasta que esto cambia y su relación se vuelve muy conflictiva. Manuel Ugarte lo ve como el futuro marido de Delmira y alguien que defiende ideales que él no comparte, se muestra educado con él pero reacio.

Enrique por su parte ve la vida según las reglas de la moralidad y el buen hacer. Tanto el matrimonio como el trabajo, la vida privada y social tienen sus propias reglas, y su funcionamiento es óptimo, por lo cual no percibe una idea de que esto debiera ser alterado.

Con respecto a la dimensión psicológica, durante toda la obra este personaje actúa de acuerdo a lo que piensa y siente. Muchas veces es persuadido por Delmira, se deja seducir por ella, pero a la vez esto hace que se sienta humillado y avergonzado, a tal punto que termina aceptando estas condiciones por miedo a perderla. Igualmente, se siente deshonrado como hombre y comienza a tener actitudes más peligrosas, como amenazas hacia ella y su madre, o visitas sorpresas. Se comporta de forma violenta, agresiva, y por momentos, se ve desbordado por las situaciones que le generan vergüenza y llanto.

Él mismo se describe como un hombre de pocas palabras, y en una de las escenas con la poeta, le expresa que él es tosco y que no sabe hacer versos ni decir palabras bonitas, pero que también es la persona que más la ama en el mundo. En varias ocasiones remarca que es un caballero, sigue las reglas y respeta a Delmira como mujer. Ella, por su parte, lo ve como un hombre que no la comprende y que sólo ve su escritura como un pasatiempo. Es un novio bueno, que la quiere, pero es muy ingenuo e inocente. La Madre,, lo define como un hombre que sólo habla de vacas, un bruto, ignorante e irrespetuoso, por entrar e invadir su casa a la fuerza.

No se lo presenta como un asesino o un hombre violento que desde el primer momento piensa en matar a su mujer; sino que estas reacciones son producto de la desesperación que sus celos le hacen sentir por el temor de perder a Delmira, en tanto objeto de posesión.

Es un personaje que evoluciona a lo largo de toda la obra, y su afectación se da a través de los hechos que van sucediendo, y cómo él responde o actúa generando consecuencias.

**Manuel Ugarte (1875-1951):**



El carácter en cuanto a su dimensión fisiológica se presenta en la obra detallando que tiene 38 años. En consideración a su dimensión sociológica, para La Madre este personaje es inteligente, culto, lo compara con Enrique diciendo que no tienen nada en común, porque él habla de literatura y Job Reyes, de vacas. Por su parte, para Delmira Agustini resulta un referente de la escritura y alguien a quien admira y respeta. Es un hombre sensible, que la comprende y expresa su amor de un modo sutil pero encantador, lo que hace que ella se enamore de él.

Manuel Ugarte ve la vida como un espacio donde puede desarrollar sus proyectos y siente la obligación de hacer algo para mejorar su país a nivel político y social; con respecto a la escritura, tiene la necesidad de inducir a la poeta a seguir escribiendo, cree que su talento para la poesía no debe ser desperdiciado.

Sobre la dimensión psicológica de su carácter, podemos decir que se desarrolla durante toda la obra, a través de las acciones que realiza en cuanto a lo que siente y piensa. Tanto por Delmira, a quien admira y estima con un amor profundo, y por eso se siente tan honrado de poder conocerla y establecer una relación de amistad con ella; como la relación que tiene con su patria. Es por eso que sus luchas por una independencia de Latinoamérica y una nueva reforma económica y social de Argentina, lo llevan a viajar expresando sus proyectos, intentando convencer a otros, y hasta casi batirse a duelo por las ideas que profesa.

Manuel Ugarte es un personaje que es presentado para el destinatario, a través de La Madre de Delmira Agustini, quien lo define como un hombre importante de la literatura, y que seguramente debe su caballerosidad al hecho de ser argentino. También Delmira expresa su admiración por su escritura y siente que es un hombre que la conoce en profundidad, más que su propio marido. Ugarte no se define a sí mismo, sino que a través de sus diálogos con Delmira, hace que entendamos cómo es él. Un hombre que siente que

el artista debe pagar tributo al dolor, y quien escribe versos como los de él o la poeta, sólo lo puede hacer si atraviesa una gran angustia. Considera que todos los artistas, poseen una cuota de delirio. En las didascalias, se lo presenta varias veces con actitud tranquila y serena, frente a la incomodidad y nerviosismo de Delmira.

Este personaje evoluciona a lo largo de la obra, pero esto se desarrolla de una manera sutil y cuidada. Al principio se lo muestra muy honrado por poder conocer a Delmira Agustini, se hace foco en la imagen de admiración que él tiene hacia la poeta. Luego este sentimiento se va transformando e intensificando, pero no deja que esto afecte su misión política y social.

**La Madre (1859-1934):**



Con respecto a este personaje, un primer aspecto que podemos tener en cuenta es como Adriana Genta la exhibe, ya que en ningún momento la nombra como “María Murtfeldt Triaca”, sino que la designa como “La Madre”, lo cual nos da un indicio de cuál será su rol en la dramaturgia.

Es una mujer de clase alta, de 52 años, quien lleva el mando de la casa, lo que no resultaba normal para la época. Le importa el “qué dirán” de la sociedad hasta cuando se trata de defender a su hija. Esto lo vemos reflejado en consejos, frases o pensamientos que tiene a lo largo de toda la obra.

La autora la describe como una persona muy gorda y, en una escena en la que discute con su hija, ella se cae y le pide ayuda para levantarse; se acota además en las didascalias, que sola no puede hacerlo por su tamaño. Más adelante, en una conversación con Enrique, manifiesta que su cuerpo la acompleja, y que entiende que su estado sobreviene luego de haber sido madre, por eso teme que su hija atraviere lo mismo. Alude a su cuerpo como “deformado”.

Es notorio en sus acciones que está constantemente pendiente de su hija, al punto de no tener una escena en donde se la vea realizando algo relacionado a ella misma; se entromete en la vida sexual de la joven, exigiendo a Enrique que no la embarace para no hacerle daño, dejando al descubierto que puede ser amorosa con Delmira, y asimismo, dura con quien sienta que es una amenaza para ella. Un ejemplo de esto, es cómo ve a los hombres que pretenden a su hija; primero está de acuerdo en que se case con Enrique y luego lo menosprecia tratándolo de un “simple rematador que solo entiende de vacas”. Además, a Manuel Ugarte lo tiene como un referente de hombre, hasta que su hija sufre por él y ella expresa que al final terminó siendo como todos los demás hombres, y no debió darle lo que quería, que era demostrar que estaba a sus pies.

Esta dependencia de La Madre hacia Delmira se acrecienta aún más cuando ésta se va de su casa y pierde el control sobre su hija. Sin embargo, advertimos indicios de locura en ella tras la muerte de Agustini. En la última escena intenta recordar los poemas de la joven y armar la muñeca que representa a Delmira. Muchos de estos momentos se tratan

de forma exagerada por la autora, para hacerlos funcionar dentro de ese universo ficcional y evidenciar así la particular relación que tenía ella con la poeta.

### **c) Procedimientos de resemantización de los personajes biográficos y su grado de verosimilitud**

Los procedimientos de resemantización de los personajes biográficos que ha utilizado Genta, en pos de construir un mayor grado de verosimilitud, recibieron en nuestra versión algunos aportes. El término resemantización que propone Freire (2006) , remite a una nueva forma y presentación de éstos hechos y personajes conocidos por el receptor; es decir, se los muestra desde una nueva perspectiva, para generar así una polisemia de sentidos, y que sea el espectador quien elija la manera de contar, más verosímil y creíble. De este modo, Genta en el final de *La pecadora habanera para piano* (2005) presenta la hipótesis de un pacto suicida entre Delmira y Enrique, al ser ella quien le pide a él que acabe con su vida en la obra, diciéndole frases como: “¡Ayúdame a irme!” o “¡Por fin encuentras la manera de aliviarme!”. También presenta a Enrique como un personaje desesperado, que no entiende por qué su mujer no quiere la vida normal y tranquila que él pensó para los dos. Por lo tanto su única salida es matarla y matarse, porque ni siquiera aceptando ser su amante la obtiene, ya que se da cuenta que ella ya no quiere eso, y otra cosa no le puede dar. Otro elemento que agrega la autora que actúa cooperando con la idea del pacto suicida, es que la poeta le obsequió el revólver con el que la mató, como un regalo de bodas; sin embargo, no hay indicios en la historia real de que ello haya ocurrido.

Nosotras hemos decidido acentuar rasgos violentos y machistas en el personaje de Enrique, tomando como referencia la documentación recabada donde se señalan acosos y hostigamiento por parte de él hacia ella, y las noticias donde se nombra como un femicidio el hecho en sí. De esta manera, él decide conscientemente matarla porque no acepta que ella pueda vivir sin él, y no es un acto desesperado como lo plantea la autora.

En cuanto al personaje de La Madre, la dramaturga toma la decisión de modificar aspectos de la relación con su hija, como por ejemplo, es ella quien le transcribe todas sus poesías, y no el padre, quien es el que aparece en diversas fuentes que realizan esta actividad. Así, pretende profundizar en la constante preocupación que la misma tiene por Delmira y su necesidad de ser parte de todos los aspectos de su vida.

El tratamiento que le da a este personaje nos resulta interesante para seguir abordando escénicamente al mismo, por lo tanto, no lo modificamos, sino que lo acentuamos.

Dentro del espectáculo, si bien advertimos que se produce el divorcio entre la poeta y el rematador, a los pocos días de su boda, Genta pasa desapercibido un dato importante, Delmira ha sido una de las primeras mujeres en poder divorciarse en Uruguay, por su voluntad, al iniciar la segunda década del siglo veinte (1913).<sup>16</sup> Por este motivo, en la adaptación señalamos este dato para profundizar en la idea de transgresión y libertad del personaje.

### **Reconstruyendo historia**

A lo largo del recorrido del proceso de investigación y proyectando una puesta en escena, decidimos realizar una adaptación titulada *No me mata la vida, no me mata el amor*, de la obra teatral *La Pecadora, habanera para piano*, de Adriana Genta. Tomando como referencia la clasificación de Jorge Dubatti (2008) establecida en su texto *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, con respecto a los diversos tipos de reescrituras dramáticas, reconocemos que efectuamos una adaptación clásica. Implementamos cambios

---

<sup>16</sup> Escaja, T. (1965) Delmira Agustini, ultimación de un proyecto decadente: El batllismo. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/delmira-agustini-ultimacion-de-un-proyecto-decadente-el-batllismo/html/503366a3-6d87-4e0e-bd1a-270dc0548044\\_3.html?fbclid=IwAR1EarHThKdTYmc0OKY2N4PtE71aBpli7TUAlnDF4nkg8W-RbetoFSFt9s](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/delmira-agustini-ultimacion-de-un-proyecto-decadente-el-batllismo/html/503366a3-6d87-4e0e-bd1a-270dc0548044_3.html?fbclid=IwAR1EarHThKdTYmc0OKY2N4PtE71aBpli7TUAlnDF4nkg8W-RbetoFSFt9s)

en relación a la obra original, como la división de los actos por escenas, las cuales nos permitían establecer una mayor organización de los sucesos y destacar los aspectos más importantes de la obra; supresión y creación de nuevas escenas con la intención de condensar las temáticas que se abordaban; reducción de parlamentos y didascalias, para no condicionar a los actores en cuanto al proceso de composición del personaje y quitamos elementos escenográficos, adaptándonos a nuestro presupuesto y al ser éstos antiguos y difíciles de conseguir.

Esto se enmarca dentro de lo que el autor denomina adaptación poética e intragenérica, al ser el texto fuente y la versión teatral pertenecientes al mismo género teatral. Asimismo, es una adaptación internacional, porque los textos son originarios de países distintos pero interlingüística al ser de la misma lengua.

Con respecto a la modificación del título, hemos elegido este nombre en base a un verso de uno de los poemas más icónicos de Delmira Agustini, llamado “Lo inefable”:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,  
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;  
muero de un pensamiento mudo como una herida...  
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor  
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida  
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?  
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida  
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...  
¡Cumbre de los Martirios!... ¡Llevar eternamente,  
desgarradora y árida, la trágica simiente  
clavada en las entrañas como un diente feroz!...  
Pero arrancarla un día en una flor que abriera

milagrosa, inviolable!... ¡Ah, más grande no fuera  
tener entre las manos la cabeza de Dios! (Agustini, 2020, p.21).

Elegimos tomar este poema y más precisamente la frase “No me mata la vida, no me mata el amor” porque resulta paradójico que quien fue su amor, termina disparándole y acabando con su vida. Asimismo, con este recurso volvemos a remarcar, a diferencia de Genta, que éste fue un femicidio.

A su vez, este fragmento realza la idea de que ella no muere sino que seguirá viviendo a través de su arte, cada vez que algún lector se acerque a su poesía, y en nuestro caso, que actores decidan llevar su vida a escena.

Otro motivo en la elección, es que en este poema Agustini refleja sus sentimientos más profundos de los últimos años de su vida. Es evidente la sensación de insatisfacción, angustia y ahogo que la poetisa atraviesa.

Retomando las modificaciones anteriormente mencionadas, nos parece importante destacar que Adriana Genta, no utiliza en sus dramaturgias la separación por escenas y sólo en algunas ocasiones lo hace por actos. Una característica particular de ella es la extensión en sus didascalias, en donde detalladamente brinda información acerca de la escenografía, el vestuario, los espacios, y el tiempo escénico que debe utilizarse al momento de montar los espectáculos:

La cocina. Delmira, en camión, está sentada a la mesa, sobre la que hay hojas de papel desparramadas. Tiene un lápiz en la mano. Tamborilea los dedos sobre la madera, hasta conseguir un ritmo que repite obsesivamente. Lo interrumpe, lee lo escrito. Lentamente, una y otra vez, clava la punta del lápiz atravesando el papel, que se va llenando de agujeros. (Genta, 2005, p. 471).

Nos resultó pertinente acotarlas para generar más libertad en los actores a la hora de los ensayos y la creación de sus personajes, ya que esto era más verosímil que seguir

rigurosamente las pretensiones de la autora. También así, agregarle nuestra propia impronta.

Como co-creadoras decidimos mantener la división en dos actos planteada por la autora, ya que notamos un suceso trascendental en la vida de Agustini, que marca un antes, en su vida de soltera, y un después, en su vida matrimonial. Y a su vez, optamos por agregar la separación de la misma en escenas, basada en cambios de espacios y entradas y salidas de personajes. Esto lo consideramos, ya que resulta más efectivo en la organización de la construcción de nuestra puesta en escena, particularmente al momento de los ensayos. También creamos escenas propias utilizando diálogos de Agustini y Ugarte de la original, convirtiéndolos en cartas para acentuar la perspectiva de una idealización de Delmira hacia Manuel, respetando el vínculo epistolar que mantuvieron los escritores, luego de ella casarse.

Además incorporamos la extraescena como material dramático (a propuesta de nuestra asesora), para generar una convención con el espectador en donde queda explícito la tensión del vínculo actor/personaje.

Si bien en la obra fuente se visualizan las costumbres y pensamientos considerados para esa época respecto a la muerte de una mujer a manos de su pareja como un crimen pasional, nosotras hemos dispuesto modificar su lectura tal como lo expresamos antes. Es así que enfatizamos por medio del texto dramático, que nuestra interpretación de este hecho es que este crimen es un femicidio de Enrique Job Reyes hacia Delmira Agustini. Esto nos parece necesario para poder reflexionar con el público, cómo aún en la actualidad, la sociedad censura, agrede, acosa y mata a las mujeres.

Otro aspecto en la adaptación que trabajamos, es el tratamiento especial del personaje de Manuel Ugarte. Esta figura tiene un espacio escénico propio e interactúa únicamente con el personaje de Delmira Agustini, ya sea como producto de su imaginación

o por medio de cartas. En otras escenas también se lo puede ver situado en Argentina, brindando datos de la política del país. De esta manera nos diferenciamos otra vez de la autora, quien plasma los encuentros reales entre los dos escritores que se sucedieron en Montevideo. Sin embargo, decidimos darle otro giro a la historia, haciendo que estos personajes nunca se conozcan personalmente. Es así como jugamos metafóricamente con la idea de “encuentro fallido”, una acción que no llega a concretarse físicamente entre los dos amantes, lo cual vuelve la situación más deseosa y platónica a ojos del público.

### **CAPÍTULO 3. PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA**

Antes de comenzar con el proceso de ensayos realizamos la división de personajes, Delmira Agustini es interpretada por María Belén Gómez Gill y el personaje de La Madre por Ana Eugenia Suárez. En el caso de Paula Inés Lapunzina se conviene que asume el rol de la dirección. Luego, incorporamos a los actores, Franco Florez y Martín Pereyra, para que interpreten los personajes masculinos de la obra.

En los primeros ensayos, desde la dirección se planteó trabajar desde una composición corporal, con ejercicios de calentamiento y expresión para explorar los diversos modos de desplazarse, mirar, hablar y emitir sonidos. Fue en esa búsqueda que el trabajo se basó en la gestualidad y la afectación del cuerpo. Luego, avanzamos en la composición de los personajes individuales, teniendo en cuenta el análisis previo hecho por medio de la lectura del texto dramático, donde ubicamos la obra dentro de un género teatral, para tener en cuenta que los elementos de credibilidad y verosimilitud en escena debieran responder a este. En el caso de *La pecadora, habanera para piano*, la misma se enmarca dentro del realismo. Como expone Pavis (1998):

(...) El realismo no se limita a la producción de apariencias y a la copia de lo real.

Para él, no se trata de hacer que coincidan la realidad y su representación; sino de ofrecer una imagen de la fábula y la escena que, gracias a su actividad simbólica y lúdica, permita al espectador acceder a los mecanismos sociales de esta realidad.

(p. 381).

Aquí el autor plantea que lo realista se elabora a partir de la relación de signos que se establecen entre los diversos elementos escénicos presentes en el espectáculo, y el vínculo de los actores con ellos. El foco no está puesto en la fidelidad de la vida, sino en crear una nueva vida, consiguiendo así el efecto artístico deseado de generar ficción e ilusión en el espectador, y a su vez, fabricar verdad escénica. Siguiendo esta premisa,

hicimos hincapié en indagar y definir cómo se desenvuelven estos personajes a lo largo de la obra, desde la exploración y la búsqueda de los actores en la escena, ya que el texto fuente con el que trabajamos, no señala estas acciones ni la forma de actuación. A su vez, no existen documentos audiovisuales en donde se evidencie el comportamiento de estas personas en la vida real, por lo que nos preguntamos: ¿Qué hace verosímiles a estos personajes? ¿Cómo caminan y manipulan los elementos? ¿Cómo se enojan o seducen? ¿Cuáles son los objetivos de los personajes en cada escena? Estas preguntas resultaron disparadoras durante los ensayos para lograr así construir un personaje biográfico verosímil.

Un ejemplo de lo expuesto, se ve en el tratamiento que realizamos del personaje de La Madre. Genta la presenta como una mujer obesa, respetando la realidad misma. Desde la dirección, con la intención de trabajar con una idea de trauma con su propia imagen, se buscó replicar la gordura, desde la forma del vestuario hasta la forma de desplazarse. A lo largo de los ensayos, advertimos que no resultaba verosímil, al remitir este cuerpo a una actuación cómica y de un teatro absurdo, por lo cual, la actriz siguió explorando en escena y así aparecieron pequeñas conductas obsesivas, como acomodarse la ropa, mirarse constantemente al espejo, y volcar sus inseguridades hacia su hija. Como parte de esto, se incorporó un bastón, como elemento de dificultad para trasladarse, y la idea de que este personaje posea una renguera. Finalmente, esto limitaba mucho el movimiento, por lo que se descartó. La actriz recuperó la idea de un cuerpo deformado y empleó un movimiento de dislocación de cadera, que le permitió la construcción verosímil de su personaje.

Trabajamos los textos siguiendo las indicaciones de las didascalias propuestas por Genta, en relación a las intenciones que debían tener los personajes. Al transcurrir los ensayos estos sentimientos y los caracteres de los personajes fueron interpretados de diversas maneras por los actores, para una construcción creíble de sus personajes.

Un aspecto en el que se profundizó fue el vínculo entre Manuel Ugarte y Delmira Agustini, donde en el texto fuente se plantea la existencia de encuentros reales entre ellos y diálogos a través de cartas. Nosotras dispusimos que esta relación se lleve a cabo epistolarmente, como desde el plano idílico, al ser Ugarte traído en la puesta en escena por medio de la imaginación de Delmira. Esto fue útil para los actores al momento de abordar sus personajes, debido que permitía acentuar la diferencia entre un cuerpo que vive eso como real, y un cuerpo que está en un plano onírico.

En relación al personaje de Enrique, desde la dirección se sugirió que el actor trabajara desde la corporalidad y la voz, las diferentes facetas que Genta plantea para este personaje, que presenta cambios del primer al segundo acto. Durante la primera parte de la obra, el actor trabajó con la idea de un cuerpo retraído y rígido, que no expresa sus emociones, pero sí verbalmente su respeto y caballerosidad hacia Delmira y hacia su suegra. Ya en la segunda mitad de la obra, este personaje sufre una transformación en la que se advierte un cuerpo más expresivo, más violento, y en sus diálogos expresa su autoritarismo y su disconformidad con el accionar de su mujer. También sus acciones y estados de ánimo se magnifican, y esto se trabaja desde la corporalidad, la gestualidad en su rostro y su forma de trasladarse en el espacio.

La composición del personaje de Delmira se afronta desde un trabajo corporal y verbal desde los diversos vínculos con los demás personajes, mostrándose con La Madre más frágil y añorada, con Manuel Ugarte, por el contrario, desde su lado más creativo e íntimo, y con Enrique como una mujer provocativa, acentuando su sensualidad y su lado más femenino. Tiene una relación particular con el público, al cual utiliza por momentos como espejo para vestirse y ver reflejada su imagen.

Al momento de montar la puesta en escena, investigamos el tipo de vestuario (prendas, colores, texturas) y elementos que se usaban en esa época, y los incorporamos a

los ensayos, atendiendo a las modificaciones que éstos producían en la actuación de los actores.

Así, los cambios o agregados en la obra, que resultaron del proceso de ensayos y/o las indicaciones o revisiones de escenas, responden a la idea de que el dramaturgo/a debe encargarse de establecer y crear los mecanismos necesarios, para que el espectador acceda a la realidad propuesta por la puesta en escena, y confíe en ella. Asimismo, nosotras como adaptadoras, generamos nuevas reglas o leyes, diferentes de las manifestadas por Genta.

### **Montaje**

Una vez montado el primer acto, comenzamos los primeros ensayos en la sala para mostrarle a la asesora lo trabajado hasta el momento. Al llegar al teatro, delimitamos el espacio escénico, adaptándonos a este. Fue un proceso de exploración, ya que los actores venían trabajando dentro del perímetro espacial de un departamento. Luego, realizamos una presentación con la presencia de nuestra asesora. En esta fecha, ya contábamos con todo el vestuario y utilería definidos, y también con los sonidos ambientales y la música de la obra. Al terminar, la profesora nos brindó ciertas sugerencias sobre lo visto, que nos ayudaron a mejorar en términos generales el espectáculo. Éstas, fueron en concordancia con lo que ya había señalado la directora con respecto a la proyección de la voz, la dicción del texto y la búsqueda del tono y el volumen más adecuado para cada personaje. Además, observó que se hacía visible en los desplazamientos de los personajes, el ensayo en un lugar más pequeño, al no utilizarse adecuadamente el espacio y la escenografía y ser conscientes del espacio más grande con el que ahora contábamos. También se advertía la dificultad para realizar las transiciones de escenas y los cambios de vestuario, por lo que nos propuso incorporar la extraescena como parte de la obra, estableciendo así un nuevo

código en la construcción de verosimilitud, haciendo visibles estos recorridos. Sugierencia que aplicamos trabajando escena por escena, analizando entradas y salidas de personajes, y espacios de transición, evitando tiempos muertos y ruidos en cada cambio de vestuario. La perspectiva brindada por la asesora, concuerda con las ideas de Pavis (1998) quien afirma:

(...) No se trata (...) de saber qué realidad hay que describir y textualizar en el texto y en el escenario: no se trata de captar el tipo de discurso ficcional más adaptado a la realidad que se quiere describir; lo verosímil, en igual medida que el realismo, no es una cuestión de realidad bien imitada, sino una técnica artística para poner en signo esta realidad. (p. 505).

De este modo, el autor expone que lo que será verosímil dependerá de los recursos que se pongan en práctica para crear signos dentro de esta puesta en escena, y donde los mismos personajes también exhibirán diversos significados. Por ello, los aspectos que Ana Yukelson nos manifestó para seguir explorando, tienen relación con la premisa de crear nuestra propia técnica artística, en términos de Pavis, para la construcción de verosimilitud.

Proseguimos los ensayos, realizamos tareas de producción y avanzamos con la escritura de la investigación. En esta instancia del proceso el actor Martín Pereyra no pudo continuar con el proyecto, y esto implicó abocarnos a la búsqueda de un reemplazo. Además se nos presentó la posibilidad de pagar un monto mensual de dinero a los actores, a partir del mes de Julio y hasta finalizar el proceso, ya que la carga horaria fue creciendo a medida que nos acercábamos a la presentación final. De esta manera, se sumó Santiago Wozniak, para cubrir el personaje de Enrique Job Reyes. Al sumarse a un proyecto que ya estaba bastante avanzado, el actor tuvo la responsabilidad de aprenderse el texto más rápido y adecuarse a las escenas programadas. Aquí fue muy importante el trabajo de

dirección, donde se recordaron las marcas establecidas referidas al comportamiento del personaje de Enrique, en las diferentes escenas.

Continuamos así con los ensayos del segundo acto, completando la totalidad de la obra. Paralelamente, terminamos de construir y de reunir los elementos de escenografía y utilería, para abordar más ensayos en la sala teatral, con todos los elementos que se utilizarían en el espectáculo.<sup>17</sup>

Una nueva presentación con nuestra asesora hizo que observásemos algunos aspectos respecto a cambiar algunos elementos de vestuario y escenografía, que atendieran más a la época con la que estábamos trabajando; ajustes en relación a la actuación, los vínculos entre los personajes y de éstos con los elementos ; aspectos de la actuación en el espacio y la proyección de la voz. De este modo, nos planteamos interrogantes sobre con qué dinámicas y ejercicios podíamos abordar las escenas, y recordamos algunos trabajados durante la carrera, con el objetivo de continuar generando la confianza entre los actores y tomar conciencia del vínculo que tienen entre los personajes. También reconocer las posibilidades y limitaciones de la corporalidad de cada uno, cómo producir presencia escénica y ejercicios para la profundización en el trabajo vocal. Paralelamente, nos dispusimos a modificar lo señalado con respecto al vestuario, la utilería y la escenografía.

Con posterioridad comenzamos a ensayar con la técnica, sumándose a nuestro grupo de trabajo Antonela Gualla en iluminación y dibujos técnicos, y Marcos Peña en la operación del sonido.

---

<sup>17</sup> Cabe mencionar, que pedimos presupuestos referidos a la realización técnica (manejo de luces y sonidos) y la filmación de la obra, ya que debido al contexto de una pandemia mundial presente, nos exigían desde la facultad una presentación virtual del trabajo final. Finalmente esto no fue necesario, al haber mejorado la situación sanitaria, por lo cual presentamos la obra en la sala teatral, con el tribunal presencial.

### **El proceso de trabajo final, atravesado por el virus del Covid-19**

Una vez aprobado nuestro anteproyecto en el mes de noviembre de 2019, comenzamos a buscar información teórica para nuestra investigación y nos reunimos periódicamente para compartir lo encontrado. A partir de febrero del año 2020, continuamos el proceso teórico, y avanzamos con la parte práctica de nuestra investigación. Pero en marzo de ese mismo año, se produjo una pandemia mundial, la cual nos hizo quedarnos a cada una en su casa, en distintos puntos de la provincia. El cronograma estimativo que presentamos en nuestro anteproyecto, se vió altamente modificado e interrumpido.

Viendo como esto proseguía, buscamos diferentes alternativas para continuar con el proceso. Fue así, que reanudamos el trabajo teórico de investigación virtualmente, mientras que la parte actoral quedó en pausa.<sup>18</sup> Desde el Departamento de Teatro se dispuso un protocolo para que los estudiantes de la Licenciatura en Teatro pudieran recibirse virtualmente, atendiendo a que la situación sanitaria de la provincia empeoraba. El mismo, señalaba algunas modificaciones a realizar para ser aceptado y evaluado en este nuevo formato. Junto con nuestra asesora, decidimos filmar la obra tal cual, cuando las salas teatrales estuvieran abiertas. Con vestuario, sonido, escenografía, iluminación, exceptuando la presencia de los espectadores y presentarla así, en formato audiovisual, con dos cámaras; una con plano general que tome el escenario completo, y otra con plano detalle para no perder la gestualidad de los actores.

Durante el mes de noviembre, volvimos a encontrarnos presencialmente y continuamos con la escritura de la investigación. En febrero del 2021, convocamos a los

---

<sup>18</sup> Durante este período fue fundamental mantener el contacto con nuestra asesora la Licenciada Ana Yukelson, dándonos indicaciones y guiándonos en todo el proceso. A medida que íbamos escribiendo material teórico, lo compartimos con ella, quien nos lo devolvía con correcciones para ayudarnos a continuar.

actores y arrancamos con los ensayos de la obra. Proseguimos así a lo largo de todo el año, hasta llegar a la instancia de presentación y evaluación.

## Conclusión

Durante la indagación de nuestro tema sobre la construcción de verosimilitud del personaje en el teatro biográfico hemos podido configurar, a partir de la delimitación de cinco rasgos, una concepción del mismo. Así, tanto la legitimación de la identidad como sujeto de una biografía; el recorte temporal de una historia y su contextualización; la verificación como instrumento para probar la veracidad del discurso; la transformación de un hecho real en un hecho ficcional; y la construcción de verosimilitud por medio del tratamiento dramático, permiten enmarcar a una obra dentro de una poética que denominamos del teatro biográfico.

Abordando este proceso nos encontramos con una mayor dificultad de la que creíamos. Teniendo en cuenta que en el teatro biográfico existe un referente real de la figura a representar, pensamos que se nos iba a simplificar interpretarla, dado que existen datos y documentos en donde uno/a como actor/actriz puede apoyarse al momento de la creación. El hecho es que esto no es tarea sencilla, porque si esa figura es muy conocida, en el caso del público se genera un preconcepto y ya asiste a la función sabiendo lo que ocurrirá. Y por otro lado, el/la actor/actriz se basa en ciertas características y sabe que debe tener precisión en aspectos como la corporalidad, la voz, la estética, etc; para lograr el mayor acercamiento posible a la figura real. En nuestro caso, como la vida de la poetisa uruguaya Delmira Agustini no es tan conocida en nuestro país y para nuestra generación, tuvimos aquello que consideramos una ventaja y, a la vez, más libertad al momento de la composición para generar nuestra propia imagen de ella y de las demás personas que la rodearon. Esto en absoluto no nos eximió de tener minuciosos cuidados para el abordaje de los personajes y su construcción de la verosimilitud, para los cuales recurrimos a diversos procedimientos en la puesta en escena, que dieran cuenta de los criterios planteados para el análisis de los mismos.

Así, el modo de evidenciar el referente real externo fue trabajado a través del discurso de los personajes, las cartas enviadas entre Ugarte y Agustini, los poemas y libros utilizados remiten a la literatura que acostumbraba a leer la poetisa; la música de tango alude a los orígenes de Ugarte, mientras que la melodía de *La pecadora* de Dalmiro Costa, servía de inspiración para los escritos de ella.

El análisis de la construcción de caracteres de los personajes, nos brindó distintas formas de comprenderlos y abordarlos interpretativamente, como por ejemplo, a través de la corporalidad y el discurso mostramos las tensiones generadas en los diversos vínculos, los sentimientos y energías presentes en cada escena. A su vez, se evidencia cómo estos los llevan a accionar y están en constante fluir a lo largo de la obra y hacen que vaya decantando hacia el final de la historia.

En cuanto al proceso de resemantización lo trabajamos por ejemplo, en la nueva construcción del personaje de Ugarte, quien aparece en la escena por medio de los pensamientos de la poetisa y sin llegar a conocerse personalmente, a diferencia de la obra fuente, donde la visita en su casa y llega a ser su padrino de bodas. Otro ejemplo es con respecto a Enrique, donde la interpretación del pacto suicida entre él y su ex mujer se manifiesta como un asesinato.

Además advertimos que al realizar una obra de época hay que tener en consideración los elementos estéticos, tanto de escenografía y vestuario que se utilizan, para que parezcan antiguos y pertenecientes a la década del 1900. Acorde a nuestra propuesta de adaptación estimamos que lo ideal sería tener los elementos y condiciones de producción para llevar a cabo la obra y representarla como si fuera de época, pero razones presupuestarias lo impidieron. En relación a las actuaciones buscamos una construcción de la verosimilitud del personaje, dentro del mundo construido en esta adaptación espacio-temporal a través del comportamiento, y exponer un diálogo con la moral y costumbres de la

época y los modos de cuestionar o de rebelarse contra ella del personaje de Delmira, en forma particular.

Un aspecto que fue importante para nosotras -siendo tres tesisistas mujeres- era escenificar la vida de una mujer latinoamericana, ya que como hemos señalado en nuestra introducción, predominan en el teatro biográfico las figuras masculinas. La vida de Delmira Agustini nos atrapó por su valentía y su pasión por el arte. Empatizamos con su trágica muerte, al ser hoy en día el final de muchas mujeres que sufren violencia por parte de hombres y ver que este es un hecho que ha ocurrido a lo largo de todas las épocas. Es por eso que por medio del teatro, quisimos hacer esta pequeña contribución para visibilizar estas situaciones aberrantes que ocurren en todas las sociedades del mundo y que terminan en femicidios. Por medio de esta figura biográfica, alzamos las voces de muchas mujeres que día a día luchan por una vida mejor y libre.

Para terminar, queremos expresar que hemos disfrutado de nuestro trabajo final, el cual ha sido largo y arduo, atravesado por diversas vicisitudes, como fue la pandemia por el virus del Covid-19, que nos impidió vernos personalmente y alargó el proceso. Sin embargo, hemos llegado hasta aquí pudiendo cumplir los objetivos planteados en un comienzo y esperamos poder haber hecho un aporte significativo para los amantes de esta profesión.

## **Carpeta técnica**

### **Espacio escenográfico**

Decidimos establecer en el escenario una división que señale, el país donde se encuentra Manuel Ugarte (Argentina), y el país donde se hallan los demás personajes, (Uruguay), creando así una convención para el espectador. Para separar la sala y la habitación que integran la casa de La Madre de Delmira, utilizamos una cinta con diseño adherida al piso. Dentro de la misma casa, usamos un mismo modelo, dejando un espacio como puerta. Y para diferenciar el territorio de Ugarte, empleamos otro diseño.

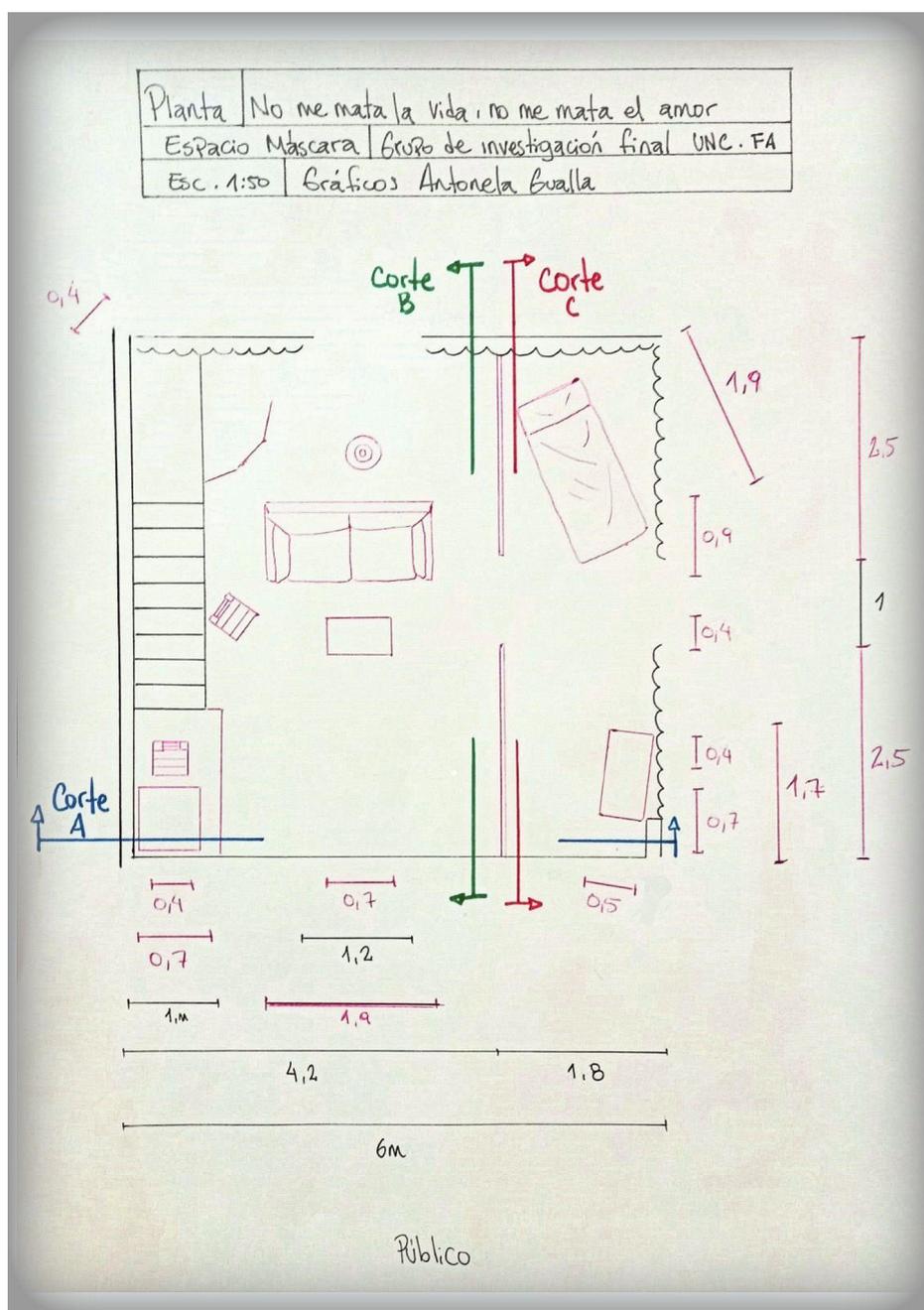
A partir del segundo acto modificamos el espacio de la habitación de Delmira, adicionando y sustrayendo diversos elementos como son: el acolchado de la cama y un almohadón; en la cómoda, reemplazamos las muñecas de Delmira, por un portarretratos de su casamiento para transformarla en habitación matrimonial y así incorporar al espacio escénico la casa de Enrique y Delmira como matrimonio. Es por esto que luego se cierra con cinta el espacio que establecía una puerta, delimitándolos como dos ambientes independientes. De este modo hacemos referencia, a la ruptura de una costumbre de esa época en la que la suegra vivía con el matrimonio. Es así, que Delmira consigue independizarse de su madre. Cada uno de los espacios anteriormente mencionados, tienen su propio ingreso, lo que ayuda al espectador a comprender el código del espacio de la realidad.

El espacio referido al personaje de Manuel Ugarte, cuenta también con una escalera y es el único que tiene un sector propio, en el que los otros no intervienen. Sin embargo, él ingresa hacia la sala de la casa de La Madre, generando un ambiente imaginario, al hacerse presente a través de los pensamientos y fantasías de Delmira.

Indagamos en estilos y materiales, que nos permitieran acercarnos, lo mayormente posible, a la época del 1900. De esta forma, el grupo entero fue recolectando elementos que

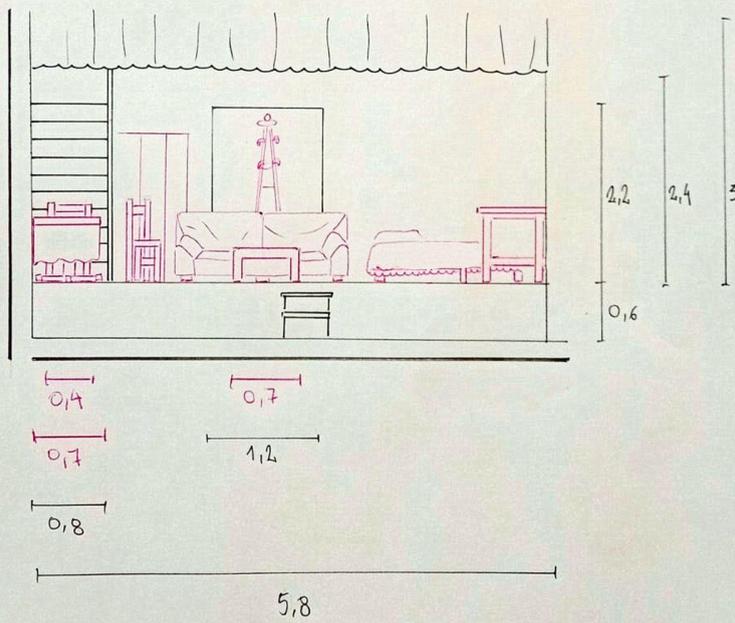
teníamos en nuestra casa, que resultaron funcionales en la obra. Así, nuestra escenografía se compuso de un sillón de tres cuerpos, un escritorio, una mesa ratona, dos sillas con fundas que componen la estética visual del espacio, una cómoda, una cama de una plaza con un almohadón, un perchero y un biombo.

**Dibujos técnicos:**

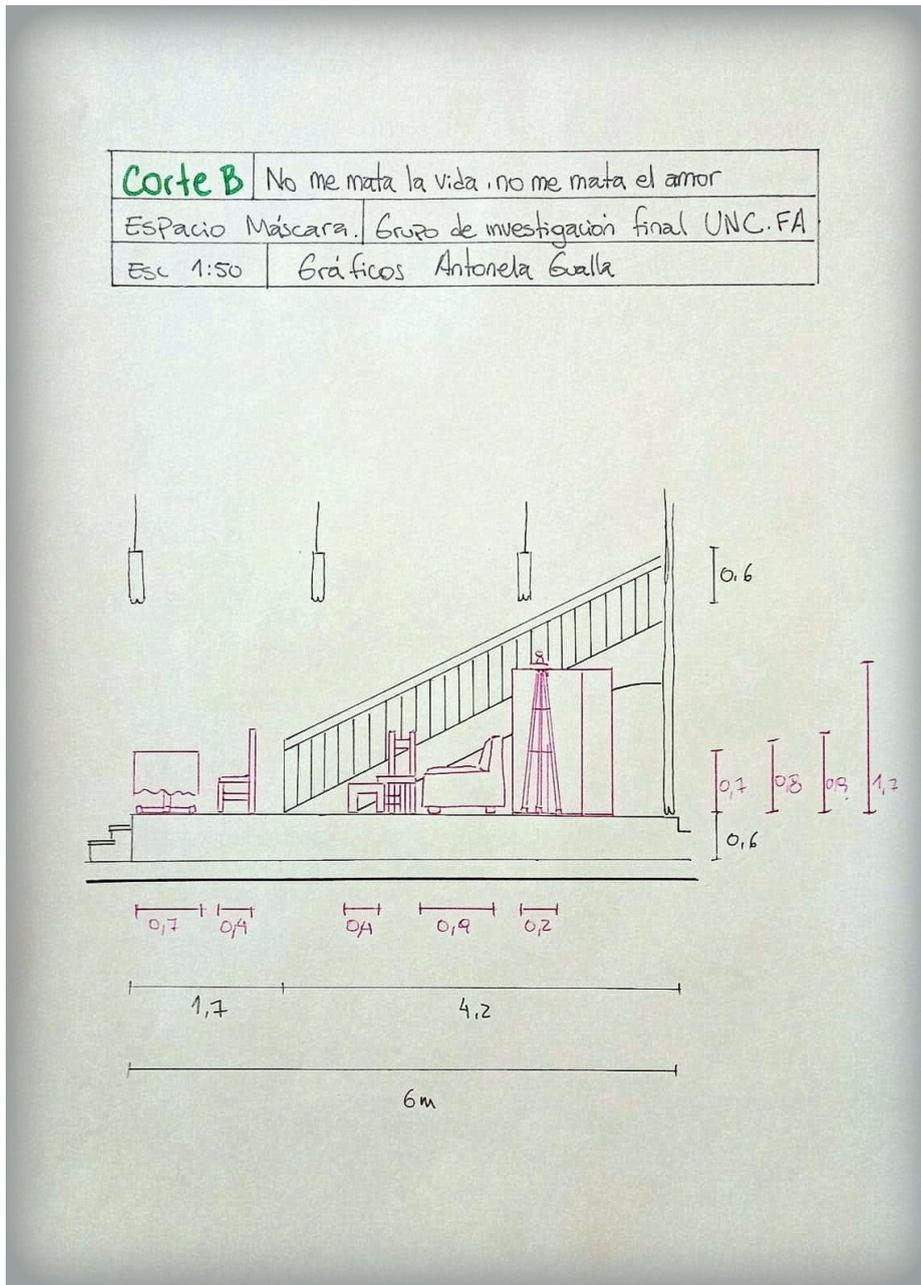


Planta escenográfica

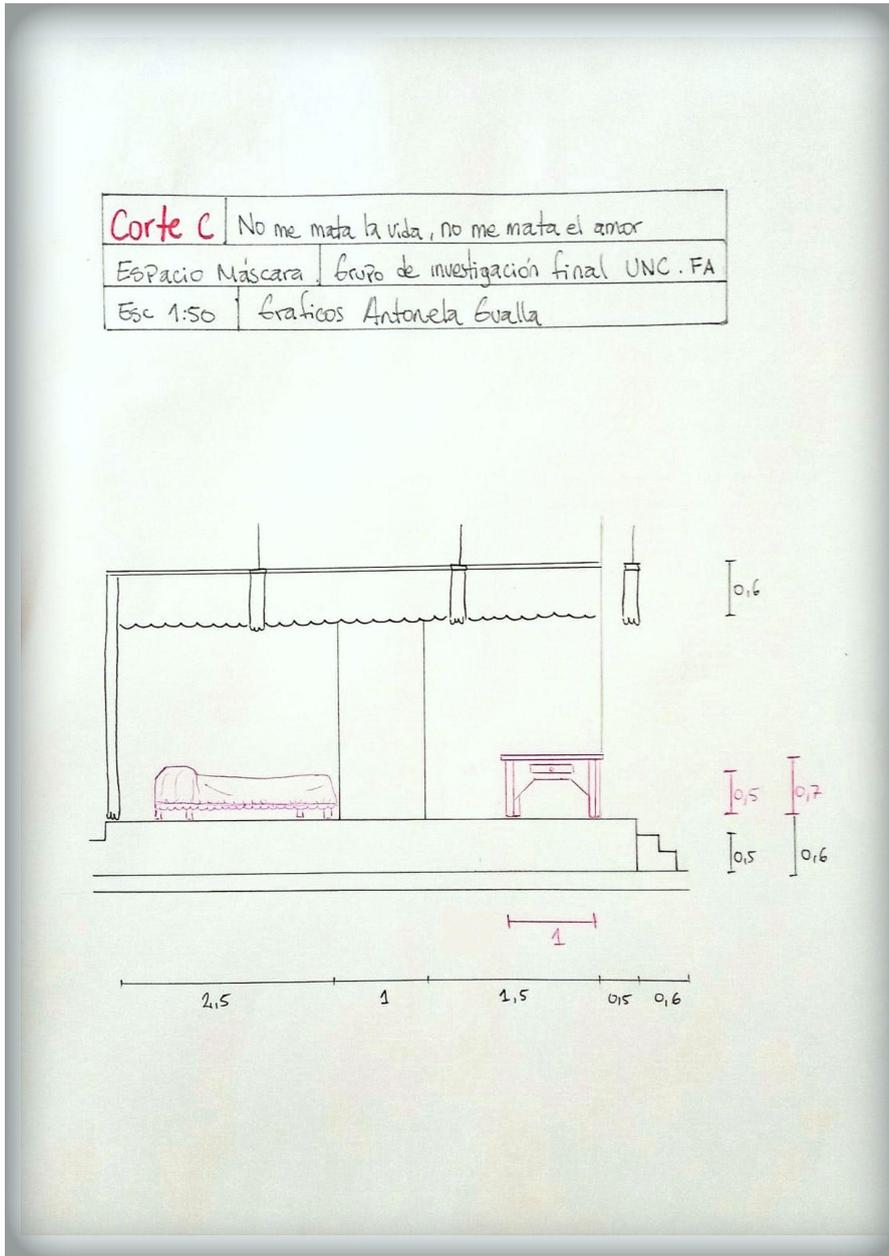
<b>Corte A</b>	No me mata la vida, no me mata el amor
Espacio Máscara	Grupo de investigación final. UNC. FA
Esc 1:50	Gráficos Antonela Gualla



Corte A



Corte B



**Fotos del espacio escenográfico:**



Rincón de Ugarte, sala de la casa de La madre, y habitación de Delmira.



Sala de la casa de La Madre.



Dormitorio de Delmira



Rincón de Ugarte



Habitación matrimonial

### **Vestuario**

Elegimos un vestuario buscando acercarnos a la estética de 1913 - 1914, para los personajes masculinos lo que utilizamos fueron pantalones de vestir, chalecos, camisas y sacos; y en el caso de las mujeres, faldas, blusas y vestidos.

- Manuel Ugarte: Su semblanza es de un hombre elegante, para eso empleamos camisas, chalecos, pantalón y zapatos de vestir, moño, pañuelo, sombrero y saco. Los colores que predominan en su vestuario son clásicos y neutros, como el blanco, negro y gris. En la escena final se presenta con vestimenta de luto por la muerte de Delmira.



- Enrique: Si bien en las primeras escenas tiene una apariencia formal (luce camisas, pantalones y zapatos de vestir, tiradores, saco, sombrero), en otras, en donde se encuentra en la intimidad con su esposa, mantiene un aspecto de entrecasa usando pijamas. En el segundo acto, la imagen de este personaje se encuentra alterada, producto del poco dominio de sus nervios, que le provocan sus celos primero y luego el estrés que le produce su divorcio. Es así como se lo ve desaliñado, despeinado, con los tiradores caídos, y su camisa mal abotonada. Usa una gama de colores tierra, grises y negro.



- La Madre: su vestuario, para la mayoría de las escenas son camisas cerradas, polleras y un chal. En otras usa un camisón que da cuenta del tiempo, o ropa más elegante, como por ejemplo, en el casamiento de su hija. Al final de la obra, viste de negro a causa del luto por la muerte de Delmira. Es una mujer de aspecto sobrio y avejentado, pero a la vez elegante y coqueta, ya que a pesar de tener ciertas dificultades físicas, utiliza en su vida diaria tacos acorde a las mujeres de su clase social. Lleva su cabello recogido de

manera tirante, en un rodete y aros. Debido a los traumas y complejos que siente hacia su propio cuerpo, su ropa es holgada. Para darle la apariencia de una persona mayor, nos valimos de colores oscuros, dentro de la gama de los marrones, bordos y negros.





- Delmira: Usa polleras, vestidos y camisas. Aplicamos en su vestuario colores claros, predominando el blanco y distintos tonos rosados, dándole de esta forma, un aspecto fresco y jovial, resaltando la femineidad. Se destacan en sus atuendos dos vestidos, el de novia, y otro de color mostaza. Este último, resalta del resto ya que marca un hecho clave en la obra, su asesinato. Esta última prenda funciona como signo de desnudez y seducción, con la que se la ve atravesada por sus fantasías y sus momentos más íntimos. Es una mujer coqueta, usa su pelo semirecogido y accesorios de perlas (collares, pulseras y aros).



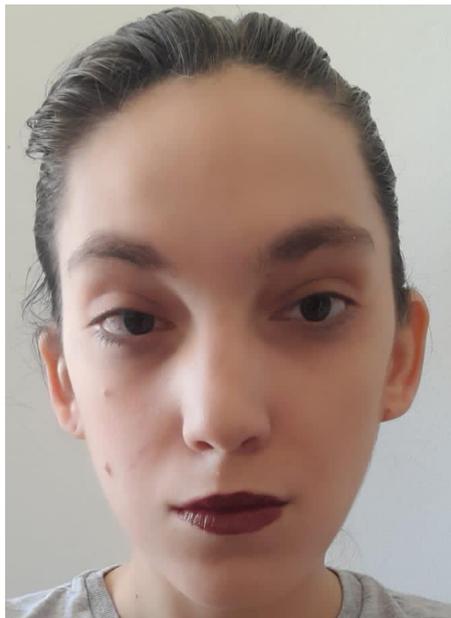


### Maquillaje

**Manuel Ugarte:** Como en la vida real tenía doce años más que el actor que lo interpreta, para un mayor acercamiento físico del personaje y teniendo en cuenta los registros fotográficos que tuvimos acceso, el actor se dejará el bigote. A su vez, por medio del maquillaje se acentúan las arrugas y marcas de expresión del rostro.



**La Madre:** Se exageran aún más las líneas de expresión, las ojeras, las arrugas, para así conseguir un aspecto de persona mayor en comparación a los demás personajes. Así quisimos darle una impresión de seriedad, sobriedad y formalidad utilizando colores tierras. Y mostrar a través de su rostro, el paso del tiempo.



**Enrique:** Con este personaje lo que buscamos fue darle un aspecto rústico, de dureza en su rostro, al ser un hombre que trabaja en el campo, y también acentuamos las líneas de expresión.



**Delmira:** Aquí no se utilizó el maquillaje como una herramienta para distorsionar la edad del personaje, sino se buscó la sutileza y la delicadeza de la mujer de esa época.



### **Utilería**

En la obra usamos una muñeca de tela, que remite a la muñeca de la niñez de Delmira llamada Pupé. Ésta, para el personaje de La Madre, representa a la misma Delmira. Es por eso, que en muchas escenas se la ve interactuar e incluso hablar con ella. También

agregamos otras dos muñecas en su cómoda que demuestran los rasgos añejados que aún conserva la joven. Luego, para transformarla en dormitorio matrimonial en el segundo acto, quitamos las muñecas y agregamos un portaretrato con foto del casamiento de Delmira y Enrique.



Pupé



Muñecas de Delmira



Fotos de Delmira y su casamiento con Enrique

Tanto en la cómoda de la habitación de Delmira, como en el escritorio de Ugarte, se encuentran diversos libros escritos por ellos mismos, y de autores que leían, como así también papeles, sobres de diferentes colores y abrecartas. Cada uno posee una pluma

estilográfica, que utilizan para sus escritos. Además Ugarte posee un tintero y una pipa, que fuma en algunas ocasiones y un florero.



Libros de Delmira Agustini



Libros de Manuel Ugarte



Sobres, cartas, plumas, abrecartas, flor y foto que Manuel Ugarte regala a Delmira.



Tintero y pipa de Manuel Ugarte.

El personaje de La Madre utiliza un costurero con puntillas y telas blancas para coser las sábanas para su hija, y es quien se encarga de preparar el té, con un juego de tazas, la tetera, azucarera y una bandeja, que se encuentran en la sala. Además, trae consigo, en una escena con su futuro yerno, una bolsita con los escarpines de bebé de Delmira, para entregarle uno de ellos como signo de compartir a quien más aman.



Juego de té



Costurero de La madre y escarpines de Delmira.



Maletín y paraguas de Enrique.

El personaje de Delmira, por su parte, aparece en escenas con diversos elementos: una bolsita con muestras de su vestido de novia para su muñeca; una caja con el revólver que le regalará a su prometido; una valija con su ropa, un velo y un ramo de flores para completar su vestuario de boda.



Bolsita con vestidos, velo y ramo de flores



Valija de Delmira



Revólver que Delmira le regala a Enrique.

### **Manualidades**

Debido a que algunos elementos de la escenografía y utilería no fueron fáciles de conseguir o excedían el presupuesto disponible, decidimos realizar de manera manual la construcción de algunos de ellos. Para los libros de Manuel Ugarte y Delmira Agustini, indagamos en la lectura y en autores que frecuentaban e imprimimos las tapas reales y las contratapas de algunos de los libros y así los forramos, agregándoles detalles con marcadores y fibrones. A su vez, teñimos hojas con café, para darle así un aspecto antiguo. A continuación, las secamos con secador de pelo y las recortamos de diferentes tamaños. Los sobres que se intercambian los poetas, lo realizamos con papel batik, diferenciándolos con distintos colores a los de Delmira y a los de Ugarte. Además, imprimimos y pegamos estampillas argentinas y uruguayas de la época.

Para la división de ambientes, buscamos cintas de tela con diseños, y las pegamos con cinta de papel en el escenario, dividiendo la habitación de la sala, y a su vez, el rincón de Ugarte.

Para el revólver que Delmira obsequia a Enrique, al resultarnos difícil conseguir un arma de época, mandamos a hacer una réplica con cartón y cartapesta de un arma Smith & Wesson calibre 32.

### **Sonido**

En nuestra puesta en escena, recurrimos a sonidos tanto ambientales como instrumentales. Los sonidos de lluvias y truenos, que se escuchan en varias escenas, ya que este clima es un factor que se repite a lo largo de toda la obra, son de gran importancia para la ambientación. Un sonido clave que repercute en todo el espectáculo, es el de dos truenos específicos, recurso que se repite en tres escenas para generar un código al espectador, se busca un efecto de tensión y remitir al trágico desenlace que alcanzará su máxima expresión con los dos disparos de la escena 11 del segundo acto.

Buscamos músicas que remitan a la época del 1900 y que sean instrumentales, para que acompañen las diversas atmósferas generadas por las escenas. Tal es así que incorporamos un vals característico de las bodas, titulado "*Amoureuse*" de Rodolphe Berger (1864-1916), para la escena 8 del primer acto, donde Delmira se imagina casándose y bailando con Ugarte.

Decidimos utilizar la melodía de "*La pecadora*" (1870) de Dalmiro Costa (1836-1901) en escenas particulares entre Delmira y Ugarte, donde la poetisa se deja llevar por sus deseos, como así también en momentos donde se la ve a ella en la intimidad, escribiendo o leyendo, e incluso vulnerable frente a su madre. Esta melodía tiene un significado especial en la vida real de la joven, ya que forma parte de su repertorio en el piano y es detrás de su partitura donde escribe el poema "Lo inefable" (1910), uno de los más emblemáticos de toda su carrera.

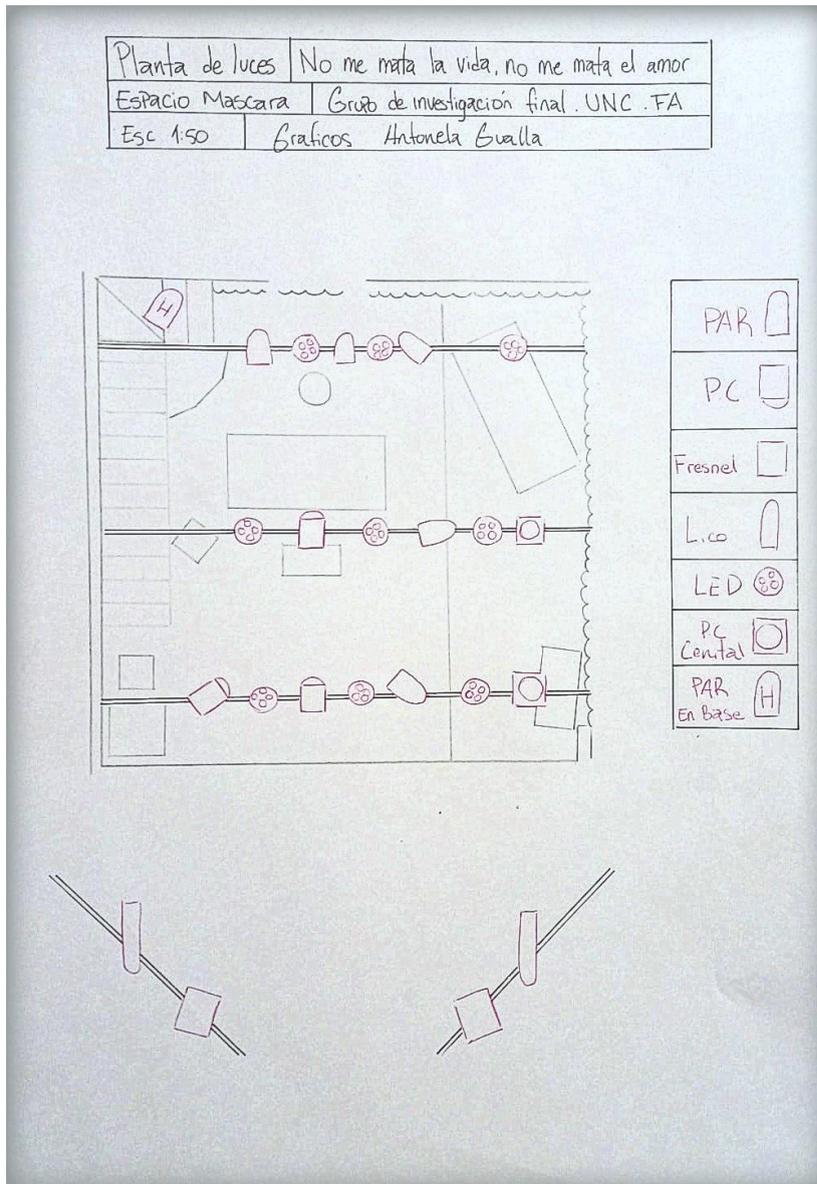
Además, decidimos emplear dos canciones de tango, para ciertas escenas del personaje de Ugarte, reforzando la idea de que geográficamente él se encuentra en la Argentina. Uno de ellos llamado “*Tango amargo*” (1925) de Alberto Echagüe y el otro, “*Nada más*” (1938) de Juan D’arienzo.

Para la transición del primer acto al segundo acto, elegimos una música de jazz denominada “*Joy of spring*” (1954) de Clifford Brown y Max Roach, para generar dinamismo y un clima especial a esta nueva etapa donde los personajes de Delmira y Enrique ya están casados.

### **Iluminación**

En nuestra obra, la luces completan el lenguaje escénico y la construcción de sentido acompañando a la creación de universos; generan atmósferas (en los encuentros imaginarios de Delmira con Ugarte); colaboran con la idea del paso del tiempo, hacen hincapié en la diferencia entre extraescena y escena. Ayudan a la delimitación de los diversos espacios planteados (la sala, la habitación de Delmira y luego habitación matrimonial, rincón de Ugarte).

Para las escenas usamos colores cálidos como los amarillos y naranjas para generar la idea de hogar y delimitar el día, y los azules para transmitir la noche. Empleamos una luz de color rosa para los momentos de intimidad de Delmira y de fantasía con Ugarte, y una luz de lámpara en el rincón de Ugarte. Finalmente, para las escenas más dramáticas y la escena de los disparos, se recurrió a luces de color rojo, para generar tensión.



Planta de luces

### Presupuesto

Realizamos un fondo común entre las tesistas, donde todos los meses aportábamos cierta cantidad de dinero, para ir utilizándolo según los gastos que íbamos teniendo a lo largo del proyecto. De esta manera, invertimos en:

- ❖ Vestuario (telas, modista y compras de prendas): \$27619

- ❖ Utilería-escenografía (cotillón, librería, imprenta, casa fotográfica, etc.):

\$17018

- ❖ Ensayos en sala teatral y depósito de escenografía: \$37410

- ❖ Actores: \$30000

- ❖ Iluminación: \$20000

- ❖ Sonido: \$5900

- ❖ Fletes: \$5700

Total: \$143647

## Bibliografía

Aletta de Sylvas, G. (2014). *El erotismo de Delmira Agustini*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de Argentina SA.

ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina). (9 de febrero de 2007). Adiós a Adriana Genta.

<https://argentores.org.ar/adios-a-adriana-genta/>

Bustelo, N. (2016). *Entre la renovación estética y la renovación política. Políticas del modernismo en Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Manuel Ugarte*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh4n5>

Cordones-Cook, J. Jaramillo, M. (2005). *Mujeres en las tablas. Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*. Nueva generación.

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/52942>

Díaz Pinto, A. (26 de Noviembre de 2014). Las transformaciones más extremas de los actores para sus películas. *Diario La voz del muro*.

[https://lavozdelmuro.net/las-transformaciones-mas-extremas-de-los-actores-para-sus-peliculas/?fbclid=IwAR28duoAbI7JdSDx08NrupCQpdt\\_wbUnwJTFjQRCEji8nl6bzc6GvTfk1NE](https://lavozdelmuro.net/las-transformaciones-mas-extremas-de-los-actores-para-sus-peliculas/?fbclid=IwAR28duoAbI7JdSDx08NrupCQpdt_wbUnwJTFjQRCEji8nl6bzc6GvTfk1NE)

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Atuel.

Fayanas, E. (5 de abril de 2019). Delmira Agustini, amor, sexo y locura. *Diario digital Nueva Tribuna*.

<https://nuevatribuna.publico.es/articulo/historia/delmiraagustini-amor-sexo-locura-historia/20190405181030161661.html>

- Freire, S. (2006). Teatro documental: el referente como inductor de lectura. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica literaria*, (4).
- García Gutiérrez, R. (2016). Mártir del mismo martirio: Agustini y Darío. *Zama Extraordinario: Rubén Darío*. 29-48
- Genta Adriana. (2 de julio de 2021). En Wikipedia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Adriana\\_Genta](https://es.wikipedia.org/wiki/Adriana_Genta)
- Giaudrone, C. (2014). *Deseo y modernización: el modernismo canónico esteticista en el fin de siglo uruguayo*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmzcz9v4>
- Lejuene, P. (1991). *El pacto autobiográfico*. Anthropos.
- Levy-Daniel, H. (2006). Teatro, ficción, metáfora. El cartógrafo.
- Martínez, C. (2020). *Delmira Agustini. Poesía completa*.  
<https://docer.com.ar/doc/8v08en>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Piro, C. (8 de Marzo de 2019). La historia de Delmira Agustini, la poeta uruguaya que fue víctima de un femicidio. *Diario Perfil*.  
<https://www.perfil.com/noticias/cultura/8m-dia-mujer-delmira-agustini-poeta-uruguay-victima-femicidio.phtml#:~:text=Con%2027%20a%C3%B1os%2C%20tocaba%20el,la%20mat%C3%B3%20y%20se%20suicid%C3%B3>
- Rodríguez Monegal, Emir. (2010). *La generación del 900*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm30d0>
- Saganogo, B. (s/f). Rubén Darío y el modernismo: la consolidación de una nueva estética literaria. *Revista Destiempos*. (20).
- Sagaseta, J. (2006). La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica literaria*, (3).

Silva, C. Genio y figura de Delmira Agustini (1968). Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Sinisterra, S. (2006). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*.

Solyszko Gomes, I. (2013). Femicidio y feminicidio: Avances para nombrar la expresión letal de la violencia de género contra las mujeres. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*.(13). 23-41.

Unprofesor.com (19 agosto 2019). Quiénes fueron los poetas malditos y características.

<https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/quienes-fueron-los-poetas-malditos-y-caracteristicas-3574.html>

Trastoy, B. (2006). La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos. (Acerca de Notas de tango de Rafael Filippelli). *Telón de fondo. Revista de crítica y teoría literaria*, (4).

Trastoy, B. (2012). La muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2, (1), 231-248.  
<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266025484>

Varas, P. (2014). *Lo erótico y la liberación del ser femenino en la poesía de Delmira Agustini*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc253h7>

Vela Plenitez, T. (2016). Delmira Agustini, transitando y superando la órbita dariana. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.323ni>