



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba
Departamento Académico de teatro

Trabajo Final de Licenciatura en Teatro

"Hacia una composición rítmica desde la fragmentación escénica "

TESISTAS: ACEVEDO PIERINA CECILIA

Nº M. 41769660

GERONIMO BORRONI MELINA AYELEN

Nº M. 41503702

DOCENTE ASESOR: ARBACH MARCELO

AGOSTO - 2023

Quiero primeramente agradecer a Dios que hizo de este sueño una realidad; a mi mamá, Stella, por creer en mí y por dar todo lo que estuvo a su alcance y más para ayudarme a llegar a la meta. A mi novio, David, por su apoyo y compañía a lo largo de estos años. A mi amiga y compañera de tesis, Pierina, que fue un pilar fundamental para llevar adelante este proyecto. A nuestro querido profesor Marce, por toda la paciencia y entrega como docente. Y al increíble grupo de trabajo, Gabi, Antonio y Ori, que sin su esfuerzo y dedicación esto no podría haber sido posible.

Melina Borroni

Gracias mamá y papá por apoyarme a seguir adelante, por estar ahí al "pie del cañón" en cada circunstancia y por confiar en mí, mucho más que yo...

A la UNC, a la querida facu de artes, especialmente agradecer a las experiencias vividas en el Azul, dónde todo sucedió: risas, nervios, bandejas del comedor, cachetadas, llantos, angustias fuertes, música, baile y lo mejor de todo, amistades que me llevo para todo el viaje...

A los profes y no profes, al Marce por hacernos reflexionar, por tener las palabras justas para acompañarnos con tanto cariño en este último tramo. Al Gabi y al Waka, sin ellos nada de esto hubiera sido posible. Su compromiso, su disposición, su tiempo, paciencia y sinceridad, es enorme.

A nuestra Ori, por sumarse y decirnos que sí desde el primer momento. Sus detalles, su precisión y su talento, lo fueron todo.

Y por último, a una pieza fundamental dentro de este proyecto, a mi Meli. Por sostenernos desde la sinceridad, por crecer juntas dentro de este proceso, por compartir(nos) tanto y acompañarnos sin bajar los brazos hasta decir: "lo logramos".

Gracias...

Pierina

Índice

PARTE I

Índice	p.1
Resumen	p.2
Introducción	p.3
1.0 Fundamentos teóricos	p.5
1.1 Un recorrido hacia la fragmentación	p.5
1.2 El ritmo teatral	p.7
2.0 Metodología del proceso	p.9
2.1 Metodología y dramaturgia	p.9
2.1 Montaje, Collage y Signos Teatrales Posdramáticos en la composición	p.12
3.0 Abordar la actuación	p.17
3.1 Ejercicios actorales aplicados en nuestro entrenamiento	p.18
3.2 La Fragmentación de la corporalidad	p.23
3.3 Una construcción posible de personaje	p.25
3.4 Herramientas actorales para un trabajo ligado a la fragmentación y el ritmo	p.28
3.5 El rol de la dirección	p.30
5.0 Composición escenotécnica	p.33
6.0 A modo de conclusión	p.40
Referencias	p.43

PARTE II

1. Texto Teatral

PARTE III

1. Diseño lumínico
2. Diseño de vestuario
3. Diseño gráfico
4. Detalle de producción
5. Entrevista

Resumen

El tema que llevamos adelante en el presente trabajo final es “La fragmentación en la acción escénica como generadora de ritmo vertiginoso”. El motor que nos impulsó a desarrollar este tema en particular surgió a partir de un trabajo grupal realizado en el año 2020, para la materia Taller de composición y producción escénica IV, dictada por el Lic. Rodrigo Cuesta. Además es un aspecto no menor, nuestro especial interés sobre las propuestas escénicas que introducen cambios constantes de situación de manera ágil, similar a lo que sucede en un *zapping* televisivo. Esta fue una buena oportunidad para nosotras ya que nos invitó a continuar indagando y explorando sobre la temática en cuestión.

El principal desafío fue crear una obra desde la fragmentación escénica que se caracterice por tener un ritmo vertiginoso, proponiendo cambios constantes de situación. Para lograrlo, escribimos la dramaturgia de la obra en fragmentos que se ven interrumpidos. El mecanismo que propone, lleva a los intérpretes a tener que fragmentar de manera inmediata y sucesiva su corporalidad para adaptarse a la siguiente situación.

Apuntando al trabajo sobre la fragmentación de la acción escénica, nuestra propuesta práctica plantea indagar sobre cuáles son las herramientas que necesitan los intérpretes, para llevar a cabo estas fragmentaciones en la corporalidad en cuestión de segundos. El trabajo sobre la sensopercepción y la creación de partituras de acciones, fue muy importante para el avance de nuestra investigación.

Introducción

Este trabajo final de licenciatura en teatro, aborda la temática de investigación: la fragmentación en la acción escénica como generadora de ritmo vertiginoso. Para llevarla adelante, conformamos un grupo compuesto por dos actores: Gabriel Brunelli y Antonio Kassab, estudiantes de la Licenciatura en Teatro; además de nosotras Pierina Cecilia Acevedo en el rol de actriz y Melina Ayelen Borroni que llevó adelante la dirección de la obra. El grupo se conformó específicamente para este trabajo, sin embargo ya habíamos trabajado juntos anteriormente debido a que compartimos muchas materias en la carrera.

El proceso de investigación tuvo comienzo en junio del año 2022 y finalizó en julio del 2023. Se dividió principalmente en dos grandes instancias: la primera, donde realizamos un breve entrenamiento con el fin de trabajar algunas herramientas que serían necesarias para abordar el trabajo posterior. Los ejercicios apuntaron a desarrollar habilidades como: la autopercepción, escucha activa, versatilidad, creatividad y espontaneidad.

En la segunda instancia comenzamos a ensayar las escenas que conforman la obra titulada: "Ficción Imposible". Una pieza que comenzamos a escribir para este trabajo, en el mes de Mayo 2022 y se terminó de concretar a lo largo del proceso de ensayos.

Nuestro objetivo principal a la hora de escribir la dramaturgia de la obra fue que nos permitiera indagar en lo central de la investigación que es la fragmentación desde la actuación.

La trama de la obra trata sobre tres guionistas que tienen que escribir el guión de una película de acción en menos de cuarenta y ocho horas; y a lo largo de la obra se ven sus disputas y propuestas sobre cómo debe avanzar el escrito. Categorizamos las escenas como *realidad* (donde ellos son los guionistas) y *ficción* (en las cuales interpretan posibles desarrollos de la película). A lo largo de la obra constantemente se fragmenta el relato, pasando de las escenas de la *realidad* a la *ficción* y viceversa.

El presente escrito se encuentra dividido en tres grandes partes: la primera está conformada por cuatro capítulos. En el primer capítulo nombrado como *Fundamentos Teóricos*, realizamos un recorrido sobre el término fragmentación y definimos la concepción de ritmo teatral. Posteriormente, el segundo capítulo *Metodología del proceso*, describimos las etapas que transitamos para llevar adelante la investigación y nuestra puesta escénica. A su vez, damos cuenta cómo está compuesta la obra en conjunto y cómo fue nuestro proceso de escritura. En el tercero, *Abordar la actuación*, en primer lugar se profundiza en los ejercicios actorales y las concepciones que nos permitieron pensar y enriquecer la investigación como el concepto *corporalidad*; luego, puntualizamos sobre las *herramientas*

que necesitan desarrollar los intérpretes para abordar la fragmentación; y finalmente introducimos *El rol de la dirección*, donde abordamos el papel fundamental de la mirada externa en relación con la actuación y cómo influyó en la integración de las distintas herramientas y metodologías utilizadas para la composición de la obra. Finalmente, en el último capítulo titulado *Composición escenotécnica* detallamos tanto los desafíos que tuvimos que sortear, como las características que conformaron nuestra puesta escénica. A su vez incorporamos imágenes que nos permiten dar cuenta de la escenografía utilizada, como así también una tabla de objetos con la utilería empleada en la obra.

En la segunda parte se adjunta el guión de “Ficción Imposible”; y finalmente en la tercera parte, se presentan las imágenes que conforman nuestro abordaje escenotécnico: planta de luces y diseño de vestuarios. También se encuentra incluido el diseño gráfico de la obra y el detalle de producción. Para finalizar, añadimos la entrevista que hicimos a los hacedores teatrales Rodrigo Cuesta e Ignacio Tamagno acerca del trabajo grupal que realizaron para la obra “Volver a Madryn”. Valernos de su experiencia y de su trabajo, fue nuestra referencia principal y nos sirvió como fuente de inspiración para crear nuestra propia metodología de trabajo.

Fundamentos Teóricos

Un recorrido hacia la fragmentación

Para adentrarnos en la problemática de la fragmentación, como modo de construcción escénica, nos es pertinente realizar un breve repaso histórico de la crisis del drama moderno y contemporáneo. Esto nos permitirá comprender mejor el origen y la evolución del término y a su vez, aportará a contextualizar nuestra investigación.

La principal referencia que obtuvimos fue el estudio del filósofo Peter Szondi en su texto *Teoría del drama moderno y contemporáneo* ([1956] 1994). En su estudio, el autor, no se enfoca en definir un concepto de drama moderno, sino que realiza un análisis histórico para comprender cómo ha evolucionado el drama a lo largo del tiempo y como se ha llegado a la situación actual.

Szondi usa el término *drama* para referirse a un fenómeno literario, histórico particular y a la forma específica de literatura escrita para su representación. El concepto tiene sus raíces en la Inglaterra isabelina y continúa desarrollándose en las producciones teatrales francesas del siglo XVII y en los tramos tradicionales alemanes. El autor lo denomina como *drama absoluto*, ya que se caracteriza por ser una creación dramática cerrada, en parte relacionada con la estructura aristotélica.

Según el autor, la crisis del drama surgió durante el siglo XIX como resultado directo de cambios significativos en el sistema de relaciones sociales y en la concepción del mundo de esa época. Una de las principales observaciones es que el individuo comenzó a experimentar un creciente aislamiento de la sociedad. Este distanciamiento social, impulsado por diversos factores socioculturales, tuvo un impacto profundo en la forma en que se concebía y representaba el drama. (Jessen Blanco, 2017)

Szondi lo llama una crisis en la medida que el *drama absoluto* ya no está en condiciones de procesar las problemáticas culturales de la época y abandona la tradición; en palabras del teórico Jean Pierre Sarrazac (2013) “La teoría de Szondi nos enseña que la separación que estamos evocando se traduce, en el dominio del teatro, en la separación de sujeto y objeto: esta síntesis dialéctica de lo objetivo (lo épico) y de lo subjetivo (lo lírico) (...)” (p.23)

Posteriormente con la llegada de la posmodernidad, el teórico alemán Hans - Thies Lehmann, realizó un gran aporte con su investigación *Teoría del teatro posdramático* ([1999] 2006). En el estudio, menciona algunas de las principales características de estas nuevas formas de creación escénica e identifica las transformaciones que sufre el drama. Además

el autor instauro el concepto de *Teatro Posdramático* que hace referencia a las formas de creación teatral surgidas después de la segunda mitad del siglo XX. Como afirma Jessen Blanco (2017) la categoría de lo Posdramático alude a un concepto relacionado con una problemática estética teatral concreta diferenciándose de la idea de lo posmoderno, que corresponde a un contexto histórico específico. (p. 12)

En esta nueva configuración se abandona la concepción del texto como un eje central, que era propia del *drama absoluto*, es decir se desliga de la fábula. Sin embargo esto no quiere decir que apunte a anular el texto, sino más bien apunta a reubicarlo a la par del resto de los elementos que componen la obra. Este cambio de concepción y que por consecuencia produjo una transformación en las producciones teatrales, trajo consigo el uso del *fragmento* en la dramaturgia. Según Szondi tiene sus primeros antecedentes en el teatro de Piscator y se ve influenciado por el montaje cinematográfico.

A esta nueva incorporación el teórico Jose Sanchis Sinisterra (2017) la define como: *dramaturgia de la fragmentación*, haciendo alusión a una lógica de escritura que renuncia a los conceptos de unidad y coherencia. Y hace mención que no debe asociarse este concepto solamente a una obra formada por un conjunto de textos, ya que también puede relacionarse con el montaje y con espectáculos que fueron creados desde la misma escena. De esta manera, el *fragmento* es entendido como una unidad básica de construcción y para reafirmar la idea nos es pertinente retomar a Jessen Blanco (2017) que parafrasea a Sarrazac ([2005] 2013)

El fragmento como concepto contradice los principios del drama absoluto, en la medida que este último se genera en torno a una construcción única y bajo una lógica lineal que organiza el relato desde la perspectiva de un principio organizador. Esta forma se relaciona con conceptos como pluralidad, heterogeneidad, ruptura y multiplicación de los puntos de vista. (p. 17)

En resumen, la fragmentación ha sido una técnica importante en el desarrollo de la historia teatral, permitiendo nuevas formas de exploración creativa en diferentes áreas y que puede ser abordada de diferentes maneras. Se convirtió en una lógica de construcción escénica, que conlleva romper con la estructura dramaturgica, con el uso tradicional del espacio escénico, el diálogo y la concepción del personaje, entre otras cosas. Es decir produjo cambios en las diferentes áreas, desde la escenotecnia, hasta en la forma de abordaje actoral.

En nuestra investigación buscamos indagar principalmente en la fragmentación de la acción escénica, es decir, en la ruptura de la construcción corporal de los intérpretes; por medio de cambios de situación que se producen de forma vertiginosa. Con este fin la dramaturgia se compuso de escenas diferentes que se intercalan entre sí. Por un lado, están las escenas que representan *la realidad*, y por otro lado, las de *ficción* que forman parte del imaginario de los personajes. Es decir, que el desarrollo de la trama se ve interrumpido sucesivamente por otras escenas. Sin embargo, a pesar de que la dramaturgia no fue lineal, presentó un hilo conductor.

El ritmo teatral

A su vez, también nos resulta relevante adentrarnos hacia una definición sobre el concepto de ritmo. Esto se debe a que nuestra investigación tuvo como objetivo, que por consecuencia de la fragmentación, se produzca un ritmo vertiginoso en la obra. Refiriéndonos con vertiginoso a un ritmo que presenta cambios abruptos de forma ágil.

A continuación nos adentraremos en concepciones que nos permitieron comprender mejor el concepto de ritmo en el teatro; comenzaremos tomando la definición de *ritmo de la representación escénica*. Propuesta por Patrice Pavis en el *Diccionario del Teatro* (1980) donde el autor lo define como:

Todo espectáculo se desarrolla según un tempo fijado por la puesta en escena. Este tempo atañe a la rapidez de la dicción, al vínculo entre texto y gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación, a la segmentación de la fábula y de la presentación de los acontecimientos, al espacio entre escenas y cuadros.(...)
El ritmo de la acción, su progresión continua o escalonada proporcionan el marco rítmico general. (p.357)

Por consecuencia podemos afirmar que el ritmo está presente en todas las puestas en escena. El mismo se compone tanto de silencios, como pausas y variaciones. El ritmo es el que se encarga de organizar y estructurar el tiempo de las realizaciones escénicas, es decir es un principio organizador. Establece una relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, y es el que regula su aparición en el espacio y su desaparición. Y tanto lo previsible como lo imprevisible interactúan en él. (Fischer Lichte, 2011)

El ritmo tiene como objetivo la regularidad, y cada elemento de la composición tiene a su vez un ritmo particular, como menciona Erika Fischer-Lichte (2011)

Cada sistema de elementos teatrales sigue su propio ritmo: la luz, que cambia en una fracción de segundos; los movimientos de los actores, que se ejecutan en slow motion; las voces, los ruidos, la música y los sonidos, que se trenzan para formar un collage sonoro que suena con un ritmo totalmente autónomo. (pp. 270,271)

Nuestra investigación aplicada a la escena está orientada a lograr que la fragmentación de las acciones escénicas produzca un ritmo vertiginoso. Es decir que las rupturas y cambios ágiles del flujo de la actuación, sumado a la forma en que está planteada la dramaturgia, que se conforma por una secuencia de escenas que están intercaladas por las escenas de *ficción* y las de la *realidad*, es decir que constantemente están proponiendo cambios de situación; más los bruscos cambios lumínicos, culminen produciendo un ritmo que presente fragmentaciones y rupturas vertiginosas. Utilizamos esta característica ya que vertiginoso refiere a “que se hace con mucha rapidez o intensidad” (Oxford Languages, s.f, definición 2)¹.

También nos fue pertinente para pensar nuestro trabajo el concepto que propone Patrice Pavis en *Diccionario del teatro* (1983) en el que afirma “(...) el ritmo es visible en la oposición de binarios, rapidez/lentitud, silencio/palabra” (p. 403). Nos propusimos realizar una puesta en escena que posea recurrentes variaciones y contrastes; buscando que los mismos no se den de forma progresiva sino más bien vertiginosamente.

Cabe destacar que entendemos que el ritmo no solamente se presenta en la obra de forma vertiginosa y por medio de los contrastes, y que no tiene que ver con la idea de caos, sino por el contrario que es un principio organizador. El mismo está compuesto por los acentos o silencios que se producen por cada elemento de la obra, y que a su vez cada uno de ellos poseen un ritmo particular. Es decir, que el ritmo se produce por la combinación de cada uno de estos elementos, las luces, las acciones, los diálogos, la velocidad de la dicción, la dramaturgia, la escenografía, entre otros.

¹ Vertiginoso.(s.f). En *Oxford languages*. Recuperado el 17 de junio de 2022, de https://www.google.com/search?q=vertiginoso&rlz=1C1CHWL_esAR961AR961&oq=vertiginoso&aqs=chrome..69i57j0i433i512j0i512i8.3524j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Metodología del proceso

Metodología y dramaturgia

Como venimos señalando, nuestro interés se centra en indagar desde la actuación la fragmentación en las acciones escénicas, acompañado por un trabajo en donde el ritmo también se hace presente como un coprotagonista.

Para acercarnos a nuestros objetivos conformamos un grupo de cuatro integrantes que acompañaron este proyecto de investigación. En el mismo, tres de ellos actuaron (Gabriel Brunelli, Antonio Kassab y Pierina Acevedo) y la cuarta integrante (Melina Borroni) ejerció el rol de la dirección y mirada externa. Un aspecto positivo fue tener la oportunidad de realizar proyectos previos en conjunto, dado que fuimos compañeros en nuestro recorrido por la carrera. Esto, por consecuencia, produjo que nos conociéramos en los modos de abordar un trabajo escénico.

Para crear una puesta en escena que acompañe esta investigación y comprenda cambios, interrupciones, cortes o repeticiones a nivel actoral, nuestro proceso de trabajo se dividió en cuatro etapas. La primera, fue guiada por un *entrenamiento* con ejercicios orientados y pensados para que los actores y la actriz logren adquirir mayor agilidad, percepción, autopercepción, mirada periférica, coordinación y sincronización grupal, presencia y precisión, ya que esto les permitiría responder de modo eficaz a los requerimientos para realizar esos cambios vertiginosos que deseábamos abordar para y en la escena. Más adelante en este escrito profundizaremos sobre cómo trabajamos dichas herramientas, detallando los distintos ejercicios empleados y cómo estos nos ayudaron a enriquecer nuestro tema de investigación.

En la segunda etapa se dió lugar a un proceso de *escritura de guión* y de *improvisación escénica*. Es decir, una vez que los actores superaron la etapa de *entrenamiento* ya que su cuerpo se encontraba más permeable a trabajar en escena y a su vez, se logró encontrar un código de trabajo en común, comenzamos a dar lugar a las *improvisaciones*.

Queríamos partir de *improvisaciones* que fueran guiadas por una trama que nos habíamos propuesto de antemano. Sin embargo, en los primeros ensayos nos dimos cuenta que esto requeriría de un proceso que nos demandaría mucho tiempo y energía, y que causaría que nuestra atención se desvíe del tema principal de la investigación. Por consecuencia, decidimos optar por llevar un guión de cada escena escrito por nosotras, para cada ensayo. Estos guiones pasaban por una especie de laboratorio donde teníamos

la libertad de realizar una reversión ensayo, tras ensayo. Es decir los actores y la actriz hacían propuestas de parlamentos, diferentes desarrollos de la escena o de acciones. Fue por medio de las improvisaciones que la trama de la obra se terminó de construir grupalmente a lo largo de los ensayos.

Con respecto a la trama de la obra, desde un principio como tesisistas compartimos el mismo interés y teníamos ideas similares. Por lo que en conjunto decidimos que la historia se tratase sobre tres guionistas de cine que tenían que escribir una película de acción. Luego nos pareció interesante que tuvieran la presión de juntos tener que ponerse de acuerdo y terminar de escribir la película en un tiempo acotado, lo que lo volvería casi imposible porque cada uno tenía ideas diferentes a las del resto. Así se nos ocurrió que para potenciar estos cambios bruscos de situación, los guionistas sean quienes propongan nuevas ideas de posibles desarrollos para su guión. Por consecuencia se logra mostrar cómo la trama transcurre entre lo que ellos van viviendo juntos en ese lugar y a su vez, las propuestas que a ellos se les van ocurriendo como posibles desarrollos para la película. Para poder expresarnos mejor decidimos nombrar las escenas en diferentes categorías:

Por una parte, las escenas de la *realidad* que tratan de un grupo de guionistas que se encuentran en una cabaña y tienen como objetivo escribir un guión en tres días. Todo lo que sucede en estas escenas tiene permanencia en la trama de la obra. Es decir, que en las mismas siempre hay un hilo conductor e inclusive son las que introducen las escenas de *ficción*.

Por otro lado están las escenas de *ficción*, las mismas surgen de imaginarios de los personajes, sobre posibles desarrollos que tendría la película, todos son inspirados en películas de acción, por lo que se puede ver claras referencias cinematográficas. Lo que sucede en estas escenas, no repercute en las de la *realidad*. Las primeras escenas de *ficción* son totalmente diferentes unas con otras y luego como deciden hacer un pacto de construir una idea juntos, para concluir el guión de la película, las escenas de *ficción* comienzan a estar concatenadas y a contar una historia. Es decir, que toda la obra, a pesar de que presenta esta especie de *zapping* televisivo, tiene un hilo conductor. Utilizamos el término *zapping* que alude a los cambios de canales de televisión, ya que el desafío fue que, escena tras escena, el espectador pueda ver una fragmentación en lo que viene sucediendo en la trama de la obra, como así también en el código o registro actoral diferente; y que a su vez, pueda vivenciar momentos de mayor suspenso, comicidad, tensión, quietud o pura música.

La tercera etapa consistió en el *armado de escenas*. Es decir, cuando ya contábamos con el guión de una escena y a su vez, la probamos en el espacio junto con la escenografía y la utilería, comenzábamos a establecer una partitura de acciones y movimientos específica para cada momento. Aquí, los ensayos se basaron en fijar las secuencias de acciones de cada escena, es decir que también implicó recordar la posición y el registro en el que se encontraba el cuerpo. Fue fundamental el reconocimiento y la autopercepción, es decir estar conscientes de qué hacían con el cuerpo, para luego poder retomarlo; una de las indicaciones de la dirección fue que recuerden alguna particularidad corporal de esa forma de estar en esta escena, que luego les permita retomarla, quizás una posición de la espalda, algo en el rostro, que les permita luego apoyarse en ello para retomar agilmente. De este modo, llegamos a darnos cuenta que la memoria corporal fue nuestra principal herramienta en esta etapa de *armar y establecer* cada escena, ya que les permitió a los actores y la actriz poder retomar lo anterior para trabajar sobre la fragmentación.

Finalmente, la cuarta y última etapa que denominamos *pasadas completas* se inició una vez ya establecidas y armadas cada una de las escenas que conforman la obra. En este caso, "Ficción Imposible", nombre del espectáculo que acompaña dicha investigación, está conformada por un total de catorce escenas. En donde, siete de ellas corresponden al plano de la *realidad* y las otras siete restantes al plano de la *ficción*.

En esta cuarta etapa nos dedicamos especialmente a ensayar y corregir algunos aspectos que consideramos cruciales para que el ritmo de la obra se mantenga con variaciones constantes, por ejemplo, como una línea de un electrocardiograma. Es decir, que logre tener picos con una energía más intensa y elevada y otros más calmos y apaciguados, intentado evitar que una escena caiga en una meseta rítmica, donde aparentemente no ocurre ninguna variación durante un tiempo prolongado.

En estos ensayos nos dimos cuenta que era necesario realizar un calentamiento previo basado en movimientos articulares, un trabajo vocal y registro corporal para lograr que los actores y la actriz respondan con precisión y agilidad en las pasadas de obra completa. Una vez realizado dicho caldeamiento, nos disponíamos a ensayar la seguidilla de escenas, pasando de las de la *realidad* a las de *ficción*, que siempre están intercaladas. Aquí radicó el desafío más importante para los intérpretes, ya que al pasar de una escena que se encontraba dentro de un plano a otra opuesta, debían cambiar y reconfigurar su corporalidad en cuestión de segundos.

Durante la realización de esta etapa también nos dimos cuenta que era necesario partitizar el cambio de una escena a otra, ya que ocurrían cambios en la escenografía y necesitábamos que cada entrada y salida sea rápida y precisa para que se logre comprender la lógica de la trama de la obra. Al hacer esto, los intérpretes se veían doblemente desafiados, ya que no solamente debían fragmentar la corporalidad construida y armar una nueva, sino que además debían cumplir la función de tramoyistas dentro de la obra.

Cabe destacar que para esta metodología que nos propusimos consensuamos fechas para cada encuentro. Sin embargo, nos dimos cuenta que debíamos tomar una actitud de flexibilidad en varias oportunidades, ya que para poder transitar un proceso de composición que transcurre por distintas etapas, mantener una escucha activa que nos permitiera estar presentes en lo que fue sucediendo momento a momento, es lo que hizo que el proceso realmente avance. En otras palabras, necesitamos de una estructura pero también de mantener una actitud de flexibilidad para detenerse y adentrarse a trabajar sobre problemáticas emergentes.

Montaje, Collage y Signos Teatrales Posdramáticos en la composición

A partir de nuestro proceso de composición, a medida que nos fuimos acercando a la etapa de *pasadas completas* se comenzaron a traslucir ciertos conceptos que permitieron enriquecer e influenciaron nuestro trabajo. Estos son: el *montaje*, el *collage* y algunos de los *signos teatrales posdramáticos*.

Antes de adentrarnos en cada uno nos es pertinente contextualizar desde dónde los tomaremos. En primer lugar, los términos *montaje* y *collage* son tomados del lenguaje cinematográfico. Muchas de las puestas escénicas, que se enmarcan dentro del teatro contemporáneo, utilizan algunos mecanismos del cine como el collage y el montaje para aplicarlos en su hacer. Esta influencia del cine en el teatro afectó de forma directa al espectador teatral ya que se introdujo una nueva posibilidad de construir sentido en la obra, que se aleja de la forma tradicional de presentarla a través de un inicio, nudo y desenlace. Jose Antonio Perez Bowie (2004) menciona sobre la influencia del cine en el teatro y agrega:

Es evidente que la gente del teatro ha tenido cada vez más en cuenta los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados

en cine y televisión, cuya experiencia de lo fragmentario y la pluralidad le incitan a construir un sentido para cada signo. (p. 583).

Del mismo modo, en nuestra lógica de construcción escénica, el poder trabajar la obra en escenas sueltas nos permitió en un primer momento, explotar aún más el trabajo sobre la fragmentación en la actuación y en segundo lugar, poder encontrar particularidades para cada escena. En donde, cada una se rige por sus propios tempos, comprende corporalidades diferentes y está respaldada por un diseño lumínico, sonoro y escenográfico que la caracteriza. Cuando el espectador observa una sola escena, puede interpretarla de manera individual y con un sentido particular. Pero si esa escena está conectada con otras, se logra construir un sentido único y más amplio que abarca a todas ellas. Es decir, la conexión entre las escenas crea una narrativa más completa y profunda que va más allá de cada escena individualmente considerada.

De este modo en nuestro hacer se introducen los términos *montaje* y *collage*, como un medio que, junto con la creación de un hilo conductor desde la dramaturgia, nos permite que el espectador establezca una unión, aún entre las particularidades y diferencias de cada escena.

Podemos definir el término *montaje* como un procedimiento que se basa en ensamblar fragmentos para obtener un todo, yuxtaponiendo diferentes planos (Biallet/Bouzitat 2005). Es decir que implica la unión de diferentes partes disímiles que cuando se unen componen la obra.

El término *collage* es traído de las artes plásticas, y se basa en un proceso de superposición de diferentes materiales y/o elementos que juntos componen una obra. El mismo, es definido por Ubersfeld ([1977] 1990) como una “agrupación de elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común” (p. 167).

A lo largo de toda la obra, se utilizan procedimientos de montaje y collage que establecen un hilo conductor para el espectador. Estos procedimientos se basaron en unir escenas disímiles y combinar elementos diversos para crear un sentido cohesivo en la obra. El montaje y collage nos permitieron la creación de una estructura narrativa no lineal, donde las escenas se presentan de manera fragmentada y yuxtapuestas unas con otras. Un claro ejemplo de lo expuesto es cuando se introduce en la obra la escena que hace alusión a la famosa película “Volver al Futuro”, aquí buscamos que la corporalidad de los actores vuelva evidente la referencia hacia la película. Ocurre un cambio evidente en el código de la

actuación; sus gestos se vuelven más exagerados, sus voces se tornan drásticamente diferentes por sus variaciones en la dicción, acentos y entonaciones. Esta escena, en contraposición con las anteriores y siguientes, se destaca por su completa diferencia y singularidad. Es en este punto que se evidencia el uso del *collage*, donde de forma aislada puede carecer de sentido. Sin embargo, es a través del *montaje* y contexto de la obra, que esta escena logra adquirir una coherencia y significado particular.

Como nombramos al comienzo de este apartado, otra característica que nos fue pertinente tomar, dado que formó parte del proceso de composición de la obra, está relacionada con el Teatro Posdramático. El autor y creador de dicho concepto mundial Hans-Thies Lehmann (1999) en su libro conceptualiza una serie de características que comienzan a tener las nuevas formas teatrales, bajo la denominación de *signos teatrales posdramáticos*. Nosotras decidimos valernos de dos de ellos, ya que nos sirvieron para dar cuenta de nuestro recorrido.

El primero que tomamos es *la simultaneidad* ya que en nuestro trabajo contribuyó a resaltar el ritmo y la dinamicidad en la escena. La simultaneidad lleva al espectador a prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo. Dicho procedimiento abre oportunidades para que el espectador procese lo simultáneo mediante su propia selección. Y causa un efecto que el autor llama *la compartimentación de percepción*, provocando que a quien lo observe le sea imposible captar todo a su vez. En nuestro caso, este recurso se hace presente en muchas escenas mediante múltiples acciones que ocurren al mismo tiempo. Valernos de la iluminación y la música, junto con los movimientos e interacciones de los personajes resultaron ser componentes claves para crear simultaneidad en escena. Como por ejemplo cuando uno de los personajes se está dirigiendo al público y, al mismo tiempo, se enciende una luz cenital en el fondo del escenario, que muestra una acción que realiza otro personaje en paralelo.

El segundo de los signos teatrales posdramáticos que tomaremos del autor es *el juego con la densidad de los signos*, donde se trabaja contra el bombardeo de signos al que estamos expuestos a diario en nuestra vida cotidiana. Es decir que se pueden ver momentos que saturan al espectador con un bombardeo de signos, como así también otros de silencio donde aparentemente “nada ocurre”. En nuestro caso, este juego con la densidad de los signos es diferente dentro de cada escena. En donde, por ejemplo, hay algunas que contienen música, efectos de sonidos, movimientos dinámicos, tonos de voz más acelerados y elevados. Y otras, donde prevalecen las pausas entre un parlamento y otro, hay momentos de silencios más marcados y los movimientos son lentos y espaciados.

A modo de ilustración traemos dos momentos de la obra donde ocurren contrastes bien definidos. En la imagen número uno podemos observar que solo el juego de sillones acompaña a los actores y la actriz, las luces se mantienen estables y los parlamentos ocurren en un ritmo de conversación normal. En la imagen número dos, el espacio cuenta con una sobrecarga visual, los intérpretes dicen sus parlamentos de forma acelerada, instaurando un clima de desesperación y caos. La iluminación acompaña este momento a través de cambios en sus tonalidades e intensidades.



Imagen Nº 1. Escena dos: realidad. Foto tomada de un ensayo técnico



Imagen Nº 2. Escena catorce: realidad. Foto tomada de un ensayo técnico

Como venimos señalando a lo largo de la obra buscamos que el espectador se encuentre con diferentes situaciones que permitan vislumbrar estos signos posdramáticos que mencionamos. Se producen momentos de simultaneidad como de sobreabundancia, y por medio de esto se puede ver el juego con la densidad de los signos, desde un trabajo con las luces, hasta el trabajo del cuerpo del actor, o los parlamentos, entre otros.

A modo de ejemplo nos es pertinente nombrar una de las escenas que compusimos. Esta se desarrolla dentro de una fiesta, donde el espectador puede observar un espacio vacío con música fuerte, asemejándose a una pista de baile, y a un costado una barra con vasos y tragos. La situación que sucede en este momento de “fiesta” se refiere a cuando los tres protagonistas se conocen por primera vez. Podemos ver que casi en todo momento se produce un juego de *simultaneidad*, ya que al mismo tiempo están sucediendo cosas diferentes dentro de una misma situación. En primer lugar, gran parte de la escena hay alguien bailando atrás y dos adelante que están conversando. Luego, en otro momento todos hacen una coreografía y a su vez comienzan a discutir mientras siguen bailando.

Como consecuencia se puede observar una superposición de dos situaciones disímiles que sobrecargan la atención del espectador y la puesta escénica. En estos momentos se pueden contemplar voces que hablan al mismo tiempo en tonos elevados, música que va cambiando junto con variaciones en la luz y diferentes acciones físicas que se oponen simultáneamente. Es decir que por una decisión estética y poética que contribuyó a resaltar el ritmo, la fragmentación y la dinamicidad a lo largo de la obra, fuimos trabajando intencionalmente una serie de momentos que se ven cargados por estos *signos teatrales posdramáticos*, como los menciona Lehman.

Abordar la actuación

Nuestro trabajo de investigación requirió que los actores y la actriz sean versátiles y logren adquirir herramientas para cambiar bruscamente en cuestión de segundos. Es por esto, que decidimos comenzar con un breve entrenamiento, previo a los ensayos de la obra. Destinamos los primeros encuentros con los intérpretes para este trabajo, donde se buscó abordar aspectos como: movilidad articular, respiración, improvisación, interpretación, escucha activa, trabajo vocal, entre otros. Los ejercicios que se realizaron tenían objetivos específicos que buscábamos alcanzar.

En primer lugar los ejercicios estuvieron enfocados en fomentar la autopercepción, la escucha activa y la conciencia corporal de los actores y la actriz. La finalidad era que cada uno de ellos encontraría su *propia forma de calentamiento*, descubriendo qué ejercicios les permitían "activarse" antes de los ensayos. Como resultado de esta práctica, adquirieron una mayor conciencia corporal para abordar la actuación desde una perspectiva más consciente y precisa. Este aspecto fue muy necesario para abordar la fragmentación luego.

En segundo lugar, se propusieron ejercicios para estimular la creatividad y espontaneidad de los intérpretes. Se presentaron juegos de improvisación que requerían cambios abruptos en la situación, lo que fomentó la capacidad de los actores y actrices para responder rápidamente a los estímulos presentados. Se buscó entrenar la capacidad de respuesta rápida y la creatividad en los intérpretes para que pudieran aplicarla posteriormente en el escenario.

En tercer lugar, los encuentros iniciales del entrenamiento se enfocaron en consolidar el trabajo en equipo y en crear un lenguaje común entre los intérpretes. El objetivo fue desarrollar la escucha grupal y la sintonía, entre todos los miembros del grupo. Como lo menciona el maestro Carlos Araque Osorio (2009) :

Si algo aporta a un grupo el entrenamiento colectivo, es el ritmo de grupo. El hecho de compartir un espacio para ejercitarse en grupo comienza a generar formas de comportamiento grupal, formas de respirar, de mirar, de caminar, de hablar, de comunicarse, de observar y, posiblemente, de aprender. (p.119)

Estos fueron los principales objetivos que nos impulsaron a realizar un entrenamiento previo a los ensayos. Los resultados obtenidos en el entrenamiento nos proporcionaron herramientas valiosas para abordar la temática de manera más efectiva y fueron esenciales para avanzar en nuestro proceso creativo. A continuación detallaremos los principales ejercicios que realizamos.

Ejercicios actorales aplicados en nuestro entrenamiento

Los siguientes ejercicios surgieron a partir de una recopilación de consignas tomadas de clases de nuestra carrera, de nuestra propia trayectoria como artistas por fuera de la facultad y también del “Manual de juegos y ejercicios teatrales. Hacia una pedagogía de lo teatral” de los autores Jorge Holowatuck y Débora Astrosky (2009)

- A la Señal:

El principal objetivo de este ejercicio consistió en desarrollar la atención de los actores y la actriz para que logran estar presentes con sus sentidos en el espacio que los rodeaba. De esta manera, se trabajó su agilidad y precisión para poder ir realizando los distintos cambios. Este ejercicio sirvió para que logren incorporar en su cuerpo la dinamicidad que requiere el realizar cambios constantes. La consigna consistió en que los actores y la actriz mientras caminan por el espacio y escuchan determinadas señales, y realicen la acción que correspondía con dicha señal. Como por ejemplo, a la señal de un aplauso, debían saltar, al sonido de un silbato detenerse, al decir “ya” cambiar de velocidad, a los dos aplausos decir una frase, entre otras.

Al trabajar con acciones concretas el cambio repentino de una a otra no fue una dificultad para los actores y la actriz. Sin embargo, la mayor dificultad fue el recordar qué acción se correspondía con cada señal ya que muchas veces tendían a detenerse y preguntar cuál era la acción. Al realizarlo en reiteradas oportunidades este ejercicio fue teniendo un progreso que permitió mayor precisión en sus respuestas.

Si bien eran acciones concretas y sencillas de realizar, si fallaba la concentración comenzaba a sucederse una cadena de equivocaciones que, por consecuencia, confundía a los demás. Solemos recordar y poder repetir con exactitud cuáles son los movimientos a realizar en nuestra mente. Sin embargo, cuando queremos realizar los mismos con nuestro cuerpo, dentro de una dinámica de cambio constante, la importancia de concentrar cuerpo y mente en el mismo tiempo y espacio, es fundamental.

- Trabajo con intensidades:

Este fue un ejercicio que sin dudas hasta finales de nuestros encuentros nos siguió acompañando. Lograr enmarcar un gesto, un movimiento, una acción o expresión dentro de un porcentaje numérico, significó para el equipo establecer un lenguaje común.

Esta pauta trabajada, se enfocó en afinar la precisión a través del desarrollo de una consciencia de todo lo que iba realizando el actor o la actriz. Consistía en tomar una acción, por ejemplo, y encuadrarla dentro de un valor determinado, al que como grupo denominamos “intensidad”. Así, realizar una acción en un 10% de intensidad, implicaba: mínimos gestos, condensar acciones o disminuir velocidades, entre otras. Mientras que un 10% era lo mínimo, un 50% se establecía como lo “normal” y un 100% de intensidad como lo máximo. Este último porcentaje en escena lo asociamos a una exageración gestual elevada, a un incremento notable de velocidad en una caminata, por ejemplo, o a un aumento de volumen al hablar.

Lo comenzamos estableciendo a través de dos formatos de ejercicios, que nos permitieron sentar las bases de lo que luego se convirtió en una herramienta fundamental para la actriz y los actores. Pudiendo aplicarla en cada cambio o variación rítmica buscada. Dichos formatos fueron:

- Como si:

Se propuso como consigna a los actores y a la actriz realizar una serie de situaciones que requerían el despliegue de su imaginario y que las interpretaran con su cuerpo; para que así, quien los observaba desde afuera logre comprender lo que sucedía. Algunas de las pautas fueron: caminar *como si* estuviera en medio de una multitud; *como si* me acaban de despedir del trabajo; *como si* estuviera yendo a encontrarme con la persona que me gusta; entre otras.

El objetivo principal de este ejercicio fue desarrollar la conciencia corporal de los actores y la actriz, invitándoles a prestar atención a su cuerpo mientras trabajaban en la situación propuesta. Cuando los actores y la actriz lograban tener presente aquello que realizaron para interpretar, comenzábamos a aplicar el trabajo con intensidades que consistió en lograr graduar la acción en el nivel requerido. Como por ejemplo: cómo sería caminar en medio de una multitud en un 20% de intensidad o, cómo sería ir al encuentro de una persona que te gusta a un 100%. Esto les implicaba tensionar o relajar alguna parte del cuerpo y modificar el tono y la dicción de la voz. Este ejercicio permitió que los actores explorarán sus capacidades físicas y desarrollarán la autopercepción. Es decir para poder utilizar la mente como un escaneo corporal, beneficiando a que el actor pueda graduar aquello que está haciendo.

- Paso de un estado a otro:

Vincularnos con una dinámica que exige cambios continuos implicó un entrenamiento progresivo y pautado. El siguiente ejercicio es un claro ejemplo de lo nombrado anteriormente, ya que a medida que fuimos avanzando las pautas iban complejizando el trabajo.

El objetivo principal de este ejercicio fue preparar a la actriz y a los actores en relación a un ritmo con constantes variaciones. Para esto, se les brindó una serie de pautas que debían llevar a escena. Algunas de ellas fueron: el gol que define el campeonato; persecución visual de un mosquito; ganador/ra de la lotería; un olor que produce arcadas, etc.

Luego, cuando la actriz y los actores ya habían probado cada una de las anteriores, se usó un silbato. Al escuchar el sonido, debían detenerse y prestar atención a la próxima pauta sugerida. En muchas oportunidades, no alcanzaban a construir una situación, que ya debían pasar a otra. Estas transiciones rápidas trajeron como consecuencia algunas dificultades para ellos, tales como, cuando pasaban a una nueva situación solían realizar acciones de más, que restaba a poder capturar la acción principal. Esto causaba que desde la mirada externa, no se lograra comprender qué estaba sucediendo en escena. Otra dificultad fue que se observaba en sus movimientos un apuro por querer hacer todo lo que pudieran antes de que volviera a cambiar la situación.

Ante estas problemáticas y luego de reflexionar en equipo, logramos establecer nociones que llegaron a servirnos al momento de armar escenas para la obra. Así, al realizar una acción en un período corto de tiempo, se deben tener en cuenta algunos factores muy importantes, como por ejemplo: buscar condensar acciones, realizar movimientos claros y precisos y desarrollar una consciencia corporal para poder darse cuenta del ritmo en que se está llevando la acción.

Una vez que comenzaron a ocurrir estos *pasos de un estado a otro*, se agregó una pauta más. Antes de cambiar de situación se decía en qué intensidad debían realizarla. Como por ejemplo, “ahora paso a la persecución de un mosquito en un 20%”.

Ante el agregado anterior, la actriz y los actores volvieron a tener dificultades para trabajar el ritmo bajo el grado de intensidad pautado. Ya que los cuerpos tendían necesariamente a moverse más rápido o, por el contrario, más lento. Fue debido a esto que como grupo nos detuvimos a explorar. Cada uno fue quedando en escena, mientras el resto lo observábamos. El objetivo propuesto, fue el de profundizar cuáles son las distintas posibilidades desde

el cuerpo, para agregarle o restarle intensidad a una acción. Esto dió como resultado, el poder percibir que un aumento de intensidad puede involucrar: sumar nuevos movimientos con otras partes del cuerpo, que complementen a la acción principal; aumentar la tensión corporal en una zona determinada; concentrar la energía en una parte del cuerpo; que la respiración empleada sea más visible; entre otras. Y por el contrario, disminuir la intensidad implica que muchas de las variables anteriores no se logren observar con claridad y sean menos marcadas.

- Personalidades en tarjetas

El siguiente ejercicio nos sirvió como una estrategia para orientar el trabajo corporal de improvisación. La misma, fue guiada a través de una base que establecimos previamente. De este modo, al llegar a escena, la actriz y los actores sabían en qué espacio estaban, cuál era la problemática, alguna característica sobre ellos y cuál era el vínculo que los unía.

Al tener como objetivo que los intérpretes encuentren formas de estar en escena, dentro de la base que los guiaba, se buscó llevarles ideas que funcionen como disparadores para trabajar físicamente. Se les repartía a cada uno tarjetas diferentes, con características que describen un tipo de personalidad. Como por ejemplo, “bastante ansioso/sa, inquieto/ta y charlatán/a. Escapa de los problemas resolviendolos rápidamente. Su mayor temor: quedarse solo/la”.

Con la información que contenía cada tarjeta lograron explorar actitudes, posturas, gestos, tonos y velocidades vocales, puntos de apoyo al caminar, zonas donde establecer mayor tensión, como así también modos de respiración. Aquellas características, acercaron a la actriz y a los actores a sentar las bases para un acercamiento hacia la creación de un tipo de corporalidad.

El ejercicio fue cobrando mayor relevancia a medida que avanzaron con los ensayos. Cuando encontraban un modo particular de estar en escena, se les proponían distintas situaciones, acompañadas de un grado de intensidad indicado. Es decir, “cómo se desenvolvería aquel personaje con características ansiosas e inquietas en una fila de supermercado, en un nivel de 80%”. Con estas propuestas, se pudo observar cómo los cuerpos iban tomando presencia en escena. Ya que, aquellos hallazgos que habían probado y explorado, como por ejemplo, un movimiento particular en los hombros o un mentón desplazado hacia adelante, necesitaban de una plena atención. Lo que les permitió descubrir nuevas formas de desenvolverse, como así también el estar permeables ante nuevos descubrimientos que puedan sumar.

Este primer recorrido marcado por diversos ejercicios, fue el que nos permitió acercarnos a pensar sobre *cuáles serían las herramientas que deberían adquirir los intérpretes para llevar adelante el trabajo sobre la fragmentación*. Sin dudas sabíamos que este interrogante, que perseguimos desde el momento inicial, nos iba a seguir acompañando hasta el final del recorrido de esta investigación. Sin embargo, tras las primeras reflexiones grupales comenzaron a surgir consideraciones interesantes referidas al planteo anterior. Luego de un entrenamiento, abrimos un espacio de conversación donde cada uno logró poner en palabras qué necesitaban realizar previamente a trabajar dentro de una dinámica que les exige atención continua, de allí recuperamos algunos comentarios de los intérpretes.

Para mí es estirar y desperezar el cuerpo. Ver dónde hay tensiones y elongar esas áreas. Todo bien físico, despertar al cuerpo, ponerlo tenso y aflojar. Saltar, para agitarlo, zarandearlo. Hasta desterrar la pereza. Me doy cuenta que ya estoy listo cuando puedo hacer cambios bruscos de corporalidad sin que la fatiga o la comodidad de la pereza me oponga resistencia.

Gabriel Brunelli, 11/10/2022

En primer lugar necesito realizar una movilidad articular. Luego activo el cuerpo a través de saltos y recorridos por el espacio. Después empiezo a centrarme en el calentamiento vocal, realizando movilidad facial y algunos ejercicios básicos para calentar cuerdas vocales. Incorporo textos de las escenas y empiezo a acercarme a las distintas tonalidades y acentos por los que voy a moverme. Calentar la voz y poner atención a los puntos de apoyo por los que voy a transitar desde mi cuerpo, para mí es fundamental. Me permite después cuando realizamos la obra completa, ser más precisa hacia qué lugares desde la voz y el cuerpo debo recurrir.

Pierina Acevedo, 11/10/2022

En el calentamiento me sirve llegar a los extremos, por ejemplo en cuanto a la voz gritar, en cuanto a algo más físico, contraer y aflojar los músculos. Lo pienso como una polarización de opuestos, por ejemplo, contraer es un polo, relajar sería lo opuesto. Además para prepararme me sirve mucho estirar la musculatura conscientemente y tomarme el tiempo de hacerlo por partes.

Antonio Kassab, 11/10/2022

Por consecuencia de esta primera etapa y en conjunto con los espacios de reflexiones, tanto grupales como individuales, nuestro trabajo consolidó las bases que conforman el motor del trabajo actoral en relación con la fragmentación y el ritmo: *¿qué implicancias tiene fragmentar una acción escénica?, ¿cómo trabajarlas en la práctica?; ¿cómo hacer que el actor las incorpore en su hacer?, ¿qué herramientas necesita para lograrlo?* Estos, junto a otros interrogantes, fueron los que nos impulsaron para proseguir con la investigación. Y de los cuales daremos cuenta en el desarrollo de los siguientes apartados.

La Fragmentación de la corporalidad

En nuestro proyecto nombramos el tema de investigación como fragmentación en las acciones escénicas, definiendo estas últimas como una suma de movimientos voluntarios que promueven el avance de la obra; en otras palabras, las acciones concretas e intencionales del actor/actriz. Sin embargo a lo largo de nuestro proceso de investigación nos fue necesario ser aún más precisas con respecto a esto y fue así que decidimos repensarlo para poder redefinirlo. Después de plantearnos muchos interrogantes concluimos por sustituir el término acciones escénicas por el de *corporalidad*, ya que nos permitiría poder ser más específicas sobre qué trabajamos al fragmentar en el área actoral. Para crear una definición propia sobre dicho concepto, nos basamos en la lectura de los autores Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh en su libro "Corporalidades Escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance", como así también en el trabajo de la autora Erika Fischer Lichte en "La estética de lo performativo", junto con un trabajo de análisis sobre nuestro hacer en escena. Es decir que el concepto de *corporalidad* surgió en nosotras a partir de la combinación de la teoría aportada por los autores/ras con nuestra propio hacer en escena.

Denominamos *corporalidad* al despliegue físico, energético y mental que se ejerce desde la actuación, con la intención de componer un cuerpo específico para la escena. Algunos de los aspectos que caracterizan una corporalidad pueden ser, una gestualidad particular, un acento peculiar en la voz, una postura acompañada de una tonicidad muscular propia o algún detalle de un movimiento en una parte específica del cuerpo. Durante el proceso de ensayos, la actriz y los actores lograron establecer características particulares para estar en escena y desarrollaron así su propia corporalidad.

Nos fue pertinente la utilización del término *corporalidad* para profundizar desde la técnica qué era lo que específicamente se fragmentaba a nivel físico en los intérpretes. Así logramos detectar y diferenciar múltiples cambios que ocurrían. En primer lugar, uno de los

más notorios que pudimos detectar fue dentro de su trabajo vocal. Se observaron cambios en la dicción y velocidad al hablar, de volúmen, de tonos y acentos. En segundo lugar, dentro de lo que involucró el trabajo sobre su cuerpo lograron adquirir una postura particular, una forma de desplazarse en escena, una gestualidad característica y también ciertos detalles que pudimos notar en cada uno, cómo por ejemplo, un movimiento acelerado de sus manos cuando se camina o mantener una tensión en los hombros mientras se dice un parlamento.

En tercer y último lugar, lograron encontrar ciertos rasgos relacionados con una personalidad, que también se reflejan en su corporalidad. Tales como, una emoción predominante, una manera característica de reaccionar, como por ejemplo: uno de ellos cuando dice una opinión sus palabras se tiñen de duda y se desdice y luego lo confirma y luego vuelve a dudar. Esta ambivalencia emocional, se ve reflejada en sus manos, en su rostro y también en su postura corporal.

Todos estos componentes que fuimos nombrando por separado hasta el momento (cuerpo, voz, personalidad) son con los que cada intérprete logró componer una corporalidad característica y distinguible en escena.

Lograr que los intérpretes puedan establecer una corporalidad específica para cada tipo de escena (ficción y realidad) nos permitió poder trabajar la fragmentación de manera más precisa. En otras palabras dado que la trama de la obra se desarrolla a través de una historia no lineal, que se encuentra interrumpida por fragmentos de otras escenas, que desde la actuación hayan corporalidades definidas fue muy necesario. Estos cambios continuos de escenas implican fragmentar la corporalidad establecida y crear una nueva o retomar la anterior de forma ágil, en cuestión de segundos.

Así, al irse produciendo fragmentaciones en sus corporalidades producto de los cambios continuos que suceden escena tras escena, se introdujo un juego de contrastes, interrupciones y variaciones. Tal como, pasar de una corporalidad donde los brazos caen hacia adelante y el peso del cuerpo pareciera pesar al caminar, a luego, tener que tensionar rápidamente la musculatura de la cara para introducir un estado de alegría y risa. Traeremos a colación las palabras de uno de los actores, que surgieron luego de un ensayo, donde les preguntamos qué creían que implicaba para ellos fragmentar:

La fragmentación actoral creo que se refiere o sucede cuando en la cabeza de quién actúa se produce un cambio de dos fuerzas que se oponen, una que estoy haciendo y que la dejo ir por algún tipo de irrupción, y otra nueva que es distinta a la anterior y

estoy dejando entrar. Puede suceder en cuanto a lo corporal, verbal, gestual y hasta técnicamente. Lo bueno es que en lo actoral sabemos que vamos a fragmentar, antes de que suceda y así podemos ensayar ese traspaso. (Antonio Kassab, 04/08/2022)

Retomando las palabras de Antonio, el saber cuál es el cambio o interrupción que se aproxima, les permitió a los intérpretes generar una partitura de acciones y ensayar hasta incorporarla. Para esto, fue necesario que realicen un *mapeo corporal*, es decir que puedan registrar cuál es la postura que mantienen, cómo está su rostro, de qué forma mueven sus manos, cuáles son los puntos de apoyo sobre los que se posicionan, entre otros aspectos. Que puedan desarrollar una *conciencia corporal* acompañada de una *autopercepción*, se convierten en herramientas y habilidades fundamentales al momento de fragmentar.

Agregando a lo anterior, traemos a colación una frase del hacedor teatral Paco Giménez mencionada en una de sus clases de la materia “Actuación III” en el año 2019, donde él hacía mención que era necesario actor tenga aceite la *palanca de cambios* para que pueda desenvolverse dentro de un ritmo vertiginoso. Es decir, que le permita ser flexible y versátil para poder adentrarse en cambios abruptos.

Una construcción posible de personaje

Para avanzar en nuestra investigación, nos replanteamos la concepción del término *personaje* de la dramaturgia tradicional, ya que no lo abordamos de manera convencional. Es decir, no realizamos una indagación de la psicología del personaje para su posterior ejecución. Sin embargo, decidimos tomar este concepto porque sí identificamos una corporalidad única en cada intérprete que se distingue del resto, que se restablece, como lo mencionamos en los apartados anteriores, y logra remitir a un personaje. Por lo tanto, con la finalidad de aclarar nuestro modo de abordarlo, tomamos la exposición que realiza Jessen Blanco (2017) donde plantea cómo ha evolucionado el término *personaje*.

Dentro de la dramaturgia tradicional, se podría decir que el *personaje* era el epicentro de la fábula. Su rol tendía a ser protagónico ya que la historia avanzaba en función de la coherencia que iba teniendo su accionar en relación con la *gran acción*² que construía la fábula. A su vez, se iba conformando una identidad del mismo, que permitía a los espectadores o lectores conocer su historia pasada, comprender su presente, como así

² La *gran acción* entendida aristotelicamente como aquella que arranca, progresa y concluye al final de la obra, dentro del texto dramático. Jessen B. C. (2017) p. 21.

también construir alguna expectativa de futuro. Sin embargo, estas principales características comenzaron a desdibujarse tras la aparición de las nuevas propuestas actuales y todo aquello que se reconocía como *personaje* comenzó a sumar nuevos conceptos. Uno de ellos es el de *figura*. Nos es pertinente citar a Jessen Blanco (2017) que toma las palabras de Ryngaert para afirmar lo dicho anteriormente:

En el teatro actual, la noción de figura se utiliza para reemplazar al personaje en tanto este comienza a perder sus cualidades identitarias y su esencia pareciera reducida a lo más mínimo en contraste a la construcción del personaje tradicional, tridimensional y perfectamente dibujado. (p.24)

Un ejemplo de lo anterior sucede en las dramaturgias contemporáneas, donde cada vez es más frecuente encontrarse con personajes que no tienen un nombre propio, que suelen representarse a través de un signo o concepto abstracto o incluso pueden llamarse por algún apodo, letra o sigla.

En concordancia con lo anterior nuestro proceso de construcción de personajes se enmarca dentro de las características de las propuestas actuales. En nuestro recorrido no partimos de la construcción de un personaje desde la dramaturgia. Es decir, no recurrimos a componer desde la indagación en la psicología de los personajes. Como así tampoco nos detuvimos a crear una historia pasada que repercutirá en su presente, donde luego los actores y la actriz deban comprenderla y traspasarla en su accionar. Sin embargo, esto no fue un impedimento para poder abordar y encontrar en escena tres personalidades distintas. Ya que, nuestro proceso de composición se basó en dos etapas donde los intérpretes pudieron ser guiados y lograron hallar particularidades en cada uno.

La primera etapa, partió desde un juego de improvisación en donde cada actor junto con la actriz, elegían una tarjeta que tenía por escrito algunas cualidades que correspondían a un tipo de personalidad. La finalidad de esta propuesta, era que los intérpretes puedan explorar a través del cuerpo distintas maneras de disponerse en el espacio. En la segunda etapa, cada uno se quedó con algunas de las características ya exploradas. Esta etapa se caracterizó por las propias construcciones que iban encontrando y realizando ensayo tras ensayo. Así, cada uno construyó una corporalidad que nos permite identificar en escena a un personaje en particular.

En el transcurso de las siete escenas que se enmarcan dentro del *plano de la realidad* en la obra, los intérpretes fueron consolidando y enriqueciendo aún más las particularidades de cada personalidad en escena, al punto de lograr reconocer una forma

propia que los caracteriza. En otras palabras se fueron acercando a una posible construcción de personajes, que partió de un trabajo meramente físico y corporal. En donde, si bien dichas construcciones se encuentran interrumpidas por cambios de situación; vemos que las corporalidades se restablecen. Por consecuencia, estas correspondencias físicas en los personajes, junto con el guión que las sustenta, aportan a que prevalezca una lógica de sentido durante toda la obra.

A su vez, dentro de estas escenas sucedieron los desafíos más grandes para los actores y la actriz. Ya que, luego de cada corte o interrupción debían retomar y continuar con la construcción física y vocal ya trabajada, es decir la *corporalidad*. Debiendo cuidar en todo momento que no se pierdan aquellas particularidades en la postura, en el detalle de algún movimiento específico con un brazo, con las manos, en las gestualidades de sus rostros o en sus voces.

En lo que respecta a las otras siete escenas (que se encuentran en lo que llamamos *planos de ficción*), no hay una construcción consolidada e identificable en las personalidades de cada uno. Aquí, cada intérprete se permitió jugar y desafiarse a indagar en otras corporalidades diferentes enmarcadas por la situación de la escena. Para enriquecer nuestra investigación, traemos las palabras del investigador Cipriano Arguello Pitt:

En un teatro contemporáneo donde la acción se ha vuelto polimorfa y donde lo narrativo ha sido puesto en crisis a partir de las rupturas de la linealidad del relato y la escritura fragmentada, la noción de personaje se vuelve esquiva, y difusa. (...) Si bien creemos que el personaje no ha muerto, ya que existen elementos que aún lo configuran como una entidad de la ficción, su noción se nos presenta esquiva, contradictoria y polimorfa, no podemos, hoy, arriesgar una definición taxonómica del personaje, pero sí podemos reconocerlo y ubicarlo en el marco de la ficción a partir de un trabajo que requiere una distinción entre lo real y lo construido como mundo de la ficción. (2006, p.133)

Como menciona Cipriano la noción de personaje se volvió difusa y difícil de definir, sin embargo aún podemos reconocer ciertos elementos que lo configuran y hacen reconocible. Cuando hablamos de los elementos nos referimos a las características físicas que prevalecen es decir, a la *corporalidad*. Que involucra la dicción, una cadencia en la voz, la postura, los gestos, la respiración, la velocidad de los movimientos, entre otras.

Herramientas actorales para un trabajo ligado a la fragmentación

Para desarrollar el trabajo de la fragmentación que presentó cambios abruptos a nivel actoral, los intérpretes tuvieron que desarrollar herramientas que les permitan romper con la corporalidad construida y crear una nueva rápidamente. El trabajo sobre estas herramientas fue fundamental para que tanto los actores como la actriz pudieran responder de manera rápida y efectiva a las exigencias de la escena. A continuación, expondremos aquellas que a lo largo del proceso de ensayos, nos resultaron fundamentales.

La primera herramienta fue el desarrollo de la *sensopercepción*. Refiriéndonos a la capacidad de poseer una conciencia corporal y poder reconocer el estado en el que se encuentra cada parte de nuestro cuerpo. Observando la tonicidad, la tensión o relajación que presenten.

La sensopercepción es una herramienta que lleva tiempo adquirir, no se desarrolla de un día para otro y requiere de la presencia física, mental y espiritual. Nuestra forma de trabajarla sucedió de la siguiente manera: en primer lugar, surgió dentro de la etapa de entrenamiento, a través de los primeros ejercicios que nombramos al comienzo. Luego, en segundo lugar, cuando comprendimos lo importante que sería trabajarla para la fragmentación en la actuación la continuamos desarrollando dentro del calentamiento de cada uno. En estos momentos se buscó que gran parte de lo que realizaban previo a disponerse en escena, se sustentase por una *escucha activa* sobre su cuerpo.

Así, una de las principales consignas que los guiaba, fue pedirles que realicen un mapeo desde los pies a la cabeza de cómo se encontraba cada parte de su cuerpo, para poder relajar cualquier tensión y hacerse consciente del estado del mismo. Nos es pertinente traer las palabras de Daniela Yutzis quien retoma el trabajo propuesto por Patricia Stoke, definiéndolo como:

Una técnica de educación que consiste en mejorar la calidad, la sensibilidad, y la conciencia del movimiento, eliminando los esfuerzos indiscriminados de ciertas partes del cuerpo que no son necesarias para una determinada acción, o más aún que interfieren en ella. (Yutzis, 2010, p. 4)

Como consecuencia del trabajo sobre la sensopercepción, como lo menciona la autora, se logró desarrollar mayor conciencia en el movimiento. Además trabajamos para eliminar los llamados *movimientos parásitos* que suelen ser inconscientes. Finalmente esto provocó que los movimientos y las acciones se volvieran precisas.

Por otro lado, esto también desencadenó un trabajo en la expresividad de los intérpretes. En ocasiones, los actores y la actriz creían que estaban transmitiendo

claramente una emoción o gesto, sin embargo algunas partes del cuerpo se veían lavadas o inexpresivas. Por lo que fue a través del trabajo sobre la sensorización, sumado a algunas directivas de la mirada externa, como por ejemplo: "podrías abrir más los ojos" o "fíjate en cómo están tus manos", los que ayudaron a potenciar la expresividad.

La segunda herramienta fue la creación de una *partitura de acciones*. Definiremos la misma como un conjunto de acciones, movimientos y gestos precisos que deben realizar los intérpretes a lo largo de la obra. Es una especie de guión técnico que va más allá del texto hablado y que detalla los aspectos físicos de la actuación, como la gestualidad, la postura, la dinámica corporal y el desplazamiento escénico.

La creación de la partitura fue posterior al proceso de improvisación y ensayo de cada escena. Una vez que teníamos movimientos definidos comenzábamos a partitizar las acciones, es decir ensayar una y otra vez hasta lograr recordar y definir cada movimiento.

Esto fue muy pertinente ya que *Ficción Imposible* propone una dinámica donde las escenas terminan y luego se retoman; y también otras se repiten. Es por esto que buscamos que fuera lo más exacto posible, tanto en el tono de la voz, como en los movimientos y los gestos. Un claro ejemplo de lo anterior sucede en una escena de la obra, donde se recrean diferentes desenlaces de la misma, y se repite tres veces. Es muy importante, en estos momentos procurar que la partitura de acciones sea precisa, ya que le agrega contundencia a la fragmentación y refuerza la característica de trabajar la repetición de acciones.

Desarrollamos esta herramienta porque al inicio de nuestra investigación entrevistamos al director Rodrigo Cuesta y al actor Nacho Tamagno, quienes forman parte del equipo de la obra "Volver a Madryn"³. Durante la entrevista, les preguntamos sobre la herramienta principal que utilizaron para fragmentar la actuación. Cuesta nos destacó la importancia del ensayo y la precisión para lograr el efecto deseado:

"Lo que sucede con la repetición y la actuación en Madryn, me parece que si no estás atento, a qué hiciste en escena para poder volver a repetirlo luego no funciona. Entonces es la precisión, es la repetición, es el sentimiento y a la vez es la cabeza, que está funcionando con todo lo que estoy."

³ Comedia negra - Thriller. Estrenada en el año 2016, en la ciudad de Córdoba, Córdoba, Argentina. Ficha técnico artística: Actúan: Alejandro Orlando, Hernán Sevilla, Ignacio Tamagno. Diseño de escenografía: Rodrigo Cuesta, Rodolfo Ramos. Diseño de luces: Rodrigo Cuesta, Samuel Silva. Diseño De Sonido: Horacio Fierro. Fotografía: Marcos Rostagno. Diseño gráfico: Marcos Rostagno. Dirección: Rodrigo Cuesta.

Volver a Madryn se convirtió en una de nuestras principales referencias para el trabajo de la fragmentación en la acción, ya que se caracteriza por ser una puesta con múltiples cambios. Y principalmente porque su estructura llevaba a los actores a tener que fragmentar la corporalidad y crear una nueva en cuestión de segundos y luego retomar la anterior; y este desafío fue para nosotros uno de los principales motores para la investigación. La obra se caracteriza por estar plagada de flashbacks, situaciones en paralelo, repeticiones y una sucesión de escenas que se interrumpen, es decir una dramaturgia no lineal, pero que no pierde el hilo conductor.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar el ritmo característico que se vislumbra en las creaciones de Cuesta, que presenta múltiples cambios ágiles, lo que nosotros llamamos un ritmo vertiginoso. En todo momento está plagando de estímulos al espectador, desde las luces, los cambios de situación, la distribución espacial y los cambios de corporalidad.

Por estos motivos la obra fue una de nuestras principales referencias, y nos fue muy enriquecedora la experiencia de la entrevista. Concordamos con Cuesta en que este tipo de obra, que presenta cambios de situación constantes, requiere de una partitura de acciones bien definida para que las fragmentaciones que se produzcan sucedan de forma ágil, precisa y generen un ritmo vertiginoso.

El rol de la dirección

En el siguiente apartado detallaremos de qué manera fue tomado el rol de la dirección en nuestro proyecto y cuáles fueron los aportes que se necesitaron para llevar adelante una obra con múltiples fragmentaciones. A su vez, retomaremos la entrevista con el director Rodrigo Cuesta, ya que muchos de sus aportes nos sirvieron para reflexionar y aportaron a nuestra metodología de trabajo.

Desde que planteamos nuestro proyecto de investigación, consideramos fundamental el rol de la dirección como partícipe de la creación escénica. Lo pensamos como un conductor de las diversas propuestas de los intérpretes, muy vinculado al planteamiento de Fwala-lo Marín (2014) en su tesis de licenciatura donde se plantea que "De todos modos siempre será una conversación entre enlaces y escenas. El tono justo de la charla que sostienen dependerá de la dirección, que buscará que suene siempre lo mejor posible, como globalidad y no como partes." (p. 42).

La dirección fue quien orientó la conversación entre las diferentes partes y propuestas. Su objetivo fue generar un diálogo equilibrado entre las ideas de cada intérprete

y el guión de cada escena. Como mencionamos en capítulos anteriores, durante los primeros ensayos, llevábamos el guión de una escena a cada encuentro. En este contexto, tanto los intérpretes como la dirección realizaban propuestas, generando así un laboratorio de creación.

Además nos ayudan a reflexionar sobre el rol de la dirección en nuestro proceso las palabras del director Ricardo Bartís (2003) *Cancha con niebla*, en vínculo con el investigador Jorge Dubatti, donde afirman sobre la práctica directoral:

El director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se produce en el escenario. Es el que intenta generar el ritmo (...) como idea teatral, las combinatorias entre el tiempo y el espacio, y sobre todo las relaciones de lenguaje de la actuación. Por otro lado fórmula o plantea un campo de ideas (..) y propone tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas (.) Pero por sobre todo producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos que se van seleccionando (p.115)

Uno de nuestros principales objetivos era lograr que la obra tuviera un ritmo vertiginoso, caracterizado por cambios abruptos y cortes en las acciones escénicas. Para alcanzar este efecto, el rol de la dirección se volvió fundamental al brindar apoyo a los actores e intentar generar estos cambios abruptos en sus interpretaciones. La directora desplegó pautas concretas y logró proporcionarles a los intérpretes una visión completa de la obra, convirtiéndose en la primera espectadora de la misma. A partir de esta perspectiva, pudo ofrecerles indicaciones sobre las formas de decir, las velocidades en el habla y en las acciones. Mediante estas pautas, busco guiar a los intérpretes para lograr la intensidad y el ritmo deseados en cada escena. Para esclarecer esto traeremos la palabras de la directora dirigiéndose a la actriz en uno de los ensayos:

“Para que la fragmentación en este momento se produzca de forma más clara, te puede ayudar reconocer qué venís haciendo físicamente para que cuando lo desarmes puedas luego explorar otra corporalidad que sea opuesta a lo que venias construyendo, así no vas a caer nuevamente en lo mismo. Por ejemplo si tu voz predomina en los tonos graves, podrías probar explorar otras formas de decir o tonalidades; o si normalmente estás parada firme busca que otras posibilidades podrías tener.”

Melina Borroni 15/04/2023

También cabe destacar el gran aporte que fue para nosotras hacer la entrevista a Rodrigo Cuesta e Ignacio Tamagno sobre la obra “Volver a Madryn”. Esta se convirtió en

nuestro principal referente sobre el abordaje de la fragmentación en la acción escénica. La obra propone cambios constantes de situación y desafía a los actores a romper con la corporalidad abruptamente. La entrevista nos sirvió como técnica para recolectar información sobre su proceso de creación escénica. La realizamos de manera virtual a través de una videollamada que fue grabada y luego transcrita por nosotras.

Las preguntas que realizamos fueron pensadas previamente en función de cuestiones que nos interesaron saber sobre su metodología de trabajo; principalmente del orden actoral. Durante la entrevista que realizamos a Cuesta en relación a su trabajo en *Volver a Madryn*, nos explicó cómo trabajaron sobre la fragmentación y los constantes cambios actorales en la obra. Según el director, los ensayos desempeñaron un papel fundamental en el proceso creativo. A través de múltiples encuentros el equipo logró establecer una partitura de acciones, es decir, una secuencia concreta de movimientos que se repetían conscientemente. Esta repetición permite crear una base sólida en la que luego se introducirán los cortes y cambios propuestos por la obra. Los actores también desempeñaron un papel activo al realizar propuestas y sugerencias que contribuyeron a generar los cambios en la actuación. La colaboración entre el director y los actores fue fundamental para explorar nuevas posibilidades y romper con la secuencia establecida, generando así los cambios y rupturas que caracterizan la obra.

Conocer su experiencia nos permitió reconocer pautas concretas sobre la metodología de trabajo que utilizaron para llevarla adelante. En primera instancia, su proceso de ensayos comenzó con una propuesta de dramaturgia que se iba probando en cada encuentro. Es decir, la forma en que la historia estaba contada fue pensada previamente por Cuesta, quien se encargó de la dramaturgia y dirección. Esto nos mostró la importancia de establecer una estructura narrativa desde el principio.

Además, durante cada ensayo realizaban un laboratorio de creación, donde tanto los actores como el director hacían propuestas y se generaba un espacio abierto al juego y la experimentación. Este enfoque nos inspiró, ya que nos dimos cuenta de lo valioso que es fomentar la creatividad y explorar diferentes posibilidades escénicas. Este laboratorio nos permitió generar material que luego sería partiturizado.

Tomando en cuenta estas pautas que nos mencionaron, decidimos componer nuestra propia metodología de trabajo. A su vez también nos pareció interesante el diálogo que se establece entre la dirección y los intérpretes en el que todos proponen ideas y toman decisiones, creando así una conversación fluida entre ambas partes.

Composición escenotécnica

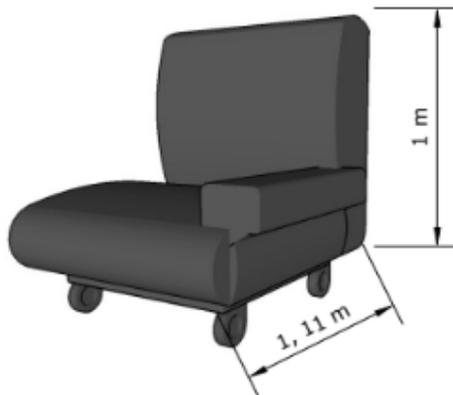
Cuando comenzamos a pensar y tomar decisiones para diseñar tanto la escenografía, como las luces, siempre el objetivo fue que estas herramientas potenciarán el trabajo actoral de la fragmentación. Por este motivo trabajamos en conjunto con una compañera de la carrera, Oriana Centenac, técnica en escenotecnia. Ella se sumó a la investigación y fue de gran ayuda para la confección del diseño de vestuario, lumínico y de escenografía.

El mecanismo de la obra teatral plantea una dinámica de cambios constantes, lo que representó un desafío significativo para el diseño lumínico y la escenografía. Estos elementos fueron concebidos teniendo en cuenta este aspecto fundamental de la obra. En este sentido, el diseño escenotécnico se convirtió en un componente crucial, que logre transmitir la esencia de la obra y apoyar la narrativa. Para ello, se emplearon mecanismos ingeniosos que permitieron que el espacio escénico se transforme en cuestión de segundos. A continuación detallaremos cuáles fueron aquellas características que componen la escenografía de la obra.

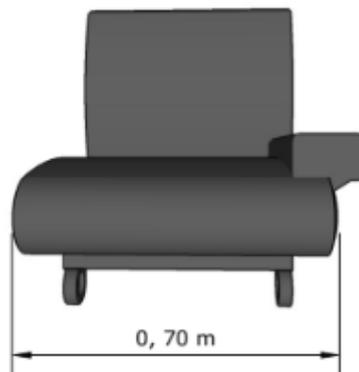
En primer lugar, fue pensada a partir de un módulo principal que se compone por un juego de tres sillones de pana en color verde musgo. Para nuestra composición no fue una característica menor el color de este juego ya que fue a partir de allí, que se decidió todo el resto de la gama de colores. Los sillones poseen ruedas que permiten acompañar los constantes cambios que ocurren escena tras escena. Nos dimos cuenta que a partir de este momento, toda escenografía que ingresara y saliera de escena debía estar sobre ruedas. Esta decisión, nos facilitó el doble rol que tienen los intérpretes, como actores y tramoyistas.

La escenografía principal de la obra, contribuye a que el espectador se familiarice con el espacio central donde se encuentran los protagonistas la mayor parte de su tiempo. El juego de living alude, en las *escenas de la realidad*, a una sala de estar. Mientras que, para las escenas que se enmarcan en la *ficción*, estos sillones se transforman en otros elementos y crean junto con las luces otros escenarios. Como por ejemplo en la tercera escena, este juego de sillones acompañan a evocar el imaginario de “estar en un auto”. Como así también, en la escena trece, cuando se encuentran en el transcurso de un tiroteo y acompañan al imaginario de “trincheras”. Es decir que si bien los objetos no se transforman, cumplen diferentes funciones a lo largo de la obra debido a las distintas situaciones que se presentan. A continuación adjuntamos un boceto del juego de sillones.

Juego de sillones



• Cada módulo, cuenta con ruedas giratorias en su parte inferior.



Obra: Ficción Imposible
Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina, Borroni Melina
Licenciatura en Teatro -UNC
Encargada Área Escenotécnica: Centenac O.

Desglose
de
Escenografía



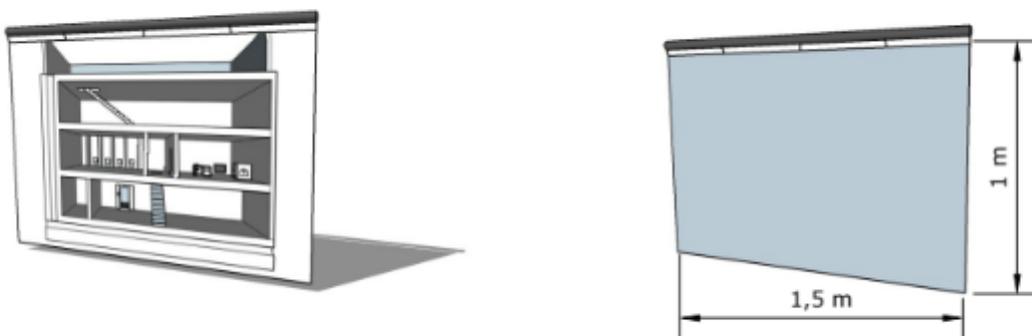
Por otro lado, otra decisión que tuvimos que tomar y resultó positiva para la puesta escénica, fue la de buscar simplificar la escenografía. Es decir, en una primera instancia queríamos incorporar muebles u objetos (como una lámpara de pie, una vinoteca, entre otros) que acompañarán con los que ya contábamos y aportaran a las distintas acciones que se realizan desde la actuación. Sin embargo, a medida que la obra avanzaba, nos dimos cuenta que para seguir un ritmo que comprende cambios de situación continuos, trabajar con la cantidad de elementos necesarios fue lo ideal.

La incorporación de una barra de bar, también fue una decisión acertada. Este mobiliario cuenta con una doble función dentro de la obra. En un primer momento cumple la función de usarse como una barra de tragos y luego, se lo utiliza como soporte donde se despliega un plano.

Barra



Mapa



Obra: Ficción Imposible	Desgloce de Escenografía	
Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina, Borroni Melina		
Licenciatura en Teatro -UNC		
Encargada Área Escenotécnica: Centenac O.		

La utilería fue de gran importancia porque nos permitió terminar de componer escenarios y sirvió de compañía para las distintas acciones de los personajes. En las *escenas de la realidad*, se pueden observar hojas escritas que refieren los guiones desarrollados por los personajes, vasos y una botella de vidrio. En las de *ficción*, varía mucho según cuál sea en particular. Como por ejemplo, en la escena de un robo se utilizan armas, un maletín y un bolso. Estos elementos junto con las actuaciones permiten reconocer al espectador que son otros personajes, ya que el vestuario permanece igual. Otro ejemplo es la escena número trece donde interpretan a la mafia y utilizan pasamontañas, armas, dinero y una navaja, que les permite junto con la música terminar de componer y de volver reconocible la situación para el espectador.

Tabla de Objetos utilizados en la obra

<p>Vasos y botella</p>	
<p>Copas para fiesta</p>	

Armas y lentes de los ladrones



Tablet; Anotador de bolsillo; Smartwatch



<p>Dólares y Pistola grande</p>	
<p>Maletín</p>	

Por otra parte en cuanto al diseño lumínico, muchos de los cambios que este presenta fueron requeridos desde la propia dramaturgia de la obra, que se cuenta por fragmentos. Uno de los principales objetivos fue que la luz pudiera orientar al espectador de que escena estaba viendo, si formaba parte de la *ficción* o la *realidad*. Por lo que en las escenas de la *realidad* se repite siempre el mismo diseño: luces cálidas en la gama del amarillo y naranja; y el espacio se encuentra delimitado por un círculo en el piso. Por el contrario, en las escenas de *ficción* esta delimitación desaparece y el espacio se abre. El diseño lumínico en las escenas de *ficción* se caracteriza por ir variando según la situación que ocurra, siempre con colores fuertes, que se contraponen con las escenas de la realidad.

Un desafío que tuvimos que sortear en cuanto al diseño lumínico fue cambiar las transiciones que se daban en apagones totales, que eran 18, por cambios de luz. Decidimos

hacer este cambio posterior a la presentación preliminar ya que mediante las devoluciones de los jurados pudimos darnos cuenta que el ritmo se perdía en ese silencio visual que provocaba el apagón total. Y que era más interesante ver a los intérpretes haciendo de tramoyista de su propia obra.

A modo de conclusión

En resumen, este trabajo de investigación nos ha llevado por un camino desafiante pero enriquecedor, donde indagamos sobre la fragmentación de la acción escénica como generadora de un ritmo vertiginoso. Nuestro objetivo principal fue investigar sobre qué necesitaban los intérpretes para fragmentar su corporalidad y cuáles son las herramientas técnicas que les permiten cambiar en cuestión de segundos. A su vez el desafío también estuvo en crear una obra que proponga un mecanismo que lleve adelante la fragmentación, es decir una especie de zapping donde constantemente haya cambios y que los mismos se efectúen de forma vertiginosa.

El proceso de composición escénica estuvo marcado por diferentes etapas, cada una aportando al desarrollo de la siguiente. Logramos experimentar una retroalimentación constante entre lo que íbamos creando y lo que aprendíamos en cada paso. Esto permitió que los intérpretes continuarán perfeccionando su trabajo y descubrieran nuevas herramientas para llevarlo adelante.

La primera etapa de entrenamiento, resultó fundamental ya que por medio de los ejercicios realizados logramos fomentar el desarrollo de habilidades que les permitirían llevar adelante el objetivo propuesto. Trabajamos sobre la percepción, autopercepción, precisión, escucha activa, conciencia corporal, agilidad, coordinación, sincronidad y partituras físicas, que nos permitieron abordar tanto la fragmentación como el ritmo de manera conjunta.

Sumado a esto a lo largo del proceso descubrimos que para que los intérpretes se habitúen a los cambios continuos, debíamos implementar la repetición como una herramienta. A través de la misma, tanto los actores como la actriz, lograron desarrollar un trabajo definido por la precisión y la memoria corporal.

Las instancias de reflexión también fueron muy enriquecedoras y nos llevaron a cuestionarnos *dónde se planteaba la fragmentación*. Esto nos condujo a incorporar el término "corporalidad", con la finalidad de poder ser más minuciosos con nuestro trabajo sobre la fragmentación en la actuación. Definir y expresar en palabras este concepto nos permitió tomar conciencia de nuestra práctica teatral. Logramos detectar cuáles son los acentos vocales que nos predominan, cuál es el nivel de energía que manejamos en cada momento, qué imaginario nos acompaña, cómo es la postura y qué tensiones mantenemos, entre otros aspectos.

En este mismo sentido el lograr consolidar una corporalidad específica que difiere en las distintas escenas, facilitó trabajar con nuestro objetivo central. Ya que mediante los cambios y transiciones, se logró ver personajes con personalidades opuestas, que enriquecieron y denotaron la fragmentación en la actuación y en la puesta escénica.

Además la instancia presentación preliminar fue muy enriquecedora ya que por medio de las devoluciones de los jurados logramos reconocer aspectos a mejorar. Las sugerencias que recibimos apuntaron principalmente a cómo hacer que la vertiginosidad que nos habíamos propuesto, se vea más marcada a la hora de fragmentar. Fue a partir de estas devoluciones que decidimos definir cuáles eran los ajustes necesarios que debíamos implementar.

Actoralmente el desafío posterior a la presentación fue marcar aún más los cambios en las particularidades de cada personaje, buscando generar mayores contrastes. Nos dimos cuenta que para que esto sucediera era indispensable que los intérpretes posean versatilidad, ya que debían pasar de una corporalidad a otra en cuestión de segundos; y en algunas ocasiones también hacer de tramoyistas. También fue muy importante repasar y definir las partituras de acciones, para que no se pierda el ritmo que buscábamos.

Dramaturgicamente nos dimos cuenta que en algunas escenas utilizamos parlamentos demasiados extensos y esto provocaba que se pierda la vertiginosidad; por esta razón decidimos reformular algunos diálogos. También comprendimos la importancia que tiene el no descuidar el hilo conductor que lleva adelante la trama; ya que ante múltiples cambios, es quien le entrega un sentido a toda la puesta escénica.

En cuanto al mecanismo de la obra, lo principal que tuvimos que resolver fueron las transiciones que transcurrían en apagones entre escena y escena. Decidimos hacerlas en luz y que se vean a los actores como tramoyistas de su propia obra; buscando que se provoque un cambio brusco en lugar de una transición de una escena a la otra.

En relación a la escenografía, optamos porque quede siempre en escena, tanto el juego de sillones como los objetos que se utilizan en los distintos momentos. Y continuamos con nuestra premisa de utilizar sólo los elementos que resulten necesarios para cada escena. Sobre la utilización de recursos sonoros, decidimos incorporar nuevos efectos de sonidos y música incidental, principalmente para las escenas de ficción y para los cambios que se dan entre escenas. Buscando potenciar la fragmentación que ocurre entre las escenas de *ficción* y las de la *realidad*.

En resumen, esta última instancia significó un momento de crecimiento para nuestro proyecto, ya que por medio de las devoluciones de los jurados logramos identificar ciertas cuestiones que no estaban funcionando. Muchos de los aportes que recibimos fueron ideas

sobre cómo podríamos acercarnos aún más a nuestro tema de investigación. Como resultado la obra adquirió variaciones rítmicas más definidas. En donde se introducen momentos de mayor rapidez y muchas acciones en un corto tiempo, y también situaciones donde ocurren pausas e instantes de tensión.

Podemos decir que este proyecto de investigación ha fortalecido nuestra comprensión de la fragmentación. Además nos permitió hallar herramientas prácticas para abordarla desde la actuación. A su vez nos condujo a descubrir nuevas posibilidades creativas, y nos permitió crecer como grupo, consolidando un lenguaje común y una mayor conciencia de nuestro hacer teatral.

Referencias

Libros:

- Arguello Pitt, C. (2006) *Nuevas tendencias escénicas : teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Ediciones Documenta / Escénicas.
- Bartis, R (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Editorial: Atuel.
- Fischer Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo* (primera edición, 2004). Abada Editores.
- Gázquez Martínez, A. R. (2018) *El ritmo teatral. La configuración rítmica de la existencia como sistema de creación escénica en la vanguardia de 1900 y su recepción en la Needcompany, las Societas Raffaello Sanzio y la Peeping Tom*. Tesis doctoral de historia y artes, Universidad de Granada.
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/55472>
- Holovatuck Jorge, Astrosky Debora (2009) *Manual de juegos y ejercicios teatrales*. Atuel teatro.
- Jessen Blanco, C. (2017) *Pedagogías de la Fragmentación en Joseph Danan, Jean-Pierre Sarrazac y José Sanchis Sinisterra*. Trabajo final de Máster en Estudios teatrales, Universidad autónoma de Barcelona.
https://www.academia.edu/44904895/Pedagog%C3%ADas_de_la_Fragmentaci%C3%B3n_en_Joseph_Danan_Jean_Pierre_Sarrazac_y_Jose_Sanchis_Sinisterra
- Marín F. (2014) *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro*. Trabajo final de la Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba
<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1715>
- Lehmann, H. (2013) *Teatro Posdramático*. Paso de Gato.
https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/lehmann_-_teatro_posdramatico.pdf-comprimido.pdf
- Pavis, P. (1987) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Wilku (v1.0) https://www.academia.edu/29201856/Diccionario_del_teatro_pdf
- Stokoe, P. (1987). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Editorial Humanitas ICESA.

Revistas:

- Araque Osorio, C., (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 3(3), 114-121.
<https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021537010.pdf>
- Cornago, O. (2006) Teatro Posdramático: Las Resistencias de la Representación. En J. Sánchez, *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. (pp. 165-179)

Cuenca.

<http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>

- Mauro, K. (2013) La actuación en el Teatro Posdramático Argentino. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 669-692, set./dez. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28082/CONICET_Digital_Nro.65db1147-d2b3-4071-ad90-c8c87710e654_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, Vol 177(No 699/700), 573-594. <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/596/598>

Diccionarios en línea:

- Google's Spanish dictionary. (s.f). Vertiginoso. En *Oxford languages*. Recuperado en 7 de junio de 2022 de <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

PARTE II

TEXTO TEATRAL

Ficción imposible

Escena 1: Ficción

P:- Habla

A:- Kiev Trise Conye

P:- ¿Cómo?

A:- ¿Cuándo termina todo esto?

P:- Vos sabes muy bien cuando termina, cuando hablas

A:- No entiendo

G:- Que no entendes?

A:- Cuando termina todo esto?

G:- Mira, este nos esta tomando el pelo y si no habla a mi no me va importar ensuciarme las manos

P:- No pensé que todo esto iba a llegar tan lejos

G:- No importa siempre hay un plan B

P:- Pero vos crees que esto va funcionar

G:- Escuchame vos no podes hacer esa pregunta a esta altura

P:- Lo llevemos a bajo

G:- No te parece muy pronto?

Escena 2: Realidad

Facu:- (Interrumpe) yo creo que esto no va funcionar

Lucía:- Descartado

Facu:- Por que no buscamos la idea de ayer

Federico:- ¿Sabes dónde están los borradores?

P se sienta en sillón izquierdo

Lucía. - En la mesada

Facu: - *(desde el lateral derecho)* Wow tiene un montón de botellas la jefa

Lucía: - Sí son todos regalos empresariales así que no te emociones

G ingresa a escena

Federico: - No están en la mesada

Facu: - Porque los traje yo aca

(Federico toma los borradores)

(Silencio)

Federico: - mmm... no no no *(sonido con la boca)*

Lucía: - Como que a esa historia le falta una vuelta de rosca

Federico: - Suspenso

Lucía: - Precisión

Federico: - Suspenso de la acción por medio de un personaje que no es el principal

Lucía: - Acciones reprimidas

Federico: - Secundario

Facu: - No

G y P miran a A

Facu: - No, perdón, no puede ser un actor secundario porque habíamos dicho que nos íbamos a enfocar en un personaje principal

Federico: - Pero ya está escrito

Lucía: Hay un leve avance

Facu: - Claro si, yo me fui a dormir temprano por una dinámica de grupo que habías propuesto vos en la cual vos, vos y yo, nos teníamos que ir a dormir al mismo tiempo para despertarnos juntos mañana a terminar el guión de la película. Pero eso no se respetó porque ustedes se quedaron avanzando en algo que estábamos escribiendo juntos, y eso está mal porque yo venía a dar un poquito de mí inteligencia y creatividad en este grupo y eso... Estoy bien.

(pausa)

Lo que necesitaría ahora es leer...

(G y P se miran)

Federico: -Marcela. 42 años. Ingresar por la puerta de la derecha que la conduce por un largo pasillo a la puerta de la oficina del jefe, en un edificio de la capital federal y ella está a punto de golpear...

Facu: *(interrumpe)* - ¡No, perdón! No puede ser capital federal porque habíamos dicho que la locación está en el interior de una provincia de Argentina.

Federico:- Interior de una provincia. Marcela se arrepiente de tocar la puerta de su jefe. No sabe cómo decirle al jefe de la agencia que ha fallado en la misión. Mira hacia los costados y se dirige hacia la única ventana que hay en el pasillo y mira. Pero mira hacia abajo porque está en el piso veintitrés del edificio...

Facu: *(interrumpe)* - No! Eso es imposible porque en una ciudad del interior no hay piso veintitrés...

Federico: *(interrumpe)*- Planta baja. Marcela ve pasar a su jefe que está por ingresar al edificio y que va a entrar por la misma puerta que ingresó ella. Se abanica, se seca el sudor, no sabe cómo decirle al jefe que no pudo completar la misión y de pronto la puerta se abre y Marcela ve al jefe directamente a los ojos y le dice....

Facu:-¡No,no, perdón por cortarles en su tan linda lectura! Pero yo creo que habría que re escribirlo de nuevo porque tiene muchas fallas, esta vez, lo escribimos juntos, yo tengo una muy buena idea...

Escena 3: Ficción

Callejón, tres sillones que simulan ser un auto futurista.

A- El futuro, increíble, quiero recorrer este lugar.

G- Ah...¡no hay tiempo! ¡Tenemos cosas que hacer!

A- Pero, dígame de mi futuro, que seré importante, que seré famoso o actuaré en Netflix.

G- Netflix dejará de existir en el 2024. No debes saber nada sobre tu futuro.

A- Si, si, seré rico ¿verdad?

G- No debes saber nada sobre tu futuro!

(espía con unos binoculares) Ah, perfecto el cálculo.

(le da una gorra y una campera) Ponte esto en la cabeza, perfecto estas idéntico a tu futuro hijo.

A- ¿qué es lo que voy a hacer?

G- En exactos dos minutos, irás al café 22.

A- ¿café 22?

G- Un lugar nostálgico pero de poca clase, entra y pide una IPA, toma 350 mil.

Espera a un muchacho llamado Gordon, él te dirá algo sobre esta noche, ¿lo harás o no lo harás? Dile que no lo harás, diga lo que digan y pase lo que pase, di “no estoy interesado”.

A- De acuerdo.

G- Cuando salgas, ven aquí y espérame.

No digas nada a nadie, no toques nada, no hagas nada, no te acerques a nadie, y trata de no mirar nada.

A- No lo entiendo creí que esto tenía algo que ver con mi hijo.

G- Mira lo que le sucede a tu hijo (le muestra la tablet)

A- ¡No puedo creer, se parece a mí!

(Lee la noticia) “A solo dos horas del arresto Marti Min Floy hijo, fue arrestado y sentenciado a cinco años en la penitenciaría del estado.

¡En solo dos horas!?”

G- La justicia es rápida en el futuro, el juicio se realizó por Twitter.

A- Eso está mal, está muy mal.

G- Y empeora. La semana siguiente tu hija intenta ayudarlo a escapar, y a ella le dan 20 años. Mira el hashtag

A- Que? Espera, tengo una hija!?”

G- No entiendes? Con este evento se desata una reacción en cadena que destruye por completo a tu familia.

A- Espere, la fecha, este diario es de mañana!

G- Precisamente yo fui más adelante en el tiempo para ver qué más pasaría, y todo me llevaba a este evento, lo que haremos hoy lograra que este incidente no suceda jamás.

(suena una alarma)

Debo irme

A- Espera ¿a dónde vas?

G- A interceptar al verdadero Marti que reemplazamos en la esquina, el café 22, el chico se llama Gordon, solo di NO.

Ah y ten cuidado con este tipo, Gordon tiene un cortocircuito en sus implantes biónicos.

Escena 4: Realidad

Lucía: - (interrumpe) No no no, no me parece. Esa historia ya se contó. Ya se sabe el final. Y hasta las sagas que siguen!

Facu: - Si, pero cambiale las fechas y algunos detalles y ya está...

Lucía: - Y ya está, la copia perfecta a un próximo fracaso

Federico: - El guión era muy bueno, nadie lo puede negar

Lucía: - Sí muy bien escrito para la época

Facu: - Si porque fue un éxito

Lucía: - Fue

(pausa)

Facu: - No entiendo porqué nos ponen a tres guionistas tan diferentes a escribir una misma película, no lo entiendo

Lucía: - Eso se te ocurre decir ahora?

Facu: - Bueno perdón, pero es lo que me parece

Lucía: - Bueno pero no estamos teniendo buenas ideas

Federico: (*interrumpe*) *Ingresa por el lateral izquierdo con barra de bar* - Bueno basta... vamos a hacer un trato...

Sonido de rebobinacion; cambio de luces a fiesta; G, P y A, mueven sillones hacia el fondo; se colocan collares fiesta

Flashback

(*Se empieza a escuchar canción Uptown Funk, se introduce un nuevo momento que ocurrió en el pasado*)

(*G y P están en pista de baile, A en barra oficiando de bartender*)

Lucía: - (se acerca a la barra) ¡Hola, un daiquiri por favor!

(G se acerca y toma el vaso de P)

Federico: - Disculpa, justo, gracias! (se dirige a la pista de baile)

(pausa, baile)

Lucía: - (se acerca a G) disculpá, ese vaso es mio!

Federico: - ¡Ah! ¿Qué es?

Lucía: - Daiquiri

Federico: - Ah no, gracias! (le da el vaso, se dirige hacia la barra)

(A deja de ser bartender, se pone delante de la barra mientras toma un trago, G llega se pone a su lado y mirá buscando detrás de la barra al bartender)

Facu: - Si, yo lo estaba suplantando. Querés? (le ofrece su trago)

Federico: - De qué área sos?

Facu: - Soy de guión

Federico: - Ah mirá, recién estuve hablando con varios compañeros de tu área capaz que conoces a alguno...

Facu: - Ah no, pero yo soy de guión, barra, edición!

Federico: - ¡Ahh que bien!

Facu: - Vos ¿porque tenés eso ahí?

Federico: - Me la dió la jefa recién... Por algo que escribí meses atrás...

Facu: Ah, felicitaciones ¿y de qué área sos?

Federico: - De ficción, hace tres años ya...

Facu: - Mucho tiempo...

(vuelve P indignada)

Lucía: - ¡Esto está horrible! (apoya el vaso entre medio de los dos)

Facu: - Perdón, es que no soy bartender. A ver prestame (a G). ¿Quieren? (le ofrece el vaso a G y P)

Lucía: - (desconcertada) En qué área estás?

Facu: - Soy de guión

Lucía: - ¡Aah yo también!

Facu: - Pero ... Soy nuevo!

Lucía: - Ahh.. ¿En qué sector estás?

Facu: - En guión, barra, edición.

Lucía:- Ah bienvenido! no conocía ese sector
Facu:- ¡Soy nuevo!
Lucía: - ¡Bienvenido!
Facu: - ¿ustedes se conocen?
(G y P se miran y responden juntos)
Federico y Lucía: - No...Sí... En realidad No...
Facu: ¿Cómo se llaman?
Federico y Lucía: (al mismo tiempo) - Lucía; Federico
Lucía: - Lucía
Federico:- Federico
Facu:- Facu
Facu: Podríamos estar haciendo lo mismo que estamos haciendo acá pero allá afuera
Lucía: - ¡Dale!
(*Se detienen en medio de escena los tres*)
(*comienzan a bailar La Macarena*)
Facu: - ¿por qué no vamos afuera? ...
Lucía: - cómo?...
Facu: - ¿por qué no vamos afuera? ...
Lucía: - no, nos quedemos acá...
Facu: - no quiero bailar más...
Lucía:- seguí el ritmo!
Facu: - pero no quiero más
Federico: - Bueno, a ver, ¿por qué no hacemos un trato?

Realidad

Lucía: - Un trato?
Federico: - Un trato
Facu: - Un trato en el que tenemos que dejarte escribir todo a vos...
Lucía: - Sí, para tener un montón de medallas colgadas, como la que tenías en la fiesta que nos conocimos
Federico: - No, basta de pelotudeces. Un trato de conformidad
Facu: - O de aceptación...
Federico: - Si lo querés llamar así...
Lucía: - perdón, no quiero empezar a contradecir, pero qué pasa si al otro o a mí nos parece que es una idea absolutamente mala, ridícula, sin sentido...
Federico: - No importa.
Lucía: - Ah, no importa y qué? Se lo tiene que tragar, guardar y aceptar?
Federico: - Se lo guarda, se lo traga, lo acepta y no juzga.
Facu: - Okey, no se juzga.
Lucía: - Para mí no va a funcionar.
Facu: - Para mí tampoco.
Lucía: - Bueno pero nos queda un día para terminar la película y no podemos perdernos de La Oportunidad, y no digo más nada (*se para*). Bueno sí digo, esta vez tenemos la oportunidad de cerrarles bien el culo a todos!!
Federico: - Bueno... bueno, bueno... por qué no volvemos a lo nuestro...
Facu:- ¡A la parte de cerrarles bien el culo a todos?!
Federico: - No, necesariamente a eso... Volvamos a escribir, ya que no nos convencen las otras ideas, empecemos de cero.... qué les parece esto: una chica colombiana, que debe

refugiarse en Brasil, por ejemplo, está huyendo de una asociación de paramilitares que mataron a casi toda su familia. En Brasil, conoce a un argentino y se enamora de él... Cuando empieza a salir con este chico, resulta que él era miembro de la asociación de los paramilitares y la estaba buscando a ella para secuestrarla en las afueras de la ciudad.. la logra secuestrar y los jefes del ejército lo felicitan, él asciende de puesto y gana mucho dinero con eso, pero cuando la está por entregar...

Facu: (Interrumpe) - para, para, esta es una historia de amor?

Federico: - No... Sí... parecida. Es, en todo caso... Una investigación sobre las relaciones humanas, sobre los sentimientos humanos, sobre cómo una situación puede transformarse...

Facu: (Interrumpe) Ese tipo de relaciones y sentimientos, me parecen nefastos.

Lucía: - A ver, para, qué tipo?

Facu: - Los de amor, me parecen muy poco interesantes.

Lucía: - A ver, vení para acá, pensá conmigo. Se puede calcular que en el planeta tierra hay unos nueve mil millones de personas sufren o gozan por amor, la verdad que sería una película muy rentable...

Facu: - Si, vos te referís a todas esas personas que son consumidoras de novelas, poemas, canciones, películas y series que no tratan de otra cosa que más que de ...amor.

Lucía: - amor!!!

Lucía: - Sí, porque en definitiva es lo que más nos mueve a todos.

Facu: - Bueno, igual hay algo que estamos haciendo mal y es juzgar la idea.

Federico: - Bueno a ver ¿Qué les parece esta idea? tres ladrones profesionales son contratados por una mafia para robar un maletín que se encuentra escondido en una caja fuerte.

Escena 5: Ficción

Callejón vacío, detrás del edificio que robaron.

P y G Ingresan por los laterales, cargando sus armas. Se encuentran en el centro. G le entrega la maleta, se estrechan las manos.

A ingresa por el centro desde las penumbras, toma la maleta, la guarda.

P, A y G, caminan hacia adelante, escuchan el sonido de sirenas. Sacan sus armas y apuntan.

Escena 6: Realidad

Facu: - ¿Qué es eso?

Lucía: - El teléfono que está en la mesita de allá...

Federico: - A mi no me miren porque yo no voy a ir a atender eso...

Facu: - Voy yo... No, vas vos (Señala a P)... No, voy yo... No mejor vos, porque si es la jefa querría hablar con vos (Mira a G)

Federico: - Qué... no!

Lucía: - Capaz nos quiere decir algo...

Facu: - O nos quiera dar un reconocimiento...

Lucía: - (Interrumpe) Bueno voy yo... (Atiende) Hola hola Jefa cómo está? bien, nosotros estamos bien... Ah el guión de la película está bien! Ya tenemos personajes principales, situación y sobre todo mucho conflicto... (pausa) ¿Cómo?... ¿Qué necesita para el final del día?! Ahh pero pensábamos que teníamos más tiempo. Aah no se preocupe gracias! (corta)

Facu: - ¿Y qué te dijo?

Lucía: - ¡Ya no tenemos más tiempo! quiere que se lo entreguemos al final del día

Facu: - Se dan cuenta, cuando venga, si es que llega a venir hasta acá. Lo va a leer con la cabeza fría. No va a tener ningún gramo de alma espiritual o de empatía... Somos nosotros quienes nos quedamos hasta tarde escribiendo, y cuando estamos en ese transe sentimos que la sangre nos corre por las venas, el corazón palpita y las ideas bajan del cielo por nuestras manos! Pero ella no lo va entender... y no lo podemos permitir!

Tenemos que encontrar una forma de que vea la pasión que pusimos en cada línea
¡Continuemos!

Escena 7: Ficción

Callejón vacío, detrás del edificio que robaron.

A: - Ya tenemos el maletín, pero aún no pudimos salir del perímetro controlado.

A: - Entendido.

G: - Y?

A: - Me dijeron que esperemos

P: - ¿cómo?

A: - Si, eso me dijeron, esperen que les van a llegar las directivas de cómo seguir.

G: - Pero, ¿se dan cuenta que nos dejaron a la deriva y tenemos a la policía en nuestra nuca?

A: - ¿Y que quería que le diga? Sabes bien que ellos son los que se comunican.

P: - Bueno, bueno, nos vamos a calmar, y a esperar que nos digan a donde llevar eso.

G: - Si hubieran dicho que esto sería así, no hubiera aceptado el trabajo.

P: - Estuvimos en peores situaciones y supimos cómo resolverlo.

A: - Deberíamos haber preparado mejor el plan de escape

G: - Qué buen momento para darte cuenta.

P: - Bueno, se tranquilizan, ¿qué hacemos? No nos podemos quedar demasiado acá.

G: - Voy a ver si sigue vigilada la avenida.

Escena 8: Realidad

Lucía: - ¡bueno listo!

Facu: - ¡Avancemos sobre esta idea!

Lucía: - ¡no demos más vueltas!

Facu: - ¡perfecto!

Lucía: - ¡sigamos escribiendo!

Facu: - ¡continuemos!

(se ponen en pose para seguir una próxima escena de ficción)

Federico: *interrumpe* - ¿Qué están haciendo?

Facu: - Estamos siguiendo el trato

Lucía: - Tú trato, en el que por 30 min no íbamos a juzgar

Federico: - No, entonces no entendieron nada del trato. No era decirle que sí a cualquier estupidez que se me vaya ocurriendo.

Facu: - Ah, no?

Federico: - No, eso no es el trato.

Lucía: - Bueno nosotros lo que estamos queriendo es terminar el guión

Facu: - Claro, estamos aportando a tú idea.

Federico: - ¿Entonces no les parece una porquería lo que va hasta ahora de la historia?

Facu y Lucía: - ¡No, no hay tiempo para juzgar!

Facu: - Es más en este momento le podemos agregar un flashback justo al medio para crear tensión y suspenso

Federico: - Mmm...

Facu: - ¡No se juzga!

Lucía: - ¡Perfecto! puede ser, un flashback de lo que sucedió antes del robo.

“Depósito abandonado, 24hs antes del robo”.

Escena 9: Ficción

Depósito abandonado, sillones dados vuelta, mapa en el fondo.

A: - Bien, ya les descargue los planos de este edificio en sus dispositivos. Recuerden seguir el plan al pie de la letra. Entran sigilosamente, no pueden haber heridos, extraen el maletín, salen por el callejón y es ahí donde los voy a estar esperando...

G: - Bien pero repasemos...

A:- Yo voy a ingresar por la terraza a las 14.50, bajo por las escaleras y desactivo la alarma general que se encuentra justo detrás de la escalera, 5min antes. ¡Vos no estás! (se dirige a G)

P: - Okey exactamente a las 14:52, voy a ingresar por la puerta principal. Y ahora sí, vos vas a ingresar por la terraza...

G: - Bien, yo voy a ingresar a las 14:55.

P: - ¡Exacto! Pasé los controles de seguridad, subo las escaleras y te espero en el 3er box del baño.

G: -Sí, entonces me dirijo al baño de mujeres del 1º piso... y cómo hago para bajar, cómo bajar... no puedo salir... qué hago...

P: - Vas a saltar, en 3: 3, 2, 1 ...

Perfecto...

G: - Entonces ingresó al baño de mujeres... Pará, dijiste 3er box, desde la derecha o desde la izquierda?

P: - No, desde la derecha.

A: - En ese momento vas a aprovechar para entregarle el señuelo, para que él se dirija a la sala donde está la caja fuerte. Para abrir la caja fuerte, tienen que colocar un dispo... Me están escuchando?!

P y G: - ¡Perfecto!; ¡Sí! ...

A: - Bien, ella te va a acompañar y quedarte en la puerta vigilando que nadie entre. ¿Se entendió?

G: - Sisi... Entonces yo voy a la sala donde está la caja fuerte y ahí voy a...

P: - ¡Esperas!

G: - ¿Qué?

P: - Sí, esperas a que el dispositivo desactive la seguridad de la caja fuerte. Cuando eso pase, vas a tener que ser muy cuidadoso porque esta caja fuerte tiene un sensor de peso y detecta cualquier cambio. Igual para, hay algo que está mal...

¡No podemos calcular el peso exacto del maletín si no sabemos ni lo que tiene adentro!

A: - Esa es una información clasificada y nos vamos a tener que arriesgar.

P: - ¿qué?

A: - Si ya les dije que era un trabajo muy riesgoso.

P: - Pero entonces estamos siguiendo un plan totalmente a ciegas?!...

A: - Estamos siguiendo un plan totalmente a ciegas... continuemos

A: - En la caja fuerte tenés que extraer el maletín original, colocas el señuelo y luego te dirigis al conducto que está justo al lado. Lo desarmas, entras y salis por: Izquierda, Izquierda, Derecha, Derecha...

G: - Em, sí. Entonces dijiste: Derecha, izquierda, derecha, derecha, izquierda?

A: - No dije: Izquierda, izquierda, derecha, derecha

G: - Bien, eso me lleva al callejón?

A: - ¡Dónde los voy a estar esperando!

P: - Paren, si ese señuelo falla y las alarmas empiezan a sonar, ¡yo estoy ahí adentro!

A: - Si eso llegara a suceder, tenés que entrar a la habitación y salir por el mismo conducto que acaba de salir él...

P: (interrumpe) - Ah sí, esto ya lo sé: Izquierda, derecha, izquierda, derecha.

G: - No No era, derecha, izquierda, derecha, derecha, izquierda.

A: - ¡No! dije: Izquierda, izquierda, derecha, derecha.

P: - Perfecto ya está todo calculado

A: - Esperen recuerden estar atentos cuando salgan. Recuerden que la policía va a tardar entre 5 y 15 min en armar un perímetro policial por la zona. Pero no es problema para nosotros...

Escena 10: Realidad

Federico:-(interrumpe) A ver, se dan cuenta que acá estamos logrando que el espectador tenga más preguntas que respuestas, ¿no?

Lucía: - Bueno pero tenemos que terminar

Federico: - Boe, continuemos..

Facu: - Continuemos...

Lucía: - Continuemos...

(Se sirven algo para tomar)

Lucía: - Hasta el momento tenemos 3 ladrones contratados por la mafia para robar un maletín, los cuales logran salir del edificio exitosamente, y están esperando recibir una llamada...

Facu: - (Interrumpe) ¿Por qué estamos haciendo esto?

Lucía: - ¿Qué?

Facu: - ¿Qué los motiva a querer terminarlo más allá de querer cumplir con la Jefa?

Federico: - La satisfacción...

Lucía: - ¡La satisfacción de cerrarles bien el culo a todos!

Federico: - No necesariamente.

Facu: - ¿O la de poder mirarlo y sentir placer?

Federico: - Mmm...no sé si me refería a eso.

Lucía: - Bueno es evidente que hay algo más...

Facu: - Si, a eso me refiero, yo hice mucho para estar acá hasta me hice pasar por bartender el día que nos conocimos para entrar a la empresa; y ahora ya no tenemos más tiempo....

Federico: - Bueno no tenemos más tiempo, continuemos, ¿en qué nos quedamos?

Lucía: - En que los tres ladrones están esperando las indicaciones de la mafia para ver cómo seguir...

Facu: - Bueno... en todo caso, vemos a estos tres personajes frente al maletín y deciden automáticamente venderlo, ¡si venderlo! y así, estafar a la mafia que los contrató

Lucía: - ¡Sí!

Federico: - ¿Entonces vos estás diciendo que hay dinero en el maletín?...Pero eso todavía no está escrito, aunque un poco ingenioso es...

Lucía: - Lo de la estafa puede funcionar...

Facu: - Entonces....

Lucía: - Probemos ideas...

Escena 11: Ficción

Callejón vacío, detrás del edificio que robaron.

G: - Está rodeada la avenida, que hacemos?

P: - Tranquilizarnos y pensar, algo se nos va a ocurrir.

A: - No se preocupen, en segundos vamos a recibir una llamada.

G: - Y si eso no pasa ¿qué? ¿Nos entregamos?
P: - ¿Y si todo esto es una trampa y quieren que nos atrapen?!!
G: - ¡Para para! En que nos metimos!!!! ¡Para colmo estoy arriesgando mi libertad por vaya a saber Dios que!
P: - Tienes razón. Tenemos que saber que hay ahí adentro. Abramos el maletín.
A: - ¡NO! No, ustedes quieren que nos despidan o peor ...esto nos compromete.
G: - ¿Más de lo que ya estamos? No creo.
P: - Tiene razón, cortemos con el misterio, abrí el maletín.
A: - ¡Abrilo vos! Toma abrilo. Pero sepan que esto va en contra de mi voluntad y que no me hago responsable.
G: - Si ya sabemos el riesgo, abrilo.
(Lo abre)
G: - No, esto es chiste, no puede ser.
P: - Nos equivocamos.
G: - ¿Pero cómo? No, no había otro maletín en la caja fuerte.
A: - ¡Pero cómo puede ser que esté vacío!
(cambian las luces como están en la realidad, rompen con la corporalidad)
Lucía: - No, no, no, no puede ser que no haya nada, ¿qué sentido tiene esto? re aburrido.

(Retoman la escena de ficción)

A: - ¡Abrilo vos! Toma abrilo. Pero sepan que esto es en contra de mi voluntad y que no me hago responsable.
G: - Si ya sabemos el riesgo, abrilo. *(lo abren)*
P: - Que? Mierda!! (Tira el maletín) ¡Esos eran órganos?!
(cambian las luces como están en la realidad, rompen con la corporalidad)
Federico: - Naa, a ver a quién se le ocurre poner órganos dentro de un maletín!

(Retoman la escena de ficción)

A: - ¡Abrilo vos! Toma abrilo. Pero sepan que esto es en contra de mi voluntad y que no me hago responsable.
G: - Si ya sabemos el riesgo, abrilo.
(Todos sonríen y se miran como cómplices)
P: - ¡Somos millonarios!

Escena 12: Realidad

Federico: - (interrumpe) Que la historia termine ahí! ¡Esta idea me parece la mejor!
Lucía: - Con intriga...
Federico: - Suspenso de la acción por medio de un personaje que no es el principal.
Lucía: - Acciones reprimidas.
Facu: - Bueno, no puede terminar ahí.
Federico: - Entonces, continuemos.

Lucía: - Continuemos.

Facu: - Continuemos.

Lucía: - Creo que lo importante de esa escena es la decisión que tomen los ladrones.

Facu: - Huir con el maletín y comenzar una nueva vida como millonarios.

Federico: - Dejar de robar y dedicarse a vivir sus sueños.

Lucía: - Los sueños... eso es interesante de indagar... ¿Qué pasa cuándo sabemos cuál es el camino para concretar nuestros sueños pero miramos para otro lado?

Federico: - ¿Vos decis como cuando uno es su propia piedra en el camino?

Lucía: - Exacto...

Facu: - Bueno, bueno, ahora tampoco nos pongamos reflexivos...continuemos.

Federico: - Continuemos.

Lucía: Continuemos.

Federico: - Tres euros, un maletín, 337 millones de ladrones. No, no, para para, 3 ladrones, un maletín y 337 millones de euros ¿qué puede salir mal?

Facu: - Ah sí, me vas a decir que se van a poder escapar tan fácil de la mafia que los contrató?

Lucía: - Deciden escaparse de quién los contrató, bloquean sus números, cambian su identidad y no dejan rastros de ellos en el lugar.

Federico: - Ah sí, me vas a decir que se van a poder escapar tan fácil de la mafia...

Facu y Lucía: - Son profesionales...

Apagón

Escena 13: Ficción

Escena vacía. P ingresa con música:

<https://www.youtube.com/watch?v=RTI9Acjv4oq>

P entra bailando y lanzando dólares

Federico (interrumpe) A ver no habíamos dicho que tenían euros

Lucia- Son los únicos que pude imprimir

A ingresa representando a la mafia y comienzan a luchar

A esta ahorcando a P

Lucia (interrumpe) Espera si la ahora va dejar las huellas

A saca un cuchillo y mata a P

Apagón

Suena la canción: [Marcos Rodriguez feat Estela Martin - La Playa \(After Party Remix\)](#)

G en el suelo relajado, ingresan desde atrás sigilosamente los mafiosos representados por A y P

G alza su teléfono como para sacarse una foto y se da cuenta que vinieron tras él, intenta ser disimulado y lentamente lleva la mano a su arma, no la encuentra.

A y P siguen avanzando por los laterales.

G agarra el arma y la esconde, se hace el dormido para sorprenderlos

A y P se acercan apuntándole con el arma en la cabeza
G lentamente saca una mano y cuando saca la otra los apunta con un arma, P dispara y G empieza a correr y se refugia detrás de una palmera
A y P corren a distintos lugares y empieza un tiroteo
Continúan cambiando de posición en el tiroteo
G le dispara a P en la pierna
A le dispara a G en el pecho, Y cae al suelo
P le dispara y G muere.

Escena 14: Realidad

Federico: - A ver... a dos de ellos los encuentra la mafia y los mata, y que sucede con el tercer sujeto?

Facu: - A él no lo atrapan, el si es profesional

Lucía: - A ver profesional... no les parece que es un poco cliché un final así?

Federico: - Y pero si toda la película viene siendo así...

Facu: - Todo por seguir el trato

Lucía: - ¡Tú trato!

Federico: - ¡No!

Facu: - ¡Sí!

Federico: No! Estas ideas fueron de los tres

Lucía: - Entonces qué vamos a hacer?

(se escucha teléfono que suena)

Lucía: - No, no de nuevo!

Facu y Lucía: miran a G

Federico: se dirige a atender

Federico: (fuera de escena) – Aaah como le va Jefa? Si ya tenemos ficción, ¡increíble!

Aja..Aja..como? que lo llevemos ahora? No, sisisi, ahora salimos para la oficina

¿Cómo? ¿Ahora? Si si si no hay problema. Ahora vamos a la oficina.

Lucía: - ¿y qué te dijo?

Federico: (regresa a escena) - Llegó el momento, ya está no tenemos más tiempo

Facu: - ¡No tenemos más tiempo?!

Federico:- Vamos con lo que tenemos

Lucía: - Con lo que tenemos?!

Lucía:- No se ustedes pero yo no estoy para nada segura de todo esto

Federico:- Yo tampoco, pero no tenemos más tiempo.

Lucía:- Y si perdemos LA oportunidad por llevarle algo que no le guste?

Facu: - Y si perdemos LA oportunidad por no llevar nada?

Federico:- Bueno entonces qué hacemos?

Facu: - Busquen lo que ya tenemos, ¡vamos a organizarlo!

(Federico y Lucía salen de escena buscan borradores)

Empieza a sonar <https://www.youtube.com/watch?v=7wtfhZwyrcc>

Facu: - Ya que esta historia no nos convence a ninguno de los 3, y es imposible de terminar porque no hacemos de película esta experiencia

Federico: - qué?

Facu: - Que hagamos de esta experiencia la película

Lucía: - No te estaría entendiendo nada

Facu: - Si, un grupo de guionistas con ideas totalmente diferentes que tienen que escribir una historia de acción en menos de 48hs

Federico: - Ahhh, vos estas diciendo escribir sobre un grupo de guionistas

Lucía: - Con ideas totalmente diferentes

Facu: - que tienen que escribir una historia de acción

F,F y L: - En menos de 48hs...

Federico: - y pero ustedes creen que eso va a funcionar?

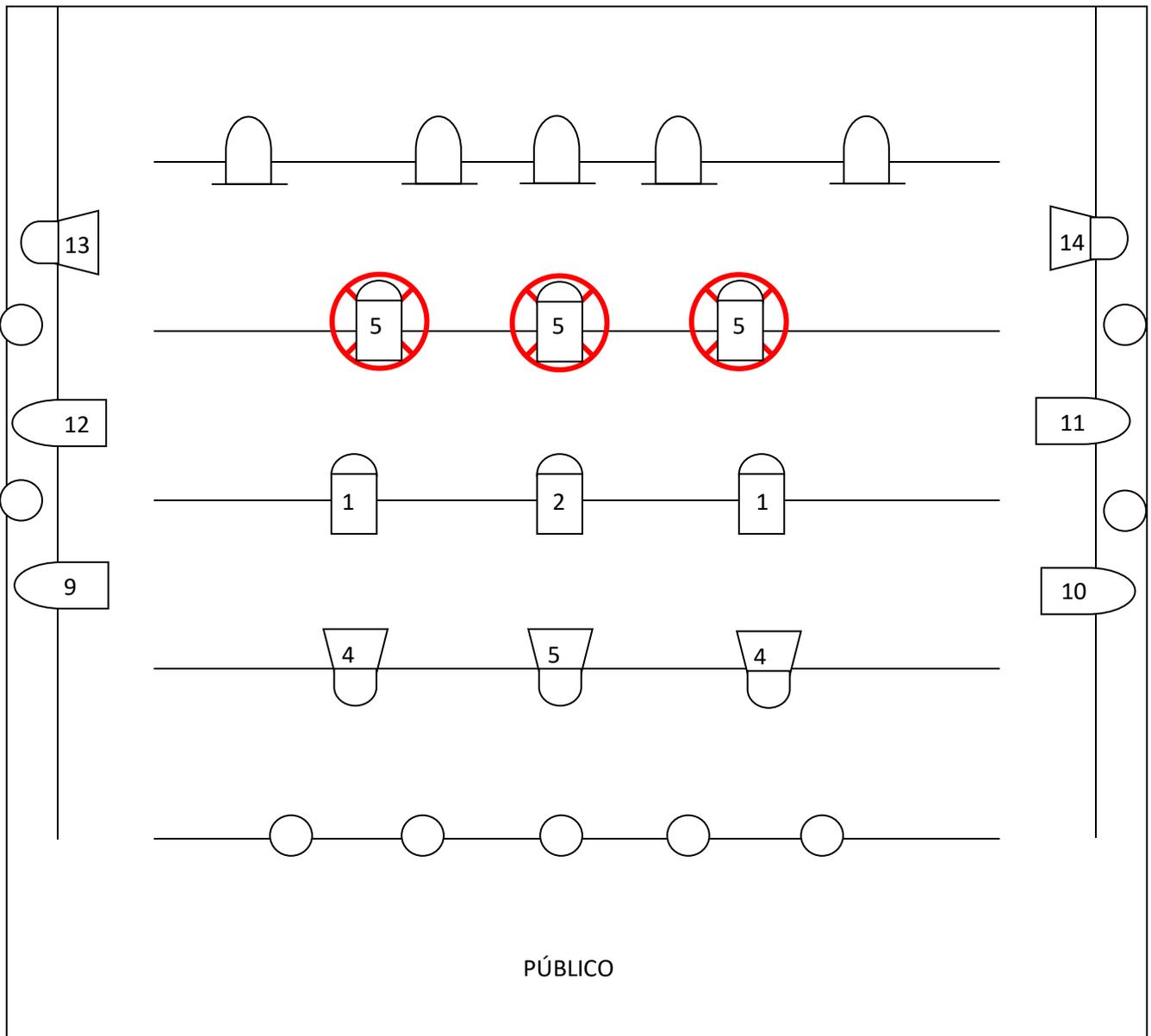
Facu: - Si! ¡Lo terminemos!

Federico: A ver y ¿cómo se va llamar?

Lucia: Ficción Imposible

APAGÓN FINAL

PARTE III



REFERENCIAS	
 PAR 64 – 1000 w	 Posición Ceñal
 PLANO CONVEXO (PC)	 PAR Led RGB
 PAR 300	

Colores Filtros
Contra de PAR Led: RGB 11 y 12 : Ambar (105)

Obra: Ficción Imposible

Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina; Borroni Melina

Licenciatura en Teatro – UNC

Sala: María Castaña. Córdoba Capital



VESTUARIO

El concepto general del vestuario parte pensando a los tres personajes como una unidad visual frente al resto de elementos presentes en el espacio. Por lo tanto, se decidió una gama de colores cálidos (ocres, marrones, rojizos y blanco) para generar contraste con el verde pregnante del módulo principal de la escenografía, los sillones. Además, se tuvo en cuenta que la mayoría de la ropa contenga colores brillantes para distinguirse del fondo negro.

Con respecto al tipo de prendas, se decidió un estilo "elegante - sport" ya que corresponde al entorno socio económico desde donde fueron pensados dichos personajes. Al mismo tiempo, la forma o estructura de las mismas, generan una cierta neutralidad que les permite hacer los pasajes de ficción-realidad dentro de la trama y no desentonar en los distintos ambientes que van habitando en cada escena.

Durante la elección final de la vestimenta, se hicieron pruebas cuidando que fueran aptas para movimientos bruscos. Por el mismo motivo se decidió evitar accesorios que no sumen a la escena misma.



FACUNDO

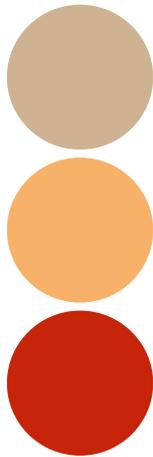
Edad: Adulto joven

Altura: 1,77 m

Facu es el más relajado en su imagen, acompañando su inquietud y nerviosismo durante toda la obra.

Con un estilo holgado lleva una camisa ocre, un pantalón de vestir recto marrón claro y unas zapatillas rojas que resaltan al personaje clave en la trama.

En su cabello se trata de no definir un peinado específico, sino que se acomoda al corte de cabello del actor.



Obra: Ficción Imposible

Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina, Borroni Melina

LICENCIATURA EN TEATRO - UNC

Encargada Área Escenotécnica: Centenac O.



FEDERICO

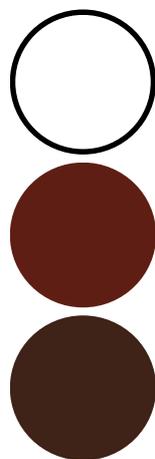
Edad: Adulto joven

Altura: 1,80 m

El más serio de los personajes, se destaca por su confianza y rectitud al tomar decisiones que se refleja en su estilo limpio y arreglado.

En gamas de marrones lleva un suéter de lana, un jean recto y zapatos de vestir, combinando una camisa blanca que resalta en su look final.

En su cabello, lleva un peinado recogido dejando al descubierto las expresiones de su rostro.



Obra: Ficción Imposible

Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina, Borroni Melina

LICENCIATURA EN TEATRO - UNC

Encargada Área Escenotecnica: Centenac O.



LUCÍA

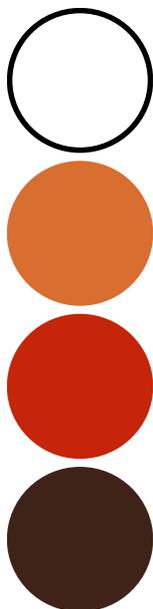
Edad: Adulta joven

Altura: 1,63 m

Se presenta con un pantalón sastrero ancho en color camel, una remera básica blanca con cuello alto, zapatos negros y un cinturón rojizo.

Lucía con su fuerte personalidad, necesita de prendas que la acompañen tanto en momentos de quietud, como en momentos de mayor actividad física.

Su peinado es un semirecogido, el cual al tener despejado su rostro, se logra observar con facilidad las continuas expresiones que manifiesta.



Obra: Ficción Imposible

Trabajo Final de Grado: Acevedo Pierina, Borroni Melina

LICENCIATURA EN TEATRO - UNC

Encargada Área Escenotécnica: Centenac O.



GABRIEL BRUNELLI

ANTONIO KASSAB

PIERINA ACEVEDO

DIRECCIÓN
MELINA BORRONI

DISEÑO ESCENOTECNICO
ORIANA CENTENAC

FICCIÓN IMPOSIBLE

Detalle Producción Agosto 2023

Concepto	Inversión
Sala de ensayo	\$39000
Ensayos técnicos	\$18.000
Escenografía	
Ruedas	\$11652
Impresión de mapa	\$1080
Tornillos	\$370
Utilería	
Punteros led	\$1500
Arma de juguete	\$1000
Pilas	\$300
Copas	\$240
Lentes de sol	\$2200
Cuchillo retractil	\$390
Tela para cortina	\$1500
Collares Hawaianos	\$240
Acrílico dorado	\$640
Transporte de escenografía	\$3500
Diseño y realización de flyer de la obra	\$27.000
Vestuario	
Camisa	\$600
Pantalón de vestir	\$7500
Remera	\$2000
Tela para pasamontañas	\$550
Total	\$119.262
Beca de FA UNC Fondo Estudiantil para la Inclusión y Permanencia (FEIP) año 2022	\$20.000
Total	\$99.262

ENTREVISTA

Entrevista al director Rodrigo Cuesta, y al actor Ignacio Tamagno sobre la obra "Volver a Madryn" 06 de Julio del año 2022, ciudad de Córdoba.

[01:21]

Melina: "Como para comenzar nos gustaría que nos puedan contar un poco: ¿Cómo fueron los primeros encuentros que tuvieron grupalmente?, ¿Cómo fue la manera y la dinámica en la que se desarrollaron?, ¿tenían algún tipo de programa?, ¿empezaban calentando o directamente se iba sobre la propuesta que traía Rodri?"

[02:13]

Ignacio: "Los ensayos eran para mí super claros, la dinámica era súper clara y estaba sobre todo para mí, fundada en una pauta muy clara que era que íbamos a ensayar. Entonces... y que teníamos como tiempo acotado y que teníamos una fecha de estreno y para mí en lo personal, fue como el primer proceso como después de otros fue la "Virgencita del mal Paso" donde había un estreno pautado próximo y que había que sacarlo adelante con placer, no! Entonces con ese objetivo todo se volvió mucho más pragmático y menos explorativo.

Entonces, había decisiones más claras. Se empezaba con el texto que había escrito el Rodri la noche anterior, nos pedía que lo leyéramos. Hernán se fumaba un cigarrillo. Tomábamos dos mates y salíamos. No había mucho tiempo de pensar que estábamos haciendo sino, que estábamos muy predispuestos como a la composición rítmica visual y dramática, sobre todo dramaturgia que estaba haciendo el Ro".

[03:18]

Ignacio: "Y como muy entregado en eso y ocupados en responder lo mejor que pudiéramos y entender desde nuestro lado que estaba buscando el Rodrigo.

El Ro es un tipo que se ocupa mucho de la dramaturgia escénica y de todo lo que son las líneas internas de la escena y cómo construir escena y sobre todo, pienso yo, mirando como mantener atenta y despierta todo el tiempo la atención del espectador. Eso nos interpelaba a nosotros con los chicos a tener que responder actoralmente los textos."

Rodrigo: "Porque aparte, los textos a trabajar en ese mismo momento, en ese mismo día, deberían ser aprendidos de memoria, en ese momento, en ese mismo día y con todos los cambios que yo marcaba en ese momento, porque yo no sé, era escribir en casa y después ponerlo a prueba. Después que lo poníamos, empezaban un montón de cambios, entonces estar al toque dispuesto y entregados a ese cambio y a responder también rápidamente

sobre ese mismo cambio dramático, que bueno, me faltaban a mí huecos en casa que los veía con ellos ahí, a su ritmo”.

[04:23]

Pierina: “Rodri perdón, cuando vos decis ese mismo día, ¿vos les mandabas previamente a ellos?”

Rodrigo: “No, entraban con el texto en la mano”.

Ignacio: “Que para mí, estaba bueno porque primero, que no tenía tiempo de hacerlo en mi casa porque yo trabajaba a la mañana y ensayaba a la tarde. Y segundo porque no tenía tiempo de hacerme ningún tipo de película, respecto de lo que estaba escrito. Sino, que era simplemente accionar sobre eso, por eso pienso; por ejemplo, pensando ahora en voz alta, que la obra es, siguiendo mucho texto es de acción. Porque nuestra respuesta de esos textos era meter la acción en la escena.

Después, con los chicos nos íbamos, después de finalizado el ensayo. El Ro se iba con unas ideas nuevas para escribir el otro día y con los chicos no íbamos a cenar. Teníamos como cuatro horas de charla en las cuales veíamos cómo afrontar el ensayo siguiente o los desafíos que nos trajera el Rodrigo. Nunca sabíamos a dónde iba la cosa. En lo personal, me parece que eso es como una excelente estrategia de dirección de actores como que el actor no sepa mucho hacia dónde va, sino que simplemente sepan lo que pasa ahí. El Rodrigo tampoco lo sabía, pero como estrategia accidental o para extrapolar una estrategia, ahí está buenísimo. Me acuerdo de una frase de Tarkovsky que dice lo mismo: *el actor nunca tiene que saber qué pasa si no simplemente indicarle que hacer en escena*. No sé si es genérico o no, pero en ese caso funcionaba”.

[05:56]

Ignacio: (continúa) “Lo que sí pasaba es que se iba armando como un sistema de obra que el Rodrigo iba descubriendo cuáles eran sus engranajes y nosotros íbamos viendo cómo hacerlo funcionar. No había mucho viaje ¡no había mucha paja mental! en términos criollos y dicho así en primeras. Era montar la obra y en ese montar la obra, montar la actuación... porque si lo que tenía, había unas pautas claras, que eran: que iba a ser una obra sin escenografía y el Rodrigo tenía claro que iba a haber una dramaturgia de luz porque él maneja la consola y que iba a haber un diálogo ahí mano a mano. Entonces sí, con los chicos estábamos interpelados en que iba a ser una obra que demandara mucho de actuación, nos interesaba que nos demandara mucho actoralmente”.

Rodrigo: (agrega) “¡Mucha precisión también!”

Ignacio: “Eso de la precisión y de los ritmos, para mí está buenísimo y es un desafío muy grande, porque en términos generales, los actores tienden a escucharse a sí mismos y a su

proceso con todo. Hay determinado bagaje de escuchar la emocionalidad y el tiempo de la propia emoción. El Rodrigo lo que tiene, precisamente como lo que están estudiando ustedes, es fragmentar eso y es como imponer a un tiempo biológico, un tiempo de otro tipo. Entonces actoralmente lo que obliga es a ese diálogo de cómo, a ese tiempo biológico de uno, ponerle o poner el cuerpo, en otro tiempo que viene de afuera y cómo hacer eso orgánico. Porque si teníamos en claro que era una obra con un código de actuación cinematográfico, que es algo que trabaja el Rodrigo siempre. Y ahí estaba como bien claro que iba a ser así. En lo que a mí siempre me ha pasado con eso de Rodrigo, es que hay que incorporar ese ritmo y hacerlo propio. Que a mí particularmente me gusta mucho, porque actoralmente me sujeta más a una exterioridad y no a una interioridad, entonces me pone más a una predisposición de la escena que a lo que yo siento que tiene que pasar y está mucho más atento a cómo compone la mirada y no que yo quiero hacer sentir. Pero, a su vez, yo soy alguien que le gusta mucho trabajar la emoción en escena y que me gusta que la gente se emocione viendo escena. Entonces, dentro de ese tiempo biológico que estaba sometido al tiempo del Rodrigo, cómo hacer aparecer el tiempo de la emoción dentro de ese mismo código”.

[09:13]

Ignacio: “ ... acá lo que obliga el Rodrigo es a, como actor, hacer ese montaje emocional ahí. Lo cual para mí, es muy potente y muy copado porque lleva a pensar como en un concepto que el Rodrigo labura, más bien intuitivamente, que es el de *máquina*: es como la emoción, funciona dentro de una máquina, el cuerpo es una máquina, la escena es una máquina. Yo personalmente y en mi marco teórico, lo conecto con el concepto de máquina de Deleuze con toda la relación que eso tiene con el cine y como la emoción forma parte de esa máquina. Entonces para mí, actualmente lo que pasa es que dentro de esa máquina uno encuentra su propia máquina de actuación. Menos sujeta a “¡uy, qué pienso yo de esta escena!; uh, qué me pasa con esta escena!” sino cómo hacer eficaz, esta máquina. Que tiene objetivos exteriores. Por ejemplo, mantener atento al espectador todo el tiempo, emocionar al espectador, que la gente se vaya alegre y que vengan a la otra función. Son siempre como objetivos exteriores, pero que, se sostienen en que pasa algo ahí, que los hace pasar. Me parece que Rodrigo es una persona que tiene muy clara la relación escena - espectador. Entonces siempre todo está en un entre. Y obliga a la actuación estar siempre en ese entre y en esa exterioridad, pienso yo no sé si es muy abstracto”.

[10:43]

Ignacio: “Con respecto a la fragmentación, pienso, una máquina es algo compuesto de fragmentos, un organismo no. Un organismo es un conjunto, donde cada parte del organismo, no funciona sin la otra y tiene una relación de necesidad para construir un

cuerpo con órganos. Por lo que el Rodrigo me parece que propone crear una máquina y cada máquina está compuesta por fragmentos. Entonces pienso que les puede servir esa idea”.

[11:41]

Ignacio: “Los actores estamos educados dentro de una tradición de actuación que piensa que somos sujetos que no pensamos, que no componemos, que no tenemos capacidad crítica, que somos esclavos de nuestras emociones. Que es una tradición y que está buenísimo, qué sé yo. A mí no me ayuda, principalmente porque ya para el descontrol emocional tengo mi vida. Entonces me gusta en la escena laburar otra cosa”.

Rodrigo: “Sí, igual no creo que sea así! Para mí fue re pensado todo digamos”.

Ignacio: “No, no, por eso!

Rodrigo: “Lo que sucede con la repetición y la actuación en Madryn, me parece que si no estás atento, a qué hiciste en escena para poder volver a repetirlo luego no funciona. Entonces es es la precisión, es la repetición, es el sentimiento y a la vez es la cabeza, está funcionando con qué estoy. Bueno es todo no? Parte de esa máquina que habla el Nacho”.

[12:46]

Ignacio: (continúa) “Por eso yo pienso que lo que provocó en el Rodrigo, en sus dispositivos es que el actor piensa. De hecho, él no da marcas actorales, les propone el desafío que tenés que lograr como actor. Y si no lo logras, él no hace dirección de actores, salvo muy ocasionalmente. En Madryn, por ejemplo conmigo, un día ocasional como concentrado en laburar una serie de monólogos que yo no estaba encontrando, por la ausencia de herramientas. Pero yo creo que el Rodrigo confía mucho en que el actor va a resolverlo. Es decir que el actor es compositor también.”

Pierina: “¿Qué herramientas crees que eran necesarias que ustedes, como actores, tenían que tener para poder llevar adelante esta dinámica de obra?”

Ignacio: “Cosas muy básicas como: saberse la letra, entonces tener memoria. Tener capacidad mnemotécnica. Herramientas interpretativas sobre los textos, para saber a dónde está yendo el texto y no hacer perder tiempo al Rodrigo con eso. Herramientas como, saber vincularse con sus compañeros y de dinámica de grupo básica. Herramientas de saber proyectar la voz, herramientas de saber pararse sobre el escenario. Las herramientas básicas de actuación elementales que hacen a la escena: saber escuchar, saber entrar. Digo, no mucho, no herramientas muy elaboradas.”

Eso pienso, después yo creo que cada obra propone desafíos particulares y uno como actor va desarrollando herramientas nuevas dentro de esas obras. También, otra suerte de actor y que a mí me encanta igual: van comprobando su eficacia de actuación en los diferentes

dispositivos que se vayan probando. El Ale, por ejemplo, el Ale Orlando o el Herni Sevilla, son personas que tienen una eficacia escénica, que ya la conocen, por sus 50 años y que saben poner esa eficacia a disposición de las diferentes maquinarias con las que se van encontrando. Yo que soy más joven, me gusta descubrir en cada obra, las herramientas que nos proponen cada obra y hacer cosas realmente diferentes.”

Rodrigo: “Igual también fue diferente para ellos dos inaugurar en conjunto esto y no tanto para el Nacho digamos”.

[16:44]

Ignacio: “Yo empecé a trabajar como actor con el Rodrigo y toda mi mayor parte de formación y de experiencia hasta ese momento, era dentro del Rodrigo. A mí, particularmente lo que me pasó es que hasta hace dos años atrás no actuaba, entonces tuve que descubrir al actor de vuelta que para mí, se me va muy rápido siempre.”

Rodrigo: “Igual, con respecto a lo que vos decías Pieri, estos encuentros con el Nacho fueron: encontrar este pendejo, en qué situaciones estaba, como lograr disociar el texto y seguir bailando absolutamente todo el tiempo. Como esos ensayos de dirección en escena al Nacho que no se encontraban, pero no era más que eso. Mucho monólogo, pero bueno laburar más que nada esas cuestiones más de soledad desde el actor para que reviente.”

Ignacio: “También es muy claro, cuando esto que dice Rodrigo. que apela a la racionalidad de las actores y a su capacidad de pensamiento, porque cuando algo no salía él me preguntaba por qué haces eso. Ahí, te das cuenta y empezás a generar criterios”.

Melina: En relación a esto que vos nos decías, que Rodri no va sobre directivas actorales, o sea, cómo caracterizarías las cosas así como vos decías hace rato... y dice bueno, ahora lloras, o sea ¿qué tipo de directiva les daba el Rodri en este caso?”

Ignacio: “Yo me corregiría, el Rodrigo si hace dirección actoral. No hace coacheo actoral, que es diferente. Si da direcciones sobre la actuación, pero no hace un coacheo de la actuación para que logres lo que te pidió. Tampoco da órdenes tan arbitrarias como lo que dije de que “ahora lloras”. Sino que dice: “y ahora llora” no es que “ahora llorás”, sino que es como una marca dramática.

Eh, si no lo logras va a haber un momento particular para eso, qué fue lo que nombró el Rodrigo recién. Cuáles son esas directivas: preguntarte un poco por qué pensar que no lo estás haciendo, pero te lo hace ver. Por qué hiciste esto, no te parece mejor esto. Por qué no probas con esto. Y dale, y dale, y dale hasta que salga mucho más claro”.

[18:30]

Rodrigo: “ Les quiero leer una cosita que tiene que ver con lo que estábamos hablando. Voy a ver si la encuentro. Acá está: Ana dice: “ahí estás (llora, se recompone, esconde la

angustia, se enoja, todo en 5 segundos)”. Resolverlo, ¿vos querés actuar? Resolverlo. A mí se me vino. Yo quiero que haga esto. Bueno, resolverlo. Buscale vos la forma, pero yo quisiera eso. La Ana Ruiz, tiene que hacer todo eso en 5 segundos. “Viste, hijo de puta”. Y bueno, hace”.

[20:10]

Pierina: “¿Todo era ahí en el momento o tenían tiempo aparte del ensayo para seguir laburando?”

Ignacio: “No, yo no tenía tiempo extra. Yo trabajaba a las 7 de la mañana, salía a las 2 de la tarde y me metía en los ensayos”.

Rodrigo: “No y como les decía, nuestros ensayos eran re largos y muy seguidos. Primer mes, tres veces a la semana. Segundo mes, cuatro veces a la semana. Y el tercer mes, cinco veces a la semana. Sí, era un montón. Por eso también había tiempo para aprender un texto, para resolver, para todo, porque teníamos ese tiempo dedicado a esto y pechando todos por esto”.

Melina: “Al tener que estar todo tan partiturizado, como nos contaban, tantas secuencias. ¿Esto se empezaba a hacer desde que se estaba creando esta estructura dramática de la obra, digamos, o en un momento dijeron: bueno, va a quedar así; este es el cuentito y ahí empezaron a ajustar, bueno acá había tal juego o fue eso desde el comienzo?”

Ignacio: “ Lo que yo tengo recuerdo es que no había muchas conceptualizaciones. Era: “hace esto, hacia allá. Funciona. Perfecto. Pásalo de vuelta. Acordátelo para mañana.”

Rodrigo: “ La obra se fue construyendo a la par que íbamos improvisando y ensayando y así. Después nos quedó un mes, unas cuantas semanitas, para hacer ya pasadas, pasadas enteras, donde tenés que agarrar ese ritmo particular que tiene la obra y todo lo que tiene que ver con la actuación. Pero ya la obra estaba escrita hasta ese momento.

Lo que sí, yo nunca supe que también les conté es por dónde íbamos, hasta que en un momento nos sentamos y dijeron: Bueno, cómo va a ser la puesta? ¿Cómo va a ser el vestuario? Bueno, les pasé: va a ser toda cámara negra, hay sólo tres sillas y la luz como elemento fundamental de Madryn.

Pero llevó un tiempo hasta que yo decidí, bueno sí va a ser así. Mientras, bueno iban quedando escenas. Yo iba viendo camufladamente, por donde yo quería que vaya. Porque yo no me animaba todavía a tomar la decisión de que sea: “bueno sí, son tres sillas, espacio negro y pibes”, me cagaba. Pero mientras lo iba conduciendo hacia eso, hasta que ellos me frenaron y me dijeron: “bueno, ¿cómo es?” “Va a ser así, ¿les parece qué funciona?, bueno listo, vamos”.

[23:53]

Rodrigo: (continúa) “Y también, rápidamente porque yo todo eso lo fui escondiendo en mi cabeza, una vez que lo puse en palabra ya salió y entonces capaz, que en una semana se solucionó todas las cosas demasiado. Porque yo pienso mucho, solo que no voy diciendo, porque tengo dudas, quiero aclararlas en mi cabeza a ver cómo funciona, se me aparecen las ideas, las imágenes y todo eso recién luego las pongo a prueba”.

Ignacio: “El Rodrigo muchas veces lo que te dice cuando le preguntas es “no sé”. Entonces para mí está buenísimo porque yo puedo decir bueno entonces “yo tampoco sé” y claro...

Rodrigo: (interrumpe) “... es mentiroso también el “no sé”, no es que yo no sé nada. Yo sé por dónde voy, pero es muy inseguro. Entonces prefiero decir el “no sé”, “no sé dónde estoy yendo”. Tengo una vaga idea, no empiecen ningún consejo sin saber a dónde voy. Yo sé por dónde pero es muy mínimo y luego bueno, voy poniendo a prueba. Pero todo lo llevo a prueba”.

[24:58]

Pierina: “Rodri en relación a eso, ¿te acordás de alguna cosa que para vos era una pavada, o a lo mejor era un juego y terminó quedando?”.

Rodrigo: “ Todo. Eh..., cuando empiezan a aparecer los personajes pasados de uno a otro, imitandose de uno a otro. Inclusive imitando al mismo actor. Nada, me parece que ese juego... y aparecían capaz que en las lecturas, viste... Porque nosotros leíamos. Era mucha lectura. Como iban a estar luego parados. Yo no decía nada, entendés. Entonces era mucha la lectura. O cuando estaban ahí, pasaban, pasaban y era ritmo, ritmo. Luego fue ponerlos en la silla y ver cómo se llevaban con la técnica, pero ese juego, bueno, fue quedando”.

Melina: “Recién explicaba Nacho este juego de cambiar para ustedes de personajes todo el tiempo y tan abruptamente. Construir otra voz distinta, qué les implicaba; cómo lo fueron trabajando, pudieron ir probando a ver si quedaba?”

Ignacio: “Sí, en principio. Yo siempre pensé que no lo podía hacer, pero cuando empezó. Yo siempre confío mucho en el Rodrigo y en nadie más en la vida. Pero yo estaba ahí, pensando que no era gracioso y resultó que sí, y eso fue... el cambio de voces y yo pensé que no me salía y al final, el que mejor le sale”.

[27:57]

Ignacio: “... Lo divertido fue actuar.”

Rodrigo: “ También me parece que la clave fue, cómo entrego eso al espectador. Desde el momento en que los chicos están parados y reciben a la gente y le dicen “hola, hola, hola”, y qué sé yo, “cómo están?, pasá” y se saludan y son Nacho, el Ale y el Hernán, que luego van a ser actores y que luego van a jugar. Me parece que, si les sale mal el español, no importa porque están jugando y se entiende que están jugando y que están contándonos

amistades. Me parece que eso es importante porque bueno, anticipo algo al espectador claro, que va a ser: “bueno, estamos acá en teatro, si nos sale bien, nos sale bien, si nos sale mal... bueno fíjense en recepciones”

[29:53]

Ignacio: “Algo para agregar en cuanto a las fragmentaciones. Yo creo que cada fragmento no es como una parte separada de un todo. Sino que, es un todo que sumado a otro fragmento compone otro todo. Entonces lo que obliga, para mi, en la actuación es encontrar la totalidad de ese fragmento. Es decir, que ese instante se convierte en un instante como totalidad, no pensarlo como algo que está cortado. En el proceso en todo montaje, cada unidad, es una totalidad que se junta con otra y genera una nueva cadena de sentido porque tiene una cadena de sentido propia. Y lo que también obliga, eso es a despersonalizar la actuación y que sea la actuación la que actúa y no, Ignacio Tamagno que está actuando una serie de fragmentos. Me parece que es una diferencia fundamental. En que si hay una fragmentación la actuación se despersonaliza y se ve sujeta y empieza a actuar la actuación. Que la actuación siempre actúa por fragmentos. Como que obliga a que el actor sea también montajista de sí mismo y de esa actuación. No como actor dramaturgo, sino como actor montajista y después hacer el ejercicio de eso. Como que pienso en esa despersonalización, en la importancia de pensar el fragmento como unidad de sentido completo, no como algo que quedó colgado, que fue sacado”.

[32:16]

Ignacio: “Pero para mí yo creo que hay algo que es fundamental en la dramaturgia de Rodrigo y en todo su laburo. Es algo que yo aprendí y también marcó para siempre, para bien y que hace ahora a la composición de la poética que yo intento desarrollar, que es: “la escena la compone el espectador, el artista de la escena es el público y el director, el dramaturgo, el técnico y los actores son el género en labor de oficio técnica artística, por supuesto. Pero con una base en donde se le ofrece al espectador todas las posibilidades de construirse en una película en la cabeza de ahí, ir componiendo la escena”.

[33:21]

Ignacio: (añade y continua) “ Con relación a Rodrigo, aunque suene paradójico, lo que hace es ofrecer una escena exterior que le ofrece al público todos los elementos para que juegue y componga, haga. Entonces sí hay personajes, pero lo componen el público en su cabeza, con todos los elementos para maquinalmente, digo el personaje es un resultado, no un a priori.”

Rodrigo: “Si hay personajes”.

Ignacio: "Sí, hay personajes. Pero no como una cosa de un ser que le conocemos todo. No el concepto Stanislavskiano de personaje".

[34:24]

Melina y Pierina: "Chau gracias por todo, abrazo".