



**Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires**



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA
DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARTE
MAESTRÍA EN TEATRO
DIRECCIÓN ESCÉNICA**

La construcción de dramaturgia del actor desde la dirección escénica.

La partitura de acciones como procedimiento en la creación actoral

Análisis del proceso de montaje de la obra

ARRANCADOS (la poesía es posible)

de Andrea Juliá.

Autor:

Lic. ANDREA JULIÁ

Directora:

Mg. GABRIELA PEREZ CUBAS

Fecha: 21 de Junio de 2019

Resumen

La presente investigación indaga la incidencia de la elaboración de partitura de acciones en el proceso de creación actoral en el montaje de la obra ARRANCADOS (la poesía es posible).

Para tal efecto se estudia la creación actoral en el marco de la dramaturgia del actor, según la Antropología Teatral y Eugenio Barba.

Del mismo modo se observa si la capacidad creadora de los artistas se ve enriquecida por la aplicación de dicha metodología; si la misma potencia su expresividad y si les proporciona nuevas herramientas que les permitan asentar su condición de actores en tanto autores de su composición sin condicionamientos.

Se indaga, también, acerca de la influencia de este mecanismo de trabajo en las distintas dramaturgias que componen el texto espectacular.

Abstract

The present investigation inquires the incidence of the elaboration of score of actions in the process of acting creation in the assembly of the play ARRANCADOS (poetry is possible).

For this purpose, the actor's creation is studied within the framework of the dramaturgy of the actor, according to the Theatrical Anthropology and Eugenio Barba.

In the same way it is observed if the creative capacity of the artists is enriched by the application of the mentioned methodology; if this empowers their expressiveness and provides new tools that allow them to settle their status as actors and as authors of their composition without conditioning.

It also inquires about the influence of this work mechanism in the different dramaturgies that compose the spectacular text.

Agradecimientos

A la FHAyCS (Facultad de Humaidades, Artes y Ciensas Sociales) de la U.ADER. (Universidad Autónoma de Entre Ríos)

A la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte de la UNICEN (Universidad Nacional del Centro)

A la CDAB (Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte) de la UNICEN (Universidad Nacional del Centro)

Al Grupo Experimento Escenario Teatro de Paso de los Libres, Corrientes

Al Grupo Teateatro de Alberti, Buenos Aires

Al Lic. Horacio Medrano

A la Lic. Silvia Parodi

Al Mg. Mauricio Sena

A Mónica Bellas

Índice

Introducción.....	7
1 PRIMERA PARTE: Marco teórico, su articulación con la investigación y el texto dramático soporte del trabajo artístico.....	9
1.1 CAPÍTULO UNO: La Antropología Teatral como marco para la creación de dramaturgia del actor.	9
1.1.1 La Antropología Teatral: conceptos a modo de contexto general.....	9
1.1.2 Eugenio Barba: un puente entre los siglos XX y XXI.....	11
1.1.3 Dramaturgia del actor: una praxis desde y hacia la libertad de creación.....	12
1.1.4 La partitura de acciones: eje del trabajo de construcción escénica del actor.....	13
1.1.5 Principios sobre los que se basa la construcción de partitura de acciones.....	14
1.1.6 Fundamentación del abordaje del material escénico a partir de la dramaturgia del actor.....	15
1.2 CAPÍTULO DOS: Articulación de la línea principal de investigación con otras líneas de apoyo paralelas- Cartografía de la investigación.....	18
1.2.1 Aberastury y Laban como complemento técnico en la creación de dramaturgia de actor.....	18
1.2.2 Valenzuela: la continuación de un trazo.....	20
1.2.3 Cartografía del artista investigador	21

1.3	CAPÍTULO TRES: Análisis dramático de la obra y su modificación para la puesta en escena.....	25
1.3.1	Acerca de la autora y su estilo de escritura.....	25
1.3.2	Disparador de la idea dramática.....	27
1.3.3	Síntesis Argumental.....	28
1.3.4	Desarrollo del argumento.....	29
1.3.5	Estructura dramática.....	29
1.3.6	Personajes.....	30
1.3.7	Modificaciones del texto para la puesta en escena.....	31
1.3.8	La versión escénica del texto	31
2	SEGUNDA PARTE: La partitura de acciones: eje de la construcción escénica del actor y su influencia en la puesta en escena.....	33
2.1	CAPÍTULO UNO: Primer momento de la investigación: El laboratorio teatral.....	33
2.1.1	Descripción de los hechos y los pasos previos dados antes de la implementación de la propuesta específica.....	33
2.1.2	Criterios e indicaciones de dirección	34
2.1.3	La creación de secuencias de movimiento físico y sonoro y su repetición.....	38
2.2	CAPÍTULO DOS: La creación de partitura de acciones a partir de las investigaciones anteriores.....	42
2.2.1	Estrategias de la dirección para incentivar y definir la creación de partitura de acciones	42
2.2.2	Últimas consignas dadas.....	48
2.2.3	Paso previo a la puesta en escena: Nueva lectura de la obra.....	50

2.3	CAPÍTULO TRES: Segundo momento de la investigación: Producción de obra.....	52
2.3.1	Introducción a la puesta en escena desde la construcción de partitura de acciones.....	52
2.3.2	Visión de puesta en escena y dirección general	52
2.3.3	Decisiones de puesta en escena, primera etapa: traslación de la creación del diseño de partitura de acciones en la puesta en escena.....	54
2.3.4	Decisiones de puesta en escena, segunda etapa: inclusión definitiva de las diferentes dramaturgias de la escena.....	59
	Conclusiones.....	64
	Bibliografía.....	67

ANEXO I: Texto completo ARRANCADOS (la poesía es posible)

ANEXO II: La puesta en escena final utilización de la partitura de acciones como soporte del diseño de partitura escénica total

Introducción

El presente trabajo estudia la implementación de la partitura de acciones como recurso técnico en la composición del trabajo escénico del actor; en el montaje de la obra ARRANCADOS (la poesía es posible).

Del análisis resultante también se desprende cómo dicha metodología, enmarcada teórica y metodológicamente en la Antropología Teatral, interviene no sólo en la creación actoral, sino que influye en la puesta en escena.

Partiendo de la base que el objeto de estudio es la praxis, y que durante el mismo lapso en el que se realizó la presente investigación el producto escénico fue ensayado y estrenado; en este trabajo se detalla el período de ensayos en el que se utilizó la metodología enunciada. Se incluye también una descripción de los pasos llevados a cabo en la puesta en escena para dar una idea completa del resultado escénico total, dada la influencia que tuvo dicho procedimiento en el mismo.

La hipótesis en la que se basó la investigación es la de considerar que la construcción escénica del actor basada en la elaboración de partitura de acciones es una herramienta eficaz para el intérprete, al que le permite acentuar su condición de artista creador y delimitar su propio espacio de libertad tanto en su dramaturgia personal como en el vínculo con los otros artistas creadores de las diferentes dramaturgias escénicas.

ARRANCADOS (la poesía es posible) es un texto contemporáneo que plantea el tema de la identidad y la memoria a partir de un argumento que toma como base el secuestro y desaparición de personas en la última dictadura cívico - militar de la Argentina y la apropiación de los hijos de estos nacidos en cautiverio. Presenta una dramaturgia cuya escritura está sostenida en la palabra poética; divide en cuadros, sin acotaciones ni diálogos entre los dos personajes; sino en una especie de monólogos compartidos.

La investigación, dividida en dos partes, describe en el primer capítulo de la primera parte, a modo de contexto general, una síntesis de la teoría de la Antropología Teatral, desde la perspectiva de Eugenio Barba, la influencia de este autor en la teatralidad en la transición del siglo XX al siglo XXI, una descripción de los principios en los que se basa la creación de partituras de acción conformando el trabajo que constituye la dramaturgia del actor y la articulación entre la teoría elegida y la práctica llevada a cabo.

En el capítulo dos se expone una síntesis de otros aspectos teóricos abordados que forman parte del marco teórico que contiene a la investigación.

En el capítulo tres de la primera parte se realiza un análisis dramático del material de texto que dio origen a la investigación, una breve sinopsis de la dramaturgia de la autora y las modificaciones del texto para su escenificación.

En la segunda parte se desarrolla el núcleo central de la investigación en 3 capítulos.

El primero describe el trabajo introductorio realizado durante los ensayos a modo de laboratorio teatral, tiempo durante el cual se expusieron las pautas técnicas específicas.

El capítulo dos expone en detalle la metodología de trabajo a través de las distintas estrategias de la dirección.

Finalmente, el capítulo tres contiene la descripción de los pasos dados en la etapa de producción de obra y las decisiones de puesta en escena. Se incluyen, también, diferentes reflexiones paralelas que permiten ir acercándose a las conclusiones posteriores; reafirmando así el carácter dinámico y cambiante del objeto de estudio tal como se menciona al comienzo de esta introducción.

Dado que uno de los objetivos que dieron origen a este trabajo fue el de poder dejar plasmada en la Tesis una experiencia escénica en la que se incorpore el aprendizaje específico en materia de Dirección Teatral ofrecido por la Maestría; en algunos pasajes se hace referencia como parte del soporte teórico de la misma, a conceptos trabajados en los distintos Seminarios con el fin de poder hacer una vinculación directa entre la producción y el proceso de aprendizaje académico.

Finalmente, se agregan a la investigación dos anexos. En el primero se transcribe el texto dramático ARRANCADOS (la poesía es posible); y en el segundo se expone la propuesta de puesta en escena y dirección general en tanto el montaje de la pieza, con el fin de poder demostrar cómo la metodología de trabajo propuesta a los actores tuvo su correlato en todas las dramaturgias que componen la escena, generando un intercambio creativo entre los artistas.

3 PRIMERA PARTE: Marco teórico, su articulación con la investigación y el texto dramático soporte del trabajo artístico

3.1 CAPÍTULO UNO: La Antropología Teatral como marco para la creación de dramaturgia del actor

Para dar inicio al desarrollo de la investigación se describen a continuación ciertos conceptos salientes de la Antropología Teatral, que permiten establecer aquellos puntos técnicos básicos que fueron utilizados como soporte inicial en la creación escénica.

Se expone también una breve semblanza de Eugenio Barba en relación con su mirada respecto del teatro y su aporte al mismo desde este campo de estudio.

Finalmente se describe el punto en el que se articula lo descripto con la decisión de la dirección la obra ARRANCADOS (la poesía es posible), de utilizar esa vía de investigación como columna vertebral del montaje escénico que pone énfasis en la dramaturgia del actor; también puntualizada en este capítulo.

3.1.1 La Antropología Teatral: conceptos a modo de contexto general

En el epílogo del libro “El arte del actor en el siglo XX” Un recorrido teórico práctico por las vanguardias, Borja Ruiz dice:

(...) el siglo XX nos ha dejado al menos tres elementos para la reflexión que pueden servir de puente a la hora de trasvasar el legado técnico al teatro del siglo XXI. Son los siguientes:

- 1) Entender que toda técnica actoral sirve a unos determinados fines éticos y estéticos.
- 2) El descubrimiento de unos principios antropológicos comunes en las técnicas del actor que operan por debajo de los valores éticos y estéticos.
- 3) La consolidación del actor como creador. (Ruiz, 2008, p.522)

Estas palabras sirven como punto de partida para sintetizar la mirada acerca del arte del actor que engloba a toda la investigación.

Los maestros de teatro que legó el siglo XX invitaron a reflexionar acerca del trabajo del actor no sólo en lo que incluye en su preparación una investigación personal de sus posibilidades expresivas físicas y vocales, desarrollando habilidades y destrezas en ese orden; sino en la idea de unidad en tanto cuerpo/mente/espíritu/emoción que le dan

marco para la creación de su propia dramaturgia; considerando la misma como parte de un entramado de dramaturgias que constituyen la obra espectacular.

La teoría y la praxis en la actuación en las vanguardias del siglo pasado afirmaron de forma contundente al actor como eje de la concepción teatral, convirtiendo el trabajo de este “en un espacio de investigación artística y antropológica sin igual, desde el cual poder consolidar, contradecir o poner en duda la estructura social, política, o cultural de la sociedad” (Ruiz, 2008, p 529).

Los aportes de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Tadeuz Kantor, Bertolt Brecht, Michael Meyerhold, Gerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Augusto Boal entre otros, pusieron en jaque la idea que solo el texto dramático da indicios de cómo el actor debe construir escénicamente su trabajo actoral. Podría decirse que, en gran medida, a estos creadores les demandó varias décadas del siglo XX elaborar teorías que acercaran al actor nuevas praxis llevándolos, a resolver otra problemática que traía aparejado el tema de la actuación: La técnica. Y por lo tanto a formularse preguntas que buscaron respuesta durante años. ¿Debe el actor realizar un trabajo a partir de una técnica? y si lo hace desde allí, ¿pierde espontaneidad, verdad, sentimiento? Tal como se señala en las palabras de Ruiz (2008) esas preguntas se fueron respondiendo al tiempo que teoría y práctica iban dando paso a la creación de diferentes técnicas

La Antropología Teatral ha podido contener y sintetizar los conceptos antes vertidos; tal como lo describe Eugenio Barba:

La antropología teatral es el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana. Esta utilización extra cotidiana, del cuerpo en el teatro, es lo que se llama técnica. Unos principios concretos determinan la técnica del actor (...) y las tensiones orgánicas pre expresivas (...) que hacen un cuerpo vivo y manifiestan su bios escénico atrayendo la atención del espectador mucho antes de introducir la expresión personal. (Barba & Savarese, 1988, p.7)

Es preciso aclarar que la Antropología Teatral no busca ofrecer al teatrista verdades únicas, sino más bien intenta brindar ciertas indicaciones que sean útiles a la hora de encarar la creación. No aspira a crear “leyes” sino que se aboca a estudiar reglas del comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación.

3.1.2 Eugenio Barba: un puente entre los siglos XX y XXI

Eugenio Barba, enriquecido por el aporte de sus predecesores, logra definir una praxis clara que plasma en escritos en los que es posible la comprensión y asimilación de esta. Renueva la mirada de la pedagogía teatral y aporta en el trabajo de dirección actoral una importante fuente de inspiración.

Dice Magalí Muguercia:

(...) El rechazo de Barba a la literalidad es uno de los principios que mejor expresan el carácter de las opciones estéticas e ideológicas en las que se sustenta su proyecto de un teatro antropológico (...) Ha conseguido crear un método propio de entrenamiento, instrumentar una peculiar pedagogía (...) portadora de descubrimientos y sugerencias extensibles a otras estéticas. (Muguercia, 1987)

Se puede agregar que el aporte que realizó Barba en su momento, introduciendo un nuevo concepto de creación actoral y de dirección; permiten en el presente la formulación constante de interrogantes que cuestionan la creación misma en el afán de superación y trascendencia. Sin proponérselo, este creador con su grupo Odin Teatret, se transformó en un puente entre dos siglos que se debaten el concepto de Teatro, más aún, el concepto del Arte. Es importante destacar uno de los aspectos de su teoría que es la que da sustento a lo antes referido, en palabras de la misma autora:

(...) Barba observa el comportamiento bio-síquico del hombre. Cuando este hace teatro (el hombre "en situación de representación") responde a una lógica diferente a la cotidiana: si el "cuerpo cotidiano" actúa según el principio del menor empleo de energía posible para el máximo resultado, el "cuerpo teatral" actúa según la lógica inversa: es el hecho de emplear el máximo de energía para el menor resultado, lo que hace escénicamente presente, vivo, al actor (...) Este sería el primer eslabón de su sistema. (Muguercia, 1987)

Ese primer eslabón de su sistema es, desde el punto de vista de quien suscribe, el punto neurálgico de toda la teoría; dado que coloca al actor como único artífice responsable de su creación, asumiendo su identidad en tanto actor creador en escena. Este hecho constituyó en cierto sentido un cambio de paradigma que aún hoy continúa profundizándose.

3.1.3 Dramaturgia del actor: una praxis desde y hacia la libertad de creación

Eugenio Barba, para describir una perspectiva del trabajo de dirección actoral que se funde con su teoría de la Antropología Teatral, emplea la terminología Dramaturgia del actor, él dice:

Con el transcurso de los años me había acostumbrado a definir el trabajo del actor como “dramaturgia del actor”. Con este término me refería tanto a su aporte creativo en el crecimiento de un espectáculo como a su capacidad de enraizar lo que contaba en una estructura de acciones orgánicas (...) entendiéndolo por orgánico las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor. (...) Una presencia escénica orgánica del actor se basa en determinados principios a desarrollar en una perspectiva histórica y multicultural.” (Barba, 2010 p. 53,54)

Lo que el autor agrega a continuación es contundente a la hora de la composición actoral y el trabajo de todo director que pretenda nutrirse de la creación del actor; por eso aquí se destaca especialmente, dada la articulación con el tema principal de la presente investigación. Dice Barba:

(...) Cuando hablaba de “dramaturgia del actor” quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las de autor. El actor extraía de su propia biografía, necesidades, experiencia y fase existencial y profesional como también del texto, personaje o tareas en relación con el director y con los colegas (...) entonces su dramaturgia me servía para pensar su aporte como una composición con un valor en sí mismo (Barba, 2010 p.53, 54)

Se concluye que la “dramaturgia del actor” no responde a una estética específica, ni a la puesta en escena de determinados materiales teatrales; sino que es, una herramienta técnica que elige el actor para su creación escénica. En este punto es oportuno sumar las palabras de Julia Varley, actriz del Odin Teatret, ya que deja claro esto antes dicho, y permite acentuar la idea de un actor que se autoabastece asimismo, como más adelante se expondrá en profundidad. Ella dice:

Aspiro a ser una actriz sin divisiones artificiales entre cuerpo, mente, fantasía, sentidos, emociones y reflexión. Mis acciones físicas y vocales apuntan a tener un efecto sobre el espectador. En mi trabajo de actriz, la dramaturgia es el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica que encadena las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción. (Varley, 2010. p.37)

3.1.4 La partitura de acciones: eje del trabajo de construcción escénica del actor

Es importante señalar que la dramaturgia del actor toma como una de las premisas basales de su metodología el concepto de *partitura de acción* que el actor construye en base al conocimiento, manejo y articulación de ciertos *principios*.

Al decir del actor y director César Brié esos principios “(...) nos llevan a componer, a construir con nuestro cuerpo acciones, partituras, formas habitadas por nosotros a través de personajes, de situaciones, de figuras. Formas en movimiento, complejas, vivas. (...) No existe actor que, improvisando no componga” (Brié, 1995, p.76) Esta composición que el actor realiza en forma personal a través de la creación de partituras corporales y vocales; es la que el director toma, moldea y resignifica en la puesta en escena.

Dado que este es el ítem técnico que se toma como eje transversal de la metodología de creación implementada para el montaje de la obra en cuestión que se expone en esta investigación, se incluyen dos conceptos que suman en la comprensión del tema.

La actriz del Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen escribe:

El proceso de la creación del personaje se realiza a nivel de la composición, del modelaje de la energía. El personaje no es una entidad psicológica, es una cierta calidad energética. Cuando el actor crea un personaje no debe partir de una serie de vivencias interiores sino de un modelaje físico que dé una cierta calidad a su energía. Cuando el espectador perciba esta calidad energética en un determinado contexto va a llenarla de contenido psicológico. Es el espectador, no el actor quien crea la psicología del personaje. (Nagel Rasmussen, 1994. p.35)

El personaje como entidad a partir de una construcción energética. Un concepto que puede sintetizarse en una imagen ofrecida por Ryszard Cieslak, en donde queda clara la seguridad que proporciona la creación de partituras en el trabajo del actor; él dice:

(...) la partitura es como un vaso de vidrio en el cual está una vela encendida. El vidrio es sólido, está allí, puedes confiarte. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. (...) Así como la llama atrás del vidrio se mueve, fluctúa, crece, se baja; está por apagarse y de pronto brilla con fuerza, también mi vida interior varía cada noche. (...) No me preparo para ensayar nada. (...) me siento seguro de mi partitura, sé también que cuando no siento casi nada, el vidrio no se romperá, porque la estructura objetiva, trabajada por

meses me ayudará (...) La partitura es la misma, pero cada cosa es distinta, porque yo soy distinto. (Cieslak, 1994.p.22)

3.1.5 Principios sobre los que se basa la construcción de partitura de acción

Como quedó expresado en la transcripción del texto de Brié la construcción de partitura responde a determinados principios básicos que, según la Antropología Teatral, logra que un actor sea orgánico y preciso en escena, dado que, en situación de representación, el cuerpo se utiliza de forma extra cotidiana. Los principios apuntan a la transformación del cuerpo: a dilatarlo. Un cuerpo dilatado es un cuerpo preparado para la escena. Pero no sólo en el sentido físico sino también en el mental: “El pensamiento atraviesa la materia en forma tangible; no debe manifestarse solo en el cuerpo en acción, sino que debe también atravesar lo obvio, la inercia, aquello que surge automáticamente delante nuestro cuando imaginamos, reflexionamos, obramos”. (Barba, 1992, p.138).

Cuerpo y mente se preparan para la escena a través de técnicas extra cotidianas constituidas por “los principios que retornan” (Barba, 1992, p.31) que se describen a continuación:

1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio: “El equilibrio dinámico del actor, basado en las tensiones del cuerpo, *es un equilibrio en acción*: ello genera en el espectador la sensación del movimiento aun cuando hay inmovilidad” (Barba & Savarese, 1988, p.73). Se pretende lograr un equilibrio precario abandonando la técnica cotidiana basada en el menor esfuerzo.

2. La danza de las oposiciones: Para lograr el uso correcto de la energía en las acciones es importante que el actor la construya como un juego de oposiciones, trabajando la tensión entre fuerzas opuestas. “Al crear oposiciones el actor crea resistencia: la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del tonus muscular” (Barba & Savarese, 1988, p.49).

3. Las virtudes de la omisión o el principio de la simplificación: Apunta a un desarrollo de la observación por parte del actor del propio trabajo de construcción destacando algunos elementos respecto de otros, llevándolo a ser consciente de poder realizar una síntesis durante su creación. No significa no hacer. “La omisión es un principio inmediatamente evidente apenas se empieza a eliminar algunos elementos visuales de las acciones de los actores (...) La virtud de la omisión no es tan sólo un juego

teatral, sino que es la regla lógica de una síntesis” (Barba & Savarese, 1988, p.228). Al mismo tiempo es una “operación de reducción y sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de técnicas cotidianas del cuerpo, creando una diferencia de potencial a través del cual pasa la energía.” (Barba & Savarese, 1988, p.31)

La estrategia metodológica que se utilizó para el montaje de la obra estudiada se basó en estos núcleos técnicos que, según la dirección, son indispensables dado que a través de esta forma de trabajo es el director quien se nutre del actor para la creación de las otras dramaturgias, tal como lo explica Varley:

En los muchos años de trabajo, no recuerdo un único caso en el que Eugenio (Barba) no haya respetado lo que para mí es la información profunda de la acción. Si el material que le presento no le interesa él corta o elimina, si, por el contrario, le provoca asociaciones, comienza a seguirlo, elaborando mis acciones y poniéndolas en relación con otras partituras, textos, objetos y melodías. (Varley, 2010, p.95)

1.1.6. Fundamentación del abordaje del material escénico a partir de la dramaturgia del actor

Al momento de iniciar los ensayos de la obra ARRANCADOS (la poesía es posible), y ya en plena cursada de la Maestría en Teatro, la dirección toma la decisión de abordar este camino creativo a raíz de la propia experiencia actoral de más de 30 años de profesión en los que la creación de la propia dramaturgia devino en espacios de encuentro con la libertad de creación. Asimismo, el texto dramático en cuestión y su estilo de escritura permitió proyectar la idea que esta técnica utilizada lo potenciaría. Y, por último, se asentó esta decisión durante el tránsito por el Seminario - *Taller de producción y montaje teatral I*¹ dictado por el Prof. José Luis Valenzuela quien, durante los encuentros, describió el trabajo del director de esta manera:

(...) el desafío como director es estar abierto a lo que el actor propone (...) la construcción de la dramaturgia de la escena tiene que tener una flexibilidad tal que se amolde en el proceso edificando, hilando punto a punto, (...) la modulación se va haciendo sobre la marcha para que sea una estructura auto sustentada por la creatividad de todos. (...) A veces en la práctica pasa a una velocidad que no se puede procesar, pero que en algún momento comienza a asentarse en un lugar consciente, entonces no sé qué voy a proponer en el paso siguiente pero sí sé qué está faltando y eso es lo

¹ Seminario correspondiente a la mención Actuación de la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN

que guía el pedido al actor, quien tiene esa misma percepción y ofrece según su propia construcción.²(Valenzuela, 2016)

La combinación de estos motivos fue a su vez impulsada por la idea de una creación que permita habitar la escena desde el momento en que el actor asume el presente escénico. Dicho presente escénico construido en base a una técnica de trabajo que, ofrecida por el director, logre una clara dramaturgia orgánica. La misma, tal como lo expresa Eugenio Barba es

(...) la fuerza que mantiene juntos los diferentes componentes de un espectáculo transformándolo en experiencia sensorial, está constituida por la orquestación de todas las acciones de los actores consideradas como señales dinámicas y cenestésicas. El espectáculo es la experiencia de una experiencia. El espectador debería intuir o aferrar en él el sentido de la historia o de una sucesión de acciones. Pero, sobre todo, el espectador debería vivir emotivamente el espectáculo. (Barba, 2010, p53-54)

Cabe agregar que, desde la dirección escénica, proponer a los actores la construcción de dramaturgia a través del procedimiento de partitura de acciones, se presentaba como un reto particular, dado que hasta ese momento, la experiencia personal había sido sólo en el rol actoral.

Corolario del Capítulo:

Se puede inferir que la partitura de acciones configura, tanto en lo físico como lo sonoro, una herramienta trascendente para el actor. Otorga claridad y conciencia del límite; al que se llega a partir del trabajo riguroso de precisión en la construcción creada en la libertad que otorga el límite.

Los párrafos seleccionados y transcritos de los distintos artistas que utilizan esta forma de creación para sus composiciones actorales y de dirección; son ejemplos que contuvieron y encauzaron a la dirección escénica en el momento concreto de la creación artística.

Al mismo tiempo en que fueron estudiados se aplicaron en la práctica y en forma continua fueron ofreciendo un sostén teórico que dio fundamento a dicha praxis.

² Valenzuela, J.L. (2016) Apuntes de clase Seminario - *Taller de producción y montaje teatral I* (mimeo) Seminario correspondiente a la mención Actuación de la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN

Se describieron a través de quienes originaron su creación y difusión en el teatro, y los pasos dados que se expondrán en los próximos capítulos, se unifican en esta columna vertebral que permitió asentar el trabajo artístico, personal y profesional, en el que se pretendió lograr la unidad de lo técnico, lo ético y lo estético, tal como se lo expresara a través de Borja Ruiz en el comienzo del capítulo.

3.2 CAPÍTULO DOS: Articulación de la línea principal de investigación con otras líneas de apoyo paralelas. Cartografía de la investigación.

La descripción técnica que se vuelca a continuación explica algunos de los contenidos inscriptos en las técnicas de Fedora Aberastury y Rudolf Laban, ambas utilizadas como simples disparadores que funcionaron como línea transversal con la Antropología Teatral.

Se incluye una breve descripción de la idea de trazo en el diseño de dirección escénica aportado por el Prof. José Luis Valenzuela en el marco del Seminario³ dictado en la Maestría y finalmente se expone acerca del concepto de cartografía a través de escritos del Dr. Jorge Dubatti para contextualizar el marco que contiene a la praxis.

1.2.1. Aberastury y Laban como complemento técnico en la creación de dramaturgia de actor

Durante los distintos períodos de ensayos que se describirán en los capítulos posteriores, se incluyen ciertos aspectos técnicos utilizados que responden a dos líneas de investigación del movimiento corporal y que fueron tomadas como un soporte más en la ejercitación. Estas funcionaron como disparadoras de imágenes corporales que nutrían la creación de las partituras de acciones.

Fedora Aberastury⁴ desarrolló una técnica de trabajo corporal que denominó Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento en la cual a través del pensamiento consciente se abren canales expresivos que se manifiestan en el cuerpo, activando conductos energéticos del cuerpo que potencian la sensibilidad. El Arq. Jorge Likier explica en forma sintética un concepto base de esta técnica:

³ Seminario-Taller de Producción y Montaje I en el marco de la Maestría en Teatro, mención Dirección Escénica- UNICEN (2016)

⁴ Fedora Aberastury (1914-1985) observó que las tensiones acumuladas por los seres humanos a lo largo de la vida les impedían expresarse libremente. Influenciada por las disciplinas orientales comprendió que era necesario buscar, no sólo el origen de las dificultades técnicas sino el origen de los movimientos. Partiendo del pensamiento y su vibración sonora se trabaja para que repercuta en el centro energético elegido, tomando como tal a cualquier zona del cuerpo. Así crea el Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento que denominó como *“el intento de encontrar una técnica para que el ser humano, único protagonista sobre la tierra que conoce todas las gamas de la emoción, pueda encontrar los caminos que le permitan trascender, transformándose en un intérprete de sí mismo.”* Entre otras cosas logra, como disciplina corporal, consciente y vivencial, concientizar la materia como energía a través de la mirada del cuerpo en su totalidad. En <http://espaciointron.blogspot.com>

Mediante el pensamiento consciente y la atención puesta en consignas las palabras adquieren un significado y un valor profundo que las transforman en energía, activando los centros de energía, y llegando a espacios internos desconocidos, despertando zonas dormidas que nos permiten integrarnos como seres humanos completos. (Likier, 2015)

Como se describe más adelante, la dirección tomó, para complementar el trabajo de construcción de partitura de acciones, sólo lo que en la técnica de Aberastury refiere al trabajo con la palabra, ya que se consideró que dicha técnica funciona como disparadora de imágenes internas muy contundentes que se evocan a partir del sonido de la palabra pensada.

Los sonidos provocan en el interior del artista una resonancia que este lo vuelca al cuerpo en movimiento; pero a su vez la reverberancia del sonido de la palabra como tal, se manifiesta en el interior abriendo canales sensibles que pueden tomar forma en una palabra que no es propia, como sucede en el caso del texto de una obra dramática.

Esta práctica que nace literalmente de los “dedos” y los múltiples centros de energía, llevan a un movimiento que libera corazas y desbloquea emociones.

Al mismo tiempo, y siempre como complemento para fortalecer y ofrecer a los actores herramientas diversas que ayuden a desplegar la creatividad; la dirección sumó a lo antes dicho ciertos aspectos de la técnica de análisis del movimiento creada por Rudolf Laban⁵.

Este hombre de la danza sistematizó “una metodología para el análisis del movimiento estudiando las causas que lo generan y las formas que el movimiento adquiere para poder expresarlas” (Pérez Cubas, 2011, p.123).

Sintetizando su enfoque se puede decir que según las combinatorias de las variables: tiempo, espacio y el flujo de la energía se producen determinadas acciones básicas, y sus cualidades dinámicas correspondientes conformando comportamientos o conductas. Las mismas son: golpear, tocar, fluir, flotar, presionar, torcer, latigar, vibrar; que aplicadas a la construcción de partitura de acciones (tal el objetivo que se propuso la dirección actoral) “ofrecen la posibilidad de indagar tanto en el aspecto formal del movimiento, proyectado en un espacio escénico, como en el aspecto emocional que conecta al sujeto con las formas en que se mueve y se expresa.” (Pérez Cubas, 2011.p123).

⁵ Laban, R. V. (1879-1958). Coreógrafo, profesor, filósofo y teórico de la danza húngaro. Desarrolló una serie de movimientos derivados de las respuestas emocionales e intelectuales del ser humano, e ideó un sistema de notación de la danza conocido como Labanotation.

La inclusión de la técnica Laban en cualquier trabajo escénico que requiera de la composición corporal proporciona claridad y síntesis en el movimiento. Sobre todo, profundiza en la noción de precisión y la consciencia del límite. En el caso del actor ofrece la posibilidad de trasladarlo al texto.

De estas dos técnicas mencionadas; descritas sin pretensión de profundizar en detalle dado que sólo fueron tomadas en su aplicación a través de ejercitaciones combinadas con otras propuestas; surgió un entramado que se sumó al cauce principal por el cual se pretendió guiar a los actores de la obra.

Ambas propuestas parten de premisas técnicas concretas que llevaron a potenciar desde el cuerpo sonoro y el cuerpo físico; un cuerpo sensible, permeable y disponible.

1.2.2. Valenzuela: la continuación de un trazo

El Prof. José Luis Valenzuela, en el marco del Seminario dictado en la Maestría, desarrolló la idea que el acto de dirigir puede concebirse como la escritura de un trazo continuo que se ve enriquecido por los trazos ofrecidos por los actores.

El docente explicó su propuesta enfatizando que el dibujo escénico que el director plasma en su puesta en escena, deviene de aquellos aportados por los actores. Esa sumatoria de trazos se lograría en una dinámica de trabajo adonde la creación se da a instancias de una dirección que ofrezca claras herramientas metodológicas.

(...) Cuando un actor trae una propuesta en esbozo (...) ¿Qué intervención puedo dar; sabiendo que lo que el otro quiere es una herramienta para continuar? Yo lo llamo la continuación de un trazo, porque es como si lo que me llega de la propuesta del otro es un fragmento, un rayón, un girón y lo que yo puedo darle tampoco es una totalidad, ni nada que le arme una solución completa, sino que es una respuesta casi visceral a una propuesta que el otro me tiró y si esto se prolongara me volvería a devolver. (Valenzuela, 2011)

La idea de trazo fue ligada al trabajo de montaje según el cineasta Sergei Eisenstein quien, como expone Valenzuela, habla del “montaje de atracciones, obligando al espectador a pensar poéticamente, es decir productivamente. (...) Montar atracciones significa establecer una relación no-automática entre ellas” (Valenzuela, 2011, p.91).

Estos dos conceptos interrelacionados que propuso el docente constituyeron un soporte para la línea madre de la investigación: la Antropología Teatral. Así la dirección, como se ampliará más adelante, intentó profundizar en un montaje que obligara a

(...) pensar poéticamente. (...) reemplazar la articulación metonímica propia de la acción realista por una yuxtaposición de representaciones con probables efectos metafóricos. (...) crear una poética de lo discontinuo que exige encadenar esas condensaciones intensas llamadas “imágenes” según un ritmo que contraríe cualquier automatismo de lectura. (Valenzuela, 2011, p.93).

La práctica realizada durante el Seminario permitió constatar que la idea de trazo y el concepto de montaje se retroalimentan generando una potencia creativa tanto en la construcción de la dirección (que es quien propone ese punto de partida) como en los actores, artífices de los trazos iniciales.

Cuando Valenzuela toma las palabras de Eisentein y dice: “la eficacia del montaje reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen” (Valenzuela, 2011, p.94) ya está proponiendo una metodología de trabajo que incluye la mirada de quien especta.

Esta concepción, enlaza con las palabras de Eugenio Barba, cuando dice: “(...) las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor.” (Barba, 2010, p53) permitió asentar aún más la decisión tomada en el momento de encarar la dirección actoral y el proceso creativo de la obra.

1.2.3. Cartografía del artista investigador

Completando el marco teórico es preciso transcribir la siguiente definición: dice el Dr. Jorge Dubatti “La Filosofía del Teatro impulsa el reconocimiento del artista investigador que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia”. (Dubatti, 2014, p. 83).

En ella Dubatti impulsa a los hacedores del teatro a un trabajo identificado como una investigación en la práctica con fundamento y reflexión. Ubica al artista como un pensador que tiene conciencia de sus saberes y produce insumos para esos saberes. Lo coloca de manera tal que este pueda desinhibirse de su pensamiento generando el intercambio y la asociación con el investigador que lleva adentro para ampliar su campo artístico desde su campo investigativo, y viceversa.

Este fue el enfoque metodológico que se utilizó para abordar el presente trabajo.

A medida que el proceso de creación fue avanzando, este rumbo se delineó cada vez más, tomando conciencia que la dirección, en este caso la artista – investigadora, fue creando un corpus teórico que provenía de la propia praxis.

El artista que investiga desde su hacer, sin saberlo a priori, responde a determinadas variables que se entrecruzan y que conforman una cartografía específica.

Tal como lo expresa también el Dr. Dubatti “La cartografía considera el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales. (...) Cada acontecimiento teatral puede ser analizado desde diferentes áreas.” (Dubatti, 2008)

Es importante incluir entonces en este apartado algunos datos que conforman la cartografía en la que se inscribe esta investigación.

La artista- investigadora que suscribe este trabajo pertenece al grupo de teatro TEATEATRO⁶ que representa a la ciudad de Alberti, Buenos Aires. En el año 2016, a instancias de la cursada de Maestría en Teatro⁷ convoca a actores del Grupo Experimento Escenario Teatro⁸ de Paso de los Libres, Corrientes; para realizar la experiencia de Laboratorio Teatral de la obra ARRANCADOS (la poesía es posible) cuya autoría pertenece también a la dirección.

El trabajo que, tal como se explica en los capítulos siguientes; mutó de laboratorio teatral a producción de obra, se preparó en su totalidad en una sala de ensayos de C.A.B.A.; asumiendo ambos grupos la producción económica del espectáculo, sin subsidios estatales ni privados.

Se incorporaron al equipo creativo de trabajo diversos artistas en las áreas específicas: escenografía, coreografía, iluminación, asistencia, gráfica, etc. oriundos de Buenos Aires y con experiencia profesional destacada en Argentina y el exterior.

⁶ Grupo de 45 años de trayectoria abocado a la producción de espectáculos y al trabajo docente que cuenta con el desarrollo de proyectos de investigación, dictado de clases, seminarios y talleres en el área de entrenamiento corporal y vocal para la escena, la actuación, dirección; como así también a tareas de gestión en institutos de enseñanza teatral terciaria y Universidades dentro y fuera del país. Destacado con distinciones por su trabajo en Argentina y el exterior.

⁷ Maestría en Teatro, mención Dirección Escénica. Facultad de Arte- UNICEN

⁸ Grupo de teatro independiente fundado en el año 2005 en la ciudad de Paso de los Libres, provincia de Corrientes. Produce espectáculos para adultos, jóvenes y niños con presentaciones en Argentina y el exterior. Incluye en su trabajo el dictado de talleres para todas las edades. Ha recibido distinciones en Argentina y Brasil.

Se trabajó entre los años 2016 y 2018 (estreno en mayo) en forma regular, con algunos espacios de tiempo sin encuentros debido a compromisos profesionales de las partes.

El objetivo de producción de los grupos fue y es el de generar un circuito de presentaciones por fuera de sus ciudades de origen en el marco de giras, encuentros y festivales nacionales e internacionales de teatro.

Para poder completar el mapa cartográfico del que se hace referencia, no obstante, es necesario describir algunos aspectos puntuales respecto de la formación y experiencia de los integrantes del Grupo de Paso de Los Libres.

Éstel Gómez y Gustavo Insaurralde pertenecen a una joven generación de artistas del interior del país que a partir de la formación integral a través de Talleres y Seminarios nacionales e internacionales fueron creando una metodología de trabajo que incluyó en algunas de sus investigaciones el teatro antropológico y ritual. Sin embargo, esa formación, que al día de la fecha profundizan y sistematizan a través de las carreras de Puesta en escena y Pedagogía Teatral en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de C.A.B.A.; hasta el momento de encarar el proyecto que los convocó; no habían realizado un trabajo profesional en profundidad bajo las premisas de la Antropología Teatral.

Estos datos configuran un mapa territorial del que se desprenden cuestiones ligadas a lo económico-financiero, lo cultural, los saberes previos (de acuerdo con las posibilidades de desarrollo individuales), a la producción ejecutiva, etc; algunas intangibles; pero todas presentes.

Cada acontecimiento teatral está atravesado por diversas problemáticas que son las que configuran el trazo del mapa cartográfico al que pertenecen. “La visión de un espectáculo despliega innumerables preguntas por su territorialidad, cada una de ellas se responde en la síntesis cartográfica”. (Dubatti, 2008)

Así se puede inferir que el concepto de cartografía se sumó al marco metodológico porque permitió articular el trabajo de la Antropología Teatral con la realidad territorial de los grupos. Esa territorialidad influyó de manera contundente y funcionó de forma complementaria con los otros enfoques antes descriptos.

Corolario del capítulo:

Las teorías y técnicas explicadas en el presente capítulo actuaron interactivamente con la línea central tomada como soporte principal. Todas constituyen

el marco teórico en el cual se apoya el trabajo en su totalidad. Lo que se describirá a continuación se vio enriquecido en su análisis desde estas perspectivas. Si bien se presentaron en una exposición sintética, dada la naturaleza del trabajo, se potenciaron en la escritura del desarrollo de este y constituyeron nuevas instancias de aprendizaje, de síntesis y valorización del objeto de estudio.

3.3 CAPÍTULO TRES: Análisis dramaturgico de la obra y su modificación para la puesta en escena

A continuación, se realiza un análisis del material de texto que dio origen a la investigación describiendo a través de palabras de distintos autores aquellos aspectos sobresalientes de la pieza como texto dramático. Asimismo, se exponen detalles del material en su estado primario, su imagen inicial, y cómo fue mutando en algunos aspectos para su escenificación.

1.3.1. Acerca de la autora y su estilo de escritura

Dada la coincidencia de la autora de la obra en cuestión con quien escribe el presente trabajo; para poder hacer una exposición objetiva de su estilo dramaturgico; se transcriben opiniones y análisis de docentes e investigadoras que realizaron el estudio del texto dramático soporte del trabajo artístico.

A través de la lectura del texto la Lic. Claudia Torre comenta:

Arracados (la poesía es posible) transita el tema de la memoria, un tema que ya convoca a su autora, en otras obras previas, así como a todos los artistas de su generación, El texto, exhibe un recurso muy específico: la estetización de la historia: su poetización. Con esta decisión Juliá entra en un terreno de debate interesante que nos plantea preguntas, a veces incómodas para su respuesta: ¿se puede poetizar la violencia? Esta herramienta de la escritura a la que apela es un recurso que, por momentos, ofrece un exceso que nos interpela, nos permite ingresar en un paisaje a veces onírico, e incluso naif que pone en el límite el compromiso del lector del material con la crudeza del tema abordado. La autora asume, de esta manera, un riesgo del que, sabe, no puede salir indemne frente a la crítica literaria y cultural, pero al que apela en la convicción de que el teatro en su forma escénica completa de manera ineludible. A esta forma de narración se le suma la decisión de no incluir ningún tipo de didascalias; lo que genera un trabajo extra de quien lee la obra, creando el universo de los personajes, en todas sus dimensiones, (históricas, sociales, políticas, culturales) pero a la vez abre un abanico de posibilidades que vuelve a colocar al lector en un estadio de partícipe activo y necesario que complementa, e incluso: sea creador de esos mundos.⁹ (Torre, 2018)

⁹ Torre, C. (2018) Comentario acerca del texto a propósito de la inclusión de la presente investigación Directora del Profesorado Universitario de Letras- UNIVERSIDAD NACIONAL DE HURLINGHAM

El estudio realizado por la Lic. Claudia Torre fue acercada para su inclusión en este trabajo después de una entrevista personal. En la misma se destacó la importancia de la puesta en escena como desafío en relación con el abordaje al tema de la memoria y a la identidad; siendo un material que desde el vamos utiliza en la prosa la poetización de la historia. Durante toda la entrevista estuvo latente el tema que aborda la dramaturgia en casi todas sus obras: las ausencias. Dice Torre: “Un tema que narrado desde un universo femenino y romántico que invita a participar de una intimidad en la que la metáfora potencia la crudeza de las historias narradas”.

En tanto la Prof. Marcela Scelza realiza el estudio de la obra con el fin de presentar el libro TANGO, AMOR Y POESÍA. TEATRO UNO, en el que se incluye la pieza. La docente escribe:

En “Arrancados” (la poesía es posible) el amor es protagonista absoluto, pero se manifiesta acompañado de la desolación, la desesperación, el desconsuelo (...) Desde el punto de vista de los recursos de escritura, hay una característica que es esa potencia que adquiere la palabra poética cuando está en boca de cada personaje, pues los diálogos van ensamblando un solo poema; es decir, aquello que podía ser un extenso monólogo aparece como un ejercicio coral, en diálogos de a dos que van encabalgando imágenes y metáforas que fluyen con la cadencia de la poesía al mismo tiempo que sostienen y dan sentido al conflicto, esencia misma del teatro.

Los argentinos estamos atravesados por la tragedia de la dictadura y esos hijos arrancados a los desaparecidos han causado dolor a todo un pueblo. La autora, que imprime un tono trágico que va creciendo en cada cuadro, se abisma en la oscuridad de ese trágico período y lo anuncia así: “El amor mutilado en el instante en que se engendra el hijo. Un pueblo que calla cuando el miedo lo encierra entre las paredes de sus casas. El grito que ahoga la rabia y anuncia el parto de la esperanza. Un poema y una flor para que la verdad salga a la luz”. Y sus personajes, que no tienen nombre porque pueden tener miles de nombres hablan con una fuerza incontenible a través de la exquisita voz de esta escritora, dándoles una fuerza interior que proviene de su universo creativo, original, poderoso, poético e inabarcable.¹⁰ (Scelza, 2018)

Finalmente, se incorpora la mirada profesional de la Dra. Perla Zayas de Lima, becaria del CONICET, quien publica a modo de crítica literaria lo siguiente:

(...) diálogos que tienen mucho que ver con el acto de monologar, lo confesional, la estructura en cuadros, la conexión entre el espacio mítico y

¹⁰ Scelza, M. (2018) *Palabras en la presentación del libro TANGO, AMOR y POESÍA*. Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza. Alberti, Buenos Aires

el espacio real, la organización de la temporalidad, la relación entre lo dicho, lo no dicho y lo imaginado, el mundo interior secreto. Un manejo particular del diálogo propone una inquietante alternancia entre la comunicación y la incomunicación de los personajes. El subtítulo entre paréntesis “La poesía es posible”, se conecta con la utilización del leit motiv que componen diferentes cuadros (el uno, el seis, el once y el catorce) y con las secuencias en que diferentes elementos simbólicos (la casa, la ventana, la puerta, el espejo, el perfume) acompañan las reflexiones de los dos personajes sobre la memoria y el olvido, pero especialmente, sobre un aspecto menos transitado: para Ella se trata de “la historia que quiero recordar y no la que recuerdo”. La autora, consciente de la relación que existe entre la poesía, la música y la plástica, organiza el mundo escénico con encuadres que contienen imágenes sonoras, plásticas y cinéticas similares. Del principio al fin, se instala una atmósfera dramática en la que el tango opera sobre los cuerpos de la pareja como sucediera en el relato borgiano con la milonga. (Zayas de Lima, 2018)

De lo expuesto pueden subrayarse tres rasgos del texto dramático: el tono trágico definido por Scelza, la atmósfera dramática descrita por Zayas de Lima y la poetización de la historia destacada por Torre.

Cabe recalcar que las tres autoras realizaron el análisis del texto dramático a posteriori del estreno del espectáculo y sin haber presenciado funciones y este hecho ofreció una mirada objetiva de las mujeres, que no se vio influenciada por el texto espectacular y que le permitió a quien suscribe, observar al momento de realizar esta investigación, cuánto de ese universo personal que nace de la dramaturga, la directora (en este caso la misma persona), lo vuelca en su montaje. Más aún, cuánto de aquello que aparece en los análisis expuestos, fue trabajado con los actores en el proceso de creación.

Lejos de ser un análisis frío y distante del texto estas observaciones constituyeron, a la hora de retomar las presentaciones de la obra, un espacio de diálogo y reflexión con los artistas con el fin de enriquecer lo creado en el espectáculo.

1.3.2. Disparador de la idea dramática

Dice el dramaturgo Mauricio Kartun:

(...) Si entendemos que el trabajo del dramaturgo es el de transmitir al papel lo que ve y escucha en su cabeza – animado por lo que toca, gusta y huele, lo que captan sus sentidos recortado en la pantalla de un espacio escénico determinado, entenderemos hasta qué punto sin sensorialidad no hay imaginación. La percepción es siempre la cuna de la idea. (Kartun, 2001 p.27)

Siguiendo el criterio que ofrece el autor, aquello que la dramaturga “vio y escuchó en su cabeza” fue una frase acerca del tango danza: “Un tango es un amor de tres minutos”. Esa descripción de un amor profundo y corto en el tiempo real llevó a la idea de algo muy íntimo que sucede en ese instante y que, aunque la danza concluya, perdura en la pareja que baila el tango como un secreto compartido. Así pues, ese disparador tan contundente precisó de una respuesta que diera como idea final un diálogo breve y sintético, por lo que se sumó a la frase inicial: “y un secreto para toda la vida”.

A partir de ahí aparece la primera idea de argumento que también puede verse contenida en lo que el mismo Kartun explica de la siguiente manera:

En dramaturgia solo podemos escribir cuando somos capaces de percibir (...) lo que va a ser escrito. Puede haber un detonante cualquiera, un concepto, una idea, pero la obra no empieza a ser pensada sino recién cuando puede ser imaginada: concebida interiormente con los sentidos, vista, oída, olida. Lo necesario es el material de la imaginación, y la unidad de esa imaginación, es la imagen, sea visual, sonora o de otro tipo. (Kartun, 2001, p.98)

Así fue como sobrevino, al escribir el pequeño diálogo completo, la “unidad de esa imaginación: la imagen” de un hijo gestado en ese momento de intimidad generado en la danza-tango. Esa imagen se completó con el hecho de situar a la pareja en un espacio indeterminado que diera a entender el estado de aislamiento de ambos, claramente privados de su libertad, y el nacimiento en cautiverio del hijo engendrado.

El material dramático textual fue creado en el año 2009, el proceso de trabajo comenzó en 2016 y el estreno del espectáculo fue en 2018.

1.3.3. Síntesis Argumental

Una pareja detenida desaparecida de la última dictadura cívico- militar de la Argentina narra su secuestro y tortura a partir de describir la casa y el pueblo donde habitaban cuando sucedieron los hechos, en contraposición del lugar en el cual se encuentran; relatando el amor que ambos se profesan; su tristeza, impotencia y desesperación; pero dejando un halo de esperanza en la idea de que sus padres buscan al hijo nacido en cautiverio, apropiado por los secuestradores.

1.3.4. Desarrollo del argumento

La historia se va narrando a partir de la descripción detallada del estilo de casa, objetos y diversas cosas que le gustan a cada uno de los personajes, sin especificar si están juntos o no, contraponiendo esa descripción con el lugar en dónde están efectivamente al momento del relato.

Progresivamente se da a conocer una historia de amor intenso, sincero y fogoso, pero con miedos, dudas e incertidumbres propias del amor joven, apasionado y comprometido con sus ideales.

En el transcurrir de las escenas se cuenta que en un momento específico mientras la pareja estaba haciendo el amor y (sin saberlo ellos) gestando al hijo que luego nacería en cautiverio, fueron secuestrados frente a la inmovilidad y el miedo de sus padres y la indiferencia del hecho por parte de los vecinos del pueblo. Un pueblo amado por los protagonistas que se debaten en tratar de comprender por qué nadie dijo ni hizo nada cuando supieron lo sucedido.

En el final se deja entrever que a pesar del dolor vivido apuestan por un futuro esperanzador sabiendo que sus padres se abocarán a la búsqueda de su nieto/a y que de esa forma el camino hacia la verdad y la justicia será certero.

1.3.5. Estructura dramática

La obra dramática está dividida en 20 cuadros, e incluye una suerte de un prólogo y un epílogo descrito en imágenes.

El texto está estructurado en forma de un diálogo que no presenta comunicación entre los personajes; más bien deja entrever una suerte de monólogos entre-cruzados adonde cada personaje; ELLA y ÉL, cuentan una vivencia idéntica que por momentos los encuentra en textos dichos a la vez, pero que en su mayoría son frases que van completando uno y otro indistintamente, generando la idea de un único monólogo.

En la estructura general hay 4 cuadros en los que cada personaje continúa el relato solo, sin ser completado por el otro/a pero que mantiene la idea de que es el mismo “sentir” de los dos personajes, dada la característica de escritura que tienen esos cuadros; y hay otros 4 cuadros que se reiteran en idénticos textos; incorporados entre los otros en forma discontinua; dando la impresión de ser un estribillo.

Todo conforma un relato fracturado en donde las preguntas no son respondidas uno al otro sino uno “en otro”, e incluso por momentos los textos son enunciados por los dos personajes en forma conjunta o en una especie de canon.

El texto original presenta en su inicio una suerte de prólogo/idea de “puesta en escena” a partir de acciones sugeridas muy marcadas y concretas. Es una especie de introducción en base a imagen y movimiento.

A partir de esa imagen comienza el conteo de los cuadros que son textos sin ningún tipo de didascalia ni sugerencia de acción o movimiento, un texto ascético que va sucediendo sin indicación alguna.

En el final se retoma la idea del inicio como si fuera un epílogo que cierra aquel comienzo y que incluso da la idea de que puede o no haber sucedido.

1.3.6. Personajes

Los dos personajes protagónicos son una pareja que no se los nombra en su identidad con ningún nombre específico, son ELLA y ÉL. Tampoco se nombran entre sí. Cuando hablan del otro/a no se refieren a alguien en particular, sino que a partir de lo que se describe se entiende que ese otro/a es su pareja.

Cada uno de ellos está solo en un lugar. En ningún momento se aclara si ese lugar es compartido o no, ellos desconocen eso, tanto como el hecho de cuánto hacen que están ahí. Podría decirse que existe algún dato de tiempo cuando se cuenta el nacimiento de un hijo en ese cautiverio, pero tampoco se aclara cuánto hace de ese suceso. No hay descripción de si están vivos o muertos, e incluso en algunos momentos ellos mismos dudan que el otro/a exista, como si todo el relato fuera una invención de sus mentes, producto del tiempo y la enajenación que genera el encierro.

Dado que los textos están escritos en forma de monólogos fracturados y dichos entre los dos, podría decirse que la historia es la misma sin hacerse una descripción de por qué están ahí, es decir, cuáles son los motivos impulsores del secuestro y la tortura de esas personas. Sin embargo, hay una descripción del momento que son raptados que los involucra a los dos casi en una especie de diálogo por única vez en todo el texto.

Se desconoce la historia previa y la posterior a lo que se narra. Los personajes expresan sus sentimientos, emociones, impulsos, deseos y sueños. Fantasean momentos

vividios y narran los sucesos tal como los recuerdan, pero a la vez no pueden asegurarlo porque perdieron la dimensión del tiempo y del espacio.

1.3.7. Modificaciones del texto para la puesta en escena

El texto fue modificado en un sólo tramo en función de la puesta en escena ya que en algunos pasajes se volvían explicativos y en otros demasiado poético con metáforas muy complejas de abordar desde la actuación y difíciles de plasmar desde la puesta en escena; siendo, en contrapartida, un texto sugestivo y rico para su lectura.

Se mantuvieron los 20 cuadros totales siendo muy interesante el proceso de cambio que fue teniendo el material porque la decantación de los textos a limpiar se produjo de forma natural según el trabajo con los actores y los coreógrafos; en ningún momento se observó que alguna idea que se pretendía valorizar desde el texto quedara trunca o por fuera del mensaje original; por el contrario, el aporte de los artistas fue fundamental para lograr una síntesis cerrada y necesaria.

En el devenir de esa selección de textos se reescribieron algunos pasajes e incorporaron nuevos textos, pero desde la lógica de lo que se contaba, incorporando dos monólogos cortos que fueron incluidos en el texto, por única vez de forma estratégica, en función de la puesta en escena que se estaba planteando.

1.3.8. La versión escénica del texto

En la versión trabajada para la puesta en escena se incluyó el prólogo y el epílogo como parte del relato a través de situaciones coreográficas actuado/danzadas que se transformaron en nexos coreográficos que incluyeron y potenciaron desde tango-danza la narración de lo que el texto sugería y que a la vez generaron una suerte de unión entre el comienzo y el final.

Del mismo modo se reemplazó por ese tipo de expresión escénica los cuadros que repetían el texto como un estribillo generando así una continuidad en el relato adonde la danza se entremezcla con la actuación y viceversa potenciando el mensaje general de la obra.

Corolario del capítulo:

El análisis literario del texto dramático permitió observar un material que aborda un tema que impacta dada la crudeza de lo que narra, más allá de la poetización con que el mismo está escrito.

Por medio de una estructura que potencia lo fraccionado, el quiebre, la superposición y la idea de monólogo interior, el material se nutre de un magnetismo especial, que genera un argumento que se va sugiriendo, y que permite al lector ir armando la historia que se completa en el final de la pieza.

Esta identidad del material permitió el trabajo de revisión del texto y el mismo texto creció en la investigación para la puesta en escena desde la perspectiva de trabajo que se planteó para su montaje.

4 SEGUNDA PARTE: La partitura de acciones: eje de la construcción escénica del actor y su influencia en la puesta en escena

4.1 CAPÍTULO UNO: Primer momento de la investigación: El laboratorio teatral

En el presente capítulo se describe en forma detallada el proceso inicial de ensayos encarados desde la perspectiva de Laboratorio Teatral.

Se exponen los criterios de puesta en escena indicando algunas cuestiones que se mantuvieron a lo largo de la creación y a las que se irá relacionando en cada paso.

2.1.1 Descripción de los hechos y los pasos previos dados antes de la implementación de la propuesta específica

Desde el inicio en la formación de Maestría la dirección tuvo claro que el objeto de estudio de la Tesis sería la praxis; por lo que con esa idea se convocó a los actores para realizar un laboratorio teatral sobre el material citado, sin ánimo de estreno como producción de grupo. A priori se presentaban dos temas interesantes de indagar: Memoria y Poesía.

A medida que se avanzaba con los ensayos, dichos temas de investigación iban generando un devenir casi rizomático que llevaba a un análisis más teórico que práctico, ya que esos temas eran muy amplios.

Al mismo tiempo el laboratorio teatral había ido mutando a montaje de la pieza, dada la profundidad del trabajo que se estaba realizando; por lo que tanto los actores citados como la dirección se abocaron a la producción de la obra.

Ese cambio fue trascendente ya que encarar el trabajo en forma profesional puso sobre el tapete los recursos técnicos de quienes participaban del proyecto. Se advirtió entonces que los artistas convocados experimentaban por primera vez la construcción actoral desde elaboración de partitura de acciones que era lo que se estaba proponiendo desde la dirección. Ese descubrimiento transformaba al ensayo en un lugar crítico en el sentido de espacio de aprendizaje, búsqueda y crecimiento.

Aquel contexto llevó a la conclusión que sobre ese tema debía asentarse la investigación ya que posibilitaba dejar plasmada la experiencia misma en su interacción

con lo teórico, creando una filosofía de la praxis acerca de un tema específico de dirección. Al decir del Dr. Dubatti “cada experiencia es única ligada a las cartografías y experiencias de tesistas, investigación como territorio desconocido que uno va atravesando y del que después uno da testimonio o información”¹¹ (Dubatti, 2015)

Ahora bien, es preciso describir cuáles fueron las consignas ofrecidas durante el laboratorio teatral que permitieron detectar lo antes descrito y el punto en el cual se encontraba el trabajo en el momento en que se encauzó el tema a investigar.

2.1.2. Criterios e indicaciones de dirección

Desde el inicio del proceso de investigación como laboratorio teatral, (y más tarde reafirmado como producción de obra) la dirección les planteó a los actores ciertos puntos básicos e indispensables para llevar adelante la metodología de trabajo que se propondría como base del proceso integral.

Algunos de esos puntos estaban referidos a lo actitudinal y otros en relación con el entrenamiento y su traslado a la tarea en concreto. Se pretendía plasmar un compromiso profesional de forma concreta y organizada.

Cada uno de los contenidos se fue incorporando en forma simultánea acorde al momento del proceso creativo, pero para una mejor descripción se exponen diferenciándolo en 2 fases. Así la Fase 1 constó de 3 partes en las que se planteó:

- A) Crear el compromiso de realizar un training solitario y de creación por fuera de los encuentros de ensayo con el fin de generar un vínculo estrecho con el material y sobre todo ofrecer en cada encuentro posterior una síntesis bien transitada de lo investigado en situación de ensayo, generando permanencia, continuidad y avance en el trabajo; pudiendo tomar los resultados de esas búsquedas individuales como disparadores de propuestas de ensayo por parte de la dirección.
- B) Realizar un sistema de registro personal a modo de bitácora acerca de la evolución del entrenamiento y del trabajo de creación escénica con el fin de tener la posibilidad de volver a ese registro cada vez que sucediera un olvido parcial de algún logro obtenido que en el devenir de la búsqueda muchas veces queda postergado o superado por nuevas conclusiones.

¹¹ Dubatti, J. (2015) Apuntes de clase- Seminario Teoría y Metodología de la Investigación. (mimeo) Maestría en Teatro. Mención Dirección escénica UNICEN.

C) Efectuar una lectura cotidiana del texto como trabajo individual y solitario con la intención de crear un hábito de compromiso diario incorporando en la bitácora imágenes, sensaciones, expresiones diversas acerca de lo que dejaba cada una de ellas. Del mismo modo se sugirió que la lectura del material fuera sin ningún tipo de análisis ni diálogo entre las partes (actores y dirección) respecto del argumento, o los mensajes que se pretenden desde el texto, sino abordando las lecturas como un simple acercamiento para conocer el material en su faz de escritura general, hasta podría decirse en su faz más plana y lineal.

Lo antes descrito se solicitó reconociendo que en general el proceso de creación en el actor se da de manera caótica y desordenada. Que se desarrolla una necesidad de “creación constante” adonde “lo nuevo”, “lo diferente” se debe presentar como algo distinto cada vez auto convenciéndose que es indicador de creatividad.

El training abre los canales de percepción con uno mismo y con el vínculo con el otro. Colabora en un manejo eficaz de los procesos que se relacionan con lo sensible, pero sobre todo con la emoción. Incorporarlo como un hábito de trabajo cotidiano permite profundizar darle trascendencia a lo que se investiga. Cada paso dado es pasible de ser recordado, repetido y recreado solo si se produce la repetición sistemática de lo transitado; y marca huella no sólo para sí sino para todas las dramaturgias que conforman la escena.

Así la dirección consideró que, si los actores lograban espacios de creación en soledad, podrían convertirse en algunos momentos en directores de sus procesos y propuestas, desarrollando una mirada objetiva sobre el propio trabajo.

Desarrollar la capacidad de poder observarse proporcionaría un distanciamiento y análisis necesario a la hora de componer.

Luego la Fase 2 constó su vez de 2 partes:

- A) Improvisaciones generales de acercamiento al material. Durante varios encuentros se propuso la conocida mecánica de trabajo de improvisaciones como acercamiento al material en general y a los personajes en particular, tomando una premisa diferente cada vez, relacionadas con el argumento de la obra y haciendo un análisis conceptual en base a la estructura dramática.
- B) Memorización del texto para lograr la incorporación automática de la palabra y su transformación a cuerpo sonoro: Se propuso como actividad de ensayos la

memorización del texto, en forma activa y conjunta para lograr una incorporación profunda donde casi no existieran dudas. Una vez asimilado en su totalidad, se fueron desgranando escenas. Partiéndolas, dividiéndolas sin solución de continuidad, comenzando a ver la obra como un rompecabezas que podía ser narrado desde cualquier punto de partida pero que llegaría a organizarse de todas formas en su totalidad, pudiendo ingresar a la idea de palabra como cuerpo sonoro y no como sentido.

Es importante agregar que la dirección también se abocó a escribir la bitácora de ensayo respecto de los logros y dificultades en función de los pedidos técnicos solicitados para el trabajo de creación de los actores. También se sumó un registro audiovisual (fotografías, films, audios) no sólo para poder recurrir a esa información como parte de los recursos metodológicos de ensayo sino para ir generando el corpus de la presente investigación. A continuación se describe una síntesis de lo sucedido respecto de estas primeras fases de trabajo, que como ya quedó expresado constituirían la base de todo el montaje.

Síntesis de lo sucedido:

Respecto de la fase 1 (el training, el registro escrito y las lecturas del texto), fue bastante compleja de incorporar como hábito cotidiano, o semanal. Esto se debió, en gran medida, a las dificultades concretas del ritmo de vida laboral y de estudios de los actores. Llevó bastante tiempo poder incluir a las actividades personales cada uno de los pedidos. Cuando finalmente sucedió el resultado comenzó a verse rápidamente en el trabajo.

Respecto de la fase 2 (improvisaciones y memorización del texto) podría decirse que esta forma inicial de trabajo predispuso a los actores a una mecánica conocida y transitada por ellos con anterioridad y les ofreció un soporte confortable para el abordaje de investigación.

Tal como era de suponer este encare los hacía entrar en un estado emocional intenso. Ese estado era difícil de repetir de ensayo a ensayo y cada encuentro funcionaba como una especie de inicio de búsqueda; por lo que en esos momentos se acentuaba la insistencia de no abandonar la Fase 1 del trabajo ya que la misma ofrecía una especie de equilibrio entre la forma que ellos traían y la nueva propuesta de dirección.

Cuando pudieron incorporar dicha fase a su cotidiano, las improvisaciones fueron circunscribiéndose a pequeñas introducciones de ensayo y se pudo ir abordando otras propuestas hasta convertir las mismas en pivot para el inicio de los próximos pasos a seguir.

Tal como se describe en el punto 1.3.5. del presente trabajo, la complejidad que presenta el texto dramático en su escritura generó ciertas dificultades a la hora de la memorización del mismo.

La problemática que se presentaba habitualmente era que los actores tomaban al texto como un diálogo, estudiando sus partes en función de lo que el otro le respondía. Hubo que trabajar mucho en este punto, realizando varias lecturas en conjunto.

Se propuso leer cada uno la obra completa frente al otro para poder incorporar la idea de monólogo fracturado; entendiendo que ese estilo de escritura no era un impedimento para la memorización sino por el contrario un aditamento que enriquecía la misma más que entorpecerla.

No obstante, una vez lograda la memorización primaria del texto llevó bastante tiempo que se afianzara la idea de monólogo; podría decirse que arribando al montaje final de la obra pudieron verse interesantes y fructíferos logros que incluso ayudaron a potenciar la actuación.

En relación con la palabra como cuerpo sonoro, cabe destacar que se trabajó desde la concepción que *“el pensamiento habitado es acción”* tal como lo expresa en el sistema del movimiento consciente Fedora Aberastury (ya citada en el marco teórico).

Desde esta perspectiva se observó cómo la vibración del sonido de la palabra pensada, transformada en verbo y el verbo en acción, indagando cómo la mente creaba la palabra e inducía a la pronunciación de esta y por lo tanto a que se expresara en el cuerpo.

Se indagó en la idea de la diferencia entre escuchar y oír la palabra dicha por uno mismo, y por el otro y se activó la escucha del sonido ambiente (modificado por propuestas de la dirección) que implicaban potenciar el decir de la palabra tanto sea para la escucha de sí mismo (dada la característica del lugar a donde están los personajes) como la escucha hacia afuera y del otro.

Lo transitado potenció el sentido profundo del texto y el sentido de la palabra como cuerpo. Y lo más interesante fue el hecho de que este abordaje (la memorización del texto y la asimilación de este como cuerpo), ofreció a los actores una percepción

diferente de los personajes que se vio reflejada en su consecuente composición ya que el mismo “decir el texto como cuerpo” aportaba datos de una personalidad que no habían descubierto en el análisis conceptual de la obra, ni en las primeras improvisaciones de abordaje del material.

2.1.3. La creación de secuencias de movimiento físico y sonoro y su repetición

Una vez afianzado el trabajo anterior y desde la sumatoria de consignas se fue incorporando la idea de *secuencia* y *repetición*. La incorporación de estas dos premisas sería clave para comprender y dar base introductoria al trabajo de partituras de acciones, soporte de toda la construcción escénica.

Durante ese lapso el concepto que primó fue la idea de entrenamiento, sin pensar en construcción de personajes, sino desde un aspecto puramente técnico, frío y objetivo; alejado del texto dramático para poder descubrir ese texto en los cuerpos e incorporarlo a posteriori de la ejercitación y no en forma inversa.

La construcción de secuencia y la repetición son dos partes de una misma tarea y se abordaron en forma paralela y simultánea con el fin de enriquecer cada una de las partes; pero se hace imprescindible hacer una descripción individual de cada segmento para la explicación de los resultados obtenidos.

Partiendo de la idea que los actores hicieran consientes los impulsos físicos y sonoros para actuar sobre ellos por ejemplo re direccionándolos o sublimándolos, la dirección comenzó por ofrecer las siguientes premisas técnicas:

- a) Investigación y construcción de secuencia de movimientos a partir de zonas motrices corporales puntuales

Se propuso indagar diversas zonas motrices corporales, entendiendo a las mismas como aquel segmento del cuerpo en el que un movimiento se hace presente desde su impulso. Una vez que el actor lo detectaba debía ser expandido en el espacio a partir de una construcción técnica que el mismo actor elegía y decidía implementar.

Se sugirió que esa elección técnica tomara como disparador el sistema de análisis del movimiento Laban (ya citado en el marco teórico). Por ejemplo: un impulso que nace del centro y contrae el cuerpo en una imagen cerrada que va formando un pliegue que se da con una velocidad lenta y una trayectoria fluida y directa.

Una vez manifestadas las diferentes zonas motrices y habiendo generado los movimientos respectivos en forma desordenada, se propuso intentar recordar esos movimientos y organizarlos según un orden personal y en base a la necesidad de ir incorporando una continuidad progresiva que incluyera la conciencia de espacio (en tanto trayectoria del movimiento), velocidad e intensidad.

b) Investigación y construcción de secuencia de movimientos a partir de motores sonoros puntuales

A partir del mismo criterio expuesto para los movimientos se encaró lo sonoro.

El concepto básico que se ofreció fue el de concebir al sonido (en tanto palabra del texto) como cuerpo sonoro siendo observado por los actores como materia (no tangible, pero si moldeable).

Se les solicitó que durante la ejercitación no se trabajara sobre el concepto, la idea o significado de la palabra. La palabra construida en su totalidad por el sonido de cada letra enunciada. Por ejemplo: “cuchillo” enunciado no como el significado del objeto cuchillo, sino pronunciándolo a través de la sumatoria de los sonidos de cada letra.

Se pidió que a las secuencias de movimiento creadas desde zonas motrices físicas se incluyeran movimientos sonoros y viceversa. Así fue que se abrieron canales de reconocimiento de impulsos sonoros generados desde el cuerpo de la palabra pudiendo seleccionar volúmenes, tonos, intensidades y formas no cotidianas de pronunciarlas.

Se propuso que se mixturaran las secuencias de movimientos sonoros con las corporales ya sea realizándolas unas sobre otras, unas después de otras, o unas y/u otras indistintamente; partiendo de la concepción que el sonido es cuerpo no tangible en la materia pero si moldeable a través de sus variables.

Aclaración:

Durante toda la investigación que llevó a la construcción de secuencias, se incentivó a los actores a realizar acciones sin justificación tomando como consigna el “*porque si*” de manera de poder desestructurar condicionamientos de formación de origen de cada actor.

c) Repetición de las secuencias de movimientos físicos y sonoros

A partir de esta mecánica de trabajo se produjo una variedad muy amplia de posibilidades expresivas; por lo que se solicitó que en base a la consigna “*todo lo que me gusta, lo repito*” se desterrara aquella idea mencionada al comienzo que en la variedad

estaba la creación y se incluyera esta nueva idea que aquellos movimientos físicos y sonoros que resuenan de manera más contundente (porque activan diversas zonas sensibles), son factibles de ser repetidos y recreados.

En esa repetición genuina se genera una organización y sistematización que permite el mejor control en la elaboración y ejecución de la secuencia.

Se solicitó que la repetición se realizara una importante cantidad de veces durante el ensayo, hasta incluso generar cierto cansancio y/o aburrimiento, pero con el fin de permitir el reconocimiento de impulsos físicos y sonoros que transformados en “zona motriz”, aportaban claridad, control y precisión a la hora de profundizar ese impulso.

Se incentivó a que se superaran esas sensaciones de hastío para poder abrir los canales sensibles que, a su vez, construían imágenes internas, sólidas y claras.

Esto último era el objetivo más importante al que se intentaba arribar ya que esas imágenes internas serían a posteriori el soporte técnico de la construcción de partitura de acciones; donde la secuenciación, y sobre todo la reiteración, potenciaría el despegue de la acción realista colocándola en un plano metafórico.

Síntesis de lo sucedido:

Estas últimas pautas técnicas descritas fueron las más difíciles de internalizar y sostener en el trabajo a lo largo del tiempo; e incluso una vez estrenada la obra.

Como se verá a continuación la creación de secuencias es la semilla para la creación de partitura de acciones.

En la medida en que los actores incorporaban la idea de prueba y error como una parte de la dinámica de la creación; la mecánica que se proponía iba generando un trabajo placentero y productivo. No obstante esto la misma fue muy difícil de internalizar; dados los pensamientos y críticas personales ante la dificultad; e incluso los preconceptos respecto de las posibilidades creativas individuales.

En general es muy complejo secuenciar el sonido concebido como cuerpo, dado que genera resistencias. Así fue que a los actores les demandó mucho tiempo vencerlas, viéndose afectados ciertos momentos posteriores por la falta de continuidad de este trabajo base.

Lo más significativo y determinante de todo el proceso fue la fuerte dificultad que se presentaba en la repetición exacta de las secuencias creadas. La mecánica se

comprendía desde lo conceptual pero costaba llevarlo a lo fáctico y repetirlo. No obstante lo laborioso, se fue logrando que el acuerdo a seguir de estos primeros pasos pautados, comenzara a sentar las bases de la creación posterior.

Fue un trabajo casi pedagógico por parte de la dirección a través de explicaciones técnicas y teóricas, que si bien corrían un poco el eje del trabajo previsto, resultó interesante porque permitió que a posteriori se pudieran subrayar algunos aspectos trabajados en esta etapa.

Corolario del capítulo:

Este capítulo expresa la intensidad con la que se encaró el proyecto escénico, el compromiso de las partes y sobre todo la gran variedad de trabajo técnico que se abordó para poder sentar las bases de lo que sería luego el núcleo de la creación artística. También puede leerse entre líneas las tensiones, expectativas y ansiedades que se fueron generando en relación con acordar los códigos que se iban a utilizar en la tarea.

La experiencia rica y a la vez vertiginosa plantó las bases de lo que se continuaría y comenzó a evidenciar las verdaderas posibilidades de cada uno de llevar adelante lo propuesto.

Más allá de los resultados de los aspectos técnicos que se expusieron se puede concluir que en este capítulo se expone con claridad el momento en que comenzó a perfilarse un montaje complejo desde su armado, organización y traslación de lo investigado hasta el momento, pero interesante y atractivo.

4.2 CAPÍTULO DOS: La creación de partituras de acciones a partir de las investigaciones anteriores

Se exponen, a continuación, los pasos que se siguieron para la concreción de la creación de partituras de acciones. Las estrategias más destacadas del momento más álgido del proceso en donde se comenzarían a verse plasmados los pasos descriptos anteriormente.

Se incluyen fotos como síntesis en imagen que ayuden a graficar los procedimientos y reflexiones parciales para la mejor comprensión del proceso creativo.

2.2.1. Estrategias de la dirección para incentivar y definir la creación de partitura de acciones

Como síntesis del proceso realizado hasta ese momento se ofreció a los actores una selección de fotografías tomadas por la dirección durante todo ese primer proceso con el fin de:

- reconocer lo trabajado afianzando las secuencias de movimiento y profundizarlas técnicamente.
- incluir imágenes de esas fotografías que habían sido olvidadas,
- constatar si recordaban físicamente lo que veían en las fotos, si se reconocían o no
- descubrir nuevas imágenes que les permitían reelaborar algunos segmentos de las secuencias de movimiento
- retomar la idea de rompecabezas que se inició con el trabajo de texto en el armado, construcción y deconstrucción de las secuencias.

Este recurso apuntó a que los actores pudieran fortalecerse interiormente sabiendo qué es lo que se veía desde afuera de su construcción. Es decir, que pudieran comprobar si esas imágenes contribuían o no en la pretensión individual que cada uno tenía y que incluso pudieran vivenciar lo que la actriz Julia Varley (2010) describe tan claramente en el siguiente párrafo:

El material, o partitura, es el punto de partida para afrontar un texto, un tema, una situación, una escena o un personaje. Es (...) como la página o el episodio ya escritos que se debe revisar e insertar en una novela. Es mi

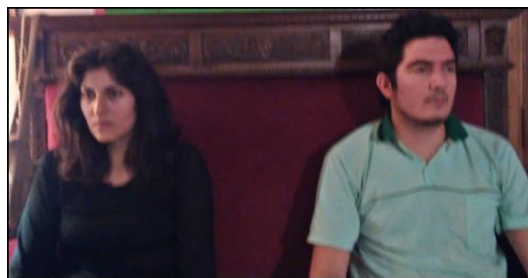
presencia de actriz, mi manera de ser, que comienza a tomar forma y a elaborarse en relación con un punto de partida. (Varley, 2010, p.79)

Se exponen algunas de las fotos ofrecidas a los actores según diversos criterios.

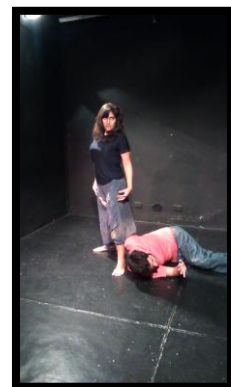
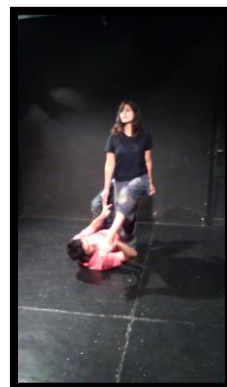
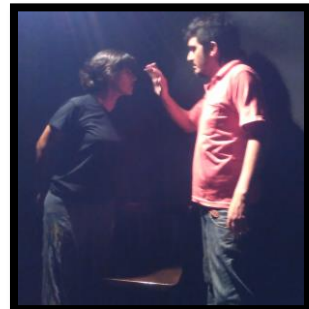
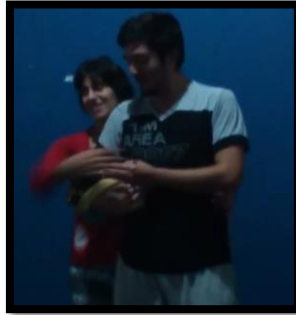
- Según el diseño de imagen física: cuerpos en donde en la imagen se observe el principio de oposición:



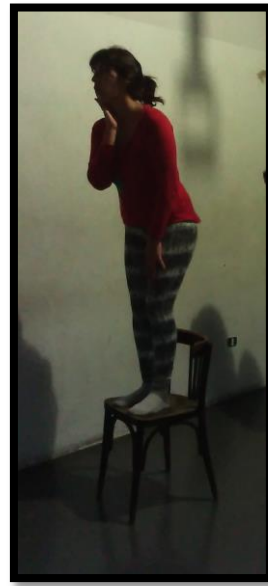
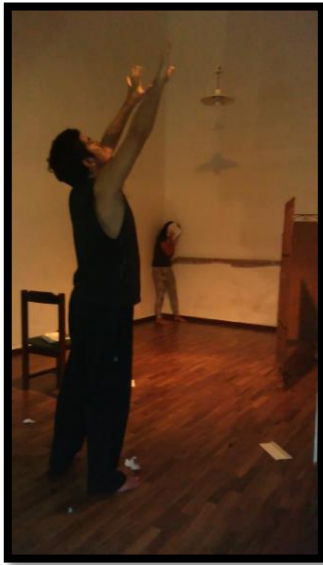
- Según la intensidad de la escena: observando la quietud y la expresión facial



- Según el vínculo corporal entre ambos: observando especialmente los niveles en el espacio y la distancia entre los cuerpos



- Según el trabajo con el espacio



- Según el trabajo solitario observando miradas, posturas y lugar del espacio elegido



Síntesis de lo sucedido:

Durante esta etapa los actores pudieron comenzar a comprender e involucrarse más a fondo, porque lograron incorporar cada una de las premisas técnicas.

Fueron encuentros muy productivos dado que las consignas que se iban ofreciendo los ubicaban en un lugar de atención focalizada. Los iba llevando a descubrir diversos aspectos personales y de los personajes, y desde luego del argumento de la obra en general.

La mecánica de trabajo que se iba ofreciendo los corría de la “preocupación” de crear personaje y sobre todo de implicarlos sólo con el aspecto emocional de la pieza.

La indagación y definición de secuencias individuales constituía pequeñas islas de acción que aportaban un repertorio expresivo surgido de la propia búsqueda; las mismas podían observarse objetivamente evitando el compromiso sensible a priori para poder abordar el tema de la obra, que sería tratado una vez definidas las secuencias.

También a partir de este momento los actores pudieron conectarse con cuestiones físicas personales que desconocían. Pudieron descubrir que no se alejaban de la idea generada a priori de “cómo era el personaje” o “cómo actuaba el personaje” sino que se

llegaba por un camino más directo. De ese camino podían salir y entrar cuando lo desearan porque habían sido artífices del mismo; sin necesidad de cuidar aquellas emociones que eran esporádicas y difíciles de reconocer en su origen.

Otro dato importante fue el poder constatar aquello de no abandonar lo que “nos gusta” y desplegarlo. Volver a eso y disfrutarlo desde diversos aspectos comenzó a desarrollar un espacio de libertad en la creación. Ambos artistas no estaban acostumbrados a que “*repito lo que me gusta*” fuera consigna, y creían que hacerlo no iba hacia lo que la dirección pretendía de su trabajo. Comprender que se estaba planteando la idea que el trabajo de dirección iría en camino de lo que los actores sugirieran y en base a eso al montaje de la obra llevó un largo tiempo, pero cuando se apropiaron del concepto pudieron valorarlo y hacerlo crecer en su creación. Así se generaron ricas situaciones vinculares y momentos individuales muy intensos.

No obstante, lo expresado fue muy difícil poder asentarse en el trabajo de repetición, no tanto durante el ensayo en sí, sino de un ensayo a otro. En función de colaborar en esa construcción y repetición se les ofreció la selección de fotos que, sin duda, sirvió para afianzar las secuencias de movimiento.

De todas formas, la dirección percibía en los actores ciertas ansiedades que les hacía sentir un vacío creativo, ya que a través de esta metodología de trabajo la obra como montaje es una de las últimas cosas que aparece.

Así fue que en pleno proceso creativo, y dadas ciertas circunstancias de trabajo profesional, hubo que hacer algunas pausas de tiempos más extensos que los habituales. Aquello que fue casual ayudó a que se asiente el tránsito realizado. Al regreso se fortaleció el trabajo pudiendo ingresar a la construcción puntual de partitura de acciones (eje del trabajo de dirección actoral); y se decidió pasar del laboratorio teatral a la producción de obra como grupos.

Esta decisión fue muy positiva porque en el reencuentro con el trabajo se pudo observar que se asentaron los tránsitos anteriores y porque obligó, en cierta forma, a que la dirección se enfocara puntualmente a elaborar el diseño de puesta en escena en base a la construcción de los actores; cosa que hasta ese momento no era el objetivo principal.

2.2.2. Últimas consignas dadas

Una vez incorporada la mecánica de trabajo conjunta y habiendo investigado a fondo la construcción de secuencia y repetición; se retomaron los ensayos ya con la idea de producción de obra, por lo que no sólo se iba a implementar un trabajo técnico más exigido que acercara resultados más rápidos; sino que en breve se produciría la inclusión de artistas que abordarían la creación de las otras dramaturgias que constituyen la totalidad de la dramaturgia de la escena.

Teniendo en cuenta que las consignas transversales a todo el proceso seguían presentes y más vigentes que nunca, dado que se precisaba de toda la información volcada en los registros personales de los actores y la dirección, se propuso:

A) Como trabajo personal

- Retomar la lectura de las bitácoras personales para detectar aquellos detalles, situaciones, imágenes, ideas, etc. que quizás en el fragor de la creación habían sido dejadas de lado o descartadas; con el objeto de poder incluirlas en la etapa que se empezaba para constatar si definitivamente iban a ser utilizadas o no.
- Establecer un período de algunos ensayos en los cuales se reforzaría el trabajo con el texto, su memorización definitiva y registrar las transformaciones que podría haber sufrido a partir de reconocer la palabra como cuerpo sonoro
- Ver los videos de diversas épocas de ensayos, para recordar y/o seleccionar momentos, situaciones, acciones, imágenes, etc. que pudieran haberse olvidado o que pudieran elegirse retomar para profundizar.

B) Como trabajo direccionado:

A partir de esta etapa se trabajó sobre lo que la dirección sugería, definía y modificaba de la propuesta inicial de los actores. Las indicaciones que se ofrecieron fueron tendientes a reforzar los principios sobre los cuales se fundamenta la teoría barbiana (ya expuestos en este trabajo) con el fin de lograr imágenes internas potentes y abrir camino hacia la transformación de aquellas secuencias individuales en partituras de acciones. Se consignó:

- Revisar y observar la utilización general del cuerpo en relación con la idea de segmentación. Observar el control de la energía utilizada, en pos de un tono muscular acorde. Trabajar sobre la precisión en los movimientos.

- Imprimir sutiles cambios que modificaran las velocidades, intensidades, tonos y volumen de determinados movimientos y textos enunciados.
- Dividir las secuencias individuales en 5 partes, luego en 3 partes, luego en 2 y que de manera aleatoria se rehiciera, incluyendo el texto en distintos momentos, aunque no tuvieran el primer sentido en el que lo habían ubicado.
- Acentuar la idea de rompecabezas, es decir, de un todo compuesto de varias partes que podían ser separadas, reubicadas, y modificadas.
- Aplicar la modalidad de pasada en “sin fin” de las secuencias individuales, aunque esa ejercitación no permitiera avanzar en el sentido argumental de la obra.
- Considerar que lo antes investigado permitiera cambiar tantas veces como surgiera el inicio, desarrollo y final de la secuencia personal durante la investigación.

Después de un período de trabajo con estas consignas se dio por terminada la etapa de investigación y se tomaron dos ensayos para definir las partituras de acciones y repetir las técnicamente sin pensar en el diseño general de la obra, a la que se abordaría en la etapa siguiente.

Descripción de lo sucedido:

Cabe mencionar que todo este período fue intenso y susceptible, ya que para los actores transformar la creación personal partir de las sugerencias de dirección hacía que se enfrentaran a sus posibilidades físicas y vocales reales.

En cierto sentido peleaban con la necesidad de “actuar” la obra, según el concepto de actuación que traían de acuerdo a las experiencias anteriores.

Por otra parte, la dirección también iba detectando que la mecánica de trabajo no era sencilla y fácil de implementar a raíz de las resistencias primarias, pero al mismo tiempo esas resistencias (por otra parte, lógicas y comprensibles en todo proceso de creación) reafirmaban la decisión de continuar implementando el sistema de trabajo elegido ya que eran una muestra cabal de que todos, cada uno en su rol, estaban siendo modificados, por lo tanto, había creación.

2.2.3. Paso previo a la puesta en escena: Nueva lectura de la obra

Antes de comenzar con el montaje definitivo se decidió realizar un análisis dramaturgico de la obra, lo que habitualmente se denomina trabajo de mesa; que se vio altamente enriquecido por las vivencias de ensayos que incluyeron en su proceso la modificación por parte de la autora de ciertos tramos del texto modificados, dadas las características literarias de esos fragmentos.

Descripción de lo sucedido:

El nuevo análisis del texto desde la lectura, a esa altura impregnada de imágenes internas y de situaciones/acciones/imágenes corporales físicas y sonoras creadas en los encuentros, potenció el regreso al trabajo de ensayo y permitieron que los actores comenzaran a comprender el sentido de la mecánica de investigación que se había ofrecido hasta el momento. Así pudieron trazar una línea interna de evolución del conflicto de su personaje, el vínculo con el otro y el arribo al desenlace.

También consiguieron incorporar la idea de una construcción que se completa con quien especta. Como dice Roberta Carreri:

El cuerpo del actor en escena es transparente para el espectador: si la mente del actor está vacía, el espectador no verá nada; pero si el actor está mentalmente habitado, el espectador lo percibirá claramente y su mente danzará con la del actor. En el fondo este es el deber del actor: hacer danzar consigo la mente del espectador. (Carreri, 2013. p.147)

Llenar la mente, como dice la actriz, es llenar el cuerpo y la voz en forma conjunta con la mente; es crear acciones que sean verdaderas y que se potencien hacia afuera desde imágenes internas.

En ese sentido volver al texto, a su trabajo minucioso de análisis observando lo accionado, lo creado internamente, ofreció nuevas herramientas.

El equipo estaba preparado para encarar una nueva etapa. No obstante, los actores suponían que el hecho de estar atentos a una construcción de personaje que provenía de la forma (partitura) les iba a dificultar el trabajo con la emoción.

En tanto la dirección, de alguna manera esperaba, con ansias el paso siguiente, ya que se acercaba el momento de ver plasmada la creación actoral en la puesta en escena.

Corolario del capítulo:

Este segmento de la investigación expone el momento más crítico del proceso total.

Fue una etapa adonde la experiencia previa de los actores se puso en juego en la práctica de una metodología que les era novedosa y confusa. Por momentos se hacía muy compleja su implementación. Esto último no hizo mella en el trabajo, muy por el contrario, potenció el deseo de aprender y volcar lo aprendido en escena.

Tal como se expresó fue una etapa de crisis en el sentido de crecimiento, de fortaleza, porque se comenzó a detectar la importancia de la elección hecha por la dirección, en relación a la metodología aplicada ya que empezaba a vislumbrarse una puesta en escena que resultaba interesante.

4.3 CAPÍTULO TRES: Segundo momento de la investigación: Producción de obra

2.3.1. Introducción a la puesta en escena desde la construcción de partituras de acciones

Todo lo antes descrito constituyó la última parte de búsqueda en relación con lo técnico, dado que, con el texto definitivamente internalizado y el soporte de partituras de acciones afianzada, se ingresó a la etapa de creación que permitiría cotejar la solidez de lo transitado y su derivación en los nuevos pedidos y decisiones en torno a la idea general de puesta en escena.

2.3.2. Visión de puesta en escena y dirección general

El planteo de la puesta en escena, pero sobre todo la dirección integral del espectáculo partió de una decisión primaria que fue la de concebir el hecho teatral en la idea del entramado del tejido de las dramaturgias (texto, actuación, dirección, escenografía, vestuario, iluminación, música). Se desprende de los conceptos barbianos que texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa "tejido" y que en este sentido no hay espectáculo sin "texto", desde ya que lo que concierne al "texto" (el tejido) del espectáculo, puede ser también definido como dramaturgia; es decir obra de las acciones. La manera en que se entretajan las acciones es la trama. Kartun reafirma esto y dice:

No sólo al texto le competen las cuestiones de la dramaturgia. Todo lo que construye discurso arriba del escenario, está regido por las mismas leyes: lo plástico, el sonido, el ritmo, la luz. Ante el tradicional enfrentamiento entre la imagen y la palabra, yo he optado por quedarme con las dos. Ambas son materiales constructivos del discurso teatral, y se las puede entender y dominar desde el conocimiento de la dramaturgia. (...) Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables. (Kartun, 2001, p.98)

Esta última descripción constituyó la base de dirección general. Incentivar la interacción del espectador con el producto escénico a partir de una búsqueda que se aleje de la retórica impulsando esa "no literalidad" de la que Barba habla en su teoría con

respecto al trabajo de construcción del actor pero que bien se puede pensar para el trabajo integral de la dirección.

Asimismo la dirección se apoyó en la interacción de varios aspectos, algunos ligados a condiciones concretas del material disparador del montaje y otros a partir del estudio y análisis de las distintas líneas de encare de la dirección teatral, vistas en el *Seminario-Taller de Producción y Montaje I* dictado por el Prof. José Luis Valenzuela en el marco de la Maestría en Teatro. Los disparadores fueron:

1) el texto dramático, que funcionó de forma sugestiva para elaborar una propuesta de trabajo ya que, dadas las características descritas anteriormente; incluye una estructura fragmentada que incentiva a la creatividad y desafía las lecturas lineales y tradicionales de las obras dramáticas en general

2) el concepto de trazos, un abordaje que, tanto en la composición del actor como en la construcción escénica en su totalidad; permite pensar la creación como trazos que se van dibujando sin solución de continuidad, que se detienen y reinician su marca en forma discontinua y de revisión constante,

3) la idea de montaje, que permite potenciar el concepto de rompecabezas que va organizando el relato con esa impronta y que, además, ofrece una íntima conexión con la dramaturgia del actor y su elaboración de partitura de acciones.

Con respecto al montaje Eugenio Barba dice:

Montaje es una palabra que hoy sustituye al viejo término “composición”. También “componer” (poner con) significa “montar”, unir, tejer acciones, crear el drama. La composición es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto originario. (...) El concepto de montaje no implica tan sólo una composición de palabras, de imágenes o de relaciones, Implica sobre todo montaje de ritmo, no para representar o reproducir el movimiento. Con el montaje del ritmo, en efecto, se tiende al principio del movimiento mismo, las tensiones, al proceso dialéctico de la naturaleza y del pensamiento. O, mejor dicho: “al pensamiento que atraviesa la materia (Energía). (Barba & Savarese, 1988, p. 143-147)

Ahora bien, el concepto de trazo, antes mencionado, fue sustento de todo el entramado que se fue gestando en la idea de escritura escénica de los actores. Escritura que desde la dirección del espectáculo creó la escritura total abonando a la idea de entramado de dramaturgias de la escena. Y a su vez sosteniendo la convicción que el artista creador necesita ir realizando trazos que pueden detenerse, retroceder, adelantarse,

encimarse, dibujar curvas, rectas o zigzag; etc.; es decir probando intuitivamente cuál es el dibujo escénico personal (para los actores) y general (para la dirección). Al mismo tiempo la creación a través de la idea de trazo otorga libertad al artista al tiempo que le permite cotejar que en esa libertad, al decir del Prof. José Luis Valenzuela

(...) tomando la idea de la Dramatología: hay una permanencia de ese trazo, que una vez que se hizo se puede repetir, al tiempo que marca huella y al hacerlo da la pauta de que su autor ya desapareció. Cuando hablamos de sujeto de la escritura no hablamos de la persona sino de ese impulso que llevó a hacer ese trazo. (...) Continuar un trazo es productivo. Algo que otro comenzó. Aunque sea él mismo. El que escribió lo anterior es un otro que, aunque sea yo mismo ya se fue. Lo que me queda es su huella y sobre ella vuelvo a trazar otra. Trabajar sobre lo hecho, la huella en la materia. Y sin preguntarnos por qué eso. No importan las motivaciones de una acción sino hacia dónde va.¹² (Valenzuela, 2015)

La idea de trazo, íntimamente ligada a la de dramaturgia del actor, funcionó simbióticamente en la propuesta de trabajo de ensayos y planificación de puesta en escena de ARRANCADOS (*la poesía es posible*).

2.3.3. Decisiones de puesta en escena, primera etapa: traslación de la creación del diseño de partitura de acciones en la puesta en escena

Manteniendo vigente el concepto de montaje y por ende de rompecabezas, la dirección actoral se direccionó en pos de la concreción de la puesta en escena. Así se comenzó una nueva etapa haciendo propios los siguientes conceptos de Barba y Savarese:

Si las acciones de los actores pueden constituir (...) un montaje, es posible utilizar este (...) para un ulterior (...) montaje del director (en el cual) las acciones, para que sean dramáticas, deben recibir otro valor que destruya el significado y las motivaciones por las que las acciones habían sido compuestas por los actores. Y este nuevo valor es el que lleva a las acciones más allá del acto que éstas, en sí mismas, representan. (...) El montaje es el arte de situar las acciones en un contexto que las desvíe de su significado implícito” (Barba & Savarese, 1988, p.146)

Es decir, que para comenzar el montaje se precisaba aquella base técnica sólida y concreta elaborada hasta el momento. En ella los actores podían hacer pie dejando que

¹² Valenzuela, J.L. (2015) Apuntes de clase del Seminario Taller de Producción y Montaje I. Maestría en Teatro UNICEN

la partitura creada desapareciera del primer plano, en pos de la construcción de los personajes y en relación con el montaje general de la pieza. Entonces el trabajo de la dirección “hace trascender las acciones (...) y al ponerlas en relación con otra cosa, las vuelve dramáticas” (Barba & Savarese, 1988, p.146)

Así se pudo ingresar a la puesta en escena en la que la dirección incluyó dispositivos escénicos que partían de dos imágenes:

- La inclusión de objetos surgida desde una imagen ofrecida por el escenógrafo:

Dado que durante toda la obra se hace referencia al pueblo en el que se encontraban los protagonistas al momento de los hechos que describen, el escenógrafo Miguel Nigro¹³, artista plástico, en el inicio del proceso de ensayos ofreció la siguiente pintura:



La misma motivó la idea de que ese pueblo se hiciera cuerpo. Así se decidió la realización de un pueblo en miniatura, de manera que las partes de este pudieran ser manipuladas por los actores. Es por eso que, en una primera instancia de prueba, se propuso trabajar con cajas de cartón a modo de casas del pueblo.

Se probaron diversas cantidades y tamaños de cajas/casas. A medida que avanzaban los ensayos con las cajas/casas, el escenógrafo iba realizándolas y acercándolas a los ensayos para ir sustituyéndolas. Así fue como casi al final del proceso de montaje general se definieron cuántas y de qué volumen eran, siempre trabajando para plasmar la imagen disparadora inicial y sobre todo la última imagen de la obra que sintetiza el mensaje esperanzador que plantea la pieza.

¹³ Artista plástico, vestuarista y escenógrafo. Docente de la Universidad de las Artes. Realizador de importantes trabajos artísticos en Argentina y Brasil. Sus obras en las artes plásticas y sus trabajos teatrales han merecido distinciones nacionales e internacionales. Perteneció al Grupo Teateatro desde hace más de 30 años.



Las fotos seleccionadas pertenecen a los últimos ensayos y en ellas se puede apreciar la diferencia entre los actores y el pueblo acentuando la imagen del diseño inicial.

- El espacio delimitado por telas de voile negras transparentes, de 3m x 1,50m, ubicadas dentro de la escena a modo de cortina, que no dejaran ver con claridad, lo que sucedía en algunas zonas. La idea fue que esas telas según su ubicación en el espacio les permitieran el traslado de uno a otro lugar, trabajando por instantes en forma separada pero incluso en otros momentos compartiendo esos espacios separados, lo cual haría afianzar desde la puesta la duda que se plantea durante toda la obra si los personajes están juntos, separados, vivos o muertos.

Se probaron diversas cantidades de telas y formas de ubicarlas en el espacio:

1-) cuatro telas: ubicadas en forma de rombo; 2-) tres telas: ubicadas en forma de triángulo y 3-) dos telas: en dos mitades dividiendo al espacio en derecha/izquierda. Finalmente se optó por la última opción (3) para el diseño de puesta definitiva.

A partir de estas dos imágenes y siempre tomando como base el diseño de partituras que ya estaban creadas y fortalecidas se propuso a los actores que trabajaran con los objetos solos en una primera instancia y con los objetos y las telas en un segundo momento. Se les solicitó que:

a) Con los objetos

- intentaran incorporar los objetos/cajas/casas al diseño previo para que fueran manipulándolos a partir de las mismas consignas técnicas trabajadas con anterioridad
- trabajaran para re partiturar algunos momentos y repetir la totalidad una importante cantidad de veces para lograr síntesis y precisión en los movimientos
- observaran si la inclusión de los objetos colaboraba o no con el trabajo con el texto, el vínculo con el otro, la generación de imágenes internas

- que comprimieran o expandieran el diseño de la partitura con el objeto de comienzo a fin o en forma esporádica

b) Con los objetos y las telas se les propuso:

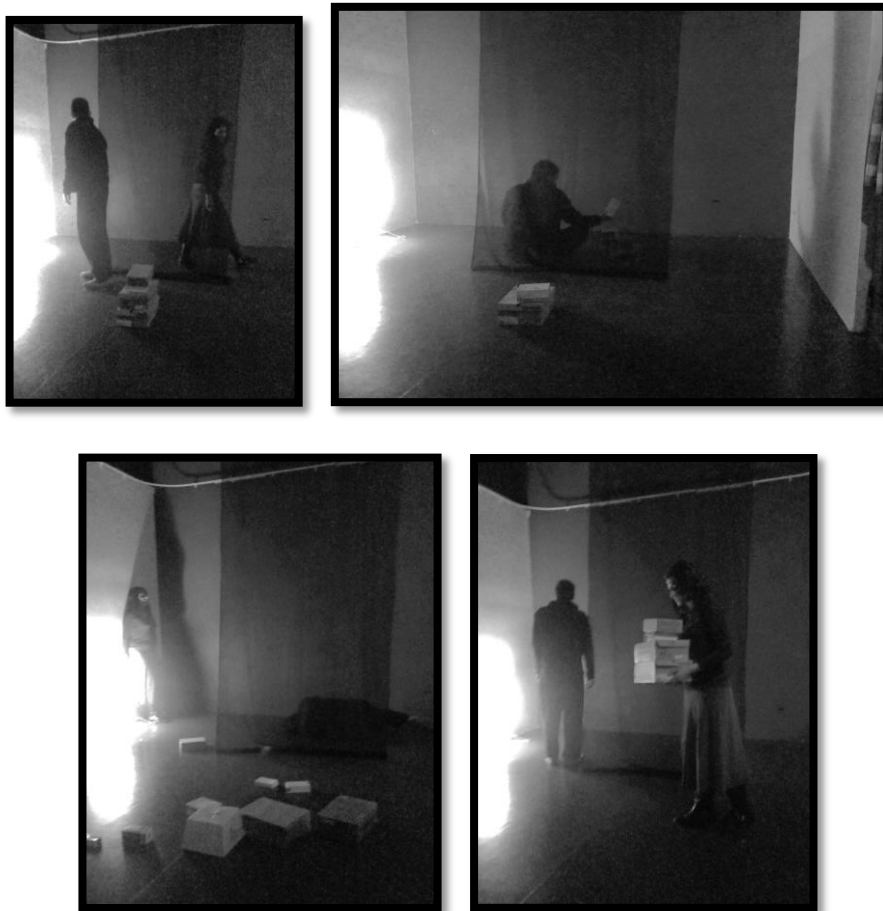
- realizar diseños espaciales con las 3 opciones de las telas colgadas
- que comprimieran o expandieran el diseño en el espacio de comienzo a fin o en forma esporádica
- que realizaran el diseño con y sin las telas colgadas para afianzar la conciencia espacial y sus movimientos más allá del límite real que pudieran ofrecer las mismas

Una vez definida la posición de las telas se incluyó en el pedido que:

- que las dos partes fueran transitadas indistintamente por los dos actores sin apropiarse ninguno de ellos de una mitad específica
- que no perdieran detalles de lo trabajado, registrando las variaciones mínimas o máximas que habían surgido durante la inclusión de las telas y los objetos
- que realizaran todo el diseño en una sola mitad cada uno achicando las partituras y condensando los impulsos.
- que adaptaran las partituras de acciones individuales y conjuntas al diseño de puesta en escena que se estaba planteando.
- que incluyeran la investigación de cómo retirar las telas en escena en un cuadro específico, incluyendo ese movimiento de sacarlas como parte del diseño general
- que eligieran transformar, desechar o sumar diferentes variables con el fin de reforzar la relación de lo técnico con lo expresivo, con lo sensible y la emoción.

Se ofrecen algunas imágenes del tránsito descrito en las que se observa el trabajo con las cajas en la primera instancia de prueba del objeto, junto con el espacio delimitado por las telas, en un primer diseño que luego fue modificado.





Descripción de lo sucedido:

Cabe subrayar que de por sí la creación de partituras es un trabajo con el límite, un límite concreto que el mismo actor se va marcando y que luego ese límite se ve reforzado por las indicaciones de la dirección. En esta etapa la conciencia del límite se hizo intensa y problemática ya que se sumó a lo propio de cada actor el límite que supone la inclusión del objeto y el que supone el transitar el espacio con las telas. Dos propuestas que eran impuestas desde el afuera por lo que todo el trabajo integral de los actores empezó a delimitarse aún más.

El tránsito de esta etapa fue arduo ya que se pudo constatar la importancia de mantener activo el entrenamiento cotidiano, ya que funcionaba como ablande de un proceso que se empezaba a mostrar más exigido dado involucraba lo técnico con lo sensible. En lo real había sido difícil sostener dicha tarea en forma permanente y empezaba a sentirse esa falta por lo que los ensayos debieron dividirse en un primer momento para reforzar lo técnico y un segundo momento de ensayo propiamente dicho

adonde se profundizara y se avanzara en función de la actuación y la puesta en escena en forma unificada.

2.3.4. Decisiones de puesta en escena, segunda etapa: inclusión definitiva de las diferentes dramaturgias de la escena

Lo antes expuesto fue la base del planteo general; pero se hace imprescindible describir otras decisiones pensadas antes del inicio del proceso de laboratorio y otras que, partiendo de una tarea en equipo y de creación conjunta, se fueron tomando en el devenir de los ensayos.

Dado que siempre se mantuvo como eje disparador de la puesta la dramaturgia del actor; todo cuanto se plasmó en esta segunda etapa posibilitó que lo transitado se hiciera visible para los actores, que hasta ese momento se veían inmersos en un trabajo muy técnico y objetivo.

Todo lo creado hasta ese momento se direccionó en cada una de las dramaturgias de la escena a partir de las siguientes decisiones:

- en relación con la escenografía

El diseño escenográfico propuesto impulsó el hecho de que la escenografía se modificara operada por los mismos actores a partir del movimiento escénico que ellos imprimieron con su actuación.

- en relación con la coreografía

Por la misma característica que presenta el material dramático en su estilo de escritura se decidió que la discontinuidad del relato fuera enlazada por coreografías tangueras que remitieran en algunos tramos al pasado amoroso de los personajes y en otros a nexos adonde se intentó describir con lo físico el momento del secuestro.

- en relación con la luz:

Se trabajó sobre un concepto lumínico que estuvo basado en la idea de que en todos los sectores la figura humana se vea recortada con luces contras (aquellas que se dirigen desde el fondo hacia proscenio), que incluso, en algunos momentos, no dejaran ver el rostro en forma completa, sino sólo medias partes. Se incluyó la luz en el diseño de coreografía, delimitando el espacio de la danza; y se dispuso que la luz también fuera un complemento del espacio escenográfico que iba mutando a partir de la manipulación de objetos de los actores.

- en relación con el vestuario

El tratamiento del vestuario estuvo pensado en función que los actores pudieran sentirse cómodos en una propuesta que requeriría un trabajo físico importante, pero sobre todo en la decisión de que la opresión del encierro no se viera en el aspecto físico de los personajes; por lo que se sugirió una imagen “prolija” del vestuario en el contexto de un espacio despojada que hiciera oposición a lo que dice la palabra y al tránsito de las situaciones en forma intensa y verdadera.

- en relación con la dirección actuarial: últimas pautas para redondear el trabajo

Se reforzó la propuesta de dirección actuarial sumándoles como concepto la idea de leer y componer a los dos personajes como si fueran uno solo, intentando desarrollar el sentido universal de la historia, que se ve apoyado por la decisión autoral de no indicar nombres a los personajes que, tanto uno como otro hablan de la concepción y nacimiento del hijo; del que tampoco hacen distinción de género.

Se apuntó a que en esas pasadas a modo de “unipersonal” cada uno de ellos pudiera realizar todo el diseño partiturizado tanto en lo individual como en lo que concernía a la puesta en escena según los ítems antes descriptos.

Descripción de lo sucedido:

Dado que en esta etapa se efectivizó la puesta en escena vale hacer una descripción de lo sucedido en relación a cada uno de los puntos descriptos.

A pesar que la última propuesta descrita ya había sido esbozada en los primeros momentos de investigación, al recordarla y profundizarla en esta última etapa de trabajo, cobró una dimensión muy fuerte para los actores.

Se propusieron dos ensayos adonde cada uno realizó una pasada completa de la obra como si fuera un trabajo unipersonal, incluyendo todos los cuadros nexos, y siendo observado por el compañero como espectador.

Esos ensayos funcionaron como un quiebre positivo en el proceso de composición de los actores que basaron esa pasada general y unipersonal en sus partituras personales. Al tiempo que decían los textos que pertenecían al otro personaje realizaban su propio diseño y podían cotejar cuánto influía o no el texto del otro dicho por sí mismo.

Un aporte trascendente que dejaron esos ensayos fue que cada actor pudo generar imágenes internas muy sólidas, que sumadas a las que ya tenían, funcionaron como motor de un clima pesado, denso, con pausas y silencios.

Con respecto al período del trabajo coreográfico fue altamente intenso porque tuvo como objetivo fundamental que los actores pudieran cotejar la utilidad de toda la investigación realizada hasta el momento observando cómo funcionaba la construcción de las partituras en el montaje de general, cómo potenciaba o no la actuación e incluso fue una etapa importante para analizar la importancia de haber o no sostenido el trabajo constante y continuo de las fases anteriores con todos los pedidos realizados por la dirección.

La inclusión de la danza generó la crisis lógica de incluir un lenguaje no conocido, con exigencias de precisión y estilo en los movimientos dentro de la métrica musical y poniendo nuevamente al límite como conducto hacia una expresión libre.

La manipulación de los objetos en función del armado escenográfico aportó organicidad a los actores, tanto espacial como personal; fortaleciendo imágenes interiores.

Cuando las cajas empezaron a ser “casas” con detalles, e incluso luces, ellos pudieron verse en el pueblo. La imagen final que potencia la diferencia de tamaños (actores inmensos/casas pequeñas), los conectó con la emoción. Por momentos debían hacer un gran esfuerzo por no desbordarse. Para lograrlo se les indicó que le dieran a cada casa una identidad, una historia particular. De ese modo se logró un vínculo especial y diferente con cada una; potenciando ese vínculo durante el traslado y ubicación de ellas en el espacio.

Fue un trabajo arduo que aún después del estreno, se re-partiturizó revisando ciertos aspectos del espacio general para potenciar la imagen de la última la coreografía.

Algunos momentos de ese último tramo de reorganización espacial tanto en lo individual de cada actor como lo colectivo entre ellos, también se realizó tomando imágenes y secuencias creadas en la primera parte de los ensayos, lo que permite confirmar que todo material creado por los actores, lejos de ser descartado funciona como disparador hasta el último momento.

La incorporación de la luz en la escena fue natural y rápidamente asimilada por los actores en todo el entramado que se estaba gestando, dado que el concepto lumínico estuvo claro desde la concepción de la puesta en escena

Respecto de las luces en general los actores vieron potenciados muchos momentos expresivos propios; e incluso pudiendo hacer una mirada global del espacio transformado por las luces, incorporando detalles lógicos de pequeños cambios de ubicación en fusión del espacio real del escenario.

En lo que respecta a la inclusión de luces en algunas de las casas, más allá de agregar una tarea más a la de la manipulación y traslado de ellas colaboró en darle identidad a cada casa y así potenciar las imágenes internas que ya habían sido indagadas con anterioridad.

Finalmente vale agregar que el vestuario definitivo fue incorporado casi desde el inicio del trabajo de puesta en escena final, lo que aportó comodidad en función a la exigencia en la construcción corporal de los movimientos y desplazamientos.

En la etapa de producción del espectáculo pudo verse claramente cómo influyó en cada una de las dramaturgias escénicas la construcción primaria de los actores; eje del trabajo.

Los artistas fueron incluyendo en su trabajo creativo aquellas sugerencias que provenían de las indagaciones previas, realizadas en el marco de todo el proceso. Y la dirección logró incluir en cada una de las partes la impronta que se buscaba, a partir de la concepción de trabajo en equipo.

Se logró consustanciar la idea de entramado, de tejido.

Corolario del capítulo:

Se puede apreciar en la enumeración de los ítems del capítulo cuál fue la concepción de puesta general en la que se apoyó la dirección para ir uniendo los caminos transitados en torno a la creación de partitura de acciones y su implementación en cada una de las dramaturgias de la escena.

La descripción detallada de cómo se fueron plasmando los diferentes lenguajes muestra un tránsito fluido, a pesar de lo complejo, que demostró la importancia de tener bien afianzada la técnica abordada para poder desordenar y reorganizar en libertad.

Cada decisión que se iba tomando generaba nuevas expectativas que no se veían frustradas ya que cada uno de los integrantes del equipo se estaban empapando de información para la última y definitiva instancia: el montaje final.

Conclusiones

Si la hipótesis sobre la que se indagó fue la de demostrar que la dramaturgia del actor a través de su técnica base que es la construcción de partitura de acciones (desde la perspectiva de la Antropología Teatral, según Eugenio Barba) ofrece variados recursos técnicos y expresivos para la composición escénica del actor; el desarrollo de este trabajo confirma la hipótesis planteada.

Asimismo se afirma que dicha metodología utilizada por parte de la dirección en el trabajo actoral, aporta y enriquece el diseño del montaje.

Partiendo de la concepción que un espectáculo es un entramado de dramaturgias: la presente investigación, pudo demostrar que las partituras de acciones creadas por los actores en una primaria etapa de construcción, funcionan como un vehículo directo para que las distintas dramaturgias escénicas confluyan en el texto espectacular creando la única y definitiva dramaturgia de la escena, es decir creando una nueva partitura, resultante de las partituras individuales.

También se puede aseverar que la metodología utilizada incorporó en forma positiva la combinación de los conceptos de trazo y montaje, generando una libertad creativa que se vio plasmada en cada una de las dramaturgias y que permitió desarrollar una actitud abierta y reflexiva en el equipo de trabajo artístico en todo momento.

Otra variante que resulta como conclusión a partir de las minuciosas descripciones de lo sucedido en cada etapa, fue la de observar al proceso como una experiencia larga y trabajosa. Para los actores convocados, el conocimiento teórico y práctico que poseían al momento de iniciar el laboratorio constituyó una base en la que se hizo pie en un inicio. Al mismo tiempo el avance del mismo proyecto y el deseo de crecer profesional y artísticamente les permitió incluir en su bagaje de conocimientos teatrales un cúmulo de información nueva incorporada a través de la práctica. La metodología aplicada brindó la posibilidad de habitar, en el sentido más profundo, la construcción de su trabajo, entregándose a una nueva técnica que requiere de intenso entrenamiento para pasarlo al cuerpo sin dificultad y con fluidez.

En ciertos momentos del proceso, la dirección se cuestionó la praxis, aun creyendo en ella dada la propia práctica, pudiendo también afirmar gracias a la investigación lo importante que es contar con actores entrenados en este sistema de trabajo; incluso el mismo tránsito permitió realizar autocríticas y cuestionamientos tales

como si la dirección debe o no jugar un rol docente, si contaba con las herramientas necesarias y si se hubiera podido montar el texto a través de otra mecánica de trabajo. No obstante, también se pudo constatar lo importante que es abordar la dirección actoral e integral de un espectáculo conociendo a fondo la metodología que se pretende aplicar, en el sentido no solo de la praxis, sino desde su fundamento teórico.

Es necesario rescatar algunos segmentos de lo narrado en los corolarios de los capítulos que reafirman lo antes dicho ya que forman parte de las conclusiones a la que se fue arribando a lo largo del proceso de investigación.

La Antropología Teatral a través de la dramaturgia del actor que basa su técnica en la partitura de acciones permitió asentar el trabajo artístico, personal y profesional, en el que se logró la unidad de lo técnico, lo ético y lo estético. Esta metodología configura una herramienta que otorga al actor claridad y conciencia del límite. En su rigurosidad técnica lleva a descubrir una libertad de creación que se retroalimenta constituyendo un potencial bagaje expresivo. Dicha teoría como columna vertebral de la investigación y las otras teorías secundarias abordadas, constituyeron el marco teórico ideal para el trabajo escénico.

El análisis literario del texto dramático permitió, asimismo ampliar la mirada de la obra y corroboró la decisión de la perspectiva de trabajo que se planteó para su montaje.

El proceso de montaje dejó fuertes impresiones que derivaron en una experiencia muy rica y vertiginosa, pero difícil de abordar en todas sus dramaturgias. Las dificultades atravesadas en relación con la apropiación de la técnica ofrecida no hicieron mella en el trabajo, muy por el contrario, potenciaron el deseo de aprender y de volcar lo aprendido en escena.

El trabajo de puesta general, en la cual se apoyó la dirección para ir uniando los caminos transitados en torno a la creación de partitura de acciones y su implementación en cada una de las dramaturgias de la escena vio sus frutos a través de un tránsito fluido a pesar de lo complejo que demostró la importancia de tener bien afianzada la técnica abordada para poder desordenar y reorganizar en libertad.

Se puede concluir, asimismo, tal como lo explicara el Dr. Jorge Dubatti que “todo el proceso de creación, en cierta forma, fue creando una ley empírica a través de la elaboración de un método de composición, donde se podría explicar cómo se construye una dramaturgia de actor desde el lugar del director, una observación respecto de cómo

ese método modifica totalmente las lecturas teatrológicas tradicionales”¹⁴ (Dubatti,2018); a lo que se agrega: en pos de fortalecer el espíritu de búsqueda que implica la creación artística en toda su dimensión.

¹⁴ Dubatti, J. (2018) Palabras acerca de la exposición de la presente investigación en las Jornadas de Tesistas de la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte.(mimeo). UNICEN

Bibliografía

- BARBA, E Y SAVARESE, N. (1988) *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. Grupo Editorial Gaceta.
- BARBA, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.
- BARBA, E (1992) *La Canoa de Papel* Colección Escenología Grupo Editorial La Gaceta. México.
- BRIÉ, C. (1995) *Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor- El tonto del Pueblo-* Revista de Artes escénicas N° 0
- CARRERI, R. (2013) *Rastros, training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires. El apuntador Ediciones.
- CIESLAK, R. (1994) *In Memoriam* Entrevista realizada por Ferdinando Taviani para la revista MÁSCARA Año 4 N.º 16
- DUBATTI, J. (2014) *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los Muertos*. Buenos Aires. Editorial Atuel
- KARTUN, M. (2001) *Escritos 1975-2001* .Libros del Rojas UBA, Buenos Aires.
- NAGEL RASMUSSEN, I. (1994) *El puente de los vientos*” artículo de la revista MÁSCARA- Año 4 N ° 16
- PÉREZ CUBAS, G. (2011) *Cuerpos con sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor*. Buenos Aires. Colección Estudios Teatrales INT.
- RUIZ, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico práctico por las vanguardias*. Editorial ArtezBlai
- VALENZUELA, J.L. (2011) *Actuar no basta La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. EDUCO Universidad Nacional del Comahue. Neuquén
- VARLEY, J. (2010) *Piedras de Agua, cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires. INTeatro Editorial del INT.

Bibliografía electrónica

- DUBATTI, J. (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado* Buenos Aires, Atuel en <https://docplayer.es/11648541-I-cartografia-teatral-introduccion-al-teatro-comparado-jorge-dubatti.html>. consultado en 2019

- LIKIER, J (2015) *Sistema Consciente de Fedora Aberastury*. Buenos Aires en <http://espaciointron.blogspot.com> consultado en 2019
- MUGUERCIA, M. (1987) *Barba: trascender la literalidad* Rotoscopio Reflexiones sobre la teatralidad en <https://rotoscopio.wordpress.com/barba-trascender-la-literalidad/> consultado en 2018
- VALENZUELA, J.L. (2016) *Homenaje a la continuación de un trazo* Conferencia *Susurros en la cocina* IV Jornadas de Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas en <http://cepia.artes.unc.edu.ar/2016/08/09/homenaje-a-la-continuacion-de-un-trazo/> consultado en 2019
- ZAYAS DE LIMA, P. (2018) *Andrea Juliá. Tango, amor y poesía. Teatro Uno* <http://goenescena.blogspot.com/2018/11/andrea-julia-tango-amor-y-poesiateatro.html> consultado en 2018

ANEXO I

Texto completo

“ARRANCADOS” (*la poesía es posible*)

de Andrea Juliá

CON EL ESCENARIO A OSCURAS, O EN UNA TIBIA PENUMBRA UN HOMBRE Y UNA MUJER BAILAN UN TANGO. EN EL FINAL QUEDAN CONGELADOS EN UNA IMAGEN DE LA DANZA AL TIEMPO QUE UNA LUZ CENITAL SOBRE LA PAREJA SE ENCIENDE A CUCHILLA. AMBOS SE MIRAN MUY SENSUALMENTE, INMÓVILES, DURANTE UNOS INSTANTES. CASI OBLIGADAMENTE EMPIEZAN A SEPARARSE TRATANDO DE PROLONGAR ESE MOMENTO DE ESTAR TOMADOS. ES UNA DESPEDIDA DE LOS CUERPOS, LENTA Y CARGADA DE EROTISMO Y SENSUALIDAD. A MEDIDA QUE SE VAN SEPARANDO LA ESCENA SE VA ILUMINANDO LENTAMENTE. Y CUANDO SOLO QUEDAN TOCÁNDOSE ENTRE SI CON UN DEDO DE CADA MANO, UN CAMBIO BRUSCO DE LUZ Y UN SONIDO DE ACORDES DESAFINADOS LOS EXPULSA A CADA UNO HACIA UN LATERAL DEL ESCENARIO QUEDANDO SEPARADOS, AMBOS DE FRENTE A PÚBLICO. A PARTIR DE ESTE MOMENTO EL HOMBRE Y LA MUJER IRÁN NARRANDO COMO EN UN RELATO ÍNTIMO. DURANTE EL TRANSCURSO DE LA OBRA, E INCLUSO ENTRE ALGUNOS CUADROS, AMBOS REALIZARAN EN DETERMINADOS MOMENTOS IDÉNTICAS IMÁGENES CORPORALES Y VOCALES, EN FORMA INDIVIDUAL Y EN SIMULTÁNEO. ESAS IMÁGENES ALUDIRÁN A ESCENAS DE AMOR Y VIOLENCIA, Y SERÁN INTERCALADAS CON LA DRAMATURGIA DE LA ESCENA.

CUADRO 1

ÉL: Un tango es un amor de tres minutos...

ELLA: ...y un secreto para toda la vida.

CUADRO 2

ELLA: Me gustan las casas. En especial las casas de los pueblos. Bajas, chatitas y regordetas. Me gustan porque casi siempre están rodeadas de otras casas iguales, o parecidas y entonces se acompañan unas a otras. Pero sobre todo me gustan porque tienen

ÉL: ventanas. Ventanas grandes, que son casi puertas. Me gustan mucho las ventanas de las casas de los pueblos porque son los ojos entrecerrados de sus dueños que espían cada cosa que sucede afuera. (TRANSICIÓN) Esta casa

ELLA: no tiene ventanas. No tiene ventanas a la calle. Bueno, no tiene ventanas que se abran. Tiene unos vidrios gruesos adosados a la pared que hacen de ventana, pero no es una ventana exactamente porque no entra ni sale el aire

ÉL: ni el sol, ni las moscas o los mosquitos en verano, o el polvillo de los árboles de la primavera o la lluvia, o el frío o el calor o todo lo que entra y sale por una ventana que se abre o se cierra. (CAMBIO) Esta ventana está quieta y alta

ELLA: casi en el techo de esta casa. Si miro sin prestar atención en un primer momento, parece que techo y ventana se confunden y son uno solo y como el techo está alto no puedo mirar a través de la ventana. No puedo espiar qué sucede al otro lado. ¿En mi pueblo? No sé qué casas rodean esta casa. Desde aquí adentro no puedo verlo. Estoy...

ÉL: Estoy metido en esta casa que ni siquiera sé que sea mía. No sé cuándo llegué, ni siquiera si vine solo. Tampoco recuerdo el paisaje que rodea esta casa, ni a los vecinos, pero los escucho cerca, pegaditos a la ventana-techo.

ELLA: Escucho el murmullo de sus voces que casi reconozco como familiares, pero no puedo recordar rostros. Ni olores. Solo tengo ante mí unos ojos. Unos ojos inmensos, pero no por su tamaño sino por la intensidad de su mirada y entonces

LOS DOS: siento una tirana sogas que me ata a esos ojos y no puedo desatarme y me enredo cada vez más.

CUADRO 3

ÉL: Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte.

ELLA: Me fui del costado de tu vida, estoy un paso atrás o adelante, no sé...

ÉL: pero no estoy a tu lado.

ELLA: Quiero acurrucarte en mí, y procrearte y entregarte mi sensualidad y mis lamentos y mis sueños que te construyen y te desarman.

ÉL: Reconozco tu aliento en mi aliento, pero no logro recordar tus detalles,

LOS DOS: Solo sé que te espero.

ELLA: Hay canciones que no puedo cantar porque ya las olvidé y me vuelven como palabras sueltas que se encienden en esos ojos.

ÉL: Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte.

CUADRO 4

ÉL: En cuánto a las paredes, me gustan blancas. Me gusta que las paredes de las casas sean blancas para que haya más luz en el ambiente. Parece que todo se agranda con el blanco. Se hace más extendido...no sé, más amplio e inmenso como interminable.

ELLA: Es como si el blanco me relajara, pienso en blanco y mi pensamiento se detiene donde quiero y puedo escribir, y escribir y escribir como si mi mente fuera una hoja en blanco. Y entonces escribo la historia que quiero recordar y no la que recuerdo. Lástima que estas paredes no sean

ÉL: blancas. Una lástima, porque así yo las ensuciaría con palabras y dibujos. Escribiría la historia de mis días aquí. De mi espera de vos. Estas paredes están castigadas, fueron exiliadas de sus casas bonitas para venir a encerrarme.

CUADRO 5

ELLA: Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte.

ÉL: es tanto lo que olvidé como lo recuerdo...y sólo me vienen esos ojos...

LOS DOS: Otra vez esos ojos y otra vez, y otra vez.

ÉL: Ellos me atormentan...pero también me sostienen en este encierro, que desconozco y no admito y que no sé por qué es.

ELLA: Quiero besarte y tocarte de lado a lado y volver, aunque sea a la despedida...

ÉL: ...volver...aunque sea a la despedida...

LOS DOS: Ya no soy el/la mismo/a, ahora estoy vacía/o.... y vacía/o...y vacía/o.... y vacía/o...y vacía/o...!!!!

ÉL: Y sin embargo no tengo lugar para nada más. Ya no tengo espacio dentro mío para que no estés y te busco, pero no te tengo.

ELLA: ¿Alguna vez te tuve? ¿O este encierro te inventó? y entonces entrás, entrás, entrás en mí y nuestras manos se miran y vuelan hacia adentro.

ELLA: Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte.

CUADRO 6:

ELLA: Un tango es un amor de tres minutos...

ÉL: ...y un secreto para toda la vida.

CUADRO 7

ELLA: Otra cosa que me gusta de las casas de los pueblos es que todas tienen un banco de material en la puerta, y casi siempre son las mujeres las que se sientan y miran todo. Allí no necesitan espiar por la ventana. Existe un acuerdo tácito entre los pobladores que la mujer que se sienta en ese banco puede, abiertamente, controlar cada detalle, digitar cada movimiento como titiritera, entrelazando los hilos de los destinos de la gente del pueblo desde ese banco de material. Sentadas ahí por horas y horas y horas sin hacer nada más que mirar... ¿o esperar? ¿Esperar? (AFIRMA) Esperar. Si. Esperar.

CUADRO 8

ÉL: Otra cosa que me gusta de las casas de los pueblos es el patio, ese lugar del descanso veraniego. Los pájaros se acercan a las plantas y picotean hasta deshacer

las flores. Casi siempre los hombres tienen en el patio un montón de herramientas que están tiradas, amontonadas entre yuyos y cuchas de perro. Los hombres suelen estar horas en el patio a eso del atardecer y pocas veces saben lo que sucede afuera, en la vereda o en la plaza del pueblo. Arreglan y desarreglan aparatos que ya no sirven y también están sentados ahí por horas y horas y horas sin hacer nada más que mirar... ¿o esperar? ¿Esperar? (AFIRMA) Esperar. Si esperar.

CUADRO 9

ÉL: Me voy, me fui. Nunca me iré porque te llevo conmigo.

ELLA: Esperáme que estoy y te toco y te miro. Me voy, me fui...

ÉL: Esperáme que regreso en madrugada para arañarte un quejido de madre selva engañada.

ELLA: Esperáme en la sombra para huir. Esperáme en el silencio y no le digas a nadie que vendré

ÉL: Esperáme....

LOS DOS: Esperáme...olvidáme...esperáme...olvidáme....

CUADRO 10

ÉL: Todas las casas tienen olores distintos. A mi me gustan las casas que tienen el olor de los jazmines. Esos jazmines chiquititos. Jazmín del país. Jazmines blancos como las paredes. Jazmines pequeñitos

ELLA: pero con un olor grande, si es que el olor puede ser grande o chico, no? Un olor que se expande en el aire. Un olor distinto a este que huelo: húmedo, pegajoso y

ÉL: ruin. Este olor a viejo de casa vieja con paredes viejas y ventana-techo viejas. Un olor a barro seco de años, en las botas pesadas.

ELLA: Olor a podrido de comida putrefacta en el estómago.

ÉL: ¡Olor a vómito!

ELLA: ¡Olor a mierda!

LOS DOS: Olor a pasado.

ELLA: El jazmín del país es muy suave y oloroso. Es el olor de la primavera de mi infancia y ahora está adormecido en mi nariz y no puedo

ÉL: volver a olerlo, porque no recuerdo ni los olores, ni los sabores, ni los sonidos de afuera de esta casa de paredes oscuras y techo en la ventana.

ELLA: El jazmín del país se arruga y se hace

ÉL: chiquito cuando se marchita, pero no pierde su olor

ELLA: ni su esencia de flor.

CUADRO 11

ELLA: Un tango es un amor de tres minutos...

ÉL: ...y un secreto para toda la vida.

CUADRO 12

ELLA: ¿Qué fue lo último que me dijiste?

ÉL: ¿Qué fue lo último que te dije?

ELLA: ¿Todo sigue igual?

ÉL: Aparentemente igual.

ELLA: Nada sigue igual.

ÉL: Cotidianamente igual.

ELLA: Atormentadamente igual.

ÉL: Todo sigue igual

ELLA: ¿Nada sigue igual?

ÉL: Salvajemente igual.

ELLA: Desesperadamente igual.

CUADRO 13

ELLA: Una palabra negada se encierra en los labios ardientes. Se arremolina en la lengua, pero no se enuncia y clama por ser comprendida y desatada.

ÉL: Siento esta palabra negada como un agujero que se abre en el medio de mi cerebro y se traga silencios, y cuando quiero pronunciarla se traba, se muerde, se enreda entre los cabellos y los dedos.

LOS DOS: ¡PERO NO SALE!!

ELLA: Esta palabra negada recorre mi intimidad y se mete cautelosa entre mis piernas ardientes de gritos y gemidos; no...no...no...no la digas: está negada

ÉL: pero no ausente.

ELLA: Entonces todo se vuelve azul y azul y azul y muy azul. Y algo se desprende y cae y me tira al piso redonda, casi circular casi fatalmente entregada.

ÉL: Y entonces está ahí y quiere salir... no...no...no...no la digas: está negada

ELLA: pero no ausente.

ÉL: Una palabra negada, tan negada como presente y qué hacer, qué decir y sentir y soñar y leer en el lecho escrito de palabras negadas

ELLA: en el lecho impregnado de discursos negados, de caricias negadas, de miradas negadas por las dudas. ¿Qué dudas?

ÉL: Por tus dudas.

ELLA: o las mías

LOS DOS: o las nuestras. Cuando vos y yo se transforma en nosotros; la palabra negada se presenta ante este ceremonioso altar y sucumbe en su silencio que se derrama lento y hondo y los gemidos son esa palabra que nunca diremos por las dudas...

ELLA: Por tus dudas

ÉL: o las mías

LOS DOS: o las nuestras.

(TRANSICIÓN)

LOS DOS: Volver... y no haberse ido.

CUADRO 14

ÉL: Un tango es un amor de tres minutos...

ELLA: ...y un secreto para toda la vida.

CUADRO 15

- ELLA:** Las casas sin espejos no tienen recuerdo. Cada imagen reflejada en un espejo es como un diario íntimo
- ÉL:** escrito en la adolescencia donde cada detalle de la imagen reflejada se hunde en la memoria del que se mira. Esta casa no tiene espejos en
- ELLA:** ningún lado. No sé cómo soy ni cuánto tiempo pasó desde el último espejo
- ÉL:** roto que encontré en la vereda antes de ¿entrar? en este encierro de paredes
- ELLA:** sucias y olor nauseabundo.
- ÉL:** Un espejo es el laberinto infinito de sueños y desvelos que cada humano teje en el recuerdo de lo que fue.
- ELLA:** Un espejo es como un volcán de preguntas no respondidas cuando las arrugas pesan y cuelgan las carnes.
- LOS DOS:** Esta casa no tiene espejos. No tiene recuerdos. No tiene ayer y me duele.

CUADRO 16

- ÉL:** Pasaron dos días. O veinte. O doscientos. ¿O mil? Pasaron mil años y un cuarto del día de hoy. Pasó el silencio y ahora es la neblina. Pasa que no pasa nada y todo pasa. Y pasa todo y yo sigo acá. Y esos ojos. Atados a los míos, amañatados. Me duelen las heridas que no tengo. Las que voy a tener cuando sane. Me duele el grito y la calma y este olor que no puedo ni vomitar. ¡Salí de mi de una vez por todas...! ¡Basta! Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte...

CUADRO 17

- ELLA:** La puerta de entrada de las casas me gustan de madera....
- ÉL:** ...de madera fuerte, de roble o algarrobo y de color
- ELLA:** oscuro para que contraste con las paredes blancas. Pero de un oscuro
- ÉL:** barnizado, no me gustan las puertas pintadas de colores, solo barnizadas
- ELLA:** bien brillante, no mate. Esta casa tiene una sola puerta y es de metal. Oxidado, viejo, seco. Pero no agujereado porque si estuviera

ÉL: agujereado yo podría ver hacia fuera y podría llamar, o sacar al menos un dedo, pero no puedo porque está enteramente oxidada y vieja. Las puertas son los cencerros del alma que cuando se abren suenan,

ELLA: y nos entregan mágicas lo que está adentro, y nos invitan a cerrar y abrir y también a entornar y espiar en el minúsculo espacio entre la puerta y su marco. Las puertas son

ÉL: misteriosas, tienen intriga. Una intriga que se hace cada vez más grande, tan grande que en algún momento hay que meter las pestañas en la mirilla y dejarse llevar. Detrás de esta puerta hay otras que no alcanzo a ver

ELLA: pero que traspasé aquel día. Ese día incierto en que me metieron aquí dentro y donde te espero eternamente

LOS DOS: Desesperadamente

ÉL: Desoladamente, casi en un grito sordo que se hace un nudo en el estómago.

ELLA: Distraídamente, casi en un mordisco apretado de veneno prohibido.

LOS DOS: Puertas que se abrieron para ser cerradas, encadenadas y tapiadas.

CUADRO 18

ELLA: Pasaron diez minutos o uno, o dos o miles de minutos. ¿O tres años? ¿O 20? Pasó el grito y ahora la brisa. Pasa que no pasa nada y todo pasa. Y pasa todo y yo sigo acá. Y esos ojos. Quiero quitar de mi estómago esa sensación del pulgar que aprieta la palma y detiene la sangre que no corre y el ahogo es tan grande que se apagan las luces que ni siquiera están encendidas porque hace un mes o dos o cientos de meses que estoy acá metida esperándote, atajada y devorada por los insectos. ¡Basta! Hoy es mañana y te espero y no puedo dejar de esperarte...

CUADRO 19

ÉL: Tomaste mi mano tan fuerte que creí que tu brazo se quedaría conmigo. Te arrastraron con tanta violencia que casi sin pisar el suelo te llevaron a la rastra.

ELLA: Mordiste las sábanas que nos cobijaban y lanzaste palabras que nadie escuchaba.

Tus rodillas sangraban en el camino, y tus muslos tersos y jóvenes que un instante atrás eran mi abrigo, soportaban las huellas de las botas enfurecidas que te alzaban en el aire sin respiro.

ÉL: Nos amábamos en silencio para que ellos no lo supieran...

ELLA: Nos guardábamos las palabras, los suspiros, el miedo

ÉL: Escondíamos el amor mismo para que nadie, nadie,

ELLA: nadie, nadie se lo llevara.

LOS DOS: Para que nadie nos arrancara.

ELLA: Y sin embargo... acá estoy...arrancada de vos

ÉL: Arrancado de cuajo de tu vida y de la mía

ELLA: Arrancados de nosotros y de la vida que yo gestaba

ÉL: ...y no lo sabía...

ELLA: ...y no lo sabía...

ÉL: Aquella vez dijiste:

ELLA: Un tango es un amor de tres minutos. Y contestaste

ÉL: ...y un secreto para la toda vida.

LOS DOS: ¡y no recuerdo más!

ÉL: Sí recuerdo:

LOS DOS: gritos, golpes, moretones, grietas, profundas heridas...

CUADRO 20

ELLA: Me gustan las casas. Las ventanas. Los bancos de la vereda.

ÉL: Las paredes blancas. Las puertas barnizadas, los patios

LOS DOS: y el olor a jazmín del país.

ELLA: Pero no me gustan los pueblos donde están esas casas

ÉL: porque en sus siestas cansinas se elucubran las historias más siniestras que nadie imagina. Porque esos pueblos tienes la mirada cansada y entre dormida

ELLA: y parece que nunca sucede nada, que nadie vive en sus calles, que nunca un auto, ni un perro, ni un jilguero, ni nadie paseara por allí.

ÉL: Esos pueblos resguardan sus casas como tesoros que se heredan de generación en generación y todos saben los porqués de todo, pero nadie lo dice. Esos pueblos

ELLA: hablan en primera persona porque identifican y ocultan. Porque esconden leyendas increíbles que nadie escribiría. Esos pueblos son obstinados en el silencio. Y aunque bellos son falsos.

LOS DOS: Fue por eso, ¿no? Fue por eso por lo que no dijeron nada.

ELLA: En ese pueblo. NO SE DICE NADA. Desde aquí adentro puedo sentirlo

ÉL: en ese pueblo NO SE COMENTA NADA. Desde esta pocilga puedo adivinarlo

ELLA: ya todos se olvidaron. Ya todos rehicieron sus vidas

ÉL: mientras estoy aquí esperando,

ELLA: mientras estoy aquí, desesperada, lanzando brazadas al aire para que no se lleven al hijo recién parido

ÉL: extraviado en mi memoria, enfurecido en el recuerdo, carcomido por la duda. No sé adónde me trajeron

ELLA: ni si estás lejos o cerca.

TRANSICIÓN

ÉL: Mi madre estaba sentada en el banco de la puerta de la casa del pueblo, mirando todo, sin espiar por la ventana, porque era valiente y decidida. Estaba allí, cuando nos arrancaron los cuerpos ardientes y nos arrastraron al olvido.

ELLA: Eso sí lo recuerdo.

ÉL: Esa imagen quedó en mi como tu cuerpo desnudo arrastrado por la calle vacía. Ella quedó inmóvil. Muda. Atónita y asustada. Su miedo pudo más que su valentía en ese momento y tus brazadas no pudieron alcanzarla.

ELLA: Mi padre estaba en el patio y el golpetear del martillo se confundió con los gritos. Él se quedó inmóvil. Mudo. Atónito y asustado. Su miedo pudo más en ese momento y tus lamentos no pudieron expulsarlo a la calle.

LOS DOS: Eso lo recuerdo claramente, y después...

ÉL: ...después...

ELLA: después...no sé.

ÉL: No sé.

ELLA: Seguramente siguen sentados ahí por horas y horas y horas

ÉL: Seguramente no hacen más que mirar... ¿o esperar? (AFIRMA) Esperar.

LOS DOS: (DESCUBRIENDO LO QUE DICEN) ¡No! ¡Buscar.!

ÉL: Seguramente no hacen más que buscar y buscar y buscar...

ELLA: La sangre de tu sangre puede más que tus miedos,

LOS DOS: ¿verdad mamá? ¿verdad papá? (EN UN GRITO DESESPERADO)
¡ARRANCADOS!

ELLA: Arrancados de nosotros mismos, pero con un jazmín del país en la mano

ÉL: y la poesía en tu vientre.

ELLA: Este amor es posible aún; estés donde estés, mi amor...

ÉL: Este amor es posible aún; negado tal vez...pero no ausente...

ELLA: Este amor es posible aún; estés donde estés, mi amor...estés donde estés...bebé...

SE ESCUCHA EL TANGO DEL COMIENZO, Y LA PAREJA EN SU PEQUEÑO ESPACIO DANZA COMO SI ESTUVIERA CON EL OTRO. LENTAMENTE COMIENZAN COMO A REBOBINAR, DESDE ESA NECESIDAD DE ESTAR JUNTOS HASTA TERMINAR UNIDOS EN LA MISMA IMAGE DEL COMIENZO ALTAMENTE ERÓTICA Y SENSUAL Y EN TIJERA CAE EL APAGÓN.

FIN

ANEXO II

La puesta en escena final: utilización de la partitura de acciones como soporte del diseño de partitura escénica total.

Consideraciones generales

Como un rompecabezas que puede armarse a partir de cualquier eslabón que encuentra su lugar definido en la composición del todo, en esta instancia la dirección tomó las partituras elaboradas por los actores y desarrolló la yuxtaposición, interacción, interrelación de ellas con el espacio, la luz, los objetos y la música. Así se fue fraccionando, moldeando las partituras con el fin de crear la atmósfera del espectáculo, construyendo un organismo vivo, único e irrepetible según el entramado de todas las dramaturgias, potenciando la idea que el actor es el artífice primario del espectáculo.

Desde su poética, Eugenio Barba (2010) identifica diferentes niveles de organización del espectáculo que la dirección tomó en cuenta para organizar aquel entramado de las distintas dramaturgias que se alude en el párrafo anterior. El autor considera que hay tres niveles de organización que son;

(...) - de la dramaturgia orgánica o dinámica: es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos, ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores;

- de la dramaturgia narrativa: la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo;

- de la dramaturgia evocativa: la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador. Es esta dramaturgia la que destila o captura un significado involuntario y recóndito del espectáculo, pero que no se puede programar conscientemente (BARBA, 2010, p.36)

Como última consideración general antes de pasar a la descripción del proceso en cada uno de los lenguajes escénicos podría decirse que esta fue una etapa bisagra en de todo el proceso ya que al tomar aquellas partituras creadas por los actores, asimiladas y pertenecientes, desde su más íntima creación, sólo a ellos, había que ayudarlos a desprenderse de ciertos momentos ligados a la actuación y dejar que los otros artistas comenzaran a apropiarse de ellas para que mutaran, crecieran y aportaran en su fusión a

la dramaturgia general del espectáculo. Para lograr esto era importante que la dirección se ubicara ante todo en el rol del primer espectador que

(...) enfrenta un espectáculo con los mismos sentidos y lo mira con los mismos ojos que los otros espectadores, pero que tenga la capacidad técnica para intervenir en el proceso creativo de los actores y afilar las capacidades del espectáculo para que incida en profundidad” (BARBA, 2010, p.36)

Entramado de las distintas dramaturgias escénicas

Para una mejor comprensión de todo el proceso se describen los pasos realizados a partir de la incorporación de los distintos referentes de cada lenguaje.

a) Incorporación del escenógrafo al trabajo de ensayo

Dado que la escenografía fue concebida en el marco del criterio ya descrito: el rompecabezas; cada una de las partes que la conformaban (las casas y las telas) fueron especialmente diseñadas y construidas bajo la idea de un dispositivo liviano que permitiera una manipulación dinámica. Fue así que el trabajo con los objetos funcionó como fuente de recuperación de partitura de acciones, en la que se plasmó la idea más clara de rompecabezas, que se veía en dos partes: por un lado en la construcción del pueblo en general donde cada parte fue ubicada estratégicamente según el ordenamiento que tienen los pueblos del interior de Argentina (la plaza central rodeada de la iglesia, la comisaría, la escuela, etc.) y por otro la construcción de cada una de las casas que conformaban ese pueblo que a modo de juguete desarmable (por su volumen, peso y diseño plástico) se iban armando según sus partes.

Así se fueron creando imágenes, movimientos, desplazamientos, y sobre todo se elaboró el diseño espacial final que fue sumando nuevas partituras individuales en los actores que debían incluir no sólo el objeto como objeto en sí, sino su armado, traslado y ubicación en el espacio siendo ellos mismos tramoyistas en escena.

El escenógrafo participó de los ensayos observando cómo los actores trabajaban en principio con las cajas/casas para poder ir diseñando y realizando cada una de las partes del pueblo según lo que los actores hacían. Pero además su presencia en ensayo fortaleció la idea de dirección con relación a las telas colgadas, su utilidad y disposición final en el espacio.

Se muestran fotos de los objetos conformando el espacio escenográfico



b) Incorporación de los coreógrafos y el músico al trabajo de ensayo

Con todo lo explorado y montado escénicamente en relación con los cuadros con relato argumental, se abocó al trabajo de puesta en escena integral en el cual se incorporó a los coreógrafos y al músico con el fin de incluir el prólogo y epílogo como parte del relato a través de situaciones coreográficas actuado/danzadas que unen como nexo el comienzo y el final. Del mismo modo se reemplazó por ese tipo de expresión escénica los cuadros en los que se repiten textos como un estribillo generando así una continuidad en el relato adonde la danza se entremezcla con la actuación y viceversa potenciando el mensaje general de la obra.

Para desarrollar ese trabajo se realizaron ensayos conjuntos en los cuales no sólo se iba mostrando la pasada progresiva de la obra, sino que se iba desglosando cada momento con el fin de recuperar distintos segmentos partiturizados que pudieran servir en el diseño coreográfico danzado pero que, sobre todo, potenciaran el prólogo y el epílogo que si bien se pensaron como danza- tango, tenían una fuerte carga desde la actuación. Esos dos pasajes que en la obra no tienen texto, pero sí indicaciones de imagen y situación habían sido investigadas a partir de la construcción de fotos que se presentaban en todo el espacio como recuerdos partidos de los personajes. Esas fotos (que originariamente eran pequeñas partes de las secuencias de movimiento) también fueron tomadas por los coreógrafos para su diseño.

Cabe destacar que los actores tomaron clases de tango con los coreógrafos con el fin de incorporar conocimientos específicos de la danza y poder desarticularlos y transformarlos en escena.

Del mismo modo ambos coreógrafos, que son también actores, participaron en el trabajo de entrenamiento corporal integral como parte del equipo artístico y aportando más allá de lo técnico específico del tango.

El diseño coreográfico estuvo ligado a la composición de la música original que no sólo trabajó lo melódico, sino que incluyó en su diseño propuestas de partituras sonoras de los actores que fueron incorporadas dentro de los temas musicales; en tanto que los efectos sugeridos por la dirección para los climas generales también surgieron del entramado que se iba produciendo en la lectura que cada artista hacía de lo que iba sucediendo, ya que todos participaron de muchos ensayos conjuntos.

A continuación, se muestran fotos del proceso de aprendizaje de las coreografías y su implementación en la imagen final del espectáculo



c) Incorporación del iluminador al trabajo de ensayo

El iluminador se sumó a los ensayos casi al final del proceso, si bien el trabajo de iluminación comenzó con varios encuentros con la dirección para establecer el criterio que se había ido manejado desde el principio, aunque en la sala de ensayo se contara con recursos técnicos escasos para poder ir haciendo las pruebas necesarias. Así la creación del espacio lumínico fue una de las últimas incorporaciones reales que se hicieron durante el proceso.

La presencia en ensayos del escenógrafo y el iluminador enriquecieron las propuestas de ambos ya que juntos decidieron la incorporación de luces en las casas y los detalles finales de color que se trabajaría tanto en la luz como en la pintura final de las casas, tomando las indicaciones de dirección en relación con el trabajo de medias sombras, de imágenes fracturadas que aportaban al concepto general de rompecabezas.

Las fotos que se incluyen muestran algunos pasajes a donde se puede apreciar lo antes descrito



d) Incorporación del vestuario

El concepto trabajado por la dirección, explicado con anterioridad estuvo planteado desde el inicio de los ensayos, ya en los tiempos de laboratorio teatral, por lo que el vestuario estuvo diseñado en base a las diferentes ropas de ensayo que traían los actores a modo de prueba con características acordes al tipo de trabajo que se había planteado.

En función del color se trabajó con respecto a la luz, las telas y los objetos, buscando tonalidades que se complementaran entre sí. Las texturas se pensaron en relación con que las telas de ambos vestuarios tuvieran una caída importante pero que fueran livianas para poder darle al movimiento corporal libertad y precisión.



e) La asistencia técnica y de dirección

Se hace imprescindible hacer mención de la presencia de los asistentes técnico y de dirección sin cuyos aportes el trabajo no habría estado completo.

Durante el tramo de ensayos del laboratorio teatral solo trabajó la dirección con los actores y cuando ya se propuso un trabajo profesional se incorporó a la asistente de dirección que participó de todo el proceso.

Su presencia fue fundamental a la hora de realizar los registros, en distintos formatos, de diferentes momentos de los ensayos, tomando la posta de la dirección en aquel compromiso planteado al comienzo de todo el proceso. Fue así como a las bitácoras personales de la dirección se sumaron las bitácoras y registros de la asistencia que contribuyó de forma contundente. Al trabajo de asistencia de la dirección se le integró la ayuda en las otras áreas escénicas en las que no tuvo injerencia de las decisiones, pero sí mantuvo una intensa colaboración en todos los detalles.

El asistente técnico se sumó junto con el iluminador, ya que conforman equipo de trabajo y participó de los últimos tramos de la puesta en escena, habiendo realizado, en ciertos pasajes un trabajo conjunto con el iluminador tanto en el algún pasaje del diseño como en la construcción de la iluminación de las casas de la escenografía.

f) Ficha técnica del espectáculo

Dado que en los apartados específicos se habló de cada uno de los roles, se cree conveniente destacar los nombres de todos los artistas que conformaron el equipo integral de la producción que reunió a dos grupos de teatro independiente de Argentina: GRUPO TEATEATRO de Alberti, Provincia de Buenos Aires y EXPERIMENTO ESCENARIO TEATRO de Paso de los Libres, Corrientes.

Actúan: Éstel Gómez y Gustavo Insaurralde - Música original y contrabajo: Hernán Paglia – Bandoneón y Gustavo Paglia – Coreografía: Verónica Alvarenga y Eduardo Arias - Diseño y realización de Escenografía: Miguel Ángel Nigro – Vestuario: Experimento Escenario Teatro - Diseño de iluminación: Rodrigo Medrano – Fotografía de ensayo general: María Gutiérrez por VOSQUÉ - Diseño gráfico: Bruno Battistel Zaganías - Producción ejecutiva y Producción general EXPERIMENTO ESCENARIO TEATRO y TEATEATRO - Asistencia técnica: Toni Capelli por Luna en sala montajes escénicos - Asistencia de dirección: Sabrina Crespo - Dramaturgia y Dirección: Andrea Juliá.

