

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO | UNC

MARIANA ROSARIO SANTILLÁN

SIMBIOSIS

EN RESONANCIA





Trabajo Final de Licenciatura en Teatro

Orientación Actoral

“SIMBIOSIS en resonancia”

Tema: La música como estímulo y generadora de estados habilitantes para un devenir actoral en la escena.

Tesista: Mariana Rosario Santillán. **Matrícula:** 34.118.517

Docentes asesores: Lic. Jorge Orozco; Lic. Emilia Zlauvinen.

AÑO: 2018

A mi familia

La sangre

Mis mujeres del árbol

A mis amores

La música y el teatro

ÍNDICE

Primera parte

1) Introducción.....	5
2) Trabajo grupal, primera etapa	
2.1- Crónicas y antecedente del grupo, Anacletas Teatro.....	11
2.2- Primer espacio teatral.....	16
2.3- Materialidad de la voz.....	18
2.4- Materialidad de la música.....	21
2.5- Cuerpo.....	26
3) “Cruce” de materiales, segunda etapa	
3.1- Relación músico/actriz.....	30
3.2- Segundo espacio teatral y su propia sonósfera.....	34
3.3- Estados Habilitantes.....	36
3.4- Devenir actoral en escena.....	42
4) Aspectos de la puesta en escena	
4.1- Construcción de sentido.....	44
4.2- Montaje del espectáculo.....	46
5) Conclusiones y resonancias.....	49
6) Bibliografía	52

Segunda parte

7) Texto dramático.....	55
--------------------------------	-----------

Tercera parte

8) Carpeta técnica.....	72
8.1- Planta escenográfica.....	73
8.2- Planta de sonido.....	81
8.3- Planta Lumínica.....	83
8.4- Vestuario y utilería.....	84
8.5- Gatos de producción.....	92
8.6- Ficha Técnica.....	93
8.7- Diseño gráfico.....	95

PRIMERA

PARTE

El teatro es el estado, el lugar, el punto donde se aprende anatomía humana

y a través de ella se cura y se rige la vida.

Antonin Artaud.

1) Introducción

Esta investigación es el resultado de una búsqueda artística personal donde la motivación de años, durante mi transcurso por la Universidad, fue integrar dos disciplinas que, aunque se relacionen, pertenecen a campos distintos y complejos: el *teatro* y la *música*. Este interés implica hoy, un acto de defensa a la práctica artística en la que se necesitan agentes comprometidos que se involucren y profundicen su trabajo como fomento a la cultura. Teniendo en cuenta que desde el seno familiar se nos transmitió la música, sobre todo de raíz folklórica, nos vimos atraídos junto a mi hermano Francisco Santillán (quien estudia Lic. En Composición Musical en la misma Facultad de artes) por este impulso de defensa del arte y la necesidad de indagar nuevas formas de un trabajo actoral a través de la música. Es así como surgió un “cruce” de lenguajes en el que me sumergí como actriz a investigar por primera vez un entrenamiento y una forma de experimentar estados actorales mediante la música, que posteriormente habilitaron una composición escénica fundada en el devenir de la actuación.

Asumo, además de lo expresado en el párrafo anterior, que las causas más concretas por las que me encuentro desarrollando esta investigación es la necesidad de concebir la teatralidad a través del complejo vínculo entre la música y la actuación; develando la capacidad musical que poseo como actriz, muy distinta al dominio de un músico y ampliando elementos técnicos que generan un sonido perteneciente al teatro, sin condicionar a la lógica formal y discursiva de la música. De esta forma se dio como resultado la construcción de un espectáculo híbrido con diversidad de poéticas, un procedimiento acumulativo donde lo escénico es

entrelazado y mutado por el devenir actoral. Una propia teatralidad que evidencia la ruptura de la convención teatral desde una óptica contemporánea, priorizando los sentidos que se despiertan en el público.

Para el planteo inicial de esta investigación me focalice en el trabajo actoral en diálogo con el trabajo musical, retroalimentándose la creatividad y teniendo como propósito descubrir nuevas posibilidades actorales. Estas posibilidades se vinculan al origen y transición de estados actorales que genera la exploración sonora en conjunto; la tensión y dinámicas de trabajo con el músico, y por último el proceso de construcción de sentido a través del devenir actoral.

A continuación, presento los enfoques específicos que plantea esta investigación y el desarrollo de éstos en el devenir de dicho proceso. En primer lugar, la retroalimentación del vínculo músico/actriz donde la confluencia de leguajes manifestó en un primer momento un exceso de material escénico y una tensión dialógica donde empecé a interrogarme durante toda la investigación sobre el acontecimiento “*entre*”: los cuerpos, sonidos, gestos, silencios, atmósfera y la energía que subyace en escena. La capacidad de relación entre dos artistas opuestos (mujer/hombre, actriz/músico, actuación/musicalidad, hermana/hermano) que habitan un proceso dinámico con procedimientos y herramientas técnicas que componen y descomponen un espectáculo en vivo, donde todo está posibilitado por la relación *entre* ellos.

Decidí poner en evidencia cómo surge el acontecimiento escénico dentro de un vínculo tangible, teniendo en cuenta que esta relación de tensión está muy relacionada al concepto del devenir. Con respecto a esto, Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (2011) sostienen que la *tensión* es una dinámica que articula la comunicación y la interacción conflictiva entre cuerpos y fuerzas, asegurando que los cuerpos generan tensiones y, al mismo tiempo, esas tensiones propagan el estado de los cuerpos. Estas reflexiones se puntualizan en lo que ocurre entre los

cuerpos, un devenir comunicativo y dinámico al que le llaman *teatro de tensiones*, destacando el aspecto vital y dinámico de la relación. (p.63). Para este proceso de exploración fue importante admitir la ruptura de todo lo mecánico y premeditado a la hora de crear, donde la escucha es crucial y potencial en ese vínculo, la libertad de improvisar y sentir cómo la música altera las fibras perceptivas del cuerpo. Interactuando con la tensión que se genera en esa correlación y de alguna manera abordando los estados que produce la música con la pretensión de registrar aquellas entidades actorales y personajes que emergieron en todo el proceso de investigación. Mientras el objetivo principal estaba puesto en conseguir un devenir actoral, decidí entrenar un cuerpo apto para abordar estados mutables, encontrando puntos internos y externos de tensión que originaban actuaciones singulares; como la respiración, la contracción y distensión del gesto/movimiento, que junto a la música se convertían en nexos o transiciones de un estado a otro. Este modo de transiciones instaló una red tensiva y dinámica en escena, que luego ahondando lo establecí como un modo de generar mi propio **devenir actoral**.

En segundo lugar, para sustentar la indagación sobre los **estados actorales** (un estado es un modo de estar y este modo se da en una situación temporal que está sujeta a cambios) hay un antecedente particular que traigo a colación y se trata del Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de los licenciados Fabricio Cipolla y Natalia Buyatti, de la Facultad de Artes (UNC), titulado: *“El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación”*.(2015). Ellos profundizan en su investigación los estados habilitantes, considerándolos como un *estado creador* en la medida en que se habilita aquello que no se conoce. Aseguran que estos estados son pasajes entre flujos perceptivos en donde se deshacen las propias convenciones del actor; y sostienen que otros elementos de la escena, como la música, son estímulos generadores de dichos flujos perceptivos que se materializan en el cuerpo. Por último,

explican también que un estado habilitante da la posibilidad de que la corporalidad escénica y la acción física se vuelvan intensas, múltiples, con la contingencia de una existencia infinita.

A través de las reflexiones teóricas de Buyatti y Cipolla, me resultó imprescindible abordar la problemática sobre: ¿cuál es el procedimiento mediante el cual la música es materializada en mi cuerpo, generando un estado habilitante para un devenir actoral de la escena? Durante la experimentación descubrí cómo el impacto sensorial, las asociaciones emotivas y el placer físico que genera la música en el trabajo actoral, desembocan en un **estado** en el que se agudizan los sentidos y se mantiene alerta la percepción. En este estado en el que se profundiza una percepción musical espontánea, pretendo evidenciar cómo se instala la voz como extensión y prolongación del cuerpo en el espacio, donde la proyección de esa energía vocal también requiere una escucha del propio cuerpo. Trabajé concretamente sobre la idea de mi cuerpo como instrumento musical, que expresa su propia *musicalidad*¹, que conoce y expone su sonoridad, su propio ritmo corporal; así como el músico ejecutante conoce el de su propio instrumento y lo temple para que pueda vibrar con su máxima resonancia.

En tercer lugar, asumí el hecho escénico como resultado de un **cruce**, una nueva tendencia donde la expresión escénica es performática y pretende una construcción de sentido que engloba la totalidad de lo que acontece en ese instante, en ese lugar. En cuanto al “cruce” de materiales, Arguello Pitt, C. (2006) declara al espacio de experimentación como un lugar de indeterminación donde la diversidad de materiales y sus conflictos generan algo “nuevo”. Su postura se torna auto reflexiva cuestionando las convenciones teatrales y enfocando la mirada en

¹ El diccionario la define como: “cualidad o carácter musical que se relaciona con lo estético y lo perceptivo de la música” (RAE). Desde la musicología se destaca la conceptualización que realiza Español Silvia (2014) quien plantea que: “(...) la musicalidad define nuestro modo de movernos, de hablar, de estar con nosotros y otros. Somos seres musicales, en parte, porque evolucionamos con una postura y coordinación motora particular. (...)” (p.15). En este sentido toda actriz tiene su propia musicalidad, su percepción particular, su universo personal, subjetividad y herramientas técnicas, que le permiten una comprensión sensible de la experiencia musical.

la materialidad de la escena y sus procedimientos de construcción de sentido. (p.25). De acuerdo con esto, la hipótesis de trabajo se sustentó mucho más en este proceso de combinar elementos disímiles, actos en vivo, entre el músico y la actriz, dando como resultado una tensión dramática, habitando el estado actoral y generando un devenir escénico que instala sentido.

La tensión que generan estos cuerpos estimulados por la percepción de la música, dialogando a través del proceso de la escucha e indagación actoral, dejó emerger otra arista en esta investigación. Un contraste expresivo en el que decidí diferenciar los momentos donde se instalaban **personajes** y en otros donde emergían **entidades**. Llamo entidades a estos seres que habitan la escena simplemente deviniendo de la tensión que generan estos cuerpos a través de la música. Fue difícil reconocer la diferencia entre personajes o entidades que germinó este proyecto, pero fue gracias a la asesoría de Emilia Zlauvinen quien me hizo registrar y reflexionar esta situación recurrente; replanteando y reforzando este TFL alineado desde la mirada del Taanteatro y sumando las reflexiones de la Lic. Martinez, M. Vanesa (2016)², un antecedente directo sobre la construcción y desdoblamiento del personaje. Esta arista sobre personajes y entidades será abordada en el punto *3.1- Relación músico/actriz*, (p. 32).

Teniendo en cuenta que el foco de esta investigación es lograr un devenir actoral, percibí que estas entidades que derivan de un *estado habitado* van mutando a otra cosa durante el proceso escénico. A esa otredad, esta transformación actoral y a su lugar de indeterminación, también los voy a denominar **cruce**. Un cruce en donde se ve el propio universo de la actriz cambiante. Esto se debe a la autonomía escénica, sin límites dentro de lo performático, donde se da lugar al devenir de la propia celebración actoral, un lenguaje, una propia teatralidad que

² Martinez Miño, Nadia Vanesa, (2016). *Construcción del personaje desdoblado y su relación con el espacio teatral*. (p.10) (Trabajo final de grado) Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Capital.

devuelve al teatro sus “orígenes” festivos. El planteo del poeta francés A. Artaud (citado por Argüello Pitt, C, 2006) expone que la *teatralidad* se presenta en los aspectos no verbales y extralingüísticos, poniendo acento sobre el cuerpo del actor como medio de trascendencia. En este sentido, habla de un teatro que apela a una ritualidad donde se desarrollan los “estados espirituales”:

Nuestro teatro puramente verbal, ignora cuánto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimiento, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro en todo lo inconmensurable y que depende del poder de sugestión del espíritu. (Artaud, 1964, p.62).

Por último, esta investigación dio lugar a un espectáculo llamado **“SIOMBIOSIS en resonancia”** de Anacletas Teatro. El proceso creativo fue superando muchas instancias, como la búsqueda exploratoria donde el esclarecimiento del tema a investigar nos llevó a la conformación final del equipo de trabajo, ensayos actorales, cambios de sala, búsqueda y producción de material teórico, tomando decisiones finales en base a trabajos de mesa. Una vez cercanos al producto final decidimos, todo el grupo, ponerle nombre a esta obra, dando identidad al hecho espectacular y sobre todo destacando y diferenciando esta cuarta producción de Anacletas.

2) Trabajo grupal, primera etapa

2.1) Crónica y antecedente del grupo, Anacletas teatro

Para llevar adelante este proceso creativo fue inmediata y espontánea la decisión de seguir trabajando con mi grupo de compañeras que se conformó en la Licenciatura en Teatro. Esto es importante destacar ya que es la cuarta producción teatral que nace dentro del ámbito universitario y busca atender a una problemática de investigación dentro del campo teatral. Éste es el tercer trabajo final de Lic. en teatro y como grupo reconocemos que en algún punto hemos sabido coordinar metodológicamente los procesos anteriores donde cada integrante supo responder profesionalmente al rol que le tocó desempeñar. Particularmente tuve el honor de cumplir siempre con el rol de actriz y fue muy gratificante aprender de estas experiencias para poder enfrentar hoy mi rol actual de Actriz/Tesista.

Con respecto a lo planteado anteriormente voy a detallar la trayectoria del grupo y cómo de a poco se fue construyendo una *poética grupal* que hoy menciono como antecedente de esta investigación. Como grupo siempre hemos potenciado y priorizado la creatividad de cada una de las integrantes dentro de cada proyecto individual; es por eso por lo que las decisiones que tomamos como grupo por un lado son totalmente consientes, gracias a la experiencia, de saber cómo lograr cierta funcionalidad metodológica y también a veces nos orientamos intuitivamente, a prueba y error, ya que cada proceso tiene distintos devenires.

Con Anacletas Teatro venimos trabajando desde el año 2013 y como dije anteriormente el ámbito que nos unió en esta actividad teatral fue la Facultad. Dicho esto, voy a describir una breve reseña biográfica para luego concluir con la noción de nuestra propia poética y el por qué esto me sirve como antecedente para mi Trabajo Final:

- **Año 2013:** Iniciamos ensayos de nuestra primera obra “**Ser de vino y no vinagre**” que fue una versión libre de “La edad de la ciruela” de Arístides Vargas. Dentro del marco de la cátedra producción de 4º año que fue estrenada en el Cubo azul, sala de la UNC, el 19 de junio del 2014 y estuvo dirigida por Celeste Colella. Esta historia presenta nociones del **recuerdo, tiempo y soledad** que mantienen la estructura de la obra y funcionan como motor para contar las anécdotas y aventuras de las cinco hermanas protagonistas. El tiempo es entendido como el enemigo de la mujer, aquel que las deteriora, que las pudre; la soledad como un amante empedernido que no están dispuestas a abandonar y el recuerdo como un boleto de viaje al pasado donde temas como la familia, la violencia de género y la sexualidad afloran. Cada uno de estos tópicos, en el desarrollo de la obra genera un cóctel de sorpresas, reproches y replanteos que emergen como consecuencia del reencuentro. El objetivo de la obra es mostrarle al público la vida de estas cinco hermanas y como ellas están condicionadas por su pasado familiar. El trabajo escénico se basa en una sucesión de **representaciones estereotipadas** que realizan las cinco actrices las cuales, a modo de juego, imitan a sus tías y abuelas, dejando al descubierto más allá de lo cómico el fracaso de estas, lo que lleva a las hermanas a repensar su vida, tratando de no repetir el error de sus antecesoras.
- **Año 2014:** Iniciamos ensayos del primer Trabajo Final de una de las integrantes: Vanesa Martínez Miño, quien se posicionó en el rol de Directora/tesista e investigó sobre *Construcción del personaje desdoblado y su relación con el espacio teatral* dando como resultado nuestra segunda obra en cartelera: “**Mientras té espero**”. Estrenamos el 9 de diciembre del 2015 en la sala independiente, Medida x medida. Como su título hace referencia, es una cita para tomar el té. Una comedia dramática en la que el personaje

principal, Marion, aguarda la llegada del Almirante, su príncipe azul, que en cualquier momento va a aparecer para tomar el té. Mientras espera, ella comienza a recordar su matrimonio fallido con Danilo, se ve la diferenciación y comparación de lo que sucede en **el matrimonio** y lo que sucede en **el cortejo utópico**, hombre real vs. Príncipe azul. Aparecen relatos y flashes de su casamiento y de su vida en pareja. Sumándole a esto, su voz interna que se encuentra presente (la otra actriz) haciéndole decir la verdad sobre lo sucedido, haciendo que admita lo que realmente pasó para seguir adelante con su vida. Juega y se enoja con ella misma, a la vez que se miente y se desmiente. Por otro lado, se plantean los **ideales de pareja** que se implantan en las mujeres desde pequeñas y con los que se enfrentan a la hora de vivir la realidad. Temas como la **frustración y la violencia** que eso genera, tanto en los demás como en una misma son evidenciados. También aparece la mujer que se ve frente al ojo crítico del mundo, y la censura en cuanto a cómo realmente es, **lo privado y lo público**.

- **Año 2016:** se empezó a explorar el segundo T.F de una de las integrantes del grupo, Rosario Villarreal, quien también se posicionó en el rol de directora/tesista y junto a otra actriz/tesista Andrea Barrionuevo, tuvieron el propósito de investigar *El actor como puente entre el pasado y el presente: poetización de la propia experiencia de vida*. Luego de muchos emergentes que complicaron ese proceso de ensayos, me incorporé para actuar y la obra se terminó de configurar con dos actrices. Cerrando el proceso, se dio a conocer la tercera obra: **“Paganas” una autoficción de Anacletas Teatro**, estrenada en la sala independiente El cuenco teatro, un 1 de diciembre del 2017. PAGANAS es la conjunción de dos historias de vida, la de Andrea nacida en el sur argentino y la de Mariana proveniente del norte. Una comedia dramática en la que se contraponen las **creencias, los recuerdos y**

deseos de las dos actrices. Pero cuando una persona rememora un recuerdo, cuenta una anécdota o un fragmento de su vida, no se puede dejar de lado que ese suceso transcurrió en un año, día y hora en particular, dando cuenta entonces del momento histórico, político y económico que estaba atravesando. Por eso **“los 90”** con sus **políticos, su música, su vestimenta, sus programas televisivos y toda su cultura** atraviesan la obra de principio a fin. Paganas no es solo una crítica al contexto político, sino que **deconstruye las creencias** incorporadas en la infancia, pone también en jaque el **rol de la mujer** en la sociedad actual, y sobre todo cuestiona el lugar de **la intimidad** en un mundo invadido por la pantalla y las redes sociales.

- **Año 2017:** tuvimos un paréntesis donde cada integrante decidió tomar distintos caminos, particularmente busqué sala y empecé los ensayos exploratorios con mi hermano para mi propio Trabajo Final, donde aproveché esa instancia para entrenar de forma escénica con él, conectarnos de alguna manera y de a poco poder esclarecer cuál iba a ser mi objeto de estudio. Fue así como pude terminar de conformar el equipo de trabajo, unir estas dos ramas, la música y el teatro en un anteproyecto que presenté el 14 de noviembre de 2017.

El recorrido de este grupo, por donde pasaron varias actrices y hoy por hoy solo quedamos dos integrantes, sigue produciendo y defendiendo una identidad que ya tiene su trayecto y que nos permite seguir comunicando a través de nuestras obras. Con esto quiero decir que, en escena, este grupo siempre tuvo sus temas recurrentes y que son problemáticas que giran en torno a la **mujer** como ser: el tiempo, la espera, el recuerdo, la soledad, el cuerpo, los cánones de belleza, los estereotipos, la violencia, el contexto social, la denuncia, los paisajes y nuestra territorialidad, las creencias, la pareja ideal, el matrimonio, el vínculo familiar, la identidad, la muerte, el caos, el espectador y su relación con el espacio. Pienso que todos estos tópicos se asentaron y fueron

tomando valor en nuestro trabajo creativo, hasta se instalaron de forma más consciente en nuestro quehacer, develando una poética grupal donde nuestro imaginario personal cobra vida en la escena. Esto es gracias a la entrega y compromiso que cada una puso en todos los proyectos anteriores, contagiando y nutriendo el aprendizaje de todas y que hoy se ve reflejado y condensado en todas estas obras. Decreto como antecedente de este proyecto a la trayectoria misma del grupo en el que hemos crecido, los temas recurrentes que conforman la propia poética y que se instalaron como identidad grupal. Además, el aprendizaje, de algún modo, nos profesionalizó como grupo al entender ciertas cuestiones que tienen que ver con dinámicas de trabajo, planificación de ensayos, distribución de roles, compromiso, realización y difusión de una obra.

En esta cuarta producción de Anacletas, por primera vez, contamos en el grupo con un músico: hombre y no actor. Esto, sin dudas, influyó en la poética grupal (centrada en la mujer y sus problemáticas) manifestándose de una forma particular en la escena. La intervención de él en el proceso, desde un principio, fue modificando el tratamiento de las problemáticas femeninas ya que su presencia e intervención con su voz (manejando un registro naturalmente más grave que el mío, ya sea distorsionada o no por efectos electrónicos) propone otro tipo de diálogo o estimulación en el que su materialidad vocal ayuda a evidenciar en escena un contraste de registros tímbricos. Además, su presencia escénica abrió otra sensibilidad en mi imaginario actoral, dando como resultado otras aristas expresivas que tienen que ver con develar manías y proyecciones que yo tengo sobre la imagen del hombre y la masculinidad. Escénicamente, esto me llevó a desplegar nuevas actitudes actorales como dejarme ver más sumisa, potenciado el juego de poderes, dejando manipular mis reacciones actorales a través de la música de forma abrupta o paulatinamente. Se forjó la idea de mostrar los “hilos de la marioneta”, es decir, la manipulación de sus decisiones compositivas que me trasladan a distintos estados actorales. Como dije antes,

esta forma de asumir lo masculino en escena también provocó otras aristas como, por ejemplo: la sumisión de una “madre joven” que se conforma con las decisiones de su marido; también dejando instalar a un “padre machista y opresivo” que a través de la música somete el devenir de mi cuerpo a un monstruo obscuro. Mi trabajo actoral se ve impulsando escénicamente a que yo me rebelo ante la manipulación musical.

Nuestra poética grupal con la figura de un hombre en escena se potenció y disparó a otros lugares temáticos que nunca nos hubiéramos imaginado. Por esto fue muy importante establecer códigos de convivio en el vínculo como, por ejemplo, la exacerbación del mando de la música en mi cuerpo, acentuando la idea de “hilos de la marioneta” para luego romper ese modo de vinculación. Trabajamos la tensión entre la diferencia y el encuentro de nuestros cuerpos que cohabitan y atraviesan la escena generando un extenso material teatral.

2.2) Primer espacio teatral

Los ensayos empezaron con un encuentro semanal durante el mes de mayo de 2017 en la sala chica de La Cochera donde éramos solo el músico y la actriz. Decidí encarar primero ensayos íntimos donde el objetivo era crear un vínculo escénico y que la confianza nazca sin la presión de una mirada externa. Por otro lado, más allá de entrenar la experiencia escénica de Francisco a través de improvisaciones y juegos teatrales, tenía la necesidad de aclarar y delimitar el objeto de análisis. Es así como llegamos a consolidar el vínculo de partener en esos primeros meses, luego el ingreso la dirección, el resto del equipo y así pude formular el anteproyecto de TFL en ese tiempo previo a las vacaciones de invierno.

En el mes de agosto precisamente, empecé los ensayos en la sala grande de La Cochera con la incorporación de una dirección a cargo de Sofía Panzitta Porrini, la asistencia de

Rosario Villarreal y mi preparadora vocal Karenina Niemiec. Descubrimos en esta etapa, las posibilidades de una nueva acústica del espacio, en el que implementamos el sonido amplificado.

Fue crucial el cambio del espacio de una sala chica a una grande, ya que el entorno es el que posibilita la teatralidad de acuerdo con las comodidades que generan al momento de explorar. La amplificación del sonido también fue otro mundo que se abrió y donde el trabajo actoral se nutrió en otros aspectos e interrogantes. Jorge Holovatuck (2014) sostiene que:

La teatralidad sucede en un espacio, ese espacio es el resultado de la yuxtaposición simultánea de varios otros. Hay 1º espacio real, concreto (...) espacio que se elige para trabajar, se lo diferencia del resto del espacio circundante por una delimitación y/o priorización que se puede producir por: ser un escenario en sí, estar cualificado por la iluminación, sobresalir del nivel, direccionalidad de la perspectiva visual, presencia de objetos físicos, trabajo de los actores, la sumatoria de estos aspectos o la implementación de otros. (p.117)

La importancia de las cualidades acústicas del espacio influyó en toda esta primera etapa de exploración al jugar con la geografía de La Cochera y amplificar los volúmenes con artefactos de sonido. El feedback fue la clave para la creatividad de ambas partes, retroalimentándose y hasta modificando la convención de expectación; dando como resultado una *sonósfera* (término que desarrollaré en el apartado: **3.2** de la página: **20**) particular del espectáculo. Esto abarca desde los componentes específicamente sonoros del espacio donde se habita de una forma sensorialmente única (generados por la actriz y el músico como: sonidos físicos-vocales, objetos sonoros e instrumentos) hasta la misma cualidad dimensional de la sala. Por eso más adelante profundizaremos en el apartado: 3.2, página: 20, sobre la segunda etapa de este proceso,

el espacio y la sonófera justificando la necesidad de cambiar de sala teatral para habitar otro espacio de acuerdo con su acústica y posibilidades.

2.3) Materialidad de la voz

Para empezar a hablar en esta instancia sobre la materialidad de la voz esta investigación está respaldada nuevamente por la Facultad de Artes, ya que hay otras investigaciones como la de las licenciadas Valentina Calvimonte y Tamara Silva Frank, cuyo trabajo final de la Licenciatura en teatro se titula: *De lo técnico a lo expresivo: en busca de una dramaturgia de la voz* (2013). Ellas proponen indagar en cómo los factores vocales enriquecen el lenguaje y viceversa. Sostienen que los actores necesitan explorar sus posibilidades vocales llevándolas a extremos, tratando de encontrar qué más hay aparte de lo que ya se conoce de la propia voz. En su escrito ellas citan, entre varios autores, a Julia Varley (2005) quien da una visión sensible y personal sobre la voz:

La voz es misteriosa, sus confines no se tocan ni se dejan describir. La cantidad de variaciones de la voz es ilimitada. (...) Los detalles que constituyen la particularidad de la voz son infinitos y minimalistas (...) No existe una voz igual a otra, y saber esto me ayudó a comprender que aquello que es útil para una voz no lo es necesariamente para otra. (p.4)

Desde este enfoque, decidí plantear en este proceso creativo el trabajo físico-vocal como una prioridad dentro del trabajo actoral. Fue necesario que asumiera en el proceso exploratorio: que la creatividad vocal primero aflora de acuerdo con la aceptación de la propia resonancia y por ende se nutre de influencias o variados elementos sonoros. Por ejemplo, los que encontramos en el entorno cotidiano (sonidos naturales, animales, mecánicos, familiares, etc.)

como así también los efectos sonoros, musicales, de ruidos y silencios concebidos en permanente relación con la situación escénica.

Por otro lado, las licenciadas amplían sobre los aspectos puramente materiales que tiene cada voz y que nunca desaparecen. Ellas sostienen que una voz puede cambiar con el paso del tiempo o ser modificadas por algunas patologías vocales, pero a pesar de eso siempre habrá una materialidad presente en cada voz. Aseguran que la particularidad de la voz es tan esencial, que siempre está presente en el habla cotidiano, en los cambios emocionales, en distintas situaciones del día a día donde uno puede percibir fácilmente esas variables de la voz. Así también observan que la voz está profundamente ligada al cuerpo y al lenguaje, más allá de lo que diga, esa voz será portadora de la mayor parte del sentido. Y cierran citando a (Demartino, 2009:7) *Siempre hay una voz, una vibración, un sonido, más importante aún que la palabra. (p.4)*

Al principio de la exploración se nos abría un mundo de posibilidades escénicas mediante algunas dinámicas y ejercicios técnicos con respecto a la voz. Pero a medida que explorábamos con la música a través del fenómeno perceptual se nos presentaban distintas formas de abordar el cuerpo con un tono muscular, una respiración, una voz distinta. Eso me obligó a hacer foco en la materialidad específica, sus variables y técnicas de resonancia. Reconocer mi propia voz. Resulta ahora imprescindible definir las principales cualidades de la voz: tono, duración (tiempo), intensidad (volumen) y timbre (coloratura), conceptos colaborados por las licenciadas V. Calvimonte y T Frank (2013):

- **El tono:** es determinado por la frecuencia fundamental, que es la velocidad en la que vibran las cuerdas. Ésta producirá según su velocidad, la altura del tono: alto, medio o bajo. Los tonos se clasifican en graves (vibración lenta de las cuerdas) o agudos (vibración veloz de las cuerdas).

- **Duración (tiempo):** corresponde al tiempo que se mantienen las vibraciones de las cuerdas, produciendo sonidos de larga o corta duración. Ésta se extenderá dependiendo de la capacidad pulmonar. El trabajo que pueda hacer el actor con la duración de los sonidos, cómo los ordene en el tiempo o los contrastes, irá estableciendo un orden rítmico que permitirá abordar una expresividad en el tiempo.
- **Intensidad (volumen):** se refiere al volumen (fuerte o débil). Se refiere a la presión subglótica del aire que proporcione el impulso espiratorio para hacer vibrar las cuerdas vocales, atravesando la glotis y las cavidades de resonancia.
- **Timbre:** es el matiz característico de cada voz que nos permite diferenciarlo de las otras voces. Cada aparato fonador produce una frecuencia fundamental determinada por la vibración de sus cuerdas en una altura o tono. A su vez ese sonido se completa al encontrarse con las cavidades resonanciales del sujeto. Según el aparato fonador de cada persona corresponderá un resonador fundamental que según, su forma y volumen, recogerá ciertos armónicos. Los armónicos son la multiplicación de sonidos que definirán junto con la intensidad, el timbre. Las cualidades del timbre son el color, volumen, espesor, mordiente y vibrato. Si bien puede haber timbres similares, cada tracto vocal tiene sus particularidades que lo distinguirán de los demás. (p.5)

Las cualidades de la voz y la naturaleza emocional se corresponden a la materialidad de esta ya que cada actor/actriz hace uso del aparato fonador. El objetivo siempre es ir encontrando distintos sentidos a medida que jugamos con infinitas posibilidades y como consecuencia, la resonancia del propio cuerpo en el espacio para llegar a la percepción del espectador.

En esta primera parte del proceso fue fundamental partir siempre con un calentamiento vocal, despertando las cuerdas, articulando y encontrando una sintonía entre el cuerpo y la voz. El cuerpo se movilizaba como consecuencia del impulso vocal, encontrando resonadores y con el objetivo fijo de abrir el universo sonoro. La música siempre como estímulo y generadora de un entorno en el que se abría el imaginario actoral, llegando a un diálogo permanente entre lo sonoro y la actuación. En algunas improvisaciones fue un desafío ver cómo la música afectaba la emoción en la voz y para esto tomé la decisión de evidenciarlo, jugando con la voz quebrada y espontánea del momento. Esta situación develó una materialidad presente de la voz, una característica particular que es contingente y fue decisivo aprovecharla potenciando la creatividad actoral.

Reconozco por último que las distintas materialidades que tiene mi voz se potenciaron en el proceso mediante algunos factores actorales inducidos por los estados: como la exaltación, la respiración, el llanto, el canto, las tonadas y distintas resonancias vocales que enriquecieron el lenguaje y el trabajo actoral. Siempre con la pretensión de llevar al extremo este tipo de emergentes para ampliar las capacidades de lo que se conoce de la propia voz.

2.4) Materialidad de la música

En cuanto a la música en el teatro puedo decir que existen diversas concepciones y esta investigación se sustenta, con la perspectiva de Appia, A. de acuerdo con el libro *La música y la puesta en escena- La obra de arte viviente de Adolphe Appia*, de Nathalie Cañizares Bundorf. (2000). Appia investigó sobre la música y la puesta en escena y cómo lograr una síntesis de la música, la luz y la forma. Propuso en su trabajo distintas estrategias y un análisis sobre la conjunción del texto, el drama, la música e iluminación en el espacio, siempre explorando la

integración armónica de los elementos de escena, pero sobre todo con el propósito de poner en relieve la presencia del cuerpo del actor.

Una de las cuestiones que Appia plantea y que me pareció importante traer a colación, es el haber decretado al término “*espectáculo musical*” como un lugar indeterminado donde le da valor al *texto poético-musical* antes que al origen menos profundo de una partitura arbitraria. Con esto quiero decir que coincido con su análisis sobre la forma, él no está de acuerdo con la pretensión de la forma y el bloqueo de la creatividad del libre albedrío. Teniendo en cuenta su deseo antes que la forma, pone como ejemplo el arte latinoamericano:

El caso del artista latino es muy diferente; su deseo se identifica con la existencia latente de la forma y el virtuosismo que desarrolla en cualquier producción artística, se convierte en la expresión de su deseo. La forma es así entregada directamente a la voluntad arbitraria del creador (...) así pues el espectáculo musical resulta ser la forma de arte integral. (p.259)

Con respecto al “arte integral” esta investigación busca esa integración y fuerte influencia de la música para habilitar estados que devienen actoralmente, pero siempre desde un lugar del deseo y la satisfacción de transitar la experiencia de lo desconocido. Ese cuerpo en el que devienen sensaciones, estados, entidades y formas libres, son la ampliación de los límites expresivos que genera la misma música. En este sentido coincido con la voluntad de generar un “arte integral”, desde la existencia latente de este vínculo músico/actriz en escena.

Para sustentar mi investigación también fue importante destacar la siguiente afirmación sobre el concepto de la música que propone María del Carmen Aguilar (2009). Elegí trabajar con

esta noción porque hay muchas conceptualizaciones al respecto, pero como la mayoría solo se concentran en el sonido, dejan de lado el aspecto primordial que es *La articulación del tiempo*:

(...) la música es un arte del tiempo. En el devenir del tiempo que transcurre coloca marcas que lo articulan y lo condensan, generando su propio espacio temporal (...).

Las “marcas” de que se sirve la música para articular el tiempo son los sonidos. Al afectar directamente nuestra sensorialidad, estos sonidos nos generan un primer nivel de experiencia. (p.12)

A partir de esta definición, trabajé mi cuerpo como instrumento musical, intermediario entre lo temporal y espacial, trabajando lo sonoro, asumiendo estados habilitantes y evidenciando los aspectos musicales que atraviesan a la creatividad actoral en escena. Llegué a entender que en el trabajo técnico y expresivo actoral no hay métodos únicos, solo existen lugares deseados. Por eso en este caso fue necesario ser consciente y perceptivo de lo que se siente a través de la música, manteniendo alerta la *propioceptividad*³ (sensación de percibir el propio cuerpo, el movimiento y su posición en el espacio). En este sentido pienso que las indagaciones actorales son una búsqueda constante de un estado actoral donde se pretende generar condiciones ideales para que emerja el material escénico.

Para trabajar actoralmente la materialidad de la música, fue importante rescatar esta noción de la música como una *articulación del tiempo*. Observé que durante el transcurso del tiempo se van generando contrastes que condensan un sonido particular creando un espacio temporal, como por ejemplo el momento del tren: el tiempo que dura ese sonido va generando un

³ Telma Quintana, Ana Estevéz y Elena Arredondo. *El arte de educar el habla y la voz*, México, Paso de gato 2014, p.168.

contraste lento-rápido que marca la escena en un lugar determinado. Así como éste, se generaron momentos claves en la obra donde se devela una propia materialidad de la música.

Con esto quiero decir que fue importante entender el tiempo y el sonido como la misma materialidad de la música que necesita librarse de nociones lógicas de la composición para poder ser utilizada en mi trabajo escénico. Por eso buscamos con el músico por momentos romper con los estándares básicos de la música como la armonía, melodía y ritmo para lograr acceder a diferentes ecosistemas sonoros que estimulan a las fibras de la actriz alejándola por momentos de la regularidad. Por otro lado, el teatro generalmente se apoya en la música sólo para resaltar climas planteados desde el trabajo actoral y es acá donde pretendo priorizar a la música como estímulo inicial del trabajo actoral. Ampliando muchas veces la abstracción del sonido y dando una lectura ajena de sí mismo, estimulando el imaginario actoral, llevándolo a otros lugares donde el sonido mismo genera distintas materialidades de la música.

Por último, hay una fuerte convención sobre el hallazgo musical y su razón de ser, su duración e intensidad que siempre van a estar sujetas a una decisión teatral. Particularmente en este proceso se apuntó a un modo distinto de exploración donde el estímulo inicial para la actuación fuera siempre la música. Entonces a lo largo del proceso trabajé de este modo dando como resultado una dramaturgia escénica conjunta, donde se devela el dominio y provocación permanente de la música sobre la actriz. Es por eso por lo que se ve en la escena final un cambio de roles donde la actriz en escena necesita revelarse contra el músico, que tanto la incitó durante toda la obra. Se ve claramente cómo se corta la “ficción” de la obra y la actriz decide tomar el mando, desafiándolo a él y a la directora de que la sigan, se liberen e improvisen un nuevo final para la obra. La necesidad de mostrar una actriz real, instando al público que la consideren originadora del hecho teatral y no una simple reproductora convencional al servicio de las órdenes

de un director o un músico, ni un hombre, ni mucho menos al servicio de una estética de un espectáculo comercial y superficial.

El abordaje compositivo de esta obra me hizo reflexionar y cuestionar las nociones y formas de trabajo que aborda el *teatro musical* como la *ópera* o la *comedia musical* ya que se considera que la música para teatro siempre trabaja en pos de la expresión teatral. Con respecto a esto Carmen Baliero plantea que es muy común que un músico componga para una escena y las decisiones teatrales resuelvan utilizar esa pieza en otra parte, es decir, la música puede ser nula por motivos ajenos a la pretensión o inspiración del compositor. En este caso no comulgamos con esa noción de que la música solo acompaña la narración, el cuerpo, la voz y la historia como si solo se tratara de sumar o no al hecho teatral.

No se puede descifrar la calidad de la música sin conocer la escena a musicalizar. Incluso sería insuficiente si se la narrara. Para comprenderla es necesario conocer su espacio, la acústica, las voces, ritmos, el antes, el después, sin estos datos la música no nos otorga los elementos necesarios para conocerla. Se transforma en un soliloquio desesperado, sin saber quién será el receptor final. (Baliero, 2016, p.22)

Al respecto de lo expresado anteriormente, disiento con esta definición ya que al haber encarado esta investigación priorizando la música como impulso de la creatividad escénica, me contrapongo a esa convencionalidad establecida donde el teatro musical o la música para teatro depende de un texto o material escénico ya preestablecido. Pienso en las mil posibilidades que se abrieron en este proceso como por ejemplo: la “Sra. Reina” era la entidad de una mujer que hablaba con métrica, parecido a un RAP, un texto rítmico sin altura ni entonación, solo hablado y exponía la descripción de su casa pobre; también obtuvimos una entidad llamada “mujer hormiga” que partió de una exploración solo con percusión y su corporalidad era una marcha permanente como

las hormigas que trabajan organizadas, esta entidad hablaba sobre la esclavitud, el hambre y sus manos rotas; por otro lado se exploró mediante intervalos o bicordios la canción, muchas frases dieron como resultado dos canciones una de amor y otra sobre la desaparición de un hijo; por último quiero destacar que se han explorado demasiado el extrañamiento del cuerpo mediante patrones rítmicos y ruidos que generaban tensión y distensión en el cuerpo y su gesto. Muchísimas entidades, por no decir personajes, se abordaron en este proceso despertando el imaginario actoral desde la música como estímulo principal.

Por eso creo que al posicionarnos desde la música como generadora de estados actorales, que a su vez estos derivan en entidades del propio universo actoral y que devienen en una obra, es gracias al asumir un teatro contemporáneo, performático, con cruces de materiales que van tejiendo la trama teatral sin coartar la libre creatividad del músico ni de la actriz, capaz de generar un producto híbrido, una nueva teatralidad, una *rapsodia*⁴ teatral que ensambla y remienda el acontecimiento artístico en su totalidad.

2.5) Cuerpo

Hay muchísimas teorizaciones sobre el cuerpo y a lo largo del cursado de la carrera en distintas cátedras se ha reflexionado y puesto en diálogo varios autores. Es por eso por lo que también en esta investigación decidí trabajar la noción de una actriz exhibida a la mirada, ya que el espectador entiende que ese sujeto emana una presencia y es a través de ese cuerpo que existirá la construcción y proyección de teatralidad. Como en este caso hay una actriz y un músico

⁴ Rapsodia: según el sentido etimológico literal *rhaptein* significa ensamblar y *aidein* que significa canción. Es decir, rapsodia significa literalmente canción ensamblada o un significado más ajustado a nuestro interés, partes ensambladas de una canción. Jean Pierre Sarrazac *Teatro rapsódico*, citado en Ontivero, G. (2014) *El concepto de rapsodia en el teatro porteño*. Recuperado de http://www.academia.edu/27603129/El_concepto_de_rapsodia_en_el_teatro_porten_o.pdf

en escena, acontece una gran responsabilidad del vínculo por lo que tomé decisiones técnicas con respecto al espacio. Decidí plantear y trabajar en dos “islas” o sectores ubicados paralelamente, ya que estos cuerpos están diferenciados por sus tareas específicas, pero a su vez son los únicos protagonistas y productores de sentido. De alguna manera nos propusimos evolucionar con la vieja idea de “esconder al músico” o ubicarlo en algún sector ajeno al hecho teatral; porque en este caso el músico cumple un rol de partener. Por ende, su cuerpo y su trabajo artesanal de componer musicalmente en vivo es evidenciado al igual que el trabajo actoral.

Con esto volvemos a los argumentos de Argüello Pitt (2006) donde plantea al cuerpo como un eje central de construcción de sentido ya que en él se encarna una tensión entre “lo natural” o lo “artificialmente construido”. También determina que el cuerpo en el teatro es acción puesta en forma, el gesto es síntesis y apertura, es amplificación y concentración con relación a su sentido, real o ficcional. Por otro lado, habla de un actor/actriz que muestra una potencialidad corporal, un cuerpo como otros pero que se distingue y se expone bajo una lupa, pretendiendo mostrarse como otro, pero al mismo tiempo fracasa ya que su cuerpo es rebelde a él mismo (p.60). Entre otras cosas, Argüello Pitt expone que:

El cuerpo, o lo corporal, exige una “lógica de sensaciones” (Deleuze), el actor no solo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador. (...) El actor está en permanente tensión por la necesidad de capturar la atención del espectador, y de que esta no decaiga; no es solo ser eficaz en las acciones, sino también lograr mantener la atención durante todo el espectáculo. (p.61/62)

No obstante, pretendo exponer que en este caso son dos cuerpos que captan la atención del público estimulando intelectual y sensorialmente: por un lado, el de la actriz y, por el otro, el del músico (no actor) que invita a *ver* la música (con esto me refiero a que evidencia la

forma de componer en vivo y rompe la convención de solo “escuchar la música”) y también opera directamente sobre la actriz (que percibe la música como un excitador actoral) y a la vez la musicalidad que resulta en escena opera sensorial y sensitivamente sobre el espectador. De tal forma que es una cadena de sensaciones donde buscamos la mirada del espectador. Sostengo que mientras la actuación esté siendo realmente atravesada por aquellos estados, el público también es factible de ser atravesado por éstos. Porque realmente el habitar un cuerpo ocasiona un devenir actoral y, de alguna manera, llega al espectador haciéndolo experimentar sensaciones diversas; creando una “lógica de sensaciones” según Deleuze, eso es lo que pretende todo actor/actriz, no solo emitir un signo, sino que la expectación pueda describir lo que recibe y dar cuenta de la imposibilidad de nombrar el sentido total de una obra, sino vivenciarlo a través del propio *espíritu sedimentado*.⁵

Enfocándonos sólo en la actuación, reconocemos la propia materialidad de un cuerpo unificado (cuerpo/voz), trabajando la percepción consciente de las sensibilidades internas y fonatorias que se desencadenan en todo el cuerpo de la actriz. Un cuerpo como signo en movimiento y en transformación constante donde se instalan variadas entidades actorales. Por eso como tesista me propuse establecer un lenguaje teatral que, ante un sistema lleno de signos, se instale un propio modelo con formas técnicas sobre la musicalidad de la actriz en escena. Sé que esto es un desafío, pero a su vez es una tendencia el fundar una nueva expresión. Sabemos que Barba:1994 (citado por Arguello Pitt, C, 2006) mantiene la noción sobre un “cuerpo decidido” que se expone siendo el centro del espectáculo, como signo de presencia, proyectando sentido sobre el

⁵ Theodor W. Adorno, uno de los pensamientos más potentes del siglo XX, iniciador de la Teoría Crítica nos dejó profundas reflexiones sobre la sociología y la musicología, entre otras ramas. Mario Viera de Carvalho (2009) esboza un ensayo sobre la densidad y profundidad de Adorno con respecto a uno de los temas más relevantes de la filosofía de la música que es el problema de la interpretación musical y su relación con la historia; *La partitura como <espíritu sedimentado>: en torno a la teoría de la interpretación musical de Adorno*. Recuperado de <file:///C:/Users/Santillan/Downloads/espíritu%20sedimentado.pdf>

mismo y generando una propia teatralidad. Pero invita a tomar consciencia de la propia expresión y corporalidad del actor/actriz que está puesto en forma, es decir, existe un trabajo previo, “*un cuerpo dilatado*” y “*preexpresivo*” que le permite ampliar su registro actoral y sensorial. Sobre todo, sostiene la construcción escénica mediante la presencia de otro, una coexistencia donde el trabajo del actor es una articulación compleja con el partener y el espectador (p.62).

Pienso en este trabajo de investigación donde mi rol de actriz y mi propia musicalidad en escena, mi resonancia, es resultado de una consciencia de cuerpo descomunal, intensa y que compromete los sentidos de la expectación. Uno de los puntos de suma importancia en este proceso fue cuando mi cuerpo tomó consciencia de que adopta una función *estética-poética*, donde se vuelve objeto de observación constante como lo plantea Hans T. Lehmann (1970) en su *Teatro Post Dramático*. El absolutismo del cuerpo que rompe con las lógicas narrativas disuelve el cuerpo asociado a la representación y coloca como signo central un *cuerpo intenso*, donde la corporalidad autosuficiente expone sus intensidades y movimientos gestuales, la presencia, tensiones internas y externamente transmitidas (p.39). A partir de estas potencialidades que funcionan como eje de la obra, puedo ver que la variación en desarrollo de mi cuerpo es una forma de componer y acontecer la escena desde adentro. Es posible ver una actriz entregada de lleno al trabajo actoral mediante técnicas actorales que permiten entrar y salir de distintos estados, emergiendo así entidades actorales que se instalan de forma brusca o paulatina, siempre en escucha subordinada de la música.

De acuerdo con lo anterior, asumo que en esta investigación encontré un procedimiento y una construcción particular donde el flujo perceptivo de la música y la propia acústica del espectáculo devinieron en una *sonósfera* singular y que genera distintos estados en el cuerpo, abriendo un amplio abanico de entidades que se instalan contando su historia, unificando

el discurso poético de la misma actriz sometida a la música. A partir del procedimiento actoral que se instaló escénicamente, fundamentaré con la mirada de Helena Ferrari (2008), quien adopta conceptos de Jaques- Dalcroze (investigador sobre la rítmica y musicalidad del movimiento) acerca de la palabra y la escena y profundiza el concepto de la plasticidad del movimiento (*plástica animada*). Él enlaza lo temporal con lo espacial encontrando su correlación en escena y haciendo hincapié en entender los principios del movimiento musical más allá de la forma. Pretende que cada actor/actriz encuentre su propia musicalidad del movimiento antes de confrontarla o nutrirla con algún soporte musical externo. Las enseñanzas de Dalcroze son aplicables tanto a la formación del bailarín como la del actor, dejando una enorme investigación sobre los elementos comunes de la música y la plástica viviente del cuerpo humano en el espacio, pero más adelante ya profundizaré sobre estas nociones.

3) “Cruce” de materiales, segunda etapa.

3.1- Relación músico/actriz

El motivo y el primer impulso de esta investigación fue la decisión de integrar dos disciplinas, encontrándome luego frente al mayor desafío que fue el establecer un vínculo escénico entre una actriz y un músico (no actor). Cabe la aclaración ya que en este proceso el músico, más allá de su carácter y personalidad tímida, al no ser actor fue importante no generar una exposición incómoda para él, resguardarlo en ese sentido. Con la experiencia que tengo como cantante, además de atravesar este proceso de indagación, comprobé que hay algunas dificultades que acarrearán muchos músicos y que (por supuesto no es algo negativo) a la hora de hacer teatro resulta complejo. Por ejemplo: la extrema timidez, las negaciones ante cualquier consigna escénica, las

resistencias físicas, corporales, expresivas e ideas premeditadas que traen muy arraigado a una intelectualidad de la composición musical.

Con esto quiero decir que no basta solo con el dominio de la técnica musical como así también el dominio de una técnica actoral sino el estar abiertos a redescubrir modos de estar y habitar la escena mediante ese vínculo de partener. El famoso “aquí y ahora” desde la propia presencia escénica, instalando códigos de escucha desde una propia lógica de la experiencia teatral. Así fue como en un principio del proceso en la sala La Cochera logramos con Francisco, establecer una confianza escénica y entrenar a través de distintos ejercicios el diálogo escénico.

En esta **segunda etapa** reiniciamos el 4 de abril del 2018, con un significativo cambio de roles ya que Sofia Panzitta, por cuestiones personales, no pudo seguir con los ensayos. Decidí poner en manos de Rosario Villarreal la dirección y así con el grupo retomamos la exploración de un nuevo espacio: El Cuenco Teatro. Aquí descubrí, junto con el equipo de trabajo, una nueva acústica que incentivó a redescubrir nuevos sonidos amplificados y no amplificados, reflejando también nuevos estados actorales.

Con respecto a la **relación escénica** entre el músico y la actriz, mi investigación se fundó en base a las nociones que propone el “*Taanteatro*” de M. Baiocchi y W. Pannek (2011) sobre el término *ent(r)e*. Para empezar, es importante destacar su apreciación sobre la tensión que generan los cuerpos y la existencia de esos cuerpos gracias a la tensión, esto es por la interacción y el movimiento del mismo vínculo. Por un lado, hacen hincapié en el origen que da lugar al verbo *originar*, esta concepción permite dinamizar el concepto de origen sustituyendo el sentido de “lugar” por el de “proceso”, un originar que ocurre en el *ent(r)e*. Esa tensión es una continuidad que no tiene fin, ni comienzo, es un agregado a eso mismo que ya está aconteciendo entre los cuerpos, como resultado de sus propias mixturas. El Taanteatro se funda en los conceptos de

Deleuze y Guattari resaltando que el *entre* y *acontecimiento* son parientes próximos, es “*el lugar donde las cosas adquieren velocidad*”. Es un lugar no localizable, un acontecimiento incorporal donde el entre se refiere a la dimensión espacial de ese no-lugar profundo y el acontecimiento es la tensión en ese no-espacio. El Taanteatro afirma que los cuerpos como proceso son aquello que acontece y todo lo que acontece es pasaje, es entre:

Entre, tensión y acontecimiento comparten esa duplicidad: surgen del encuentro entre cuerpos, pero en el instante siguiente se transforman en polos de nuevos acontecimientos. Son *entres* y *entes* al mismo tiempo. Lo mismo ocurre con los cuerpos. Nos acostumbramos a percibirnos como bloques y sin embargo son procesos. *Entre* y *ente* se atraviesa como dos perspectivas del mismo objeto. (Baiocchi y Pannek, 2011, p. 69)

De acuerdo con lo planteado arriba, decidí asumir en esta investigación el vínculo escénico desde un entre, como lo proponen M. Baiocchi y W. Pannek (2011), entendiendo esa tensión y acontecimiento que generan los cuerpos en escena y que también es fundamental la noción sobre “*la procesualidad de los entes y la entidad de los procesos*”. Con esto quiero decir que el resultado de los estados actorales que plantea este proceso, son entidades y personajes que nacieron del vínculo escénico, entre el músico y la actriz. Focalizando este trabajo y la reflexión bajo estos argumentos del Teatro de Tensiones, descubrí la permeabilidad de los cuerpos y del proceso mismo teniendo en cuenta la singularidad de cada parte, pero en donde la misma comunicación prevalece junto a la dinámica, el movimiento y la mutación actoral. Por eso decidí llamar *entidades* a esos momentos de transición en los que se insinúan a través del extrañamiento, por ejemplo un *monstruo* o la *deformación del idioma francés*, una *mujer perro*, en los cortes de ficción cuando reacciono ante la exigencia sonora como los ruidos que me provocan saturación física, es decir, no se instala completamente una construcción de personaje.

Por otro lado, tuve en consideración que cuando se habla de *personaje* hay toda una idea de representación y encarnación, una construcción con distintas perspectivas, metodologías y formas de abordar que en esta investigación no se pretende ahondar completamente. Pero se tuvo en cuenta el antecedente de *Anacletas Teatro* y decidí trasladar las siguientes reflexiones de la Lic. Martínez, M. Vanesa (2016) quien sostiene que en la actualidad no hay reglas únicas y estrictas de composición y que muchos entendemos que la construcción de personaje ya no se basa en un trabajo interno y psicológico del actor como lo proponía Constantine Stanislavski en su primer etapa; sino que la construcción se da en el trabajo de las pautas específicas que lo ayudan al actor a posicionarse en la escena. Por último, ella reflexiona sobre los planteos de Jaques Lecoq y coincide en que el actor se encuentra vinculado con todo lo que lo rodea en escena y a partir de esa vinculación encuentra un camino, una motivación para que el personaje se pronuncie teniendo en cuenta el movimiento y la forma; sin embargo, esto siempre será una búsqueda individual. Es por eso que aquí no pretendo hablar de formas ni códigos actorales para la construcción de personajes. No obstante, asumo que en los momentos en los que la música es muy referencial, el objetivo es llevarme a un universo actoral concreto. Distingo como personajes a: una *francesa*, que deviene de la música afrancesada; a una *gallega*, que deviene de una guitarra española; a una *patrona*, que resulta de los recitados de un payador; a una *bailarina*, que a partir de la canción de Björk, “It's oh so quiet” propone una comedia musical, una hija que reflexiona sobre los hijos; o el momento que considero como el más claro es el personaje de una *madre* que se instala y resulta de una canción de cuna.

El Taanteatro asegura que la escena es tensión y ritmo que no se originan desde una linealidad homogénea de compases, sino en “*la diferencia irreductible entre fuerzas*”. Las dinámicas de trabajo escénico entre la música y la actuación fueron en base a estas fuerzas que se

diferencian, entre dos cuerpos. Deleuze y Guattari (citados en Baiocchi y Pannek 2011) expresan que es en ese entre-dos donde el caos se vuelve ritmo. [...]. El caos no es contrario del ritmo, es antes el medio de todos los medios. Los medios son “*esencialmente comunicantes*” y resisten al caos, que los amenaza en función de su ritmo. Esto quiere decir que todo caos asumido como medio, interviene en este proceso de indagación como una posibilidad más de creación, ritmo (variación temporal, y forma imprevisible que se sitúa entre dos factores). Esa tensión teatral en la que el espacio es intervenido ya sea con el paisaje sonoro, la propia creatividad vocal, la acción del cuerpo a través del estímulo sonoro de objetos e instrumentos musicales y los estados habilitantes como pasaje para un devenir actoral. El caos mismo como entretejido o pasaje de una propia trama teatral. El devenir de esta investigación como ruptura de la convención que defiende su puesta en escena como enigma, que descompone la construcción de personajes en busca de una actuación verdadera, un acontecimiento vivo.

3.2- Segundo espacio teatral y su propia sonósfera.

Al instalarnos en El Cuenco Teatro, me di cuenta de que era el espacio que estábamos buscando. Decidimos entre todos estrenar en esta sala porque nos permitió profundizar técnicamente con el sonido y la acústica espacial; en toda esta investigación busqué trabajar una propia **Sonósfera** del espectáculo. Entendiendo que la sonósfera es el resultado de un paisaje sonoro instalado, el propio “universo sonoro” que nos rodea, en este caso teniendo en cuenta las dimensiones acústicas, la resonancia de la música, estados habilitantes, entidades que habitan la escena y el devenir actoral de la obra. Todo lo que permite generar sensaciones específicas en el espectador.

Cuando busqué asesoría pensé en el acompañamiento de algún profesor que guiara mi proceso desde un lugar honesto sobre la música en escena. Jorge Orozco quien se entregó de lleno

a esta co-asesoría impulsando y compartiendo material teórico, fue a un ensayo donde él vio la fuerte impronta sobre el trabajo sonoro y sugirió el apunte sobre “*La auralidad consensuada. Paisaje sonoro y redes sociales.*” De Juan-Gil López. Escoitar.org. donde se plantea sobre la toma de conciencia de las cualidades acústicas, los sonidos que nos rodean y los que generamos consciente o inconscientemente. Pero también me acercó un material concreto sobre “*Paisaje sonoro. (Sonósfera)*” de R. Murray Schafer, que me pareció pertinente desarrollar. Este músico compositor, junto a otros investigadores estableció que la **sonósfera** consiste en ciertos eventos escuchados y no en objetos vistos; y que, para registrar las características básicas del paisaje sonoro, él distingue **cuatro elementos principales**:

- **Tonalidad:** Este es el término musical que identifica la tonalidad de la pieza, aunque no es siempre audible. Estos sonidos son los que marcan el temperamento de las personas, sea escuchándolos rara vez consciente o por lo general inconscientemente.

Esta mirada sobre la *tonalidad* me permitió identificar todas las entidades que se instalan en la obra por sus distintos temperamentos, coloraturas que se diferenciaron entre sí.

- **Los sonidos de fondo:** que desde el inicio son creados por la naturaleza, según la geografía y el clima, son: el sonido del viento, del agua, de los animales, etcétera; y en áreas urbanas es constituido por sonidos como: el tránsito de los automóviles, las instalaciones eléctricas, el tránsito aéreo, etc.

En esta obra hay dos momentos claves que se trabajaron perceptivamente sobre el *entorno urbano y natural*. La entidad de la francesa está claramente en un contexto urbano donde trata de comunicarse, copiando el idioma francés y otra entidad que se instala a través del contexto natural como la lluvia es la madre a punto de parir en el cerro.

- **Señales sonoras:** Son los sonidos que se encuentran en el primer plano (foreground sounds). Estos son aquellos que escuchamos esporádica y conscientemente, por ejemplo: las sirenas de las patrullas de policía o las ambulancias, los cláxones de los automóviles, el sonido de las campanas, etc.

Determiné como *señales o intervenciones sonoras*, todas las veces que el músico ingresó a la escena a través de su voz en off, relatando, payando, dialogando y generando sonidos como ruidos asquerosos, ronquidos, rugidos y murmullos. Por último, la utilización de campanadas y ruidos con artefactos en primer plano nutren y generan distorsión en la entidad monstruosa.

- **Marcas sonoras:** Son los sonidos característicos de un área en específica; aquellos que adquieren un valor simbólico y afectivo. Schafer escribió en su libro que éstas se deben proteger pues constituyen las huellas sonoras, que hacen única a la vida acústica de cada lugar.

En este proceso descubrí e identifiqué como *marca sonora* la canción de cuna que se instala como bálsamo y que inevitablemente genera empatía desde la sensibilidad con el público, ya que es una marca generalizada de la ternura, la nostalgia y la imagen de una madre que acaba de parir.

Por último, sostengo que la conjunción o el ensamble de todos estos factores que hacen al espectáculo generaron una identidad particular en cuanto a la sonósfera, dieron como resultado: la rapsodia de un montaje dinámico. Musicalmente se evidencia la costura o recopilación de universos de la propia actriz, sus pliegues intentando encarnarse en una voz hecha cuerpo.

3.3- Estados Habilitantes

Lo que quiero destacar a través del desarrollo de esta investigación es la reflexión constante que permita asentar, preguntar y discutir sobre aquellas aristas de la práctica teatral y

particularmente de los modos de producción actoral. La decisión de orientar la búsqueda sobre los *estados habilitantes* fue para encontrar esos lugares singulares del trabajo actoral, poetizando la propia realidad expresiva, reestableciendo ese vínculo con la propia dimensión corporal a través de la música.

Reconozco en mi propia formación y experiencia actoral varias herramientas técnicas que hacen emerger mi mundo poético personal. De esta forma es que me niego ante la necesidad de “hacer ver” decidiendo abrirme de una vez en este proceso y “dejarme ver”. Ese es el impulso que me llevó a profundizar la exploración sobre ciertos estados habilitantes, que como plantean Buyatti y Cipolla (2015) son considerados estados de creación, habitando lo desconocido, encontrando otros planos de fuerza que devienen de ese impulso vital que excede a la voluntad. De acuerdo con Jean-Luc Nancy (citada en Buyatti y Cipolla 2015) ofrece la idea de espacialización del cuerpo como la permeabilidad que permite la experiencia y, por lo tanto, la existencia. En esta noción del espaciamento como extensión es donde ellos decretan al estado habilitante relacionado directamente con la creación de condiciones para que emerja el material escénico y esto es lo que nutre mi búsqueda:

El concepto de *estado habilitante* encierra un modo de pensar- accionar que consiste en la ejecución física sobre principios de trabajo. Estos principios, son entrelazados y transformados para dar lugar a un acontecimiento escénico. (...) que tienen como característica, modos de ejecución inagotables por la posibilidad de combinación infinita de los principios. (...) produce y recepta flujos perceptivos, como la música, que son materializados en el cuerpo. (...) El concepto de *estado habilitante* nos da la posibilidad de que la corporalidad escénica y la acción física se vuelvan intensas, múltiples, con una

posibilidad de existencia infinita. (...) se habilita una puerta a lo desconocido. (Buyatti y Cipolla, 2015, p.28).

Considerando esta mirada enunciada anteriormente, me resultó importante enfocar el trabajo actoral mediante la percepción de la música, en un proceso de permeabilización constante del cuerpo; facilitando aperturas, descubrimientos y singularidades expresivas. Estas características que asumo como actriz/investigadora tienen que ver con el habitar los estados desde un placer que permite traer a la escena personajes y ciertas *entidades* con sus propias peculiaridades. A partir de ahora voy a detallar cada **ESTADO HABILITANTE** que concedió distintos personajes/entidades que habitan situaciones variadas durante toda la obra.

- **Estado de preparación:** voy a llamar así a la primera situación que se instala desde la entidad de **una actriz** que está trabajando, calentando y entrando en un estado de éxtasis. Surge una *señal sonora*, coros, que estimulan al ruego de esta actriz cansada a través de la respiración. Luego de ingresar a ese primer estado de suplicia el músico hace evidente el corte y la lleva al ensayo y repetición de una coreografía.
- **Estado de auto exigencia:** Es el estado exagerado de la técnica, repetición de pasos, coreos manipuladas por una canción de Björk- “It`s oh so quiet” que habilita un personaje superficial, **la bailarina** que pretende una perfección utópica de la flexibilidad, el talento, el brillo y se evidencia a través del gesto impuesto. Esa sonrisa falsa es la máscara de una **actriz multitalento** de Broadway que al final se frustra por no dominar su cuerpo técnicamente.
- **Estado de aspiración:** El sonido de un tren genera por un momento el estado de esperanza, anhelo y proyección de triunfo en otro país. Se instala una acción que devela ese personaje de una **actriz/cantante** que viaja en busca de sus “sueños”.

- **Estado de frustración:** Llega a Francia esta actriz/cantante que busca desenvolverse en el exterior. “**La francesa**” es el personaje que maneja un temperamento desilusionado por el fracasado, mediante el extrañamiento fonético, exacerbando las consonantes J, V, R, F y K. Se ve el artificio de armado y desarmado de esta actriz que pretende dominar un idioma para triunfar actuando o cantando. Luego la deformación del idioma instala una entidad más bien monstruosa que va mutando a la voz española del siguiente personaje.
- **Estado de superación:** La misma actriz que quiere expresarse muta de a poco en un personaje “**la española**” que maneja un temperamento fuerte, visceral y decidido. Se evidencia la mal copia de la fonética española; haciendo foco en los *melismas* (es la técnica de cambiar notas en una sílaba dentro de un fraseo, mientras se canta una canción) y *vibratos* (variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido). Canta e interpela al público.
- **Estado de agotamiento:** Luego se corta el acontecimiento debido al estado de cansancio pidiendo agua. La música bruscamente ingresa generando un nuevo personaje “**La patrona**” quien se caracteriza por la locura, el deseo y exaltación por el poder. Se instala la tonada norteña, gauchesca donde este personaje habla payando y jugando con el artificio de un perro, se ve el estado de desacato y la resignación. Hasta que al final surge la entidad de una “mujer perra” a través del extrañamiento de su cuerpo y su voz.
- **Estado de quebranto:** se instala primero la entidad de una cantante que aparece cantando y ese mismo canto se extraña y se vuelve lamento, donde deviene el personaje de “**una madre**” en trabajo de parto. Es ahí donde se ve a través de la respiración y el sollozo, el estado de un cuerpo quebrantado, la “voz rota” es la clave para develar esta mujer desolada.

- **Estado de recuperación:** El sollozo de esta mujer se calma con la música que ingresa como bálsamo. El músico le canta una canción de cuna y esa entidad se potencia con la imagen de un bebé en sus brazos. Este personaje es más claro, es una “**madre**” que transformó el vestuario en “hijo” trata de recuperar su voz para cantarle. Se evidencia la voz afectada en un principio y cuando este personaje se desarma, se concreta el estado recuperación para cantar correctamente la canción de cuna.
- **Estado de cotidianidad:** la canción termina instalando un ambiente de dulzura y paz que se traduce en una entidad más relajada, normalizada, es “**una hija**” que reflexiona sobre los hijos y el vínculo familiar. Este estado se genera a partir de la música que continua y musicaliza un monólogo como *stand up*, no hay construcción de personaje. De a poco esa “*hija*” deviene en un estado de frustración y mutación.
- **Estado de extrañamiento:** A partir de ahora se va transformando esta entidad a través de los sonidos asquerosos y distorsionados en un “**hombre-monstruo**” este es el momento donde el devenir es totalmente vinculado al texto en base a los mecanismos vocales y sonoros. No hay tonalidad, este pasaje sonoro tiene resabios de música experimental que genera un estado de extrañamiento, una otredad enrarecida.
- **Estado de realidad:** Le llamo a este momento donde la obra cobra un giro dramático, la actriz corta con todo el devenir escénico y rompe la convencionalidad. Corta la música por primera vez, le pide agua al público y se revela. Decide no continuar con ese estado de extrañamiento ya que la pone en una entidad desconocida que le hace mal. Propone generar un estado real de creatividad en vivo, prueba generar la música y a partir de eso se construye un ritual desde la liberación. Se ve un estado habitado por una “**actriz chamánica**” que

decide crear un nuevo final de la obra corriéndose de los límites estructurales, liberándose y purgando sus dolencias, su imaginario y entregándose en un acto performático.

Estos estados habilitaron de alguna forma espacios de indeterminación donde el entre (relación actriz músico) originó una realidad escénica, habitada en ese momento por esos personajes/entidades brotadas del propio imaginario actoral. Estas características que asumo como investigadora tiene que ver con el *correre de lugar*, que proponen Buyatti y Cipolla (2015) es mediante esa traslación donde se amplía el territorio expresivo que puede ser a partir de un estímulo musical o sonoro, una variación energética, un tono muscular, una resonancia vibratoria, o simplemente desplazándose del método o la idea de teatro (p.30).

Por último, es necesario concluir este apartado teniendo en cuenta la materialidad de mi cuerpo vivo, presente que se encuentra continuamente en un **estado** de metamorfosis tensiva. En este caso Baiocchi y Pannek (2011) son quienes agudizan a lo largo de toda la teorización sobre la tensión y el relajamiento, conceptos correlacionados en el *Taanteatro* (teatro coreográfico de tensiones) y que se refieren a la “*dirección del cambio gradual de estados de tensión*”. Ellos señalan dos polos por donde fluye la metamorfosis del cuerpo, por un lado, el estado de relajamiento que describe la autopercepción psicofísica, en la ausencia de conflictos intracorporales o incomodidad. Por otro lado, el cuerpo que excede su límite de tensión y se rompe, se colapsa o explota. Entonces aseguran estos puntos por los que el estado hipertenso el de relajamiento se aproxima a la muerte o ausencia del impulso vital y así el *placer o displacer* es generado por varios patrones como: intensidades, ritmos, duraciones, distancias y velocidades (p.73/74). Por mi parte observo que hay un correlato constante a lo largo de toda esta investigación y que es la estimulación activa de la música en el estado corporal de la actriz, movilizándolo un devenir del propio acontecimiento.

3.4- Devenir actoral en la escena.

La génesis de este proyecto considera y establece la correlación de estos elementos, donde no hay duda sobre el carácter que genera un estímulo concreto como la música. Esa tensión en el cuerpo es la que habilita un estado y que a su vez hay un cambio gradual de estados, originando el puro devenir y hasta eso mismo es el acontecimiento que cobra sentido. Tomando las nociones expuestas por Baiocchi y Pannek (2011) donde plantean un cuerpo como campo tensivo, que se desplaza en el tiempo-espacio interactuando con otros planos tensivos. Ese cuerpo tiene su propio modo de operar, su transitoriedad, mutabilidad y conductividad, entonces de acá partimos la perspectiva del **devenir actoral**:

Como multiplicidad tensiva, el cuerpo es *usina* en proceso de producción, un *ent(r)e*, un *devenir* una experiencia, un eterno originar. (...) esta anatomía-guía pretende integrar todos los aspectos de la escena y de la vida del cuerpo del performer, lo ayuda a entender que esa visión ampliada de su corporalidad (...), es de la mayor importancia para la creación escénica en estos tiempos. (Baiocchi y Pannek, 2011, p.92/93)

Desde esta mirada trabajada puedo afirmar que la consideración de una actriz como cuerpo performer que se concretiza y se ejecuta, *es* un individuo como pleno acontecimiento que está en “devenir revolucionario”. Por eso mismo durante este proceso logré construir una exposición del cuerpo activo y crítico en la escena, donde a través de la práctica del dolor, la vulnerabilidad de distintos estados, mi cuerpo *es* y *deviene* en el teatro para sanar. Deleuze y Parnet (1998) decretan que en la medida en que alguien se transforma, aquello en lo que se transforma cambia tanto como él mismo. “Los devenires no son fenómenos de imitación, ni de asimilación sino de doble captura, de evolución no paralela, nupcias entre dos reinos”. (p.10). Siguiendo con esta dualidad y el sentido del devenir durante todo el proceso de esta obra se tuvo en cuenta las

entidades o presencias que surgieron sin aceptar restricciones, una mutación productiva no interpretante. Simplemente experimentando y experimentar es habitar y ser habitado por la tensión fecunda entre flujo y representación y flujo e interpretación. Es una dualidad que va y vuela, ocasiona un proceso del devenir.

Por otro lado, retomando la teorización de los licenciados Natalia Buyatti y Fabricio Cipolla (2015) podría relacionar el concepto sobre el devenir que ellos también tomaron del filósofo Deleuze, G. (2002):

“(…) no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y en última instancia, una identificación (...). Devenir no es progresar ni regresar según una serie”. (p.244)

En base a esto anterior los licenciados plantean que:

(…) el devenir no existe en la imaginación como un sueño o fantasma, sino que su existencia es real. Pero también evidencia que el hombre no deviene animal realmente, sino que la realidad que aborda el devenir es la de producir sí mismo. De esta manera se tiene una alternativa a la falsa dicotomía entre “o bien se imita, o bien se es. (2015, p. 38)

La relación está en que el devenir no tiene término ni denominación en lo que se deviene, porque son dinámicas y una comunicación de elementos heterogéneos. En diálogo con el Taanteatro, ellos también aseguran que estar *entre* es devenir, es la acción misma de constituirse en espacio ampliado de uno mismo, donde lo representativo no tiene lugar. Ahora sí, reconozco en mi proceso esa continuidad en la sucesión de la escena, donde los personajes/entidades que se instalan son figuras que no se instalan dramáticamente en profundidad con conflictos y desenlaces, se fuga a otra y otra y se va mutando de alguna manera con lo que va surgiendo. Son

conexiones que se van transfigurando sorpresivamente, desde un lugar de indeterminación por eso no hablo de construcción de personajes cerrados sino de pseudo entes extraños. Es un devenir constante que vierte la proliferación de personajes/entidades o extra-seres del mundo poético de la actriz.

4) Aspectos de la puesta en escena.

4.1- Construcción de sentido

A esta altura del desarrollo del presente trabajo quiero aclarar las dificultades que me llevaron un tiempo considerable el poder tomar las decisiones, el corte y selección de material escénico para así descubrir el sentido propio de la puesta. Por este motivo me propuse experimentar en estos últimos ensayos la relación de subordinación del trabajo actoral ante la música, descubriendo el propio dispositivo escénico. Me pregunté ¿Qué tensión dramática está sucediendo en este vínculo? ¿Cómo lo siento y reacciono yo en mi propio devenir?

En el momento que volvimos a experimentar con Francisco, la exacerbación del dominio musical en mi cuerpo y el vínculo de poder sobre mí como a una “actriz explotada”, recuperamos la creatividad desde el juego de potenciación de algo que ya estaba. **El vínculo de transformación escénica**, ese es el dispositivo. El cómo van mutando las entidades de una situación a otra, si de golpe o ¿paulatinamente a través de la música? ¿Cómo va quedando el resabio de un estado a otro, en qué potencia eso al devenir actoral? Lograr transiciones de formas más sorpresivas e inesperadas.

El dispositivo es la transformación, la mutación en el cómo habitar esos estados, entidades por ende ir creando el devenir de sentido. Entendiendo que *sentido* es una entidad no existente,

paradójica, formada por dos sentidos opuestos al mismo tiempo. Dos fuerzas en tensión (p.72).

Con respecto a esto el Taanteatro sostiene que:

La operación sensorial y cognitiva de las artes, (...) consiste justamente en el desequilibrio y en la puesta en escena del enigma. La acción escénica es un constante reacomodo del *ent(r)e*, o sea, del juego de tensiones (simétrica y asimétrica) determinando tanto la coreografía del cuerpo intenso como la búsqueda de sentido final. (...) El desequilibrio y el enigma afectan el estado de los cuerpos. (Baiocchi y Pannek, 2011, p.76)

Esto me permitió reconocer que el gran enigma de esta obra es el manantial de entidades que brotan del universo actoral y también cómo el sentido de la obra gira en torno a la afectación de los estados que habita el cuerpo. Se modifica constantemente a través del devenir la exposición de la propia carne, la profundidad poetizada y la recuperación de la carne por medio del canto. El cuerpo expuesto como una práctica de duelo, en el que afloran las oscuridades y dolencias más profundas para sanar, se generó inconscientemente durante el proceso la necesidad de volver al origen de la catarsis. La obra cobró mayor sentido cuando decidí liberarme de la escena, la estructura, la subordinación de la música y cuando decidí salir del rol de “actriz” para encarnar la realidad escénica. Yo propongo terminar de romper la delgada ficción que el público percibe para crear otro final de esta obra, improvisar, salirnos de todo lo planteado ya anteriormente. Es ahí donde se genera una instancia con denso contenido simbólico, donde la liberación es real, Mariana se trasgrede a sí misma y se repregunta ¿Qué necesito para actuar, para terminar de purgar mi inconsciente? Un ritual. Se instala un juego real de producción subjetiva, bailes, cantos, colores, despojo de toda una situación de entrega donde se carnaliza la escena, como acto de resistencia y transformación a través del RITUAL.

4.2- Montaje del espectáculo

“**SIMBIOSIS en resonancia**” es la conjunción de muchos universos actorales generados e instalados a través de la música, que atraviesan a una actriz en escena. Un cuerpo preparado y expuesto a la adversidad escénica, sujeto a los requerimientos que la música le exige, evidenciando un perfil utópico de una “actriz multitalento” que debe responder técnicamente al espectáculo teatral.

La meta-teatralidad está muy presente ya que se muestra todo el tiempo el mecanismo actoral y las acciones que opera el cuerpo de la actriz para instalar las características de cada personaje/entidad, se arma y desarma gestual y físicamente. Al igual que el músico con el simple hecho de mostrar la cocina musical, sus intervenciones con su voz y su forma de moverse por el espacio mientras opera en vivo la música, eso responde a una forma meta-teatral.

Dentro de esta obra se plantean distintas temáticas mediante algunas entidades femeninas que sufren determinadas situaciones de la vida cotidiana:

- Como “la bailarina” que sufre la perversión de la danza, su auto exigencia por la técnica, la competencia y la frialdad de un cuerpo que debe mostrarse perfecta y sonriente, entretenido.
- En segunda instancia se ve “la francesa” que sufre la adversidad del idioma extranjero, el anhelo de triunfar y conseguir sus sueños, donde lo conmovedor es mostrar al público las imposibilidades de una artista que quiere expresarse en otro país.
- Tenemos en tercera instancia “la española” que exterioriza el tema de la infidelidad y a su vez el exilio por no encontrar el entendimiento de su pareja y un convivio justo con un hombre, que es su marido.

- Por cuarta instancia se instala “la patrona” que es la ironización de un personaje machista (el patrón) donde se evidencia el abuso de poder, la violencia, el gaucho del norte que domestica a su mascota a través de un zapateo violento y termina matando al único ser que la quería de verdad, su perro.
- A partir de ahora suceden una serie de personajes/entidades más ligadas donde se evidencia un devenir más fluido como por ejemplo “la cantante”, es una entidad que plantea un modo de cantar que se va transformando en lamento y de a poco deviene un parto. Nace un hijo perdido en la memoria de esta actriz.
- Si seguimos enumerando, este sexto momento se ve atravesado por “una joven madre” que le canta una canción de cuna a su hijo y luego se desvanece esa imagen volviendo a la realidad de un recuerdo lejano.
- Este es un momento donde se rompe la cuarta pared y la actriz se acerca al público, como si fuera en un formato de stand up, donde le habla al público sobre los hijos. Como cree ella que se desenvuelven.
- Del monólogo de los hijos va deviniendo en una entidad de “hombre/monstruo” que evidencia la perversión del machismo, un padre opresor, asqueroso, obsceno y lascivo. Que mediante el extrañamiento se deforma ese cuerpo e interviene al público (en especial mujeres) para saborearlas, desearlas.
- Por último, se rompe todo el devenir de situaciones que se plantean durante la obra y se revela la actriz real, Mariana, saliéndose de todos los personajes/entidades en los que se sentía subordinada por la música y genera un ritual de liberación, donde necesita purgar su cuerpo y la escena a través de la actriz desobediente, sublevada, revolucionaria.

Ante todo, es una obra que muestra el valor y el trabajo artístico de una actriz que casi siempre está en conflicto con la actuación, indagando sobre su actividad, buscando destrabar sus límites o resistencias, y, por otro lado, de acuerdo con el ámbito de trabajo debe estar defendiendo su lugar ya que solo se la considera como un instrumento psicofísico a disposición de una estética. En esta obra se ve una actriz que encarna la música, canta para poder adquirir un cuerpo lozano y todo lo que evoca con su canto es válido en todos los sentidos, porque hay una recuperación de la carne por medio del canto como es costumbre en varios pueblos y tribus africanas. Por eso tuve en cuenta la necesidad de este “ritual” en escena ya que decido rebelarme y romper las reglas convencionales del teatro, incitada a construir otro final, otro mundo paralelo donde todo está permitido, desmitificando la escena y los roles de poder como la dirección, el músico y la actriz. Este carnaval se contrapone al discurso oficial, convencional y a la estructura que se establece en toda la obra, ese loop de entidades y situaciones escénicas que se van instalando cíclicamente, entonces por eso la necesidad de trasgredir los límites que se van marcando en toda la obra y dar un giro liberador, donde se rompe la ficción e ingresa la realidad verosímil.

Desde la teoría y la práctica como grupo hemos revalorizado la meta-teatralidad mostrando la música con sus hilos que manipula a la actriz como marioneta, por eso decidí evidenciar el procedimiento para permitir al público que genere sus múltiples visiones y complete de alguna manera con lo que interpretan. Todo este aspecto no deja de lado la construcción de sentido de la obra *SIMBIOSIS en resonancia*.

5) Conclusiones y resonancias

Finalizando esta búsqueda de integración interdisciplinaria, con un espectáculo compuesto en articulación con la indagación teórica, se podrán ver los resultados satisfactorios del esfuerzo y constancia en este proceso de investigación. Quiero destacar la importancia que significó para mí este trabajo final, no solo como una instancia más de aprendizaje sino como cierre de un ciclo de formación que me llevó mucho tiempo, donde permití observarme, cuestionarme hasta lo aprendido y desestructurarme para volver a aprender. Quiero agradecer este espacio de consumación académica porque es un espacio donde se dibuja el camino de un largo pensar y quehacer teatral, siempre implicando la humildad de reconocerse aprendiz.

Entendiendo que todo espectáculo nunca está acabado, siempre se aprende algo más, se asienta un nuevo conocimiento y se vive distinto desde cada función, eso es lo que se asimila gracias al hecho artístico, la escena y sus mil enigmas, el trabajo de los compañeros de los que uno aprende y se afianza más. Este proceso tuvo significativamente una presencia masculina que cumple el rol de músico/partener, un nuevo rol que nos permitió como grupo y particularmente como actriz, descubrir distintos hallazgos a la hora de trabajar. Por otro lado, destaco todos los temas recurrentes que nos identifica como marca en nuestra **poética grupal**, se potenciaron y dieron valor a la entrega de esta historia: personal, íntima y develada, con entidades de otros códigos actorales, la violencia, el cansancio, la denuncia, los vínculos familiares, la hija, el hombre, la maternidad, lamentos hechos canción, el volar que te vuelve extranjero y varias problemáticas en torno a la mujer, actriz, explotada. Por eso mismo expuse la impronta sobre lo musical ya que estimuló a la actuación mediante estados culmines que van generando un devenir en toda la obra.

Para la realización y consumación de este proyecto fue importante contar con la entrega profesional y comprometida de cada integrante, nutriendo esta investigación. Es por eso

que estoy contenta en no haber dudado al incorporar a Francisco Santillán en la escena cumpliendo su rol, volcando todos sus conocimientos y aprendiendo otros también, experimentando musicalmente y sobre todo escénicamente, corriéndose de lugar y venciendo sus propias resistencias expresivas, asumiendo siempre su mirada intelectual de lo que compone, su apertura y crítica constructiva hacia el proceso creativo y por último su contención y apoyo constante desde el amor que tenemos como hermanos, que eso ya es demasiado y sin él yo no hubiera podido volar como quería. Por otro lado, él y su trabajo musical nos desafiaron como grupo para seguir aprendiendo nuevas dinámicas de trabajo y sobre todo de dirección. Agradecer en cuanto a la dirección a Sofía Panzitta Porrini que nos orientó con su mirada en una primera instancia del proceso y luego agradecer la incorporación de nuestra directora final Rosario Villarreal quien se cargó al hombro un espectáculo complejo, guiándonos con su fuerte intuición, su mirada estética, su contención como amiga y compañera donde siempre brotaron sus palabras desde un lugar horizontal y justo sin preponderancias ni egos. Agradecerle por la confianza en mí, en nuestro grupo Anacletas y en un proceso que devela nuestros impulsos más deseados para llegar a esos lugares de placer escénico/sonoro. En momentos donde se nos presentaba un laberinto de sensaciones y nos sentíamos solos, nos acompañó Agustín Kaen en la asistencia en dirección que desde su mirada como músico nos guió un tiempo, al igual que Federico Chacur quien nos ayudó siempre en algunos ensayos con el montaje y desmontaje y aportando su mirada psicoanalista, por último se incorporó en el mes de agosto nuestro compañero de facultad: Lautaro Jayat quien ocupó el rol de asistencia en dirección estos últimos tres meses, estimulando el proceso desde otra mirada teniendo nociones en música y teatro.

Como entes creadores, Anacletas teatro siente que como grupo nos hemos dado el lujo de integrar dos disciplinas complejas y a su vez nos satisface haber apostado a este gran

desafío, dando como resultado una investigación híbrida, un “teatro autónomo”. Esto me hizo pensar en espectadores partícipes del hecho teatral demostrando el poder transformador de la práctica artística, lo performático como puente, el hallazgo escénico, la espesura de signos que potencian y suman a las necesidades del arte teatral.

SIMBIOSIS en resonancia no es solo el título de nuestra obra sino la identidad de una producción que nos abre las puertas de entrada y primer contacto con el público. Por ende ¿Qué es lo que ofrecemos a estos futuros espectadores a través del título de nuestra obra? Es la identidad del hecho artístico que nos identifica a cada uno de los integrantes, nos hermana y nos venera porque reúne todos nuestros universos hechos uno, nuestras dolencias, deseos y el compromiso real como artistas, dueños de nuestra propia creatividad y generadores de un arte integral.

6) Bibliografía

- Aguilar, M. C., (2009). *Aprender a escuchar: Análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: Antonio Machado.
- Baliero, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro.
- Calvimonte, V. y Silva, F. T., (2013). *De lo técnico a lo expresivo: en busca de una dramaturgia de la voz*. (Trabajo final de grado). Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Capital.
- Cipriano Argüello Pitt. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Ferrari, H. (2008). “El movimiento expresivo tiene su propia musicalidad”. En Sol Garre e Itziar Pascual. *Cuerpos en escena* (pp.127-133). Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Ontivero, G. (2014) *El concepto de rapsodia en el teatro porteño*. Recuperado de http://www.academia.edu/27603129/El_concepto_de_rapsodia_en_el_teatro_porten_o.pdf
- Jorge Holovatuck (2014). *Unipersonales teatrales. Herramientas para la propia creación y montaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina: Editorial Atuel.
- Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek, (2011). *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba, Argentina: Ediciones El apuntador.
- Natalia Buyatti, y Fabricio Cipolla, (2015). *El entrenamiento actoral: experimentación*

de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. (Trabajo final de grado). Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Capital.

- Nathalie Cañizares Bundorf. (2000). *La música y la puesta en escena- La obra de arte viviente de Adolphe Appia.* Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Telma Quintana, Ana Estevéz y Elena Arredondo (2014). *El arte de educar el habla y la voz.* México, Paso de gato.
- Murray R. Schafer (1974). *Paisaje sonoro, Sonósfera.* World Forum for Acoustic Ecology y el World Soundscape Project (WSP).
- Berio Molina, Chiu Longina, Horacio González, Juan-Gil López y Julio Gómez. Escoitar.org. (2006). *La auralidad consensuada. Paisaje sonoro y redes sociales.*

SEGUNDA PARTE

7) Texto dramático

ANACLETTAS TEATRO

SIMBIOSIS

EN RESONANCIA



SIMBIOSIS en resonancia

Mientras el público ingresa, el músico y la actriz se preparan, prueban sonido, se instalan en el espacio y van calentando vocalmente. Esa escala vocal con la que están entrando en calor de pronto se distorsiona y la actriz queda evidenciada en escena, no le sale, desafina. Encuentran un motivo melódico y ella entra en estado a través de la respiración, jugando con el primer intervalo que se propaga como un coro tántrico. El músico operando sonoramente en vivo sobre la actriz la lleva al máximo estado actoral.

Le corta de golpe la música y la actriz se enoja, frustrada se prepara para la próxima escena.

ESCENA 1

“Actriz/bailarina de Broadway”

Ingresa de a poco la música de Bjork “It`s oh so quiet”, la actriz baila una coreografía que la repite y la repite hasta que se cae rendida en la silla. Quiere disimular que no le sale, y juega con poses en la silla.

ESCENA 2

“La francesa”

Se escucha un tren y ella en la silla afecta su respiración al ritmo del tren. Se ve una entidad de una mujer con anhelos, sueños, incertidumbre y nerviosismo. Se detiene el tren y ella no sabe a donde llegó, ingresa una música francesa y ella grita de alegría y empieza a cambiarse.

F: Bonjour dame! Comment Ça va?

M: Bonjour (*Mientras se pone el gorro y agarra una valija*)

F: Vous visitez Paris? La tour Eiffel?

M: vengo de Argentina soy actriz, cantante y bailarina. Vine a probar suerte quiero triunfar.

F: Vous ne parlez pas franÇais?

M: (*bien lento y pausado*) sooy aactriz y viinee aa traaabaajaar.

F: au revoir! Au revoir!

M: Actrice, chanteur! (*imitando el francés trata de comunicarse con el resto de personas*)

(el músico juega con ella acelerando y relentando las voces en off que perjudican su habla. Se altera y se frustra quedando en tensión, babeando y deformando el idioma. De a poco intenta hablar mientras explora la voz).

M: Cantar

ESCENA 3

“La española”

Mientras explora su voz va encontrando los melismas y vibratos de las cantantes españolas, lo escucha al músico español y sigue sus notas. Se saca el gorro Francés y tira la valija a un costado para cambiarse. Se pone una pollera roja mientras ingresa al espacio la entidad de esta cantante gitana.

Cuando yo partí de mi país

Corrí me fuí, grité y canté, olé.

(Cajón y palmas mientras canto unas escalas gitanas)

Óle!! Óle!! Pues les confieso que no soy gallega, en realidad soy argentina!

pero en mis venas llevo sangre gitana. Pues mi abuela era española.

Entonces, que me vine de la Argentina porque quiero triunfar cantando

Y todos dicen que para ser una artista exitosa tengo que salir en la tele,

Alguna novela o película pues todavía sigo siendo artista callejera.

Entonces, pues que me vine de la Argentina escapando de un toro,

bravo muy bravo, con sus cuernitos, arando. Era mi marido.

Le regalé unos lindos cuernitos y joder! me tuve que exiliar

por que se hacen tanto drama por unos cuernitos.

Conozco mucho de cuernos. Yo tengo un par, los llevo de viaje y los cargo conmigo.

Coño! Joder! También veo muchos cuernitos aquí, venga!!

Coño! Joder! Estoy viendo muchos TORITOS y TORITAS.

(interviene al público subiendo las escaleras de la tribuna)

Pues levante la mano quien no tiene un par de cuernos encima?

O pues levante la mano quien NO a puesto un par de cuernitos?

Gente! Todos aramos nuestros cuernos.

“Si de la muerte y de los cuernos nadie, nadie, nadie se salva.”

Olé

(Desarma y corta la escena pidiendo agua al director)

ESCENA 4

“La patrona”

La actriz sedienta le pide al director un poco de agua para seguir actuando, cerveza, whisky, tekila, vino o aguardiente, algo fuerte para entrar en calor las cuerdas vocales. Se cambia y se pone un saco con hombreras mientras trabaja un estado de agotamiento y cae al suelo rendida.

F: El director tiene miedo que se emborrachen las actrices.

Empolvándose las narices, bajo la sombra de la parra.

Dejando allá la pala con la que sale a trabajar.

Dejando de engordar pal casting sábana.

M: *(agotada, canta)* patrón, agua, patrón, agua, director... estoy cansada director. Ya puse el cuerpo, entre en calor, en estado, yo me como las tablas director y sabe qué? Estoy cansada de esperar detrás de escena yo decidí cambiar el texto de la obra. Estoy cansada que el personaje principal sea un PATRON, dígame ¿porque no? una PATRONA. Estuve preparando el personaje es más, *(cambiando la voz)* ¡YA ESTOY EN PERSONAJE! Escuche, escuche.

(Se prepara)

M: En mi casa tengo un perro. Un perro viejo medio atigrado, agusanado, enfermo y aquerenciado a quedao en la entrada de mi casa. Esperando, esperándome noche y día a que vuelva de trabajar.

Ese perro es el único que me espera y me quiere de verdad. Ese perro se llama el Cimarrón, el Cimarrón me quiere y me sigue pa todos lados, me acompaña y yo lo cuido, ahora no sé dónde anda...

-(Rompe el personaje, silencio) Director? no está el perro pa la escena, no puedo seguir así. *(al público)* ¿Alguien tiene un perro por esas casualidades?

-(Vuelve la música y ella improvisa) El perro se me lo ha escapao pal campo, se ha ido, no sé dónde anda el Cimarrón, que lo han visto? *(silbando y buscándolo)* Perro y mierda me abandona y se va... ¡No me dejes sola Cimarrón!

-(encuentra el peluche en el piso) Cimaarrón, Perro y mierdaa! Has llegao tarde pa la escena, quieres llamar la atención? *(Lo zapatea mientras lo mata)* ¡Yo soy la PATRONA Cimarrón! no entendes? Yo mando en esta casa y vos me respetas a mi, perro y mierda. ¡Yo tengo el poder en esta casa! Y todos me respetan acá. Porque acá mando yo y me hacen caso! Yo soy el jinete, la domadora y te voy a domesticar perro y mierda. En esta casa me van a escuchar, me obedecen, me atienden, me van a respetar, perro y mierda! *(mientras se convierte en perro por momentos, lo termina de matar ahorcándolo)*

-(mientras se cuenta lentamente que mató) Cimarrón? Perdón cimarrón, no me dejes sola en esta casa, por favor. No te mueras. Perdón.

F: Cimarrón? *(silbando)* Cimarrón!! Perro, Cimarrón!!!!

M: *(Reacciona imitando al perro con sonidos)*

F: Fuera perro, a la cucha, fuera fuera perro! vamos!

-(Se asusta y se va como un perro de la escena)

ESCENA 5

“La joven madre”

La actriz desaparece en penumbras mientras se escucha el agua. Un pequeño haz de luz ilumina solo al músico mientras va componiendo por capas el siguiente paisaje sonoro. Él empieza a cantar y ella se incorpora de a poco observándolo y cantando. Mientras la actriz se expone como cantante y expresa con sus manos esa canción de a poco se va transformando en un LAMENTO mientras se pone en cuclillas.

Sus manos y su voz se van tensionando y quebrando. Deviene un PARTO. Todo parece un recuerdo lejano.

ESCENA 6

“Canción de cuna”

El músico se acerca a su silla y desde ahí canta una “canción de cuna” de Ricardo Mollo para animar a la actriz. Ella se incorpora transformando la bata en bebé, lo acuna y se sienta en la otra silla para cantar con él. Se trabaja la imagen de música acústica en vivo.

F: No me llore tanto que ya se va a dormir

No me llore tanto que ya se va a dormir

Tranquilízate que la mamá esta acá la mamá

Cálmate que la ma, la mamá esta acá

M: No me llore tanto que ya se va a dormir

No me llore tanto que ya se va a dormir

Duérmete tranquilo que de tu lado jamás me iré

Duérmete tranquilo que de ti, *(desarma su bata azul y la pone detrás de la silla)*

no me olvidaré.

No me llore tanto que ya se va a dormir

No me llore tanto que ya se va a dormir

La mamá, la mamá esta acá la mamá. *(BIS)*

ESCENA 7

“La hija”

Mientras mira al público se prepara para hablar con ellos.

¿Hay padres presentes hoy? Digo acá en la sala. ¿Vos sos mamá? ¿sos papá? Bueno en realidad todos somos HIJOS. Eso ya lo saben...

Yo creo que un hijo es parte de uno, bueno eso también lo saben. Es una cosita muy chiquitita que tiene muchísimo de uno. Puede tener el color de pelo de mamá, o los ojos de papá. La nariz, la boca, la piel, los lunares, pestañas, el olor, la actitud. Son como cachorritos y sus patitas chiquitas empiezan a entrar en contacto con la tierra, gatean, caminan, corren, saltan, se escapan de los padres, lejos. Son como las liebres, las gacelas, corren y se escapan lejos.

También tienen un osico como los animales, una boca, labios, dientes, lengua y voz. Con eso te rujén, te ladran muchas cosas en la cara, los hijos te dicen muchas verdades en la cara.

Sus manos también son como garras y con ellas mismas rompen miedos, barreras, límites, se defienden, atacan, rompen mucho las pelotas. A veces pienso que los hijos solo nacieron para eso, para romper las pelotas, para destrozarse, romper, tirar, ensuciar, perder, encastrar y yo me pregunto: ¿lo hacen a propósito? Un hijo ríe, llora, grita, juega, se expresa porque siente de verdad, las cosas a flor de piel. Tienen sentimientos, entrañas, venas, lágrimas, risas, sangre y TRAUMAS.

Los hijos tienen traumas también porque heredan lo bueno y lo malo de uno, o de los padres de uno o de los padres, de los padres de uno y eso es por la sangre. Porque llevan la sangre de uno

y la sangre de los padres de uno y de los padres de los padres de uno y eso es inevitable, somos copia FIEL y eso es demasiado para un hijo, mucha información.

Pero esas garras que tienen con uñas, manos, muñecas, antebrazos, brazos y hombros se convierten en ALAS y VUELAN. Deciden volar lejos, crecer, madurar y sanar esos traumas. Encontrarse lejos. Los hijos tienen corazón y músculos. Son fuertes y pueden SOLOS. Yo puedo SOLA, vos puedes solo porque nacemos y morimos SOLOS.

Esto me hace acordar mucho a mi abuela Juana. Siempre pienso en ella. Con 17 años queda embarazada y su padre la castiga enviándola SOLA al cerro a gestar y parir SOLA. (*ingresa al espacio ficcional*) Imagínense una joven SOLA en el medio de la nada. SOLA, a punto de parir. Después esa mujer baja del cerro al pueblo y si trae a cuesta un bebé, imagínense...

-(se construye en vieja chusma) Tanto tiempo, adonde estuviste nena? Pero mira lo que trajiste... ¡FELICITACIONES querida! Que hermoso este nene! Mirale la carita de picarón y cachetón, ya tiene presencia, este nene va tener carácter, se va a defender como los tigres o los osos nena!! los leones, un águila, un puma, un halcón, una fiera imagínate! y cuando le crezca la nuez de Adán y cambia su voz, vas a tener que hacerle una fiesta querida. Luego los primeros pelitos en la cara, en las axilas, en el pecho, piernas, espalda, en el culo, en los huevos. Pelos y olores fuertes, qué bueno que pariste un nene! (*se acerca al público en confidencialidad*) en este pueblo hacen falta hombres fuertes querida, hombres que trabajen en la finca, la tierra, que sean patronos, padres de familia. Siempre hacen falta hombres acá.

“PADRE”

- P: Ahora, si pariste ¿una nena? Imagínense bajar SOLA del cerro con una beba a cuestas y el pueblo susurrando: ¡Aaay pero que preciosa nena que tenes!, hermosa, es una ternurita, un terrón de azúcar, una rosita, una muñequita, una princesita. Tan chiquitita, frágil e indefensa...

- M: (*en actitud de madre inocente*) Y yo me pregunto qué va a pasar con la nena? que va hacer cuando sea grande? va a estudiar la nena? Que haga lo que ella quiera, si de verdad quiere salir del pueblo y estudiar que se vaya.

- P: Va estudiar? Acá en el pueblo?

- M: Bueno quizá tenga que irse a estudiar lo quiera, si quiere ser artista. Que estudie teatro.

- P: Pero estas loca? Se va a cagar de hambre!!

-M: (*dudando*) Bueno puede trabajar la nena... Desenvolverse en algo, juntar plata.

- P: mmm No! La van a explotar en cualquier lado a la nena!!

- M: (*conformándose*) bueno... que se busque un hombre fuerte que la cuide, que la proteja. Un marido. Que ella se quede tranquilita en casa que aprenda a limpiar, cocinar, planchar y por supuesto que tenga hijos!! Muchos hijos. Que sea fiel y servicial en todo momento. (*transformando la voz y mutando en hombre*) Que mantenga la casa y que atienda a su marido, que lo escuche, lo respete, no lo contradiga, que se quede quietita calladita, bien domesticada como una mascota. Que no salga, que no se arregle, que no opine. Y si el día de mañana queda embarazada la pelotuda y encima es una nena. Que la nena se quede en la casa, tranquilita.

(*al público*) Imaginate esta peligroso afuera, no puedo dejarla salir así como salen ahora con puperitas, polleritas, taquitos.

-P: (*haciéndose el protector*) pero mírate las aceitunitas que tenes mi amor, así pensás salir? Decime que comes? En que momento creciste? Es peligroso afuera, invitalas a tus amiguitas a casa, que vengan. Mirate la cinturita, es como una pera... y tus pechos? Son como duraznitos rosaditos. Mas abajo que es eso? Una sandía? Jugosa, carnososa. Te creció el culo? Mírate los melones hija, en que momento creciste? No te puedo dejar salir.

(*al público*) Vos ves a la ingenua de tu hija y tiene un par de MELONES! Ese escote es una cordillera montañosa que conforma un surco en el medio donde chorrean las miradas. Como un océano sediento van a saborear esos melones y ella ni cuenta.

(*hacia todos lados deviniendo en monstruo*) frutillitas, sandías, peras, naranjitas, manzanitas, un par de kiwis, díganme que comen las nenas? manzanitas, frutillitas, melones, sandías, kiwis, melones... Me van a matar!!

La música, los sonidos van transformando al padre en un monstruo sediento, caníbal y obsceno. Se acerca al público busca una mujer y la come con la mirada.

Ahí la actriz entra en conciencia mirando sus manos y se aleja.

ESCENA 8

“Ritual de liberación”

La actriz se encuentra avergonzada ante el público, asqueada y vulnerable. Se saca la ropa porque quiere salir de ese personaje se exalta y enloquece desarmando la escenografía. Se cae al piso rematada y pide agua. Ruega y se cansa. Se dirige al músico y corta la música.

(al músico) Te dije que cortaras, tenés agua? Me siento mal...

-Músico: No! *(se sienta)*

-Actriz: *(al público)* perdón no puedo seguir, alguien tiene agua? De verdad... Me carcome la piel, me oprime, me da asco ese personaje...

Estoy cansada de entrar y salir de los personajes, de poner el cuerpo. De los monstruos de adentro, los de afuera, ya está. Ya baile, canté, actué, me entregué, entregué mi universo. Me cansé de los vestuarios, lentejuelas, plumas, taquitos, corset, yibré, brillo, pinturitas, objetos, técnica, artilugios, ficción, realidad? TEXTOS, Dietas!!! Flexibilidad, técnica y más técnica, siliconas!! Me cansé.

Necesito mi propia voz, mi cuerpo libre, quiero arder y terminar de purgar Fran *(se dirige al músico)* quiero un sonido propio, NUESTRO. Nuestra música, como en casa, como cuando bajamos todos del cerro en épocas de carnaval. Bajamos juntos a ese pueblo de mierda y lo liberamos, lo purgamos, sacamos nuestros miedos y pasiones, salimos del closett, nos liberamos, gritamos, cantamos, bailamos, jugamos y la diversidad de colores, nos hace aceptar,

ACEPTARNOS, nos abrazamos y nos respetamos. Las viejitas copleras bajan también con sus cajas mágicas y nos liberan. *(Mientras las imita va desarmando la escena)*

Surge una secuencia de movimientos en círculo, ofrenda todo, polvos, colores, brillantinas, flores al público. Baila y canta, lo interviene al músico. Se centra en el medio y saca su corazón para ofrendar mientras canta. Todo se vuelve una imagen plástica de los cuerpos vibrantes. Se eleva la escena.

Apagón final.

FIN

TERCERA

PARTE

8) Carpeta técnica

8.1- Planta escenográfica

Descripción del espacio:

Este espectáculo cuenta con dos sectores denominados: *Isla musical* (zona creativa del músico) e *Isla actoral* (zona creativa de la actriz). En cada isla cuentan con objetos, instrumentos y elementos necesarios para desenvolverse. El objetivo es evidenciar las herramientas técnicas de cada uno y la tensión escénica para su desempeño, develando al público la cocina artística.

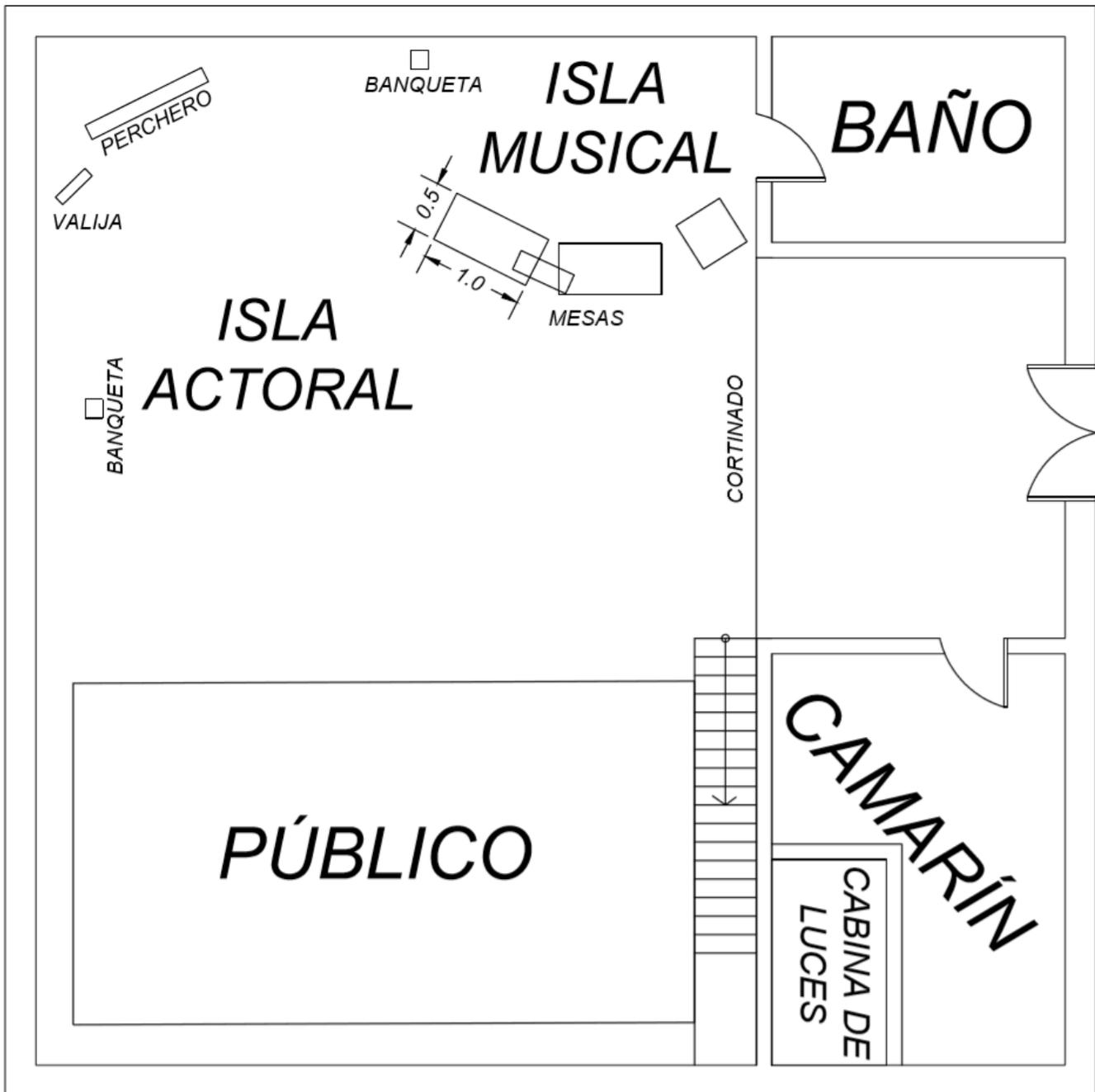
Desde el momento en el que ingresa el público observa toda la utilería, objetos, vestuario y hasta los instrumentos con sus respectivos cables, consolas y placas. Todo dispuesto a simple vista y en cuanto a la iluminación que juega un papel importante para recrear ese lugar de cruda evidencia a momentos ficcionales, universos poéticos que se recortan y abstraen de acuerdo al devenir escénico del músico y la actriz.

En las siguientes plantas escenográficas me pareció importante seleccionar tres momentos claves en los que el espacio se modifica de forma notable para la visual del público:

- **Planta del inicio**
- **Planta del medio**
- **Planta final**

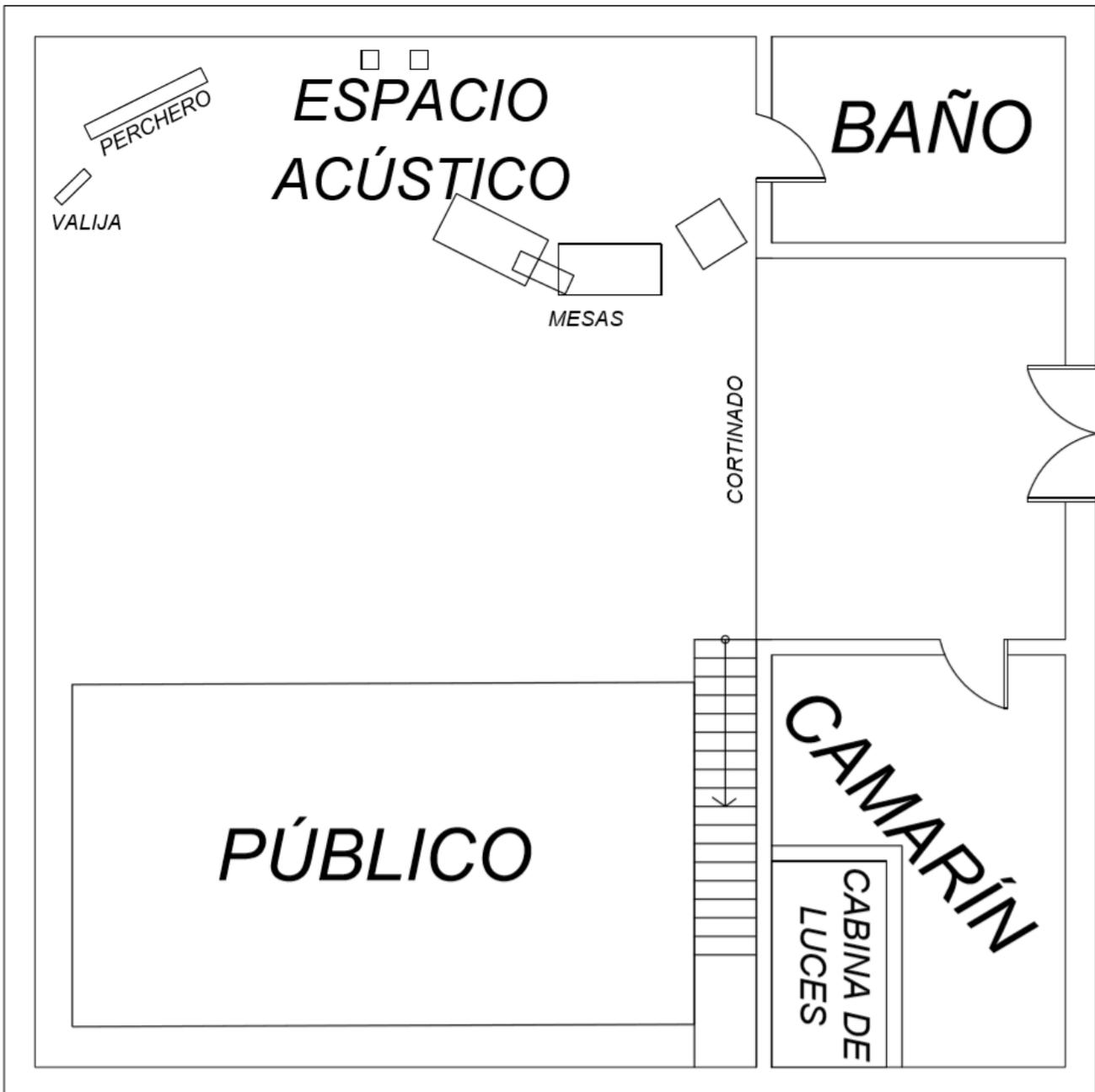
PLANTA DEL INICIO:

Planta del espacio teatral con la primera ubicación escenográfica. Las primeras cuatro escenas se dan con esta disposición del mobiliario donde la actriz se desplaza por toda la “isla actoral”, incluso en la franja del proscenio y hasta a travesando el público en un momento. Haciendo uso en un primer momento de la banqueta izquierda, luego la utilización de objetos como la valija y el vestuario del perchero.



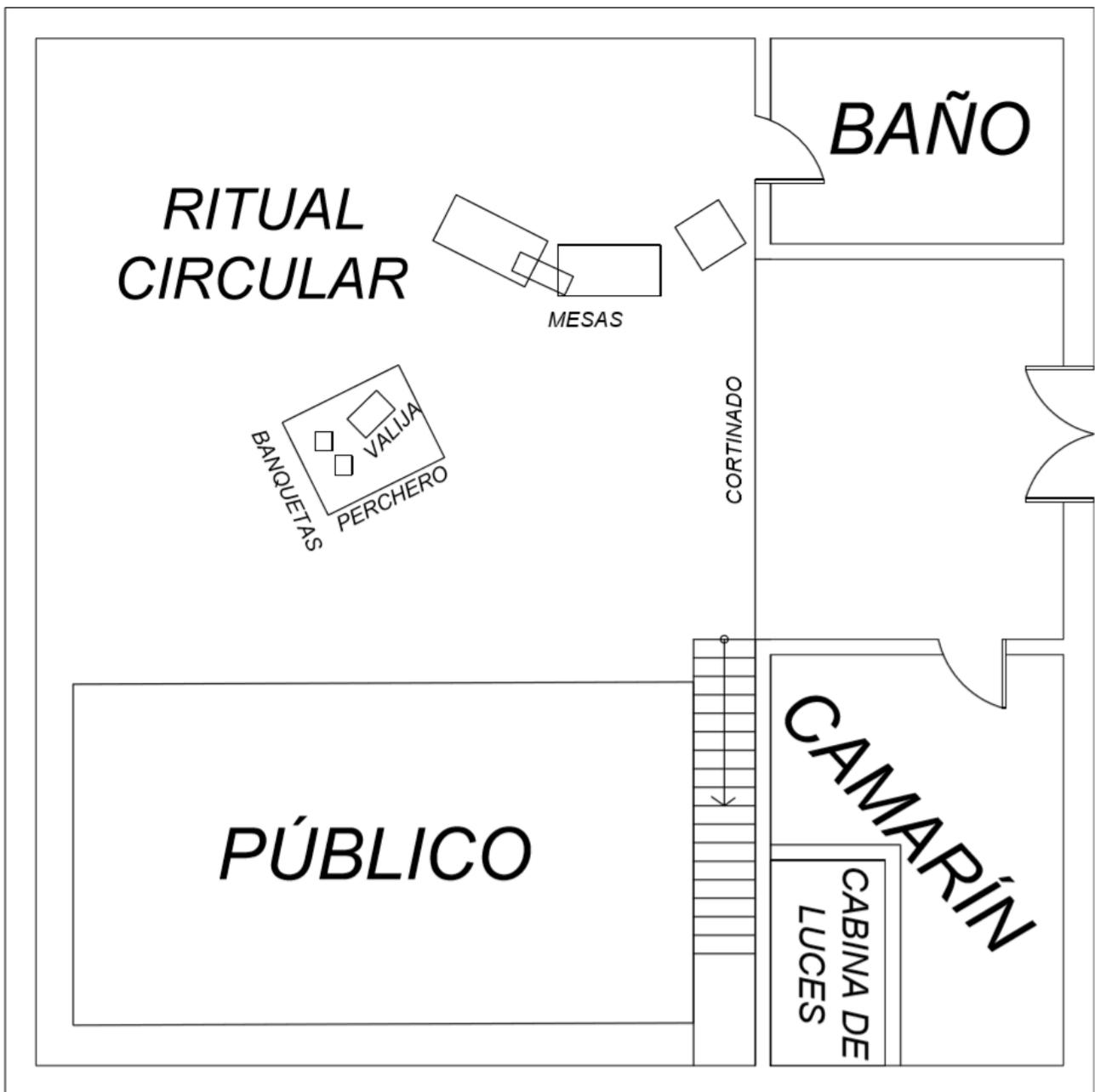
PLANTA DEL MEDIO:

Planta del espacio teatral con la primer modificación escenográfica, a partir de la escena cuatro. En este “espacio acústico” se ve por primera vez a la actriz y al músico cerca, sentados uno al lado del otro en dos banquetas, cantando una canción de cuna en formato acústico. Luego de esta quinta escena, el músico vuelve a su isla y la actriz también a la suya con el micrófono y su pie, ubicándolo en el mismo lugar donde estaba para interpelar al público de cerca.



PLANTA FINAL:

Planta del espacio teatral con el último cambio escenográfico, escena final de la obra: el “ritual circular”. En este momento donde la actriz se rebela y decide improvisar un nuevo final interviniendo por primera vez la “isla musical” para generar algo nuevo, luego vuelve a su “isla actoral” y empieza a descartar todos sus vestuarios y objetos. A partir de ese momento decide desarmar toda la escenografía montando un ritual circular donde la acción es ofrendar sus instrumentos actorales, despojándose de todo a través de danzas circulares.



ISLA MUSICAL

Diseño de escenografía: Pensé conveniente para el sector del músico unas mesas firmes que además de cumplir el rol de soporte para los instrumentos y elementos electrónicos, sean dos mesas funcionales para ubicar fácilmente en cualquier lugar, trasladar, guardar y sobre todo que manifieste una estética de estuche rígido para instrumentos.

Características: Mesa desarmable tipo ambil autoportante. Acabado de melamina negra con bordes de aluminio. Patas encastrables y ajustables. Con manija y cuatro cierres.

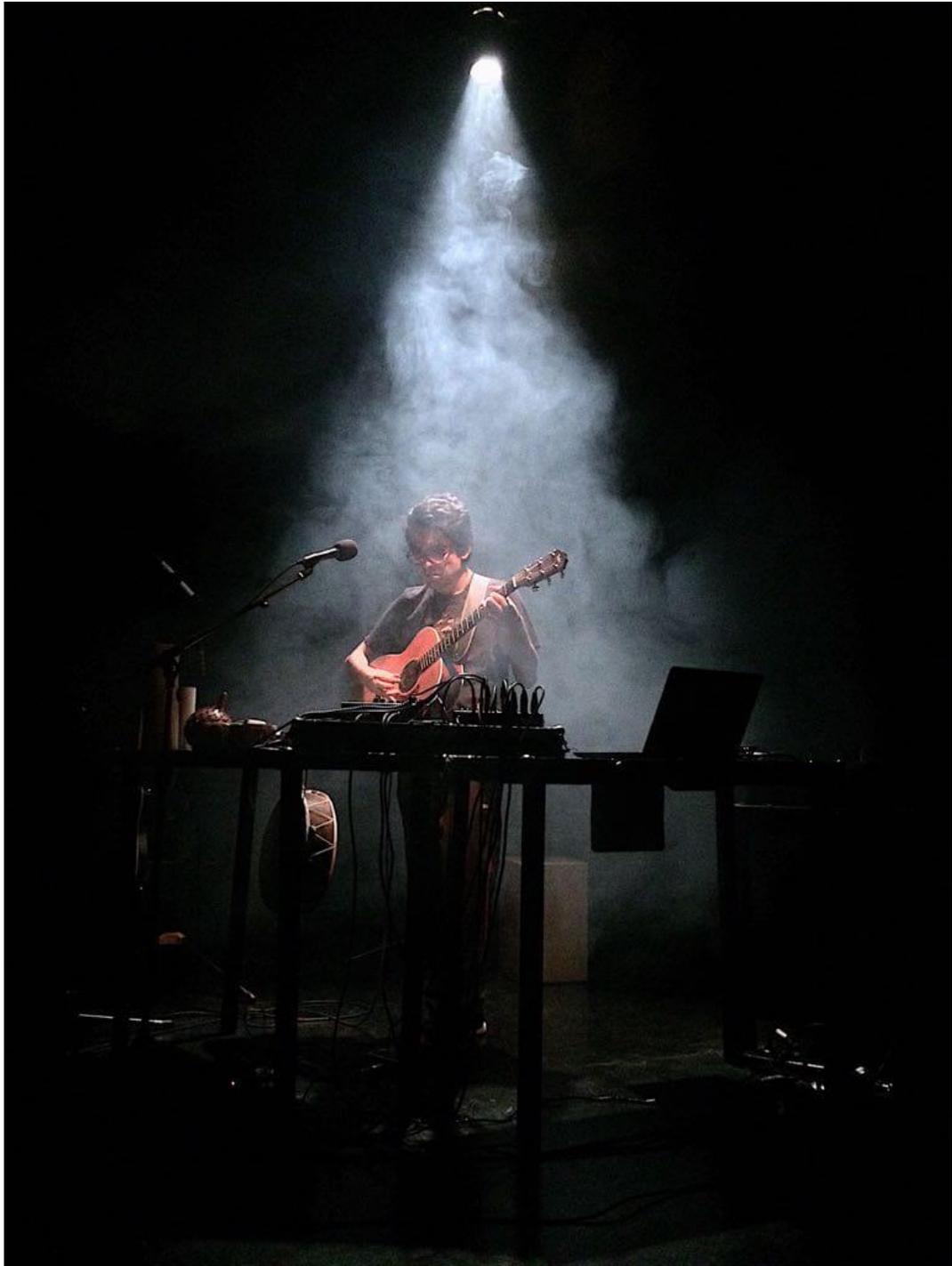
Medidas: 1m de ancho x 50cm de largo (mesa) y 90cm de alto (patas).



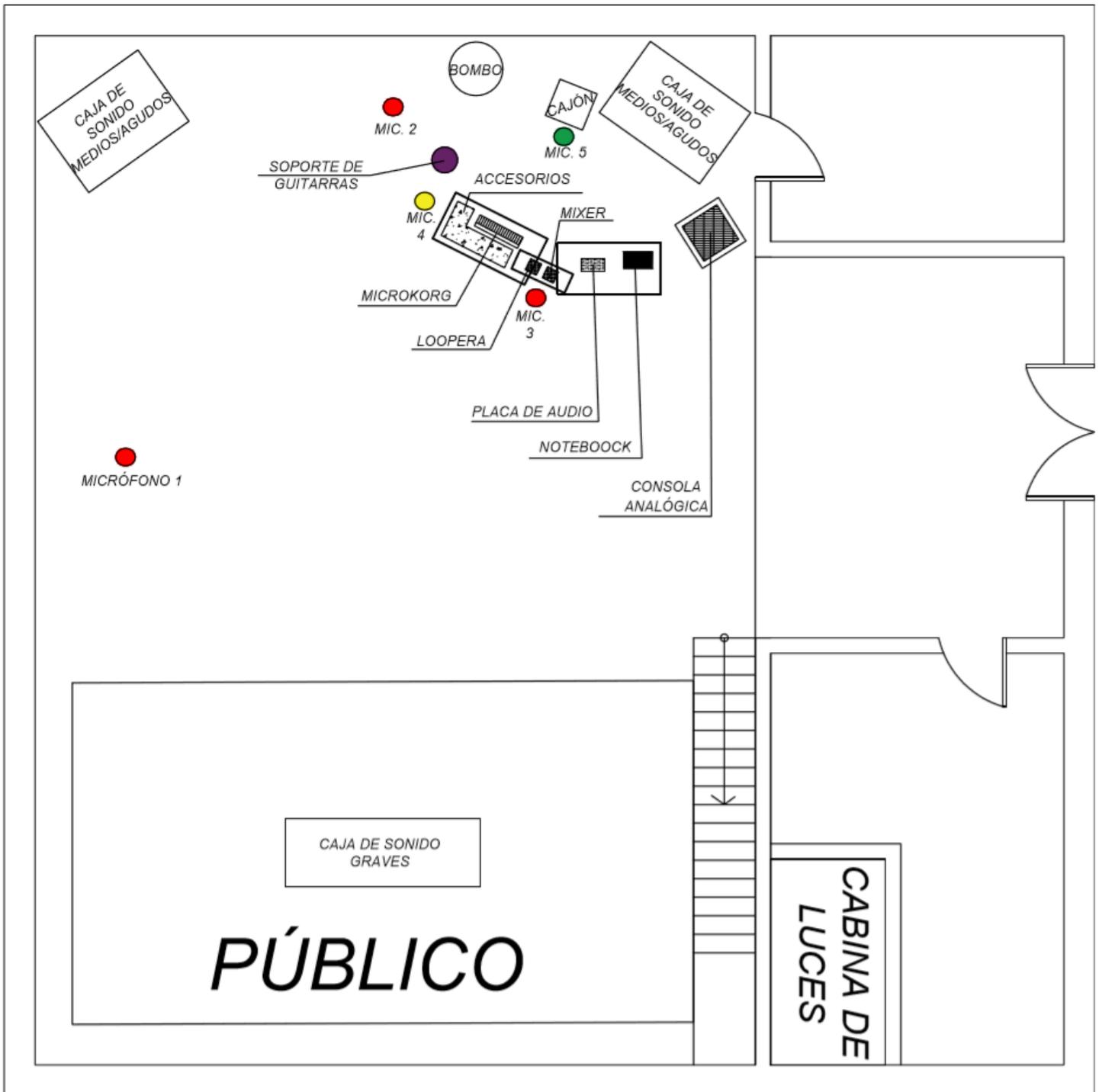
FOTOS:







8.2- Planta de sonido

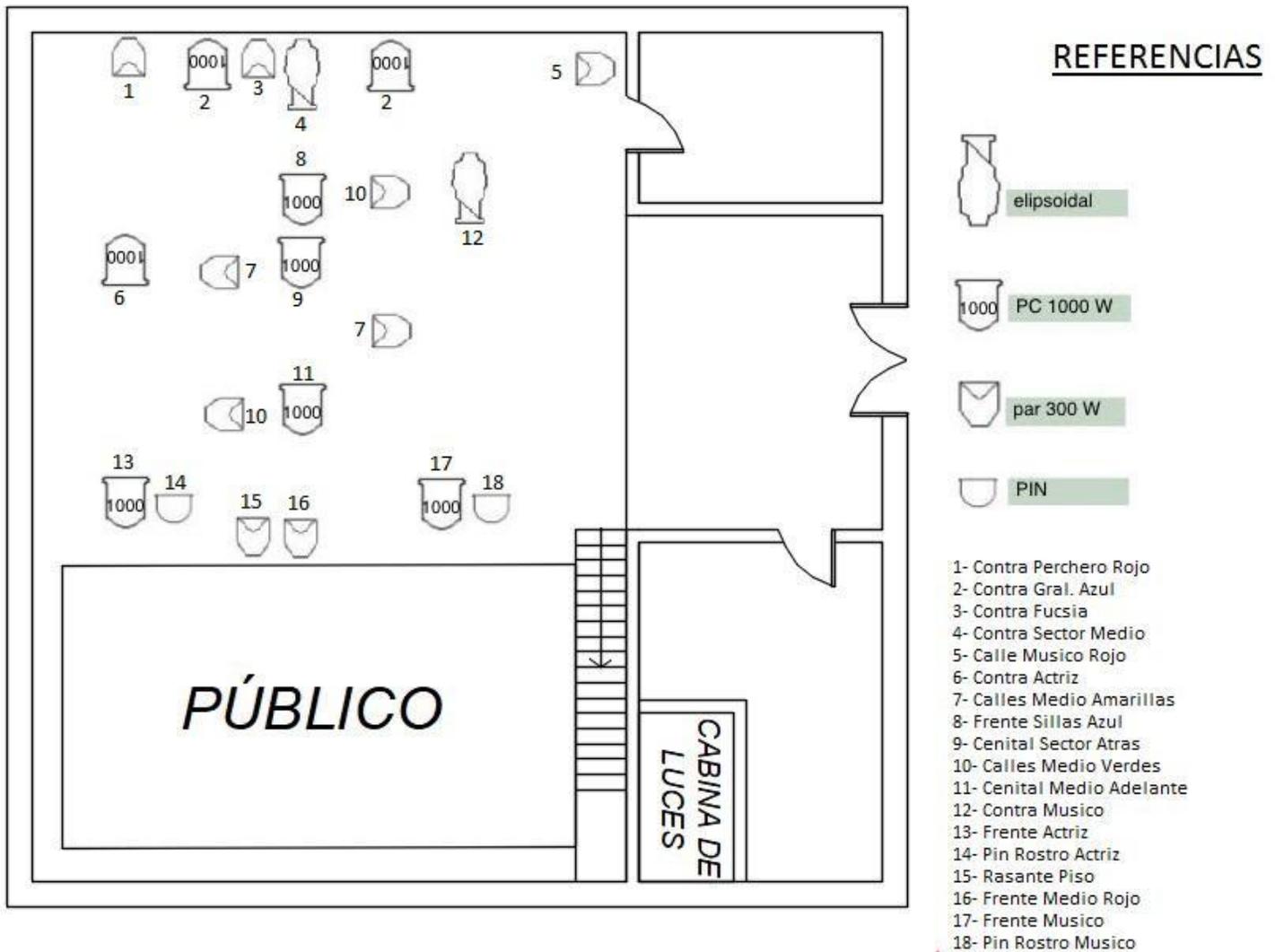


RIDER TÉCNICO:

- Guitarra electro acústica (acero)
- Guitarra electro acústica (nylon)
- Charango
- Sintetizador Microkorg MK1
- Loopera Electro Harmonix 45000
- Cajón peruano
- Bombo legüero
- Caja coplera
- Accesorios: Shakers, Kalimba, tambora, Huiro y uñas de cabra.
- Notebook (Disparadores de secuencias, soundscapes y pistas)
- Mixer de 8 canales (para conectar todas las señales a loopear)
- Consola analógica (12 canales)
- 6 cables canon/10 cables plug
- 7 puntos de toma corriente
- 5 pies de micrófonos
- 3 Micrófonos (Shure Sm58)
- 1 Micrófono aéreo
- 1 Micrófono (Shure beta) para frecuencias graves.
- Soporte de guitarras

8.3- Planta Lumínica

Se pensó en una iluminación que componga de a capas como la música en vivo, que componga y descomponga la imagen de las escenas, evidenciando la artificialidad del teatro, develando la sala. Y cuando el devenir escénico se va instalando a través de los estados actorales las luces van construyendo y siendo parte de esa ficción.



8.4- VESTUARIO Y UTILERIA

- **Francisco Santillan (Músico):**



Descripción:

La vestimenta consiste en una remera de algodón a rayas blancas y negras, arriba lleva una capa de color negro. Luego viste un jean negro y zapatos de gamuza de color verde oliva.

- **Mariana Santillan (Actriz):**
- **Primer Parte: “Actriz/Bailarina de Broadway”**



- Segunda Parte: “la francesa”



- Tercera Parte: “la española”



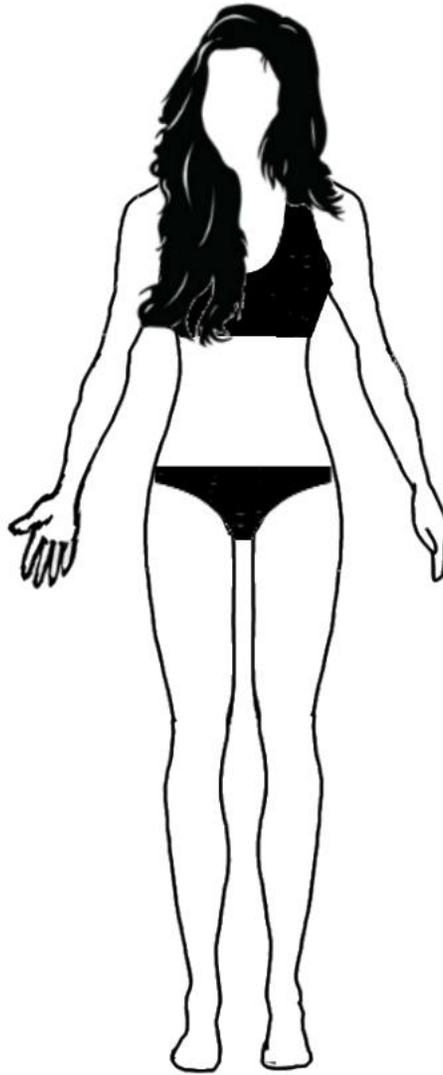
- **Cuarta Parte: “la patrona”**



- Quinta Parte: “la joven madre”



- **Sexta Parte: “la actriz Chamánica”- Ritual**



Descripción:

La vestimenta tiene como base un corpiño negro, una blusa negra traslúcida y una calza negra, los cuales se mantienen a lo largo de toda la obra con excepción del final. En algunas escenas se suman accesorios característicos del estereotipo que se representa en ese momento, por ejemplo, para la mujer francesa la actriz se pone una boina blanca y utiliza una valija antigua. Para la cantora de flamenco utiliza una pollera roja. Luego para el momento de la payadora se viste con

un blazer color camel. Para la representación del parto, se coloca una bata azul. Y para la escena final, el ritual, la actriz se quita todo el vestuario quedando solamente en ropa interior.

UTILERIA

OBJETOS DE LA OBRA:

- Perchero
- Perchas
- Vestuarios de teatro
- Zapatos
- Accesorios: boina francesa, boa de plumas y lentejuelas.
- Valija antigua
- Dos banquetas de hierro
- Cofre de madera
- Polvos de colores
- Bomba de papel picado
- Tomate y colorante rojo (sangre)
- Temperas
- Ramos de flores

8.5- GASTOS DE PRODUCCIÓN:

DESCRIPCIÓN:	MONTO:
• Alquiler de salas (por 2 años)	\$28.560
• Traslados en taxi (por 1 año)	\$22.050
• Clases de canto (por 2 años)	\$12.200
• Líneas canon/plug, pies de micrófonos (5) y micrófonos (2 aéreos, 1 condenser)	\$12.800
• Escenografía (2 mesas armables y trasladables con formato de ambient)	\$5000
• Pinturas, pinceles y tornillos para mantenimiento de utilería.	\$500
• Memoria externa (computadora)	\$2800
• Bombas de papel picado y polvos de colores (por mes)	\$400
• Cajita de madera	\$300
• Perchas (30)	\$300
• Cajitas, lentejuelas, flores (chinos)	\$510
• Vestuario (calza, culotte y top)	\$1000
• Boas de pluma	\$380
• Verdulería: tomates (por mes)	\$100
• Alquiler de sonido p/estreno: 1 caja grave (por día)	\$1500
• Impresiones de corpus	\$2880
• Gráficas (fotografía, diseño e impresión)	\$4000

8.6- FICHA TÉCNICA:

En escena:

- Mariana Santillan (Actriz)
- Francisco Santillan (Músico)

Dirección:

- Rosario Villarreal

Asistencia en dirección:

- Agustin kaen
- Lautaro Jayat

Diseño y operación de luces:

- Samuel Silva

Escenografía y vestuario:

- Anacletas teatro

Preparadora vocal:

- Sofia Bonessi

Diseño gráfico y fotografía:

- Rodrigo Brunelli

Asesores de TFL:

- Jorge Orozco
- Emilia Zlauvinen

Apoyo logístico:

- Sofia Panzitta Porrini
- Matias Schamber
- Federico Chacur
- Julian G. Cuello
- Karenina Niemec
- Celeste Colella

-Esta obra es una co-producción de Anacletas Teatro y El Cuenco Teatro.

*Agradecimientos: Principalmente a toda la familia que nos apoyó y acompañó desde siempre en nuestro camino artístico. A nuestros amigos que nos van a ver siempre. A toda la gente linda que nos recibió y albergó en estos 2 años de investigación en: **la cochera y el cuenco teatro**; porque sin el amor y la calidad de atención no existen espacios reales de intercambio. MUCHAS GRACIAS A TODOS!*

8.7- DISEÑO GRÁFICO:

Frente



