



Universidad del Azuay

Facultad de Diseño

Escuela de Arte Teatral

**"La creación de personajes mediante
la transformación de identidad de género".**

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de:

Licenciado en Arte Teatral

Autor: **Luis Miguel Largo**

Directora: Silvana Amoroso

Cuenca, Ecuador

2016

Dedicatoria:

Para mis padres, mi hermano y los amigos que colaboraron, gracias a ellos esta obra es.

RESUMEN:

Esta investigación abordará la creación de un personaje femenino representado por un actor mediante la transformación de identidad de género. Para el desarrollo del montaje se toma como estética lo Queer; de esta manera el actor a través de un proceso de creación palpará la construcción social, histórica y cultural que ejerce el “género” sobre los cuerpos y por ende, sobre la relación de deseos, pensamientos, experiencias y preferencias.

La obra teatral resultado de esta investigación, a partir de un monólogo aborda y cuestiona los estereotipos y roles de géneros asumidos por la sociedad y en este caso representados en el personaje.

Palabras clave:

Creación de personaje, queer, identidad de género, monólogo, estereotipos.

Creating characters by transforming gender identity ABSTRACT

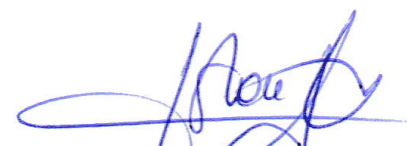
This research addressed the creation of a female character played by an actor through transforming gender identity. The concept of “queerness” is taken as aesthetic for the assembly development. In this way the actor feels through a creation process, the social, historical and cultural construction that "gender" exerts on the bodies; and hence, on the relationship amongst desires, thoughts, experiences and preferences. The play, which is the outcome of this research, addresses and questions from a monologue situation, the stereotypes and gender roles assumed by society, and in this case, represented in the character.

Keywords: Character Creation, Queer, Gender Identity, Monologue, Stereotypes.

Luis Largo.

Student

Luis Largo

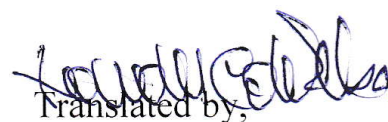


Thesis Director

Dis. Silvana Amoroso



UNIVERSIDAD DEL
AZUAY
Dpto. Idiomas



Translated by,

Lic. Lourdes Crespo

ÍNDICE:

Resumen:	3
Palabras clave:	3
Índice:	5
Tabla de ilustraciones:	6
Introducción:	7
1.1 Género e identidad de género.	10
1.1.1 ¿Qué se comprende cómo género?	10
1.1.2 Identidad de género:	11
1.1.3 Transformación de identidad de género:	13
1.2 Lo queer:	14
1.2.1 ¿Qué se comprende por queer?	14
1.2.2 Estética queer:	15
1.3 Creación de personajes.	17
1.3.1 Teatro y mimesis:	17
1.3.2 Principios para lo extra cotidiano en el cuerpo.	19
1.3.3 De la recreación a la actuación - del actor al personaje.	20
1.3.4 Partituras de movimiento.	21
1.3.5 Travestismo en escena.	22
2.1 Conceptualización de la obra.	24
2.2 El entrenamiento del actor.	25
2.2.1 Entrenamiento corporal:	25
2.2.2 Entrenamiento vocal:	30
2.3 Asociaciones para el movimiento,	33
asociaciones hacia las normas de	33
comportamiento femenino.	33
2.4 Explorando estereotipos.	35
2.5. Creación de la dramaturgia.	37
2.6 Improvisación para la creación de escenas.	39
2.7 Desarrollo estético:	41
2.7.1 Espacio escénico y escenografía.	41
2.7.2 Vestuario	43
2.7.3 Música	45
2.7.4 Maquillaje	45
3.1. Etapas de producción.	49
3.1.1 Pre-producción:	49
3.1.1 Pre-producción:	53
tabla 4: Cronograma	53
3.1.3 Post-producción:	54
3.2. Características técnicas de la obra.	54
3.2.1 Características del espacio.	54
3.2.2 Tipo de evento.	54
3.3 Plan de difusión y promoción.	55
3.3.1 Brief creativo.	55
3.3.2 Idea comunicación:	56
3.3.2 Plan de medios:	56
3.3.4 Afiche:	57
3.3.5 Plano de luces:	58
4. Conclusiones:	59
4.1 Recomendaciones	60
5. Referencias	61
5.1 Bibliografía:	61
5.2 Anexos	62
5.2.1 Dramaturgia escrita:	62

TABLA DE ILUSTRACIONES:

Ilustración 1: Fotografía por Cindy sherman	16
Ilustración 2: Monologo que cuestiona y reflexiona sobre el género.	24
Ilustración 3: Resonadores.	30
Ilustración 4: La voz y el texto estimulando el movimiento corporal.	32
Ilustración 5: Estimulos para el movimiento corporal.	34
Ilustración 6: Critica a los roles de género.	36
Ilustración 7: Improvisación teatral.	40
Ilustración 8: Boceto de Escenografía.	41
Ilustración 9: Forma Hexágono.	42
Ilustración 10: Vestuario Rosado.	43
Ilustración 11: Vestuario Rojo.	43
Ilustración 12: Vestuario Rojo, Alargamiento.	44
Ilustración13: Vestuario Rojo, Alargamiento, Silencia silueta.	44
Ilustración 14: Maquillaje	46
Ilustración 15: Afiche	57
Ilustración 16: Plano de luces.	58

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Recursos humanos	50
Tabla 2: Recursos materiales	51
Tabla 3: Costos	52
Tabla 4: Cronograma	53
Tabla 5: Plan de medios	55

INTRODUCCIÓN:

Esta investigación se origina a partir de la necesidad de ampliar el conocimiento con respecto a la creación de personajes, y a su vez como el acto de creación puede volverse un medio para cuestionar y reflexionar sobre las construcciones de género que ejerce la sociedad sobre los cuerpos, por ende sobre la relación de pensamientos, deseos, experiencias y preferencias.

Como primer punto se definirá los fundamentos teóricos que sustentan la exploración actoral a desarrollar en el montaje: qué es el género, qué es la identidad y cuáles son las posibilidades de transformarla creando un personaje escénico, todo esto con la finalidad de brindar información que contribuya al proceso no solo bibliográfico sino humano, y también se constatará las distintas investigaciones que se han realizado a través de los años sobre el género.

Más adelante se aborda la creación escénica que se realizó para que el actor pudiera acercarse a las normas de comportamiento femenino, en esta sección se describe los entrenamientos y las observaciones de campo, y de qué maneras se pudo manejar los estereotipos en la creación de escenas.

Asimismo se explica cómo surgió la elaboración de una dramaturgia y de qué formas a partir de la improvisación se concibieron elementos de vestuario, escenografía, maquillaje, musicalización, etc.

En un siguiente capítulo se tratará los temas de producción, el plan de gestión y la metodología que se llevó a cabo para consolidar los recursos humanos, económicos y materiales, necesarios para la puesta en escena; también se detallará el cronograma de tiempos y cuadro de costos que se ejecutó durante el desarrollo del proyecto.

Al finalizar se expondrán los resultados obtenidos, conclusiones y recomendaciones que se obtengan con respecto a procesos de creación y futuras presentaciones de la obra.

CAPÍTULO 1:

MARCO TEÓRICO

En este primer capítulo resulta indispensable aclarar que es lo que se comprende en la investigación por “género”, “transformación” e “identidad”, debido a que dichos términos pueden acarrear consigo un sinnúmero de interpretaciones que confunden y se conviertan en posibles impedimentos para el entendimiento en un proceso investigativo.

A partir de definir qué enfoque se tiene sobre el género y la forma en la cual se lo aborda desde una estética Queer, se da paso a los temas de creación de personaje, y lo que se ha indagado sobre el actor; puesto que se considera a los principios como equilibrio, oposiciones, disposición de energía, etc., esenciales para explorar en la actuación.

1.1 GÉNERO E IDENTIDAD DE GÉNERO.

1.1.1 ¿QUÉ SE COMPRENDE CÓMO GÉNERO?

Comprender de manera clara el enfoque que se tiene en esta investigación sobre lo qué es el género resulta imprescindible, puesto que posteriormente se menciona las posibilidades de transformar la identidad de género mediante un personaje escénico.

Dicho término se ha venido construyendo, interpretando, significando y resignificando desde hace aproximadamente cuatro décadas, por lo tanto es común que se tenga varios puntos de vista y confusiones sobre este tema.

Probablemente uno de los antecedentes que más se conozca sobre teorías de género se lo encuentre en la obra de Simone de Beauvoir, por tal motivo se analiza a continuación una pequeña frase que ha sido víctima de tantas interpretaciones que hoy por hoy parece transmitir cierta noción de superficialidad, superficialidad necesaria para comprender un asunto tan enmarañado y profundo. “No se nace mujer, llega una a serlo” (Beauvoir, 1949), a través de esta frase Simone de Beauvoir ponía de cabeza la visión según la cual mujeres se comportan como mujeres porque así está determinado por la naturaleza, entendiendo naturaleza conforme a la RAE (2016): “Conjunto de todo lo que existe en cuya creación no ha intervenido el ser humano”.

Es mediante esta frase de Simone de Beauvoir que se evidencia las normas de comportamiento que funcionan para construir la corporalidad, emociones, pensamientos, etc., de un ser humano nacido con determinado cuerpo.

Es aquel cuerpo el que atraviesa la educación de varias instancias para que el comportamiento se consolide: cómo caminar, qué rol asumir en una relación, en qué tipo de trabajo debe proyectarse, para un día ser llamada

“Mujer”.

De igual manera se puede decir que si las mujeres son construidas por normas de comportamiento ejercidas por la sociedad, el hombre también lo es, también debe atravesar instancias para un día ser llamado “Hombre”. Sin embargo ¿Qué son estas normas de comportamiento?

Las normas de comportamiento son lo que generalmente se asocia con lo femenino y masculino. Las mujeres deben comportarse y caracterizarse bajo lo femenino: delicadas, pasivas, receptivas, etc., esto según la sociedad que mantenía la visión donde todo era determinado por la naturaleza, de igual forma el hombre tiene que comportarse y caracterizarse bajo lo masculino.

Ahora si se analiza lo masculino parece que siempre al mencionar dicho termino, este viene y se opone, negando todo rasgo, comportamiento o característica femenina.

En otras palabras lo masculino surge de la repetición de ciertos actos corporales, excluyendo siempre y cuando lo femenino, tal sentimiento, juego, manera de vestir, etc. Según Abarca Paniagua (2000): “El varón aprendió que debía nombrar todo rasgo afectivo, delicado y pasivo como femenino...” Agregando a esto se puede decir que lo masculino y lo femenino parecerían imposibles de converger en un ser humano, puesto que se repelen entre sí. Asimismo si aquello imposible llega a ocurrir se corre el riesgo de caer fuera del género con el cual la persona es observada en la sociedad.

Y es de esta manera como el “género” es comprendido en esta investigación. El género son las normas de comportamiento que ejerce la sociedad sobre hombres y mujeres, siendo así se observará al género como una construcción cambiante que es histórica, cultural y social, y que se ejecuta sobre el cuerpo del ser humano mediante la escuela, la familia, el empleo, etc. Una vez definido esto se dará paso a la identidad de género.

1.1.2 IDENTIDAD DE GÉNERO:

Qué es la identidad parecería capaz de responderse con una pregunta bastante simple: “¿Quién soy?” Aunque lo más probable es que la respuesta sea tan complicada que el mismo hecho de intentar precisarla conduzca invariablemente a una nueva investigación.

De ser así, existiría un instante en el que se logre capturar una respuesta y digamos: Sí, soy esto, esto, esto no, etc. No obstante ¿Ese instante de identidad no se construye a través del transcurso del tiempo?... Posiblemente, desde el punto de vista de esta investigación, de eso trate lo que se asocia con identidad, algo fluido, en constante construcción, según el momento y el entorno.

Dice el filósofo inglés Julian Baggini (2012) con respecto a la identidad: “Es la relación entre nuestros pensamientos, deseos, experiencias y preferencias, lo que realmente moldea nuestro sentido de identidad” Por consiguiente se puede decir que la identidad de género se vincula a lo mencionado por Julian Baggini, y de manera específica a la relación de pensamientos, deseos, experiencias y preferencias, que establecen las personas con respecto a las normas de comportamiento femenino-masculino. También dicha identidad incluye el modo de comunicar o transmitir la visión de las normas sobre el cuerpo, lenguaje, conducta, etc.

La identidad estará siempre considerada en relación con el género, puede que no se reflexione sobre esto todos los días de la semana antes de salir a la calle, parecería no hacer falta, no obstante se mantiene relaciones con el entorno y uno mismo, gracias a que esta identidad permanece en constante construcción. De no suceder así, las personas al crecer no se pudieran observar como hombres, mujeres, o de un género no binario, en otras palabras las preferencias y experiencias quedarían reducidas a un límite impuesto por la sociedad, serían incapaces de satisfacer deseos.

Debido al modo de comunicar la identidad sobre el cuerpo, el lenguaje, la conducta, etc., es que se incide en la construcción de un sentido de identidad a las demás personas.

Dicho de otra manera, la identidad, por ende la identidad de género no viene únicamente de adentro de uno mismo, sino que mantiene una relación con la mirada que las demás personas sostienen sobre un cuerpo, aquél cuerpo a su vez repercute en ese cúmulo de miradas.

También la comunicación que se mantenga con las demás personas es la cual pone en evidencia toda clase de contradicciones que habitan en un cuerpo, ya sean estas emocionales, intelectuales, sexuales, corporales, etc.

Son esas contradicciones en relación a las normas de comportamiento, las cuales construyen una identidad en las personas, quienes a su vez son capaces de transformarla, piénsese en hombres y mujeres que durante toda su vida no han sentido su cuerpo de acorde a sí mismo, y en discordancia con la sociedad un día moldean senos, penes, vaginas, labios, para expresar como realmente sienten.

Aunque la transformación a la que se hace referencia en esta investigación explora otras posibilidades que no solo incluyan la cirugía estética, sino la transformación de lo mencionado previamente como identidad: Relación entre pensamientos, deseos, experiencias y preferencias. Reflexionando sobre la transformación se llegaría a saber cuánto se anhela por capturar aquel instante en el que se pueda responder a aquella pregunta sencilla: “¿Quién soy?”

1.1.3 TRANSFORMACIÓN DE IDENTIDAD DE GÉNERO:

En este punto se reflexiona sobre las posibilidades que se toman en cuenta para transformar la identidad, además se analiza cómo la relación entre pensamientos, deseos, experiencias y preferencias, se transmiten a través del cuerpo, y su posterior incidencia en la construcción de identidad de género de las demás personas.

Seguramente cuando se escucha hablar de transformación y género lo primero que aparece en la cabeza es el cuerpo de una mujer o de un hombre que atravesó una cirugía estética para hallar su identidad, dicha transformación será la primera posibilidad a tomar en cuenta.

En este primer caso se observa como el cuerpo es capaz de moldear una identidad distinta a la que se posee, sin embargo en este caso se considera que la transformación se complementa después de moldeado el cuerpo, debido a los actos corporales o performativos que realiza y los cuales Judith Butler menciona en su libro “Deshacer el género”.

Según Butler tales actos performativos realizados con el cuerpo, construyen el género. Ahora al pensar en un hombre que moldea su cuerpo lo más parecido al cuerpo de una mujer, se puede apreciar como la relación entre sus pensamientos, deseos, experiencias, etc., se transforma, debido a que abandona paulatinamente las normas de comportamiento masculino que se ejercían sobre su cuerpo.

Por supuesto que ejercerán las normas de comportamiento femenino, no obstante con “la repetición subversiva del estilo” (Judith Butler, 1990), que se entiende en esta investigación como gestos, maneras de vestir, de hablar, distintas a lo establecido por las normas; se

comprende y asimila que es posible una transformación en la identidad de género.

Se toma en cuenta ahora una segunda posibilidad de transformar, si bien de igual manera es transmitida mediante el cuerpo, el acto de moldearlo no interviene aquí, al menos no principalmente.

Consiste en moldear las relaciones entre pensamientos, deseos, experiencias y preferencias, asunto que también realizan previamente las personas que atraviesan por una cirugía estética, con respecto a las normas de comportamiento de género. ¿Acaso no se está moldeando una transformación el momento en el que cuestionamos los roles de género, los estereotipos, la discriminación? Previamente se citó a Simone de Beauvoir, quién cuestionó el pensamiento de la sociedad y con su frase removió palabras como: pasiva, sumisa, débil, etc., del rol que se le asignaba a la mujer. La misma Judith Butler, inclusive las personas que prefieren relaciones sexuales que subvierten el estilo heterosexual, son todos ellos, ellas, capaces de demostrar que se puede transformar la identidad de género, a consecuencia de cuestionar las normas.

Al cuestionar las normas se está incidiendo en la identidad de las demás, y en base a dicho cuestionamiento han surgido movimientos feministas, queer, transgénero, quienes moldean pensamientos, deseos, preferencias y experiencias para manifestar su identidad. Por lo tanto en esta investigación el actor que busca interpretar un personaje femenino debe seguir cuestionando normas de género muy arraigadas en la cotidianidad pero que a veces han dejado de expresar quienes son los seres humanos.

1.2 LO QUEER:

1.2.1 ¿QUÉ SE COMPRENDE POR QUEER?

Para comprender a que se refiere en esta investigación con estética Queer¹, se analiza en primer lugar lo Queer cómo termino, movimiento y teoría, a su vez se busca analizar por qué incorporar lo Queer al proceso investigativo de la creación de un personaje, y si dicha incorporación impulsa al actor en la búsqueda de lo femenino.

El termino Queer aparece en la década de los ochenta, su significado que en español se tradujera como “raro” o “retorcido” empieza a usarse y resignificarse de manera positiva entre las personas que asumen una posición crítica frente a las normas de comportamiento femenino-masculino ejercidas por la sociedad occidental.

A partir de la resignificación del término se origina un movimiento de minorías sexuales, con intenciones de ir en contra corriente del movimiento homosexual americano, quienes buscaban a finales de los años 90, políticas de integración en la sociedad heterosexual. Dicho en otras palabras, las personas del movimiento Queer no querían ser identificadas como hombre o mujer; tampoco querían ser por esos años, diagnosticados e identificados como gays, lesbianas, transgéneros, etc.

Sería la teórica italiana Teresa de Laurentis quién en la década de los noventa introduciría la expresión “Teoría Queer”, dicha teoría estudia al género como una construcción social, cultural, histórica, etc., y no como un hecho natural o biológico. Asimismo en la teoría Queer se abarca a las personas que transitan por las normas de comportamiento femenino-masculino sin importar el género que ejerce sobre su cuerpo.

Es decir que para la teoría Queer, y también desde el punto de vista de esta investigación, lo femenino y masculino pueden converger y formar parte de una sola persona, mujeres con características masculinas y femeninas, como hombres con características femeninas y masculinas.

David William Foster en su ensayo “La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano” (2005) expone a diversos personajes femeninos con comportamiento masculinos, y viceversa. Esta el caso de la obra de Copi, dramaturgo argentino, quién caracterizo o caricaturizo el comportamiento “marimacho” de Eva Perón. En este texto se evidencia la creación de un personaje en los límites de las normas de comportamiento de género, debido a la manera en que Eva Perón se comporta, habla y dirige a su nación en la obra teatral.

La incorporación de lo Queer impulsa al actor en la creación brindando nuevos puntos de vista sobre el género, debido a que se puede transitar, en base a entrenamientos e investigaciones de campo, por las normas de comportamiento femenino, y partir de eso moldear pensamientos, deseos, experiencias y preferencias que se reflejen sobre el cuerpo de su personaje, quién a su vez mediante “la repetición subversiva del estilo” cuestiona el género “hombre” ejercido por la sociedad que observa.

¹ Qué se comporta de un modo inhabitual. (Diccionario de la lengua española, 2016)

1.2.2 ESTÉTICA QUEER:

La estética Queer al igual que la teoría, observa al género como una construcción que ejerce la sociedad sobre el cuerpo. Al crear una obra, la estética Queer, cuestiona y critica los actos corporales o la performatividad del cuerpo con respecto al género, mediante ello se abre paso hacia lo subversivo, la inestabilidad de la identidad heterosexual y la ambigüedad.

Lo subversivo se encuentra la mayoría de las veces en las maneras en que el artista “des sublima” el cuerpo, básicamente su cuerpo se vuelve el escenario donde descubre las construcciones de las normas de comportamiento femenino-masculino. Jesús Adrián Escudero menciona con respecto al cuerpo en su texto “La mirada del otro: una perspectiva estética”: “Deja de ser un elemento pasivo e inerte para alzarse en la plataforma que soporta diversas experiencias ligadas al ejercicio físico, al placer sexual, a la cosmética, a la cirugía o al dolor.”(2001).

La fotógrafa Cindy Sherman en su obra “Imágenes repugnantes”(1986-1990) transforma los cuerpos y las identidades de mujeres al remover el velo cultural de la simetría y simpatía, exagerando rasgos faciales y maneras de vestir, como se lo puede ver en la ilustración 1, generando de esta manera preguntas en el espectador sobre el género de la persona que contempla.



Ilustración 1: fotografía por Cindy Sherman.

Asimismo en la ilustración 1, aparece cierta noción de ambigüedad, puesto que se observa el cuerpo de una persona que carece de senos y a su vez dispone de brazos de contextura gruesa, además de un juego con su cabello a manera de vello en la zona de las axilas, lo cual haría pensar al posible espectador en el cuerpo de un hombre, pensamiento que se ve interrumpido abruptamente al dirigir la mirada entre la mitad de las piernas de la persona. Por lo tanto la subversión o “repetición subversiva del estilo” produce el no reconocimiento, la suspensión de las normas de género, transformando así la identidad.

La inestabilidad de la identidad heterosexual es una consecuencia de la estética Queer, en el mejor de los casos se trata de una protesta que busca el reconocimiento de las personas en sus manifestaciones y disciplinas múltiples, es decir que en esta estética se reúnen una proliferación de expresiones artísticas, transitando por el travestismo, transformismo, drag queen, drag king, etc.

Entonces el cuerpo atraviesa un proceso de fragmentación y ambigüedad, debido a que por un lado se sitúa entre lo natural y lo artificial, mientras que por el lado de lo ambiguo genera lo indefinido al combinar distintos elementos de las normas de comportamiento femenino-masculino, lo que Gabriel Cocimano llama “yuxtaposición de géneros, de disciplinas, que antes tenían una definición y por ende, un fin, una determinación”; toda esta ambivalencia confusa a razón de exteriorizar la insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura, lo cual desencadenara según Jesús Adrián Escudero en “... un estado de crisis y repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia social”(2001).

1.3 CREACIÓN DE PERSONAJES.

1.3.1 TEATRO Y MÍMESIS:

En este siguiente tema se analiza los conceptos de mimesis relacionados con el teatro, debido a que estos conceptos pueden servir de ayuda a un inicio para la creación de personaje. A partir de estos conceptos pre-platónico, platónico y aristotélico, se observa como han ido evolucionando hasta llegar a nuestros días.

Según Rubén Darío Zuluaga (2013), la mimesis antes del siglo V a.C. en Grecia, tenía una significación de la realidad interior representada, cuyo origen venía de los rituales dionisiacos, que incluían canto y baile, los cuales expresaban sentimientos e instintos mediante movimientos, palabras y música.

Sería Platón quién más adelante hable sobre una mimesis como representación de la realidad exterior al hombre. Aunque antes de él se podría nombrar a Demócrito, quien la entendía en relación al funcionamiento de la naturaleza aplicada en las artes utilitarias: “el arte de tejer imita a las arañas, los constructores lo hacen a imagen y semejanza de las golondrinas y el canto hace mimesis del trinar de los pájaros” (Zuluaga, 2013), entonces la mimesis de un animal puede dar inicio a la creación de personajes, como es el método usado por Jacques Lecoq, mimo y pedagogo francés, quién plantea la observación de un animal como base de los movimientos y gestos de un actor.

Con el fin de exponer lo que significaba la mimesis para Platón se expone en primer lugar el ejemplo de un pintor, quién reproduciría las cosas que existen en la naturaleza de la misma forma que lo haría un espejo, es decir artificialmente; el pintor para Platón no produce algo real sino una representación, de igual manera en el

teatro el actor estaría representando la naturaleza artificialmente.

Además Platón, en su libro “La República” prohibía la imitación de esclavos, locos y malvados, quienes podían atentar con pasiones desmedidas a la moderación, lo cual tendría por consecuencia la risa exagerada, la gula y los deseos carnales, más no el conocimiento de la verdad.

Igualmente es necesario mencionar las repercusiones que traería dicha imitación según Platón: “¿No has observado que la imitación, cuando se contrae el hábito de la misma en la juventud, pasa a hacerse costumbre, convirtiéndose en segunda naturaleza, y el imitador adquiere poco a poco, el tono, los gestos y el carácter de aquellos a quien remeda?” (Zuluaga, 2013). ¿Cuál sería entonces la segunda naturaleza de un actor, su personaje o el cuerpo pre-expresivo? En esta investigación se plantea la posibilidad de que el cuerpo pre-expresivo del actor se convierta en la segunda naturaleza del actor, puesto que esta pre-expresividad consolida la creación de un personaje y la actuación.

En cambio según Aristóteles, la mimesis tenía un significado de imitación pero que en este caso no se trataría de una imitación inferior o degradada artificialmente, sino una representación de la naturaleza cuyo proceso natural con relación al hombre, tenía la capacidad de volverse algo divino. Aristóteles también creía que la mimesis era innata en el hombre, debido a que en la infancia el hombre empieza a conocer mediante la imitación.

Aristóteles sería quien se ocupe ampliamente de la mimesis con relación al teatro en su libro “Poética” (s/f, 2005), en dicho libro quedará definido el arte como imitación, y tendrá como objetivo mejorar la naturaleza mediante las representaciones idealizantes. Por ejemplo sobre la tragedia se dirá que imita el movimiento y la agitación de la felicidad o el infortunio, descartando así la búsqueda de una verdad absoluta en el arte, y abriendo paso al concepto de verosimilitud, que su a vez abre paso a la imaginación, la fantasía y el misterio.

Para concluir se puede mencionar que estos tres conceptos de mimesis se encuentran todavía muy presentes en los procesos de la creación de personaje. Posiblemente el actor deba partir de una realidad interior que la exprese mediante el cuerpo, la voz y el movimiento, de esta manera estaría creando en sí mismo lo que se conoce como “extra cotidianidad” corporal; después vendrá, en esta investigación, una etapa de observación e imitación de las normas de comportamiento de femenino, y una vez ahí la verosimilitud que el personaje guarde con la propuesta de montaje.

1.3.2 PRINCIPIOS PARA LO EXTRA COTIDIANO EN EL CUERPO.

Previamente a la construcción de personajes se necesita de una etapa en el proceso para la extra cotidianidad en el actor, y con esto se hace referencia al estudio, en este caso re estudio de los principios como: equilibrio, oposiciones, disposición de energía, etc. Además de brindar al actor un estado vivo para la creatividad, el re estudio de los principios permite conocer cómo las normas de comportamiento femenino influyen en los mismos.

En la cotidianidad las personas utilizan un número poco variable de movimientos que tienen por principio el mínimo esfuerzo pero el mayor de los rendimientos. Ahora lo que diferencia a los movimientos cotidianos de los extra cotidianos es el uso de energía que se emplea al realizarlos, y como estos generan información. Eugenio Barba dice lo siguiente sobre los movimientos extra cotidianos en su libro “La canoa de papel” (2005): “...literalmente ponen-en-forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial pero creíble”. Esto también es un factor fundamental debido a que los diferencia de los movimientos acróbatas que mediante técnicas, también extra cotidianas, transforman su cuerpo en algo “increíble.”

La información o mejor dicho la asociación que el actor incluya en sus movimientos es lo que finalmente recibe el público. Para dicha extra cotidianidad es necesario enfocarse en varios principios, uno de ellos es el equilibrio, el cual será perceptible únicamente si el actor modifica la posición de sus caderas bloqueándolas, creando así dos tensiones, una en la parte superior (cabeza-tronco) y la segunda en la parte inferior (cadera-piernas).

A su vez este nuevo hallazgo de un equilibrio para la presencia escénica modificará la forma de caminar por el espacio. A todo este nuevo caminar es interesante mencionar el ejercicio de Konstantin Stanislavski que cita Eugenio Barba en su libro “La canoa de papel.”(2005) El ejercicio consistía en la observación del desplazamiento al caminar según el tipo de calzado que se lleve puesto.

En dicho ejercicio explicaba que al llevar tacos altos la estructura de las piernas y los pies se modifica, creando así distintos modos de apoyar el peso del cuerpo en el suelo, y a su vez las caderas pasaban a controlar los “movimientos laterales bruscos y el balanceo del cuerpo a derecha e izquierda, empujando toda la pierna hacia adelante en el paso”. (Eugenio Barba, 2005)

Uno de los principios que también se re estudio en esta investigación fue la danza de las oposiciones, a la cual se refiere Eugenio Barba. Si bien en la cotidianidad del movimiento se usa la acción de retraer y extender como partes separadas, en la extra cotidianidad retraer y extender forman parte de un todo, es decir de un solo movimiento en acción. Una parte contradice a la otra, esa contradicción u oposición genera lo que el actor puede llamar “brújula”, lo cual servirá para descubrir la cantidad de energía que está siendo empleada en cada parte de la obra o de la partitura de acciones.

Por medio de la danza de las oposiciones, las acciones y movimientos se conectan con un nuevo principio, este se trata de la equivalencia. Debido a que los movimientos cotidianos no incluyen suficiente uso de energía, el actor tiene que encontrar lo viviente en la acción, más no revivir la acción. “Deberá representar aquello que quiere mostrar a través de fuerzas y procedimientos que tengan el mismo valor y eficacia” (Barba, 2005).

Por ejemplo si el actor indaga sobre las normas de comportamiento femenino, o más específico aún, sobre la acción de amamantar a un bebé, no bastará con el hecho de recrear la acción concreta en su mínimo detalle, sino de “incluir” en el movimiento esa información o asociación a través de las oposiciones para que de esta forma lo concreto pase a lo abstracto, que no es lo mismo que “estilizarlo” por estilizarlo, se trata más bien de crear una escena con vida y real, y así recomponer la obviedad cotidiana.

1.3.3 DE LA RECREACIÓN A LA ACTUACIÓN - DEL ACTOR AL PERSONAJE.

En el siguiente tema se aborda lo que respecta a la improvisación, pasando por la recreación y como esta a su vez se diferencia de la actuación, la cual necesitará más adelante de circunstancias o premisas que definen una obra teatro. También se analiza las relaciones que se pueden establecer entre personaje y actor.

Jacques Lecoq menciona en su libro “El cuerpo poético”(1997) que: “La recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida”, de tal manera que el actor se acerque a los hechos cotidianos para poder analizarlos, y al analizarlos medir su capacidad de acción-reacción frente a los mismos. En la recreación el actor no es consciente de tiempo-ritmos, de tensiones u oposiciones, etc., lo cual le brinda una completa libertad frente a la mirada del público, sin embargo, esta libertad puede acarrear consigo “bloqueos” o “ilustraciones” de lo que se está haciendo, por esa razón más adelante será necesario improvisar teniendo como base una partitura independiente.

Es curioso examinar el tipo de posturas que adopta los actores que se hallen bajo el ejercicio de recreación, se puede observar que ocupan una relación simétrica entre sí, “miman” una acción a través de gestos debido a que creen restringido el uso de la palabra. Jacques Lecoq considera a esta distribución espacial como inservible para actuar dramáticamente pero necesaria para un proceso de investigación en creación de personajes; cada actor carecería de un tiempo-ritmo personal y a la vez grupal, lo cual no le permite encontrar matices o sensaciones que produzcan movimiento, y que definan el carácter de un personaje que empieza a consolidarse.

Una vez se encuentren los matices y el tiempo-ritmo de cada uno, se puede pasar a la etapa de darle vida al personaje, brindarle personalidad al personaje, por más redundante que pueda leerse, provoca que el actor se distancie y no se funda con su creación propia, lo cual llevaría a que la actuación sea nula, puesto que estarían expresando su vida y actuando de ellos mismos, en vez de actuar con ellos mismos.

Darle vida al personaje podría relacionarse con el hecho de encontrar una situación para el mismo, en vista de que únicamente la situación hace que se revele; por ejemplo nada mejor para un actor que interpreta a un personaje neurótico que hallarse atrapado en medio del tráfico, o en la fila de un banco, en el funeral de un desconocido, etc.

Por medio de la situación y muchísimos más ejercicios que van desde la observación del mundo exterior a la improvisación teniendo como premisa el lugar donde se encuentra y el tiempo-ritmo que se maneje, además de la búsqueda en el mundo interior de cada persona, se puede aproximar a la creación de un personaje.

1.3.4 PARTITURAS DE MOVIMIENTO.

El actor apoya su mundo interior en una partitura de movimientos que exteriorice sensaciones, recuerdos, texto, personaje, asociaciones, etc., siendo de esta manera capaz de concientizar el más mínimo detalle que aporte a su presencia y creación escénica. Eugenio Barba se refiere a la partitura de movimiento como una dramaturgia del actor, además en su libro “Quemar la casa” dice que: “La partitura era la manifestación objetiva del mundo subjetivo del actor... La partitura era la búsqueda del orden para dar espacio al Desorden” (2005), sin una partitura el actor podría encontrarse perdido y diletante, lo cual significa una cosa: desperdicio de energía.

Por lo tanto el actor debe tener claro lo que incluye en una partitura de movimiento, la misma consiste en cambios de ritmo, direcciones espaciales, pausas, diseños del cuerpo, etc., todo esto provendrá de una improvisación anterior, lo cual parece no requerir de mayor esfuerzo hasta llegado el punto de memorizarla, y para memorizar hace falta mucha disciplina. Únicamente memorizando cada átomo de una partitura la vida del actor y su personaje escénico no se extingue con el pasar de las funciones.

Thomas Richards, en su esclarecedor libro “Trabajando con Grotowski sobre las acciones físicas”(2005), recalca el hecho de que el actor sea capaz de absorber por completo su partitura de movimiento, puesto que de esta manera no tendrá por qué detenerse a pensar por un segundo en qué hacer a continuación. Lo cual produce que el espectador no distinga el flujo de acciones, el tiempo-ritmo y los niveles de energía.

“Mi consejo siguiente: no buscar nunca la espontaneidad en la actuación sin tener detrás una partitura que los apoye... Será solo una imitación de lo espontáneo...”(Grotowski, 1968), por eso es necesario mantener una relación con la primera improvisación o modelo original, a razón de que es el único lugar donde se encuentra los detalles que permitan que la actuación no se vuelve inorgánica.

1.3.5 TRAVESTISMO EN ESCENA.

Hablar del travestismo en escena es hacer referencia a la historia del teatro, de tal manera que el acto de cambiar el género a través del traje no constituye en sí una novedad, pero debido a las distintas etapas y tipos de travestismo es importante que se mencione en esta investigación sobre la creación de un personaje femenino, puesto que también se puede volver un medio para cuestionar las normas de comportamiento de género.

Habitar un vestuario diferente al género con que la sociedad observa un cuerpo es una manera de transformar la identidad o desprogramar una premisa a la cual Beatriz Preciado se refiere como: “La programación de género dominante parte de la siguiente premisa: un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad” (2008).

Se tiene que hacer hincapié en la diferencia entre travestismo y transformismo tradicional, puesto que el transformismo tradicional se trata sobre el gran despliegue virtuoso de un comediante que es capaz de encarar diferentes personajes en una obra de teatro, mientras que el travestismo consta de tomar el cuerpo estereotípicamente femenino y a partir de dicho acto poner en escena lo que Marjorie Garber explica como un: “... espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un imprevisto elemento de desorden, no solamente la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino sino la crisis de la categoría en sí” (2006).

Existen distintos tipos de travestismo: estetizante, parodización de roles sociales, travestismo como puesta en escena, y en esta investigación se indaga sobre uno principalmente: el travestismo cuestionador, donde las obras de Ángel Pavlovsky pueden acentuarse, evidenciando lo ambiguo: “Hasta en los detalles más insignificantes, todo su aspecto físico, reforzado por las marcas de género del discurso verbal y gestual, construía -a la manera de las drag queens- una imagen de femineidad quebrada abruptamente cuando la transparencia de la blusa dejaba ver el vello de un pecho sin senos” Trastoy y Zayas de Lima (2006), así como en sus obras se manifiesta también la crisis de la binaridad de género que organiza actos corporales y mecanismos sociales.

CAPÍTULO 2:

MONTAJE

Esta segunda etapa de la investigación se ocupa de la descripción de los elementos para la puesta en escena, resultado del análisis de campo y bibliográfico respectivo, pasando por la conceptualización, a los ensayos corporales y vocales, improvisaciones, el proceso de la creación dramática y desarrollo estético que forman parte de la obra; además expresan la relación que mantiene el actor con los ejercicios y exploraciones que fueron parte de la creación de un personaje femenino.

2.1 CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA.

En la investigación se abordará el género, es decir las normas de comportamiento que ejerce la sociedad sobre el cuerpo de hombres y mujeres; y cómo dichas normas pueden ser transformadas mediante la creación de un personaje femenino interpretado por un actor, cuya estética base para la puesta en escena sea lo Queer. Debido a que también desde el punto de vista de esta investigación, el género es una construcción social, histórica, cultural, etc., que muchas veces cohibe la creación y la manifestación de la identidad.

La obra teatral a partir de un monólogo es el lugar donde se cuestiona y reflexiona sobre los estereotipos y roles de géneros asumidos por la sociedad.

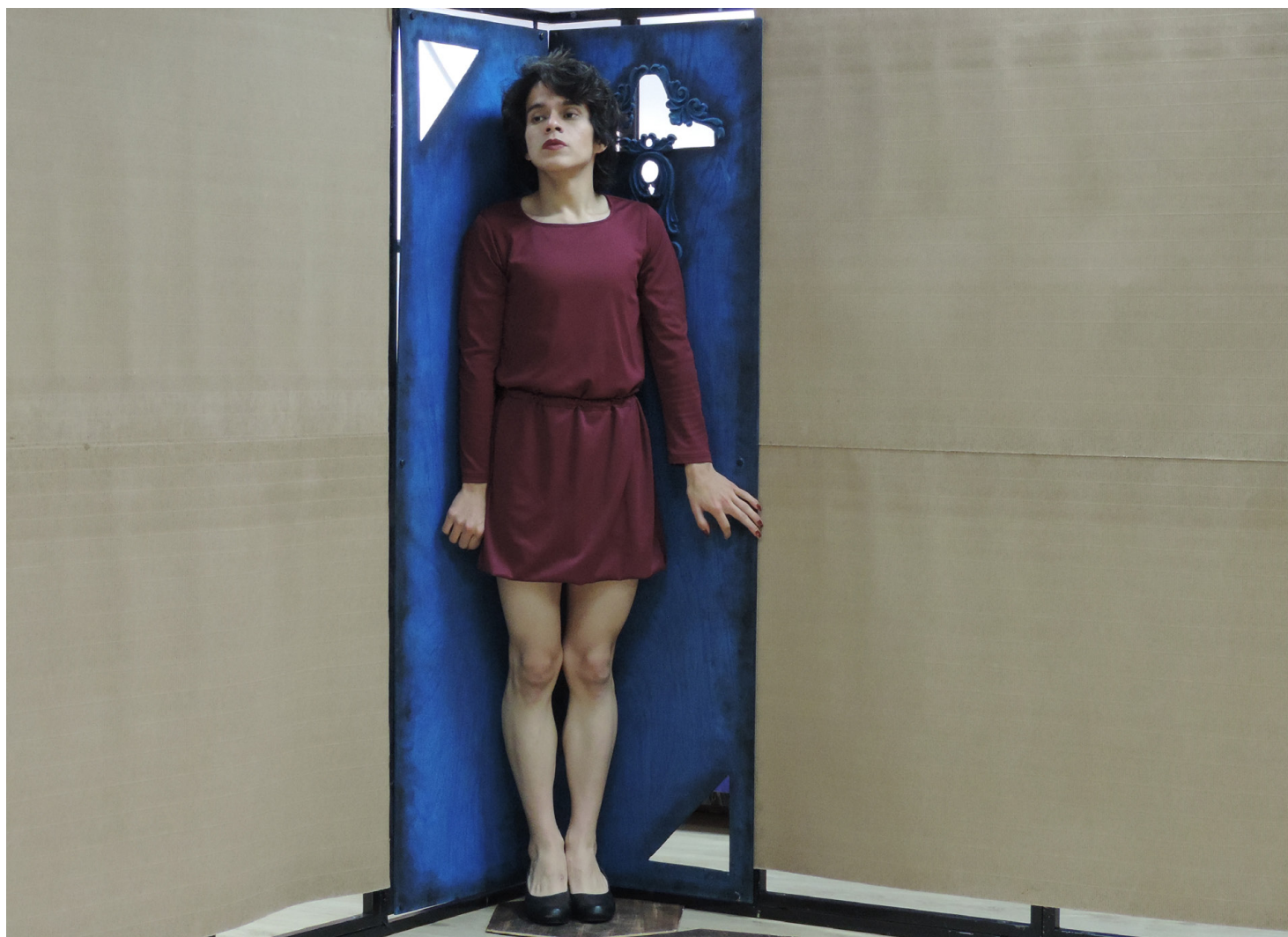


Ilustración 2: Monologo que cuestiona y reflexiona sobre el género.

2.2 EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR.

2.2.1 ENTRENAMIENTO CORPORAL:

Cada parte del cuerpo entra en acción para dar vida a un personaje, por lo tanto siempre debe incluirse en un entrenamiento corporal la parte dedicada al calentamiento previo, debido a que será de ayuda para “despertar” a esas zonas que en la cotidianeidad parecen rígidas e inexpresivas. Únicamente así, el movimiento puede ser concientizado en su más mínimo detalle, esta nueva conciencia corporal será la que finalmente aporte a la mejor estructuración de una partitura e improvisación para la creación de escenas.

A continuación se describe los ejercicios que formaron parte desde el inicio de la investigación hasta la finalización de la misma:



• **Posición Cero:**

El actor observa hacia un punto fijo en el escenario; sus rodillas se encuentran semi-flexionadas; la columna recta provocando que la coronilla se dirija como tomada por un hilo hacia el cielo; dedos de los pies “enraizados” en el piso; manos al lado de las caderas y hombros ligeramente hacia atrás provocando que el pecho se abra.



- **Caminar por el espacio:**

A partir de la posición cero se procede a desplazarse por el espacio, lo que provoca que los pies se trasladen por el piso más no se arrastren. También se tiene como premisa el punto fijo del lugar hacia donde se encamina en el espacio y el cambio de dirección, buscando nuevos lugares hacia los cuales no se ha dirigido todavía.



- **Secuencia de estiramiento y fortalecimiento:** Variaba conforme a los ensayos y los objetivos que se planteaban, por ejemplo en dicha secuencia se hacía inclusión de ashtanga yoga, ejercicios Feldenkrias, teciopolis, entre otros.

Después del calentamiento diario se procedía a poner en movimiento todas las zonas del cuerpo que pudieran pensarse: pies, piernas, cadera, pelvis, pecho, hombros, cuello, cabeza, brazos, manos, rostro, etc., todo esto con el objetivo de acercarse a las distintas posibilidades dramáticas. A su vez se busca que el actor estimule su imaginación y concientice los obstáculos y resistencias que esconde su cuerpo y mente, visto que más adelante las resistencias o capacidad que tiene su cuerpo al escabullirse en las normas de comportamiento femenino son investigadas.

Muchas veces en esta etapa de movimiento una mirada exterior pudiera percibir un caos que aleja en vez de acercar a la creatividad, sin embargo el actor debe saber que cada gesto o movimiento suyo está justificado, si bien al principio se corre el riesgo de una mecanización después, conforme a los movimientos van incrementando en tamaño, juego y ritmo, responderán a verdaderos estímulos. Jacques Lecoq (1997) dice con respecto a los movimientos: “La indicación, la acción y el estado, son las tres maneras de justificar un movimiento”, puesto que el actor entabla una relación con el espacio que

tiene alrededor, indica y acciona según a éste y al hacer eso crea en su interior un estado emocional detallado.

Sin embargo siempre será necesario visitar ese caos, lo exagerado, lo grande, puesto que de esta manera el actor puede constatar la personalidad sutil que tiene su personaje. Aunque parezca contradictorio los rasgos más simples se encuentran exagerando las emociones o las acciones, estos rasgos simples transitan y se vuelven accesibles en el desequilibrio, tanto para el público, y mucho más para el actor que busque organicidad.

Cabe recalcar que los ejercicios que se plantean para movimientos, variarán de persona a persona, habrá ejercicios que funcionen de mejor manera para unos pero no tanto para otros. Tratar de establecer resultados blancos y negros es algo imposible en el oficio teatral. Todo dependerá de la disciplina de observación y escucha con los que se realice dichos ejercicios, dado que sin esa disciplina el actor carecerá de un verdadero proceso creativo.

2.2.2 ENTRENAMIENTO VOCAL:

Una vez se empiece a hablar con el cuerpo de manera extra cotidiana, resulta necesario complementar el entrenamiento con varios ejercicios de voz. Estos ejercicios serán los que lleven al actor a investigar en sus resonadores, y a través de la imitación y el caos respectivo de los inicios, consolidar una voz que se transforme y viva desde las normas de comportamiento femenino.

La concientización de la respiración es la primera parte del ejercicio vocal, dado que con una mejor respiración el manejo de la voz se amplía, el actor puede llegar a resonadores más altos durante mucho más tiempo, lo que conllevará a una mejor pronunciación y proyección en el texto, además concientizar la respiración es una manera de evitar el desperdicio de energía o una irrupción silenciosa en mitad de una obra teatral. Grotowski dice con respecto a la voz: “El actor debe explotar su voz a fin de producir sonido y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar”, (Hacia un teatro pobre, 1968) previamente a esa explosión de voz, el estudio de la respiración muestra tres tipos de prácticas diferentes:

- La respiración del tórax: Los pectorales se inflan y la inhalación es breve.
- La respiración con la parte baja del abdomen: La zona abdominal permite una mayor cabida de aire, además los pectorales no se inflan.
- La respiración total: La zona abdominal da cabida al aire y en menor cantidad la zona de los pectorales.

El trabajo respiratorio del actor consistirá en inhalar y exhalar aire en el momento oportuno de una obra, es decir en un momento plausible, provocando que el ritmo no se vea entrecortado; respirar de manera silenciosa para no interrumpir la escucha hacia el compañero sería lo ideal en los ensayos y las escenas.

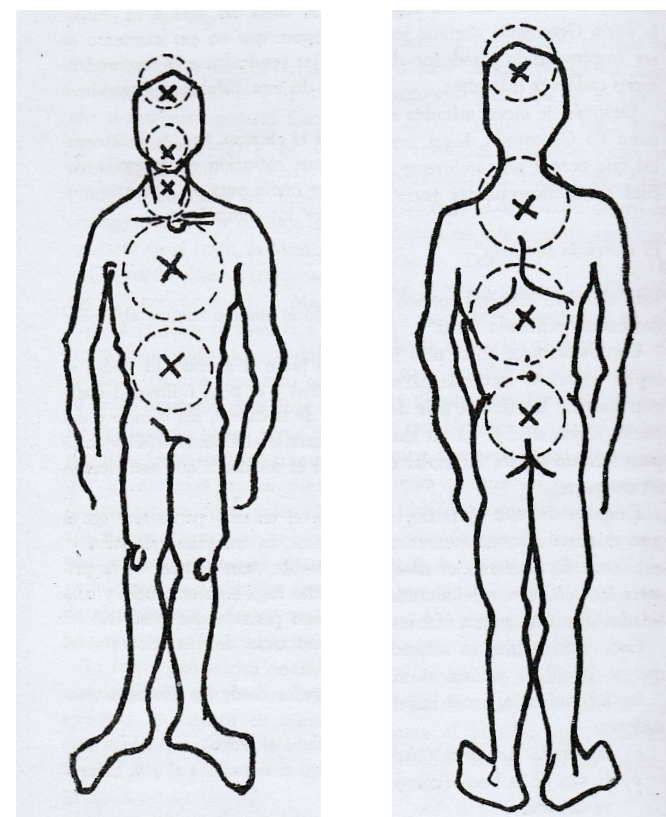


Ilustración 3: Resonadores. “Hacia un teatro pobre”(1960).

Una vez que el actor trabaja en su respiración puede encaminarse con mayor seguridad a la investigación de los resonadores, los mismos brindan la posibilidad de amplificar la manera de conducir el sonido. Los resonadores principales se ubican en cuatro partes del cuerpo: la cabeza, el cuello y parte del pecho, el plexo solar y el estómago, por dicha razón se podría hablar de la impresión de que se está proyectando desde el resonador de la cabeza o del estómago.

El resonador de la zona de la cabeza fue el más investigado en la creación de personaje, debido a que es el resonador que comúnmente se lo asocia con las normas de comportamiento femenino. Dicho resonador es de fácil reconocimiento, basta con colocar la mano en la parte superior de la frente y en la coronilla mientras se emita el sonido de la consonante “m”. A través de este ejercicio y la pronunciación de un texto se puede explorar lo diferentes matices de la voz.

Al entrenamiento vocal también se le añadió la imitación como medio para explorar sonidos extra cotidianos. Por ejemplo se imitaba los sonidos naturales: lluvia, pájaros, viento, etc. Y en este caso particular, la imitación de la forma de hablar de una mujer a la que se haya escuchado durante mucho tiempo, sea madre, hermana, vecina, etc. A esto se le puede incluir el factor de la edad, y sería interesante contrastar los tonos que alcanza la voz de una niña en comparación de la voz de una anciana. Es necesario insistir en que el actor nunca debe forzar o colocar su voz para alcanzar ciertos matices o tonos,

debido a que se corre el riesgo de perjudicar las cuerdas vocales y los tejidos nerviosos de la garganta.

Después de la imitación, el trabajo sobre los resonadores y la respiración, se investigó sobre la dicción mediante un texto teatral, y la asimilación y la repercusión corporal que el texto provocaba al manifestarse por medio de la palabra en el espacio escénico. El texto dramático usado fue “¿Quién le teme a Virginia Woolf?” (1961) de Edward Albee, a causa de que a un principio se pensaba cercano el personaje de Martha al personaje que sería interpretado por el actor en esta investigación. Si bien el texto seleccionado no desembocaría en la aproximación del personaje y su voz, ayudó de diversas formas a un acercamiento a las normas de comportamiento femenino como se lo puede apreciar en la ilustración 4.



Ilustración 4: La voz y el texto estimulando el movimiento corporal.

La dicción del actor dependerá del carácter del personaje, la manera en la que se pronuncie las palabras acercará al público a la revelación de su mundo interior, por ejemplo en esta investigación el conflicto del personaje reside en las palabras como manera dañina de exteriorizar los recuerdos, por esta razón el personaje hablará de una manera muy rápida. No cambiar la dicción según los momentos de la obra o según los distintos personajes que se aborde, sería como utilizar el mismo vestuario o permanecer como una estatua aburrida en medio del escenario.

2.3 ASOCIACIONES PARA EL MOVIMIENTO, ASOCIACIONES HACIA LAS NORMAS DE COMPORTAMIENTO FEMENINO.

“¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que surge no solo de la memoria, sino del cuerpo... Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel que no ha olvidado, nuestros ojos que no han olvidado...”, así define las asociaciones Jerzy Grotowski en su libro “Hacia un teatro pobre”(1968); la información que se inserta y provoca vida dice Eugenio Barba; el fondo poético común lo llamaba Jacques Lecoq; y en esta investigación también se recurre a ellas para dar motor o impulso al movimiento corporal y vocal, además las asociaciones acercaron al actor con relación a las normas de comportamiento femenino.

Dichas asociaciones pueden provocar que el actor recuerde momentos específicos de su vida, y mediante el movimiento estos recuerdos pueden convertirse en imágenes que provoquen emociones desde el mundo interior y personal.

En esta investigación se exploró el movimiento desde varios estímulos y sensaciones que podía traer las palabras; un ejemplo sería la palabra “mar”, la cual conducía al actor a un arquetipo expresado mediante el cuerpo, que según Carl G. Jung, está comúnmente asociado en el inconsciente con la madre, lo maternal, lo seductivo, etc., entonces los estímulos y las reacciones físicas de tiempo-ritmo, equilibrio, niveles de expresión, partían desde allí y desembocaban en partes desconocidas dónde la creatividad todavía no había llegado; sin embargo también se corría el riesgo de caer en el estereotipo y clisé, temas a desarrollar posteriormente.

Debido a que en la obra teatral el personaje femenino desenvolverá su historia a partir de un monólogo fue

muy importante tratar el tema del contacto del actor consigo mismo y el otro, en este caso director y más adelante el público.

El objetivo de contactarse con el otro para compartir es vital en todo montaje teatral, sin embargo en este caso parecía más complicado de lo acostumbrado, dado que el actor se encontraba vulnerable al alejarse paulatinamente de las normas de comportamiento masculino, palpando así los pensamientos que la sociedad ha construido en la mente, y la manera en que se cohibe las distintas expresiones que surgen de la vida.

Llegado a ese punto era necesario escuchar cuales eran los obstáculos y los impedimentos que se tenían para acercarse a las normas de comportamiento femenino, y si estos pudieran deberse a la concentración y disciplina corporal, puesto que un actor que no trabaje con la mente en conexión con el cuerpo está acabado en un escenario.

Jerzy Grotowski dice que el actor normalmente confunde el contacto con el “mirar fijamente”, cree que por mirar hacia un punto el espacio él está en contacto consigo mismo y la mirada externa que lo observa. Contactarse, para Grotowski, consistiría en ver y escuchar, ¿qué pasa si una persona del público está aburrida? ¿u observa la representación irritadamente?, pues la partitura física, la dicción y la postura se modifican con el objetivo de despertar al público aburrido o apaciguar a quién observa irritado. Únicamente a través del contacto se puede notar las pequeñas diferencias que crean armonía en una obra de teatro.

Sin embargo al contactarse el actor debió haber trabajado previamente en las asociaciones o el mundo interior de si mismo de donde pueda extraer imágenes o sensaciones para su personaje, estas sensaciones son elementos acumulados en nosotros: colores, olores, sonidos, luces, etc., que vinieron a través de la experiencia. Por ejemplo en esta investigación se planteó el color rosado como estímulo del movimiento, como también el color rojo de una blusa, los resultados fueron movimientos rápidos parecidos a un arrebato infantil, en el primer caso; mientras que el segundo caso, el color rojo llevo al actor hacia lo sexual.

Para concluir sería oportuno hablar sobre las experiencias con respecto a las asociaciones; puede haber el ejemplo del actor que tiene experiencias parecidas a las de su personaje, que en el caso de esta investigación sería la noción de ruido y silencio, no obstante ese tipo de familiarización sería insuficiente para crear el máximo esfuerzo, dado el caso se tendría que buscar mas imágenes o sensaciones que generen un mayor estímulo o un estímulo diferente, debido a que no sería dificultoso revelarse frente a un público e incluiría la tentación de caer en lo dramático o narcisista.



Ilustración 5: Estímulos para el movimiento corporal.

2.4 EXPLORANDO ESTEREOTIPOS.

¿Cuántas veces los artistas en su búsqueda por la originalidad caen sin reparo en un pozo de estereotipos y clisés?... Debido a que no fueron explorados durante el proceso de creación o después de presentaciones con el fin de mejorar, los estereotipos terminan por convertirse en los peores enemigos de una obra de arte.

¿No hay más opciones en la creación que no sea la originalidad? ¿Y si el estereotipo está como el enemigo de toda creación para ser abrazado imprevistamente, tal como manifiesta Anne Bogart?

Si existe el lado positivo del estereotipo es precisamente aquel que provoca sensaciones ambiguas en el espectador, aquel que provoca vergüenza y además una reflexión sobre lo que acaba de observar, como si algo de pronto lo confronte con lo que no quería recordar y reconocer, porque después de todo los estereotipos en el arte pueden definirse de mejor manera como: "...un recipiente de memoria." (Bogart, 2008).

Los artistas que utilicen y exploren esos recipientes serán capaces de crear o recrear una conexión mucho más profunda con lo que se intentaba transmitir originalmente, por ejemplo, la noción de delicadeza que fue exclusiva por muchos años para las mujeres, o la valentía, que fue exclusiva para los hombres.

Suponiendo que el arte mantenga un compromiso con los estereotipos, se dirá que el mismo radica en mostrar, brindar nuevos detalles e información que aporten y enriquezcan a artistas y público de una obra, más no ocultar lo que verdaderamente ocurre en la sociedad actual, incluso los cuentos de hadas donde las princesas de ojos cerrados esperaban a su príncipe azul se han venido

transformando, dejaron de esperar, abrieron los ojos y en las últimas páginas del libro, ellas por su cuenta se encaminan hacia lo desconocido.

Posiblemente la exploración de estereotipos conduzca hacia arquetipos que se encuentran en el inconsciente de todos los seres humanos, y mediante el movimiento corporal y vocal se pueda disminuir las distancias creadas por la sociedad entre las normas de comportamiento femenino y masculino, además de remover cierta división de criterios, positivos-negativos, a tal o cual característica y atributo.

Por tal motivo en esta investigación se exploró las normas de comportamiento femenino como: delicadeza, intuición, naturaleza, pasión, caos, receptividad, sensualidad, suavidad, fecundidad, reposo, vulnerabilidad, etc., mediante distintos tipos de ejercicios teatrales como improvisación, recreación de movimiento y actitudes, parodia, entre otros.

Por supuesto que la vergüenza, el ridículo, el miedo a lo predecible domina el cuerpo y la mente del actor al momento de imitar los comportamientos de una mujer, o los comportamientos de un hombre que imita a una mujer, lo "afeminado", sin embargo tales miedos y obstáculos son justamente los que aportarán vida al personaje una vez se los supere.

Si los roles se subvierten, si el actor cuestiona las normas de comportamiento que trasmite la publicidad, el estado, la religión, será capaz de mostrar un aporte renovador a los viejos estereotipos, caso contrario pudieran volverse opresores y ciegos, "pueden ser negativos porque históricamente las personas se han visto obligadas a aceptar el prejuicio..." (Bogart, 2008). ¿Qué pasa si al estereotipo se lo abraza desde ahora en adelante en la creación?... Únicamente con el fin de expandirse y reír de la trampa en que se ha metido el propio ser humano.

³ Visión exagerada y superficial sobre una persona o situación.



Ilustración 6: Crítica a los roles de género.

2.5. CREACIÓN DE LA DRAMATURGIA.

La dramaturgia como parte del montaje desarrolló una parte esencial en la investigación, puesto que permitió una visualización de la forma y el contenido que tendrá la obra de teatro, tanto en la parte escenográfica como también en la parte de vestuario, música, objetos y maquillaje; asimismo a través de la dramaturgia se evidenciaron las relaciones que mantenían estos elementos con el personaje y la creación del mismo.

En la dramaturgia se combinaron elementos de carácter dramático y cómico, debido a que el humor en el ámbito local siempre acerca al espectador en temas complicados o difíciles de manejar, como lo es en este caso la transformación de identidad de género. También se busca mediante el texto la reflexión y crítica a los roles de género, los cuales serán abordados de manera indirecta pero clara en la obra de teatro.

Si bien la historia cuenta con un inicio, desarrollo y final, se podría decir que la dramaturgia se acerca más a una estructura contemporánea que aristotélica, a causa de la manera analéptica en que el personaje acciona y narra. Esta manera analéptica de contar brinda la posibilidad de deslindarse de un tiempo lineal sin que por ello resulte inentendible; de igual manera el texto utiliza un lenguaje cotidiano y poético la mayor parte de la obra. Aunque a medida a la aproximación del desenlace el lenguaje se vuelve más extraño, a momentos rozando textos de teatro absurdo.

La creación de la dramaturgia en sí, consistió de varias etapas para la consolidación de la misma, una primera etapa fue la de improvisación, mediante ejercicios corporales y vocales el actor fue dando rienda a suelta a las palabras que provenían de imágenes y estímulos per-

sonales, como por ejemplo en el ejercicio de recrear el movimiento del agua desde las caderas se pidió al actor que expresara con palabras lo que en aquel momento sentía corporalmente, dichas palabras fueron: Azul, cantados, trompos, anillo, luz y coyote. Después se procedía a una reflexión sobre estas palabras, y con varios ejercicios más se fueron rescatando del olvido palabras que vendrían a formar piezas fundamentales en la dramaturgia: Ruido, silencio, grietas, él.

Jacques Lecoq menciona un punto de vista muy interesante sobre la dramaturgia en su libro “El cuerpo poético”(1997), en el se reflexiona sobre lo importante que resulta para un actor el hecho de que las palabras posean “cuerpo”, siendo la manera ideal en que los actores pueden sentir con diferentes zonas corporales el texto que están interpretando, más no utilizar exclusivamente como motor de la interpretación la cabeza, lo racional. En el libro también se hace referencia a la implicación física que requieren ciertos verbos, y se da ejemplos de autores cuya dramaturgia requiere de pelvis, plexo, cabeza, para ponerlos en escena, entre estos dramaturgos se encuentran: Racine, Beckett, Artaud, Esquilo. Por lo tanto en la creación de la dramaturgia también el actor concientizó y trabajó sobre verbos en específicos que forman parte de los estímulos de su personaje, para citar algunos: escuchar, recordar, mover; de esta manera se probaba que verbos y cómo estos tenían un accionar que conducían hacia las normas de comportamiento femenino.

4 La analepsis consiste en interrumpir la línea temporal de la historia para contar hechos del pasado.

La segunda etapa de la creación consintió en definir el objetivo principal del personaje y la historia a poner en escena, la cual tiene por protagonista a Vera, quien busca viajar al silencio, para esto tendrá que encontrar una nueva forma de escucharse a si misma, y a su vez enfrentar a todos los recuerdos estruendosos que la rodean día y noche, dejándola siempre cruzada de brazos.

No está demás decir que pese a tratarse de un monólogo, en la historia participan varios recuerdos exteriorizados como personajes que interactúan con la protagonista, dichos personajes también revelan las normas de comportamiento femenino-masculino que aceptamos cotidianamente.

Una última y tercera etapa consistió en analizar el espacio, tiempo y acción, en los que se desarrolla la obra. Por lo tanto se definió en conjunto con la directora que el personaje empezaría con los efectos y consecuencias que tiene Vera, retardando así el conocimiento del público con respecto a las causas; lo cual produciría, de acorde a Agapito Martínez, “una fragmentación que nos enfrenta al absurdo.” (Escribir teatro, 2011), limite al que ha llegado específicamente la protagonista.

En cuanto al espacio según la dramaturgia quedó definido como la esquina de una habitación, desde donde el personaje empezará a contar su historia; el espacio estará rodeado por fragmentos de madera, lo cual facilitará la narración de los recuerdos de la protagonista, además de revelar qué y quién la empujó a su conflicto. Este tipo de manejo del espacio ya ha sido utilizado en obras como la de Peer Gynt de Ibsen y El zapato de raso de Claudel, siendo un modo diferente de evocar los espacios provocando conexión entre el público y el mundo en el que habita el personaje.

Mientras que la noción de tiempo se abordó desde la analepsis, por causa de que la protagonista está constantemente hablando de sus recuerdos y el porqué ahora desea viajar al silencio como una forma nueva de escucharse a si misma. Igualmente de esta manera se expondrá al público el suceso decisivo que conduce al personaje a decidir que hacer frente a su conflicto.

2.6 IMPROVISACIÓN PARA LA CREACIÓN DE ESCENAS.

La improvisación se convierte en un ejercicio fundamental al momento de crear escenas si se trabaja con el texto, más no para el texto, en otras palabras, vivir la escena sin ilustrar; de esta manera tendrá un sentido que trascienda y funcione para el actor, produciendo estímulos desde su mundo interior, cuya exteriorización en base a una partitura permita la organicidad.

Si bien dicha organicidad al principio fue difícil de percibir, dado que las normas de comportamiento femenino aún se encontraban en proceso de asimilación, el trabajo sobre la improvisación continuó, teniendo como premisa el objetivo principal del personaje, el cual era el silencio. Jacques Lecoq (1997), menciona que para salir del silencio solo existen dos posibilidades: palabra o acción, hablar o hacer, sin embargo al personaje en esta investigación no le bastaba cualquiera de las dos salidas para acceder a lo que quería, ya se la inmovilidad o el enmudecimiento.

Por esa razón la directora planteo la posibilidad de que el silencio se encuentre en un lugar específico y concreto del espacio escénico, teniendo como conflicto una fuerza de oposición que empujaba desde los pies al personaje para que de esta manera regrese al mismo punto desde donde había partido.

También se trabajó en este mismo ejercicio de improvisación, sobre el mantener la cadera fuera de su punto central dirigiéndose deliberadamente hacia atrás y hacia los lados, con el fin de caminar de una manera diferente a la que está acostumbrado el actor y acercarse a los desplazamientos de Vera, su personaje femenino. Mediante la observación de campo el actor pudo constatar ciertos detalles y los actos performativos del cuerpo que construyen el género, tales como: Movimiento

fluido de la cadera, que se encuentra ligeramente hacia atrás, apoyando el peso en los lados dependiendo del paso; apoyo del peso en puntas de los pies, esto también debido al tipo de calzado; mentón dirigido hacia abajo provocando que la parte posterior del cuello se estire; zona del pecho hacia fuera provocando en relación con la cadera que la espalda se observe como una “S”, entre otros.

Estos actos y detalles serían concientizados para la puesta en escena e improvisación, en un primero momento exagerando la posición para después volverlo orgánico, generando así que el actor sepa cual es su estructura corporal y cómo se diferencia de la del personaje.

Así el actor fue capaz de encontrar la zona de donde nace el movimiento, esta zona se encontraba en los brazos del personaje, que mantenían una relación con la principal causa del conflicto; lo que comprueba que no es suficiente con asociar el texto a lo que se dice, sino también asociarlo a las reacciones físicas de una emoción en particular, y de donde esta se localice.

Una vez encontrado la zona donde nace el movimiento se procedió a fijar ciertos desplazamientos y acciones que se relacionaban con objetos dispuestos en el espacio escénico y con los cuales se interactuaba en la improvisación.

A partir de ahí comenzó el trabajo con el texto, inicialmente buscando la neutralidad sin huellas de intenciones o emociones, esto con el fin de hallar un sentido diferente en el movimiento con respecto a lo que se está narrando, y después se buscó las transiciones que unan el movimiento y texto para así crear la acción que sería observada por el espectador.



Ilustración 7: Improvisación teatral.

Fue de esta manera que se llegó a la actividad del personaje, la cual consistiría en arrancar pedazos del suelo de la habitación en la que se encuentra, para de este modo hacer referencia al disgusto que siente la protagonista por el ruido que provocan sus pasos cuando recuerda las causas y consecuencias de su conflicto. Ahora, si se habla de disgusto, pudiera hacerse la pregunta junto con el actor, de si las normas de comportamiento de género rigen o se ejecutan sobre las emociones, a lo que se respondería, en base a lo investigado, que no, no rigen las emociones en sí, rigen la expresión del cuerpo, por ende el cómo dichas emociones se expresan.

Un hombre expresa de manera diferente al de una mujer el sentirse vulnerable, por lo menos cuando alguien lo está observando, para constatar esto podría ser de ayuda la imagen clisé, banal, estereotipada si se quiere, eso no importa, porque no hay quién escape del recuerdo de un hombre que llora; tiene un espacio reducido, cubierto el rostro por una máscara que componen su manos, el

tiempo de su llanto es menor como si le estuviera limitado el número de lágrimas que ocupe durante su vida. O también si se tiene suerte se pudiera observar la expresión de una mujer, quién parecería incapaz según la televisión, escuela, religión, de concentrar todo su amor en la forma de un puño y consagrarlo a su pareja.

“Pero la emoción humana es evanescente y efímera y el hecho de fijar las emociones las rebaja. Así pues, creo que es mejor fijar el exterior (la forma, la acción) y dar la libertad al interior (la calidad del estado, el siempre alterable paisaje emocional) para moverse y cambiar en cada repetición.” (Bogart, 2011), el actor fijará su partitura que devino de la improvisación y permitiendo un rango de libertas a su mundo interior de estímulos, dicho mundo incluiría la relación entre pensamientos, deseos, experiencias y preferencias, para después modificar orgánicamente las partituras de movimiento según la interpretación de las normas de comportamiento femenino, con la finalidad de reflexionar y cuestionar los roles y estereotipos de género.

2.7 DESARROLLO ESTÉTICO:

2.7.1 ESPACIO ESCÉNICO Y ESCENOGRAFÍA.

El actor se sitúa en un espacio para desplegar y compartir con los espectadores la vida del personaje, esta vitalidad se transformará según dos factores, uno dinámico, concedido por la forma misma del espacio, circular, rectangular, triangular, etc., y otro factor que se relaciona con los desplazamientos del actor, entre ambos provocarán que la ilusión se complemente en un acto efímero e íntimo.

La obra de teatro de esta investigación se concentra en crear un lugar concreto donde los espectadores puedan situar seguramente al personaje, la esquina de una habitación, sin embargo en la obra el personaje se encargará de lo contrario, ocasionando que se visite y conozca distintos lugares donde su historia y conflicto

tuvo lugar, buscando de esta manera la fragmentación, además de la evocación a lugares comunes donde los roles de género no son cuestionados.

La sonoridad de la escenografía es clave para el conflicto del personaje, por lo tanto se consiguió materiales que produzcan ruido, asimismo se tuvo especial atención en el piso, debido a que el mismo sería la actividad con la que el personaje interactúe durante ensayos y puesta en escena. También se encontró la manera de matizar el movimiento según el lugar donde se ubicaba el personaje.



Ilustración 8: Boceto de Escenografía.



Ilustración 9: Forma Hexágono.

2.7.2 VESTUARIO

Vestir al actor para acercarlo a las normas de comportamiento femenino se podría describir como una experiencia única, a razón de que faltan palabras para dar a conocer todo lo suscitado en el cuerpo con este elemento. Además de ayudar al actor con lo ejercicios y los diversos estímulos que provocaban, desde la incomodidad hasta la libertad, también será utilizado en pos de la obra; en las siguientes ilustraciones se puede apreciar lo referido.



Ilustración 10: Vestuario Rosado.



Ilustración 11: Vestuario Rojo.

El vestuario da una apariencia a los cuerpos en la cotidianidad, hace que se vuelvan reconocibles para la mirada, proporcionando también vida, un pasado, carácter y movimiento. Por ese motivo se decidió vestir al personaje tomando en cuenta su conflicto, y como éste al ir mencionándose dentro de la obra repercutiría en el vestido rojo que lleva puesto el personaje, tal y como se observa en las ilustraciones 12 y 13. En escena se observaría el alargamiento del vestido, que al principio revelaba las piernas, de modo que silencie la figura femenina a la vez que se transforma, cuestiona y reflexiona sobre la identidad de género.



Ilustración 12: Vestuario Rojo, Alargamiento.



Ilustración13: Vestuario Rojo, Alargamiento, Silencia silueta.

Usar tacones se volvió una de las maneras de entrar en el personaje, aquel elemento brindaba la posibilidad de acercar las normas de comportamiento femenino y descubrir una nueva forma de caminar haciendo que toda la postura corporal se tambalee e intente encontrar nuevos equilibrios, asimismo los tacones resultaron como un estímulo externo que se relacionaba con el mundo interno del actor.

2.7.3 MÚSICA

La música y los sonidos formaron parte de la creación del personaje, se podría decir que interpretan al antagonista de esta obra, debido a que estimulan al actor y el espacio donde este se desenvuelve; sea durante ensayos o la puesta en escena, la música y los sonidos aparecen como un cuerpo que domina a momentos el movimiento, provocando tensiones, oposiciones y desequilibrios en el cuerpo. Para el personaje, Vera, encontrar el silencio es la única manera de resolver su conflicto, para eso tendrá que abandonar la música que forma parte de su pasado.

2.7.4 MAQUILLAJE

La investigación de este elemento empezó al igual que los movimientos del personaje, es decir de manera exagerada hasta encontrar la organicidad, los rasgos simples. Aún inicio se planteo durante los ensayos el uso de sombras sobre los parpados, rubor en las mejillas y finalmente distintos tonos de labial. Cabe mencionar que tan solo la aplicación de este maquillaje acerca al actor a las normas de comportamiento femenino que requiere su personaje.

Al igual se tuvo la oportunidad de coincidir con un taller impartido por Daniel Moreno, artista drag de la ciudad de Quito, quién trabajo en conjunto con el actor en la creación de un maquillaje drag queen.

Sin embargo en esta investigación se quería acercar a lo femenino bajo lo sutil, descartando los sobredimensionado por el motivo de que el mundo interior del actor se encontraba ahí con las normas de género, bajo una forma leve pero evidente; básicamente se escogió un elemento, el cual se trataba de un labial rojo que combina con el vestido del personaje y que asimismo busca crear ambigüedad al ser el único detalle de maquillaje que consta en el rostro del actor.



Ilustración 14: Maquillaje Drag Queen.

CAPÍTULO 3:

PRODUCCIÓN

En este tercer capítulo se abordará el cómo se realizó la producción artística del proyecto de tesis, dividido en tres etapas: Pre-producción, Producción y Post-Producción, de igual manera se analizará los parámetros, actividades, metodologías y objetivos. Es muy frecuente que en el medio local, la sección de producción quede subestimada por parte de los artistas que realizan la obra, sin embargo, al empezar esta investigación surgió un nuevo criterio, debido a que dicha subestimación no ayudará para alcanzar los objetivos planteados, básicamente porque se tropieza antes estas preguntas: ¿Qué puede ser un personaje teatral sin público? ¿Cómo el actor confirma que ha transformado su identidad de género y ha aportado a la creación escénica sin una puesta en escena que funcione también como producto artístico?...

Por supuesto tampoco se debe olvidar el objetivo artístico, el porqué se quiere hacer lo que se quiere hacer, seguramente ese sea el factor que más aliente a la hora de crear un diseño de producción; y se puede afirmar que aliento es lo que más se necesita en un proyecto de tesis que intenta crear un producto artístico con un productor timorato que en sucesivo es el actor principal de la obra; cuestión que se ha dicho y comprobado, es pan de cada día en el medio laboral.

Por este motivo se consideró que la siguiente anécdota de un artista, Alejandro Jodorowsky, probablemente ayude a recuperar el aliento cuando se lo da por perdido:

“En su pequeño apartamento, no más de 50 metros cuadrados, comimos los tres ceremoniosamente.

Al terminar la delicada cena, sólo pasteles, pregunté: ¿A qué teatro vamos?. Me respondieron: “El espectáculo es aquí mismo”. Y en un rincón del escuálido cuarto, recorrieron una cortina y me mostraron una maqueta de teatro (...) La muchacha se sentó de espaldas a mí y, acompañándose con una guitarra, comenzó a cantar las melodías de fondo mientras que él, con cien geniales pequeños muñecos, accionándolos, cambiando de voces y, en estado de trance, me presentó durante dos

horas la obra de teatro más impresionante que he visto en mi vida. Nunca los olvidaré. Era arte puro...”(2015).

En esta pequeña anécdota se puede apreciar lo importante que resulta no olvidar el objetivo artístico; los recursos económicos, materiales y humanos son vitales, pero también se puede contar con un punto de vista creativo para gestionarlos.

“ *En su pequeño apartamento, no más de 50 metros cuadrados, comimos los tres ceremoniosamente.*

Al terminar la delicada cena, sólo pasteles, pregunté: ¿A qué teatro vamos?. Me respondieron: “El espectáculo es aquí mismo”. Y en un rincón del escuálido cuarto, recorrieron una cortina y me mostraron una maqueta de teatro (...) La muchacha se sentó de espaldas a mí y, acompañándose con una guitarra, comenzó a cantar las melodías de fondo mientras que él, con cien geniales pequeños muñecos, accionándolos, cambiando de voces y, en estado de trance, me presentó durante dos horas la obra de teatro más impresionante que he visto en mi vida. Nunca los olvidaré. Era arte puro.

”

ALEJANDRO JODOROWSKY

3.1. ETAPAS DE PRODUCCIÓN.

3.1.1 PRE-PRODUCCIÓN:

En esta primera etapa se procedió a seleccionar un tema contundente a investigar, dicho tema después de un proceso de selección de ideas concluyó en: “La creación de personajes mediante la transformación de identidad de género”; una vez definido se dio paso a la planificación de las actividades, las cuales tendrían que ir a la par de los objetivos planteados para la creación de un personaje.

Las primeras actividades que se llevaron a cabo fueron las investigaciones para una base teórica que sustentaran el proyecto, debido a esto la teoría de género llamada “Teoría Queer” fue seleccionada, a causa de la visión que mantenían los autores sobre las normas de comportamiento femenino-masculino ejercidas por la sociedad. Además en estas primeras actividades se concretó que metodologías de investigación se utilizarían, las cuales fueron observación de campo sobre los actos performativos corporales, y entrevistas a artistas que han trabajado sobre la transformación de identidad de género en escena.

Después se dio paso al análisis de los recursos humanos, económicos y materiales que se necesitan para empezar de manera eficiente el proceso de creación de un personaje. Por esta razón se busco a personas afines a la idea del proyecto, que desearan involucrarse en el montaje de una obra teatral. Esta actividad es de vital importancia debido a que el grupo de trabajo será quien acompañe a cumplir o no, con los objetivos. Con respecto a la parte escénica se definió el requerimiento de:

- **Actor**
- **Director Escénico.**
- **Diseñadora de vestuario.**
- **Diseñador de escenografía.**
- **Técnico de iluminación.**
- **Músico.**

Mientras que en la parte de publicidad se definió a:

- **Diseñador Gráfico.**
- **Fotógrafo.**

Finalmente tras varias reuniones se pudo contar con la inclusión de las personas: Anahí Villena, estudiante de la carrera de Arte Teatral, como directora escénica y fotógrafa; también se definió en conjunto con la directora los horarios y espacios de ensayo, los cuales serían: entrenamientos los días lunes, miércoles y viernes, de 8am-10am, en el Aula de Teatro de la Universidad del Azuay y en la sala de ensayos de Mudra Danza-Teatro los días martes y jueves. Da para recalcar que dichos espacios fueron escogidos debido a la accesibilidad y condiciones óptimas para la actuación.

Margarita Peralta Palacios, estudiante de la carrera de Arte Teatral, se vinculó al proceso como diseñadora de vestuario y escenografía; ella en conjunto con el actor y la directora analizaron las diversas propuestas de escenografía y vestuario que surgieron en el proceso.

Hubo análisis y trabajo de mesa para seleccionar las mejores propuestas, tanto por apariencia y caracterización en el personaje como por costo y materiales a utilizar en la etapa de producción con respecto a la confección del vestuario y la construcción de la escenografía.

La propuesta gráfica para la obra como: diseño de afiche, imagen en redes sociales vinieron de Nicolás Sebastián Albarracín, estudiante de diseño en la Universidad del Azuay, con quién se definió la estética a manejar en el afiche, lo que se intentaba transmitir por medio de la obra y la investigación, y hacia que tipo de público se dirige.

Juan Sebastián Martines se sumó como músico encargado de la propuesta; con él se trabajo durante la etapa de producción sobre los distintos tipos de sonido según el conflicto y estímulo interno del actor en personaje. También al proyecto se vincularon los estudiantes de Arte Teatral, Daniel Montalvan y Luis Miguel Largo, como Técnico de Iluminación y como actor/productor, respectivamente. En las siguientes tablas se explica el periodo de tiempo en que las actividades de la etapa pre-producción fueron llevadas a cabo.

TABLA 1: RECURSOS HUMANOS

ACTIVIDADES	RESPONSABLE	FECHA DE INICIO	FECHA DE TERMINO
Investigación de Campo.	LUIS LARGO ANAHÍ VILLENA	10/Diciembre/2015	10/Enero/2016
Investigación Bibliográfica.	LUIS LARGO	Noviembre 2015	Junio 2016
Definición y contratación de Diseñadora de Vestuario	LUIS LARGO	24/Enero/2016	24/Enero/2016
Definición y contratación de Directora Escénica	LUIS LARGO	Noviembre 2015	Noviembre 2015
Definición y contratación de Diseñadora de Escenografía.	LUIS LARGO	25/Enero/2016	25/Enero/2016
Definición y contratación de Diseñador de Gráfico.	LUIS LARGO	01/Febrero/2016	01/Febrero/2016
Definición y contratación de Músico	LUIS LARGO	04/Febrero/2016	04/Febrero/2016
Definición y contratación de Técnico de Iluminación.	LUIS LARGO	03/Febrero/2016	3/Febrero/2016

TABLA 2: RECURSOS MATERIALES

ACTIVIDADES	RESPONSABLE	FECHA DE INICIO	FECHA DE TERMINO
Solicitar espacio para ensayos.	Luis Largo	13/Enero/2016	13/Enero/2016
Coordinación de ensayos.	Luis Largo Anahí Villena	10/Enero/2016	11/Enero/2016
Coordinación de vestuario.	Luis Largo Margarita Peralta Anahí Villena	20/Febrero/2016	30/Abril/2016
Coordinación de escenografía.	Luis Largo Margarita Peralta Anahí Villena	10/Febrero/2016	30/Abril/2016
Coordinación de concepto gráfico.	Luis Largo	08/Marzo/2016	12/Marzo/2016
Coordinación de Música.	Luis Largo	04/Marzo/2016	30/Junio/2016
Definición y contratación de Músico	Luis Largo	04/Febrero/2016	04/Febrero/2016
Coordinación de Iluminación	Luis Largo	15/Junio/2016	30/Junio/2016

TABLA 3: COSTOS

		MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	TOTAL
Recursos Humanos	Actor	0	100	100	100	300
	Producción	0	0	100	100	200
Equipos y Tecnología		0	0	0	0	0
Escenografía		0	0	100	100	200
Vestuario		0	20	20	50	90
Transporte		0	0	0	0	0
SUBCONTRATOS	Directora	25	25	25	75	150
	Costurera	0	0	30	0	30
	Técnico de Iluminación	0	0	15	15	30
	Diseñador de Vestuario y Escenografía	0	0	50	55	105
	Diseñador Gráfico	0	0	20	25	45
	Músico	0	10	15	15	40
TOTAL						1220

3.1.1 PRE-PRODUCCIÓN:

En esta siguiente etapa de producción se puso en marcha todo lo dispuesto y expuesto con anterioridad, desde ensayos hasta la construcción de elementos que permitan la creación del personaje femenino y la obra de teatro. En un primer momento se exploró, haciendo uso de la sala ensayos, los principios de extra cotidianidad con el actor, para de esta manera empezar la creación dramática en base improvisaciones.

También se planearon las entrevistas a los artistas que ya con anterioridad habían transformado su identidad de género en escena; asimismo la exploración de campo continuó debido a la necesidad por parte del actor de consolidar detalles.

La tabla a continuación expone fechas y las actividades complementarias para la investigación que se realizaron:

TABLA 4: CRONOGRAMA

ACTIVIDADES	RESPONSABLE	FECHA DE INICIO	FECHA DE TERMINO
Ensayos	Luis Largo Anahí Villena	14/Enero/2016	Julio/2016
Construcción de Escenografía.	Margarita Peralta Palacios.	5/Marzo/2016	30/Junio/2016
Confección de Vestuario.	Margarita Peralta Palacios.	10/Marzo/2016	30/Junio/2016
Diseño de Afiche	Nicolás Sebastián Albarracín	20/Marzo/2016	1/Junio/2016
Musicalización.	Juan Sebastián Martines	04/Marzo/2016	30/Junio/2016
Entrevistas a Daniel Moreno, Carlos Loja, Juan Calle.	Luis Largo Anahí Villena.	01/Marzo/2016	30/Marzo/2016
Observaciones de campo.	Luis Largo Anahí Villena.	01/Marzo/2016	30/Marzo/2016

3.1.3 POST-PRODUCCIÓN:

Ocurrieron algunos percances en la parte de los ensayos debido a complicaciones con la Universidad del Azuay y el préstamo de llaves del Aula de Teatro. Asimismo se necesitó de investigaciones de campo que no constaban en lo planeado pero que tampoco se extendieron por un periodo de tiempo demasiado significativo.

Mientras que la construcción de la escenografía tomó una semana más, debido a la gestión de recursos económicos. En cuanto a las demás actividades expuestas en el cronograma se cumplieron con lo previsto y obtuvieron buenos resultados.

3.2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA OBRA.

3.2.1 CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO.

La obra es planificado para salas pequeñas, comúnmente asociadas a lo íntimo, lo privado, esto debido a la escenografía manejada en la puesta en escena, como también la temática de identidad de género. Aunque tampoco se descarta la posibilidades de en un futuro hacer uso de teatros más grandes, donde exista la posibilidad de ampliar el número de espectadores.

3.2.2 TIPO DE EVENTO.

El tipo de evento a realizarse sería para un público de 17 años en adelante, es decir un público de criterio formado. Al tratarse de un tema tan discutido en estos años, el género, se espera que el tipo de propuesta atraiga al público de la ciudad. Además de incentivar a la creación de obras sobre la identidad y cómo esta puede transformarse.

3.3 PLAN DE DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN.

3.3.1 BRIEF CREATIVO.

El brief de producción permite que la investigación esquematice los trabajos a realizar para lograr un mejor y mayor alcance en la difusión de la obra, producto de la creación de un personaje mediante la transformación de identidad de género; se trata entonces de una especie de carta de presentación que persigue el fin de comercializar la obra.

- **Sinopsis de la obra:**

Vera quiere viajar al silencio, para eso tendrá que enfrentar todo los recuerdos estruendosos que la rodean día y noche, dejándola siempre cruzada de brazos en el mismo punto de su historia. En el silencio cree ella que encontrará una nueva manera de escucharse a sí misma.

- **Escenario estratégico:**

La obra envuelve la crítica y cuestionamiento de los estereotipos y roles de género aceptados por la sociedad, pero a su vez cuenta la historia de Vera, quién se encuentra rodeada por los recuerdos, por su pasado, negándole así una manera de viajar al silencio.

Es una propuesta que aborda la transformación de identidad de género, movimiento que empieza a surgir en la ciudad de Cuenca, como también a nivel nacional, con obras como: Julieta & Julieta, Lipstick y Revolver, entre otras. Al ser una nueva tendencia se espera que el público apoye dichas manifestaciones creativas.

- **Perfil del consumidor:**

La obra está orientada y con el objetivo de atraer a un público con criterio formado, así como a las distintas personas de la ciudad que han transformado su identidad de género.

- **Riesgos:**

La temática que se maneja en la obra puede generar distanciamiento con respecto al espectador. Asimismo al tratarse de un grupo de teatro con poco recorrido la propuesta puede pasar a un segundo plano en relación a grupos con mayor años de trayectoria.

- **Posicionamiento:**

El movimiento de teatro de género ha incrementado sus actividades dentro de la ciudad de Cuenca, prueba de ello es el primer festival a realizarse este mes de Junio. Por lo tanto la obra podría captar la atención del espectador, incluyendo un plan de difusión, de manera más apropiada.

- **Promesa:**

Cuestionar y criticar de manera asertiva mediante la obra de teatro los roles de género y estereotipos asumidos cotidianamente, y que afecta ya sea directa o indirectamente a las personas.

- **Evidencia:**

Un video promocional de la obra se realizará para futuras presentaciones, en el identifique y muestre con claridad el enfoque que tiene la obra sobre el género, así como la línea argumental de la historia que cuenta Vera.

- **Tono de comunicación:**

La obra al desarrollarse con una estética Queer que plantea subversión, inestabilidad de la identidad heterosexual y ambigüedad, se buscará un plan de difusión y estrategia que transmita lo referido al espectador.

- **Medios a utilizar:**

La utilización de redes sociales, afiches, entrevistas, videos promocionales y volantes, serán el medio para difundir la obra. Así como puntos estratégicos de la ciudad que previamente hayan sido investigados donde el público objetivo se encuentre o reúna.

- **Fecha de lanzamiento:**

El día jueves 7 de Julio del 2016.

3.3.2 IDEA COMUNICACIÓN:

La obra tiene un concepto que está basado en la noción de ruido y silencio, además de abordar la creación de un personaje femenino interpretado por un actor. Por tal motivo se enfatizará estos dos factores al momento transmitir a las personas.

3.3.2 PLAN DE MEDIOS:

La obra tiene un concepto que está basado en la noción de ruido y silencio, además de abordar la creación de un personaje femenino interpretado por un actor. Por tal motivo se enfatizará estos dos factores al momento transmitir a las personas.

TABLA 5: PLAN DE MEDIOS

ACTIVIDADES	ESPECIFICACIONES	OBJETIVO	SEMANAS
Redes Sociales	Crear Evento	Invitar a estreno	1
Afiches A3	Formato A3	Difundir estreno	1
Hojas Volantes	Tamaño Personalizado	Difundir Estreno	1
Radiocultura La Mandrágora	Entrevista	Difundir Estreno	1

3.3.4 AFICHE:

En cuanto al afiche de la obra se presentaron varios bocetos, de los cuales se seleccionó el que se observa a continuación como Ilustración 10. A causa de abordar la transformación de identidad de género al igual que la historia de Vera, este afiche servirá como medio para difundir la obra para el día de su estreno 7 de julio de 2016.



Ilustración 15: Afiche

3.3.5 PLANO DE LUCES:

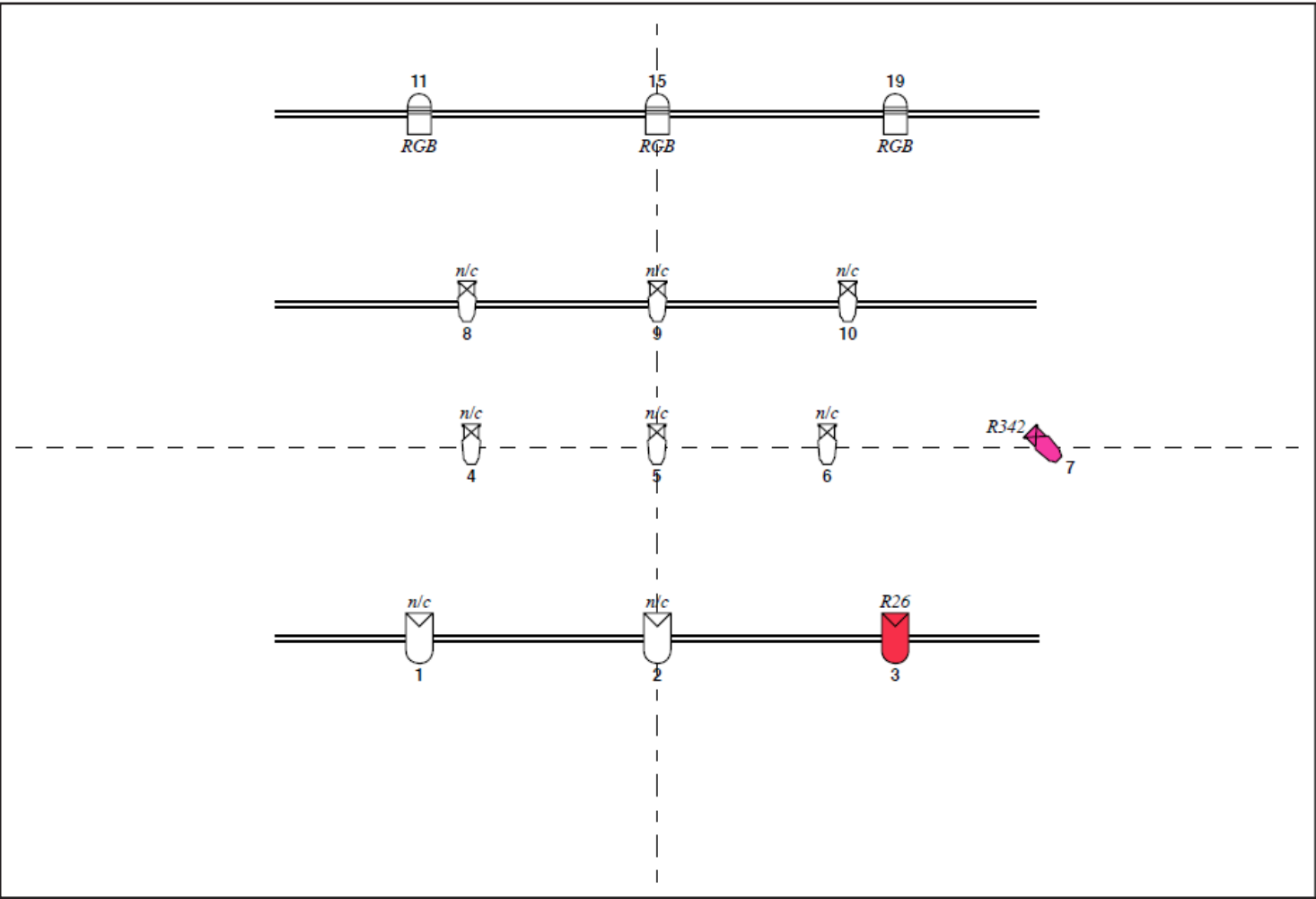


Ilustración 16: Plano de luces.

4. CONCLUSIONES:

Toda investigación artística produce cambios, transformaciones, o destrucciones, no importa que tema en específico se ejecute, más allá de los resultados y las excusas, la experiencia es lo único que queda después de un trabajo tan arduo como el de montar una obra de teatro.

Posiblemente los mejores resultados sean los errores que no se esperan en lo absoluto cuando tiempo atrás se visualizaba la obra, puede que en unos años se tome una consciencia positiva sobre dichos errores y todo por un instante se justifique, se refuerce para seguir creando. La transformación de identidad de género es un asunto muy complejo, requiere de conocimiento sobre el tema, por lo tanto la investigación bibliográfica, la investigación de una estética Queer, resultó tan indispensable para los participantes del proyecto, como fueron los ensayos, las investigaciones de campo y los diferentes elementos teatrales contruidos para la puesta en escena. Redactar el proceso de cómo el cuerpo se fue transformando, acoplado a las normas de comportamiento femenino resulta muy complejo, débase quizá a las jergas teatrales que abundan en las cabezas de cada persona sumergida en las tablas; lo mejor sería en este caso evidenciar el montaje, o haber estado presente en la semana que en el actor creció un gesto, un desplazar, una mirada diferente a la suya. Cuando aquello se manifestó también para la directora escénica, se supo que el objetivo principal se volvía cada vez más tangible.

Y no solo el cuerpo, se transforma, debido a que la relación entre pensamientos, deseos, experiencias y preferencias también lo hace. A partir de esta transformación paulatina y que continúa, el segundo objetivo de esta investigación se fue desarrollando, la puesta en escena era posible.

En el devenir de la puesta en escena se encontró quizá el gran obstáculo, puesto que el actor carecía de disciplina con su oficio, no obstante con el pasar de los ensayos y la lectura del libro de Thomas Richards “Trabajando con Grotowski sobre las acciones físicas” (2005), libro que muchas veces pasa desapercibido, se logró la concentración y dedicación que requiere cualquier construcción de personaje.

Asimismo la dramaturgia requería de tiempo y esfuerzo, si bien no se inspiró en los testimonios de personas que han transformado su identidad de género, se puede decir que en la dramaturgia se evidencia un personaje que transforma su identidad al narrar su historia, de esta manera y contando con la interpretación de un actor en un papel femenino, se logró la crítica y cuestionamiento a los roles de género ejercidos por la sociedad.

En cuanto al manejo de una estética Queer se puede concluir que aportó a la creación de un personaje femenino, e incluso puso en evidencia la importancia que mantiene el género con respecto al cuerpo y la performatividad corporal de cada persona. Planteando además formas subversivas y artísticas de manifestar la suspensión de la normas de género y la expansión de los límites creativos en relación a la creación escénica de personajes.

Por el lado de la producción es sensato señalar los contratiempos que se tuvo, así como la falta de recursos eficaces y eficientes que pudieran conseguir una mejor difusión y comercialización de la obra.

Aunque se espera que dichos obstáculos, como la disciplina del oficio, y el área de producción sean solventados con las nuevas experiencias que están por venir al presentar al personaje creado en esta investigación sobre las transformaciones de identidad de género.

4.1 RECOMENDACIONES

Las recomendaciones de las cuales se puede hablar para futuras investigaciones tiene que ver con factores de tiempo, equipo de trabajo y entrenamiento actoral. Puesto que obras artísticas de calidad no pueden aparecer de la noche a la mañana el factor tiempo es clave, la presión por parte de ciertas autoridades puede volverse un impedimento a la hora de crear un ambiente de trabajo adecuado.

Lo cual trae por consecuencia que se falsifiquen procesos a razón de cumplir con parámetros establecidos que no se ajustan a una realidad de creación artística. En otras palabras la investigación carecerá de sinceridad, cuestión tan discutida en el oficio teatral. El segundo punto se trata sobre la elección de un buen equipo de trabajo, con el cual la disciplina, eficacia y máximo esfuerzo se vean satisfechos, es decir que el estudiante vaya desde el inicio creando cierta profesionalidad con respecto a su creación, por eso se recomienda a futuros estudiantes trabajar no con amigos sino con compañeros de trabajo, que respeten el oficio teatral más que a nada.

La cercanía, la confianza, pueden jugar una mala pasada cuando se intenta poner en escena una obra de teatro. Por lo tanto será vital y necesario equivocarse, para así más adelante crear un verdadero equipo de trabajo.

Como último punto se recomendará el alza de entrenamiento actoral en la carrera de arte teatral, es inconcebible que los estudiantes que pretenden ser actores los dos últimos ciclos se la pasen cinco horas sentados frente a pizarrones en lugar de investigar con su cuerpo y emociones en un escenario.

Está bien apoyar a la producción y gestión de proyectos, debido a que se sabe que es una zona poco desarrollado en el medio, incluso en el Ecuador, pero un efecto no deseado de esto podría ser la muerte creativa, puesto que sin un entrenamiento riguroso, disciplinado e incentivo el estudiante de teatro no encontrará una manera de expresar, no creará, ¿qué restaría por producir y gestionar en ese caso?

5. REFERENCIAS

5.1 BIBLIOGRAFÍA:

- Baggini Julian, 2012, La trampa del ego, Barcelon, Paidos
- Barba Eugenio, 2010, Quemar la casa, Bilbao, Alba editorial.
- Barba Eugenio, 1994, La canoa de papel, Argentina, Catálogos.
- Bogart, Anne 2001, La preparación del director, Barcelona, Alba editorial.
- Butler Judith, 1990, Actos performativos de género, S/C, University Press.
- Butler Judith, 2004, Deshacer el género, Barcelona, Paidos.
- De Beauvoir Simone, 1949, El segundo sexo, Barcelona, Seix Barral.
- Forster David William, 2004, El cuerpo queer en el teatro latinoamericano, Arizona, Arizona State University.
- Grotowski Jerzy, 1960, Hacia un teatro pobre, Mexico, Siglo xxi editores.
- Liuba Kogan, 1993, Género-Cuerpo-Sexo: Apuntes para una sociedad del género, S/C, S/E
- Martinez Agapito, 2010, Escribir teatro, España, Alba editorial.
- Lecoq Jacques, 2003, El cuerpo poético, España, Alba editorial.
- Richards Thomas, 2005, Trabajar con Grotowsli sobre las acciones físicas, España, Alba editorial.
- Zuluaga Rubén Darío, 2013, La mimesis en el teatro clásico, Revista colombiana de las artes escénicas.

5.2 ANEXOS

5.2.1 DRAMATURGIA ESCRITA:

Vera:

(Piano. Silencio. Al público) Por un momento, ¡lo logré! Aunque continuó escuchando su música como si no hubiera pasado nada... (Piano) Disculpen, pero así es como recuerdo lo que pasó, Augusto me buscaba con su voz por todos los rincones de la casa, yo no dejaba que una palabra escape de mi boca, ni una palabra bajo mi paladar que confesase donde me encontraba, el silencio quedó a salvo entre mis labios, no como ahora, que recuerdo su música como un susurro inmune al tiempo y se me da por hablar hasta por los codos...

La música apropiada para recordar un recuerdo, desempolvarlo y escuchar una vez más su... (Piano) No, no, no, yo no haría eso, haría de todo excepto eso, hasta cruzarme de brazos, de pies y manos, de nervios... Eso tampoco, ¡Qué idiota tendría que ser una para cruzarse de brazos en un momento así!

De ahí por qué yo siempre imaginaba de todo para distanciarme por las buenas. No hubo día que no me imaginara en un lugar mejor, sin el ruido de recuerdos. Por ejemplo, en uno de mis arrebatos, imagine que enviaba a Augusto muy lejos, a una habitación desconocida, tropical, donde haya tormentas todos los días de la semana, así su música no hubiera arribado a mis oídos y yo mientras tanto hubiera podido viajar al silencio, ver algo más que no sean grietas, ¡pero no! recuerdo que apenas se me ocurría algo de esa magnitud, Augusto movía sus dedos de seda rápidamente, sin querer nos infectamos de la conexión telepática que comparten los amantes, cuestión que les repito: no es tan agradable... (Piano) Había días en los que Augusto movía sus dedos de seda sobre cinco pianos, y encima encontraba la forma de meterse cigarrillo tras cigarrillo entre sus dientes, doce pianos, cigarrillo, seda, veintiún pianos, cigarrillo, seda....

¡Suficiente ruido! Ya no entendía nada en esa casa, o quizá lo entendía todo, ¡no sé!. ¿Cómo no sentirse tentados a sacar los brazos de donde sea y cruzarlos?... Saque los brazos de su compañero de asiento y crúcelos, Augusto no se lo permitiría, ni una camisa de fuerza hubiera podido con él. Pase lo que pase sus manos seguían trabajando. No había obstáculo para su música. Nada, ni la más escandalosa imaginación de mis sobrinitos pudo hacer mayor cosa al respecto. (Piano) Todo empeoró. Mis sobrinos eran niños tan cobardes, correteaban despavoridos apenas un adulto se movía, lo único que ellos querían era no quedar atrapados, como yo, en la música de Augusto.

Afortunadamente siempre que mis sobrinitos huían los podía encontrar en el patio y en aquella ocasión me dijeron casi riendo: “Augusto ni nos vio, fuimos invisibles.” Pero nada que ver, ellos estaban flacos, más no invisibles, angurrientos, con amebas... Ahora que lo recuerdo sus risas fueron tan escandalosas, con su gran estruendo se volvieron invisibles para mí también.

(Piano) Augusto continuaba, continúa moviendo sus dedos sobre veintiún pianos, tenía en los bolsillos de su chaqueta un número impronunciable de colillas de cigarrillo y en el suelo se reunían miles de hojas de papel arrugadas por sus palabras: “Pucha, Vera, no sé qué escribir para esta huevada de canción. Las letras dejaron de ser lo mío. Me estoy quedando sin palabras, pucha...”

¡Bravo, Vera! Augusto es sinceramente un hermoso, un bello, un músico de un talento impresionante, o lo fue en aquella época. Precisamente por eso llamo mi atención y dije que no al montón de protagonistas clásicos que andaban atrás de mi falda, es decir esos Hamlets egocéntricos o Romeos envenenados que una se encuentra deambulando por este oficio, o ¿Por qué no habré escogido un hombre que realmente gane dinero y listo?... Pero en fin, no fue así, fue Augusto quién me dijo: “Eres mi musa”, y no pudo ser más inoportuno porque su lengua estaba siendo empleada en otra cosilla: “Eres mi musa” ¡Ash! Con razón las letras dejaron de ser lo tuyo. Y atestigüese que ni bajo tal circunstancia Augusto dejaba de mover el dedo índice como si tocara un piano, él sospechaba que en mi interior yo envolvía una tecla fascinante que... qué... Qué... Pero ni cosquillas, amigas, ni cosquillas.

¡Arroja tus pianos a la basura! No le dije eso, no, me apreté la lengua por primera vez en mi vida y salí al patio, abrí cuidadosamente el periódico, pliegue a pliegue, esquina por esquina, me acerqué a lo que quería leer pero el eco de los veintiún pianos se escuchaba hasta allá, casi casi como si fuera un susurro de Augusto y... Una grieta floreció entre los anuncios del periódico, a través de ella pude ver una casa en la cual no me había fijado en todos estos años de esquivar a los vecinos, cuestión que para mí no es nada sencilla, porque si se quiere esquivar a los vecinos una tiene que ser mitad ninja mitad hija de puta.... ¿Cómo no la vi antes? “Gasté todo mi dinero comprando la casa del frente, Augusto”, no le dije eso, no, pero en serio, él seguía garabateando su cuaderno con letras que serían sacrificadas a un dios déspota. No volvería a esforzarme en entablar diálogo con ese hombre, no había propósito, de tal modo que (disfruta de morderse la lengua) hice de mi lengua un ovillo, desde su vórtice hasta las papilas más amargas y me la apreté por segunda vez.

Tenía más ruido del que necesitaba, a eso súmenle sobrinitos gritando que se volvieron invisibles y consiguen la receta ideal para que la cabeza estalle y los trozos de glándula pineal cuelguen del candelabro.

Por eso mejor: (Muerde su lengua)... No solo la música era insoportable, también mis palabras se volvían más y más fastidiosas, mi griterío personal, eso que muchas confunden con su voz y que... (Siente nausea) Disculpen...

Recuerdo que en el patio todo se trizaba, a dos metros de Augusto las grietas eran más grandes, no había distancias, un espacio, un pedazo de mis recuerdos donde me pueda imaginar liviana, tan liviana que si se tiene suerte nada roza tus tobillos mientras caminas. (Vera se saca sus tacos) Así que compre esta nueva casa, de tres pisos, imaginé que flotaba. A excepción de esta esquina que es donde me doy el permiso de hablar y de hablar, las demás habitaciones están rodeadas por concreto, son cuatro paredes que abrigan al silencio y a mí. Por un momento conseguí que ningún ruido se filtre. Adiós a la lluvia y su eterno goteo bajando en espiral por el caracol de mi oído. Nada. Ni el cantar de los buses, ni el motor en las alas de los pájaros, ¡tampoco los albachos! Es decir ningún maestro albañil me invitó a su concierto de piropos y sierras eléctricas. Cada día me acercaba más al silencio, ¡qué bien! (Grita) ¡Silencio! (Siente nausea) No es para tanto, contrólate. Gritar “silencio” estuvo demás, hay que reconocerlo.

Como también tengo que reconocer a Frank, diré que él es el único que podría conseguirme un lugar así con tan poco tiempo y dinero. ¡Ah! El buen Frank, aquella mañana cuando en el periódico floreció la grieta lo llamé: “¿Aló? Frank, I need a favor. Yes, yes, another one, Frank.” “You are so strange, goddamit” Frank salió con eso en el momento que señale esta casa. “But Its in front of your house. You are very strange lady.” ¿Y? ¿Acaso yo te dije “Dickhead, you are a dickhead”, cuando viniste con tu oferta para que actuara en una telenovela? Siendo la artista que era me desechaste ahí, Frank.

Te prometí que cambiaría, es una mala temporada no más, aprenderé mis líneas, me arrancaré las ojeras con maquillaje, tú no sabes lo que se escucha todo el santo día en mi casa... Haría lo que sea para recuperar dinero, hasta un comercial, hasta dos comerciales, pero por favor no una... “El patrón no ha llegado. La niña Nadia sigue siendo virgen. El patrón no ha llegado. La niña Nadia sigue siendo virgen...” Recuerdo que repetía en vano esas frases como en seis capítulos, ¡seis! Qué fastidio arrojar tanta palabra al vacío. No eran más que ruido y para ruido me encierro en el patio y veo las grietas floreciendo cuando la música de... Con el respeto que te mereces Frank, pero ya estuvo bueno: “El patrón no ha llegado porque tiene una amante, eso más o menos hasta el perro lo intuye. Ayer nadaron desnudos en la alberca, con el perro, obvio yo los espíe, obvio el perro es historia pero sigue en el agua.

Obvio la niña Nadia sigue siendo virgen pero con un perro muerto en su adolescencia. Eso convierte en ateo a cualquiera y es casi seguro que se ahogará en un vaso de agua con el pasar de los años. Fin.” Luego la dueña de la finca esposa del patrón, procurando mantener la naturalidad en la escena, se levantó de su trono de oro pronunciando: “¿Qué, qué, qué, qué dice María de los Ángeles Concepción del Augurio...?!” ... Y para cuando termine de pronunciar mi nombre de servicio yo ya estaré fuera del set, fuera de sus vidas, fuera de un griterío que no me corresponde.

Si el dinero no sirviera para cometer locuras yo no hubiera sabido en que malgastar mi tiempo. “¿Eso te parece extraño, Fraankliiiiiinnn? Has lo que yo te pida sin preguntar si existen o no razones, pese a que no te las diga, las tengo. Ahora ten, querido, estoy harta de que me veas con esa cara de pez globo, vete, gracias por todos tus favores, quiero estar en mi nueva casa, adiós.” Le dije eso sin querer. Mi lengua de la mañana se soltó con todo mis recuerdos... Vómito sobre su corbata, vómito sobre sus mocasines, disculpa, que asco, se me escapó, por un momento imaginé que el ruido de los recuerdos se detendría, que mis palabras también... (Piano) pero su música, pianos, seda, cigarrillos continúan...

