

Fantasías de los 90: Procedimientos actorales para la creación de un espectáculo

Cintia Andrea Brunetti

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

brunetticintia@gmail.com

Licenciada en Teatro

Gabriel Andrés Pérez

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

gaboxertino@hotmail.com

Licenciado en Teatro

Recibido: 7/5/2019 – Aceptado: 13/4/2020

Resumen

El presente escrito da cuenta de nuestro Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Teatro, llevado a cabo en el periodo 2014/2015 en el cual investigamos sobre la construcción de procedimientos actorales a partir de diversos materiales de la década de los '90.

Conceptos tales como resonancia, fantasía, actuación y acto son puestos en tensión para dar cuenta de las etapas procedimentales de este trabajo de investigación. La obra teatral resultante de este proceso se llamó “María Alone” y fue estrenada en junio de 2015 en la sala teatral cordobesa Medida por Medida.

Palabras clave: Teatro; Artista escénico; Creación artística; Fantasía; Neoliberalismo

Fantasies of the '90s: Acting procedures for creating a show

Abstract

This writing gives an account of four Bachelor's Degree Final Work in Theater, carried out in the period 2014/2015 in which we investigated the construction of acting procedures from various materials of the 1990s.

In this way, concepts such as resonance, fantasy, performance and act are put into tension to account for the procedural stages of this investigative work. The play resulting from this process was called “María Alone” and was premiered in June 2015 in the Cordoba theater room “Medida por Medida”.

Keywords: Theatre; Performers; Artistic creation; Fantasy; Neoliberalism

Introducción

El siguiente escrito da cuenta de nuestro Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Teatro donde nos propusimos construir procedimientos actorales para la realización de un espectáculo teatral. El mismo estuvo basado en el plano de nuestra fantasía a partir de la década de los '90. En esta construcción, los conceptos de *actuación* y *acto* –abordados por Ricardo Bartís y José Luis Valenzuela– nos permitieron profundizar en lógicas sensoriales generadas desde el impulso que puso en juego un pasado que de alguna manera se alojó sensorialmente en nues-

tros cuerpos. Arribamos de esta manera al concepto de fantasía – de Melanie Klein–, pilar de nuestra investigación. Completó y sustentó este proceder el abordar la escena desde la idea de resonancia –desde la mirada de Jean Luc Nancy– como modo de operar el material. Esta práctica estuvo acompañada de la construcción de un corpus teórico ampliado y un espectáculo teatral. Entre ambos se establecieron y profundizaron las relaciones entre la teoría teatral y la práctica escénica para construir un modo particular de abordar la escena contemporánea.

Introducimos el concepto de fantasías de los '90, para luego dar paso al desarrollo de los aspectos conceptuales que fundamentan nuestro trabajo, el desglose del procedimiento realizado y las conclusiones del mismo. El concepto de fantasía lo tomamos de la psicología, particularmente de Melanie Klein quien nos aportó una mirada particular sobre el término: “El ser humano ante un estímulo primario elabora una deformación de la realidad, una escenificación de lo que más desea, es decir una fantasía de aquello que lo impulsa instintivamente” (Clancy, s.f., p. 2) .

Más adelante, desarrollaremos esta concepción particular de la fantasía, pero resulta necesario aclarar que, si bien el término pertenece a otro campo de estudio distinto al teatral, creemos que el mismo nos permitió poner en juego como estímulo primario a los materiales de la época mediados por los recuerdos y nuestra vivencia de la misma. Así, esta deformación de la realidad generó como resultantes un abanico de fantasías que fueron los cimientos escénicos de la construcción de un espectáculo sobre este periodo de tiempo en el cual fuimos partícipes.

Este escrito contiene el desarrollo relacional de los conceptos que avalan nuestra práctica, el procedimiento realizado y sus problemáticas sumado a las conclusiones a las que arribamos en este periodo de investigación.

Primera parte

En el presente apartado, desarrollaremos, en primer lugar, los diferentes aspectos que tomaremos del procedimiento de abordaje escénico a través del actor ligado al concepto de fantasía, acto y resonancia.

El sentido del instante y el saber de la experiencia

El teatro que apuesta a la construcción basada en el actor posee un historial de gran trayectoria dentro de la escena argentina. El trabajo actoral dentro de dicho procedimiento construye una poética que involucra, en el proceso, la condición propia del actor; su peculiar materialidad es la que construye discurso, un juego que pone de manifiesto aspectos intrínsecos al sujeto que interviene en la construcción de la escena que, en última instancia, permite “reconocer su experiencia del mundo, una parte de lo que ha sido” (Bartís, 2003, p. 9).

Esta materia prima, la relación que mantiene la actuación con el pasado, ese historial particular de cada actor, es donde profundiza esta investigación escénica. Aquí llegamos a un aspecto que nos interesa abordar, y, para dar cuenta de esto, utilizamos el concepto de fantasía desarrollado por Melanie Klein.

Klein toma a la fantasía como “expresión mental de los impulsos instintivos” (Clancy, s.f., p. 2) y éstos están vinculados a las pulsiones primarias que forman parte de la relación constitutiva del hombre con la realidad. Las fantasías se apoyan en las experiencias que el hombre establece con la realidad, son parte de su construcción de un mundo psíquico interno.

Esta relación del actor con su mundo psíquico interno es la materia prima con la que abordamos la escena con el propósito de plasmar la subjetividad que se manifiesta en este juego actoral a partir de los materiales con los que se trabaja. Nuestra propuesta fue construir una ficción sustentada en elementos reales extraídos de experiencias personales y de común conocimiento para poder plasmar una interpretación subjetiva y fantástica.

Siendo la materia de construcción esa subjetividad cargada de experiencias, abordar las fantasías, entonces, implicó establecer un cruce de la experiencia con la sensación de esa experiencia, y en el proceso creativo, se manifestó como una respuesta en forma de impulso momentáneo. Este, posee la característica de mantener en

diálogo constante el momento presente con esa potencialidad poética intrínseca de la experiencia escénica que, a su vez, brinda la posibilidad de generar nuevas normas, nuevos planteamientos y nuevas formas de entenderlo.

Fantasías y experiencia: un retorno infinito

Indagar en el inconsciente del actor, como materialidad escénica, fue parte de nuestra búsqueda, ya que encontramos en estas materialidades las manifestaciones construidas en nuestro paso por la década de los '90. Estos mecanismos son los que hicimos emerger para poner de manifiesto el mundo de las fantasías que se despertaron en nosotros.

Para ello, la propuesta actoral, estuvo direccionada a habilitar un territorio que propició un espacio donde pusimos en juego las manifestaciones actorales que apoyaron la exploración escénica desde aspectos sensibles. De esta manera, habitar una pulsión nos abrió la posibilidad de buscar un campo expresivo que motorizara las acciones y pudiéramos transitar sensiblemente de un estado a otro, donde se colocó en primer plano el juego poético con los elementos teatrales, para dejar emerger después el campo fantástico que nos propusimos investigar.

José Luis Valenzuela propone una diferenciación entre acción y acto que contribuyó con nuestra propuesta de trabajo actoral. Mientras la acción es lo que se hace por alguna razón y con un objetivo, el acto es lo que se comete sin objetivo precedente y se impulsa del imprevisto, de lo que no tiene razón, ni finalidad en sí mismo. El *acto* no es algo caprichoso, sino que posee la particularidad de presentarse como un desafío para el otro y para lo cual demanda una capacidad en la que “los actores logran intervenir con precisión en lo que transcurre (...) recordando además que esa intervención es algo decisivo que, como diría Paco Giménez¹, “no hace falta ensayar” (Valenzuela, 2004, p. 71).

Estas manifestaciones actorales relacionadas con el *acto*, poseen la característica de confluir tiempo y espacio en un instante. Un recorte que brinda la posibilidad de hacer aparecer a través de lo azaroso una espontaneidad única, que se traduce en un lenguaje puramente teatral. De esta manera, tomamos a las fantasías, como una función recursiva² (Spregelburd, 2010) en la que elaboramos un recorte de modo inconsciente sobre nuestra relación con el mundo real. Ese instante posee en su interior la manifestación fehaciente del impulso inconsciente.

Entonces, la búsqueda que nos planteamos fue tomar esos instantes escénicos desarrollados en las improvisaciones con el fin de construir fantasías que dieran cuenta de nuestra percepción, en el presente, de un pasado. Este instante de la escena, en relación a la década de los '90, es el que construyó sentido sobre un pasado desordenado y fluctuante.

Escuchar la resonancia de los '90

En el panorama de los años '90 a nivel mundial se manifiestan sucesos que van a condicionar las características socioculturales y políticas. En Latinoamérica y particularmente en Argentina, la modificación de muchas normas regulatorias, el libre comercio y la financiación externa, los procesos de privatización de empresas estatales, su adaptabilidad al Plan de Convertibilidad, sumadas a otras medidas neoliberales, llevan a una desigualdad en la distribución del ingreso y por ende a consecuencias devastadoras tanto a nivel social como cultural.

Al comenzar nuestra investigación observamos una gran apertura de horizontes a los cuales enfocar nuestra visión sobre los años '90 dadas las características expresadas en el párrafo anterior. Desde aspectos políticos, económicos y sociales, hasta los más particulares y personales como lo son las canciones de moda, la vestimenta, los juguetes y también aspectos de conocimiento común como los programas de televisión, los casos policiales y

¹ Actor, director y maestro de teatro, nacido en Cruz del Eje, Córdoba. Fundador del teatro La Cochera, centro de actividad teatral local, nacional e internacional.

² Rafael Spregelburd (2010) en TEDx (Conferencias sobre Tecnología, Entretenimiento y Diseño) expone que “Entonces, la primera de las reglas de toda representación es saber qué desplaza, qué decido no ver para poder ver (...) siempre ver es una función recursiva en la cual decido qué debo jerarquizar sobre lo que estoy viendo”. Spregelburd es dramaturgo, traductor teatral, director de teatro y actor argentino.

los personajes propios de la época. Resumir el enfoque en pocos aspectos se tornó por momentos dificultoso, sin embargo, encontramos como prioritario realizar una selección sensible sobre los materiales a trabajar.

Entendimos entonces que la implicancia que los '90 tenía en nuestro trabajo respondía a la consigna: encontrar materiales de la época que nos conmovieran. Hablamos de conmover como un modo de generar estímulos sensibles en nosotros y que funcionen como disparadores para dejar emerger este pasado latente. En nuestro proceso, esta idea dio como resultado un trabajo de búsqueda donde pusimos en primer plano nuestra visión sensible y nuestras relaciones con el material: ¿Qué nos gusta de los noventa? ¿Qué creemos característico de la época? ¿Qué relación sensible entablo yo con el material? ¿Cómo me conmueve?

Observamos que el ingreso del material se estableció en una dinámica de resonancia. En ideas generales podríamos decir que el término resonancia se refiere al movimiento oscilatorio de un cuerpo que en relación con otros cuerpos producen una relación de empatía. Lo cual implica que en la resonancia, dos cuerpos en movimientos oscilatorios similares, se encuentran en una misma frecuencia.

Profundizando en el término resonancia, ésta implica una apertura de los sentidos, es decir, estar a la escucha de las resonancias del material. Al decir de Jean Luc Nancy “Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad (...) sentido en que se presume que lo sensato se encuentra en la resonancia y nada más que en ella” (2007, p. 20). Es por esto que creemos que utilizar el impacto de los materiales de los '90 como posibilidad de despliegue de sentidos a través de la resonancia con éstos contribuyó a participar en el proceso desde una voluntad desinteresada de dar significación tanto en la búsqueda del material como en el abordaje escénico.

Segunda parte

En esta segunda parte daremos cuenta de las tres etapas que implicó la construcción procedimental. En la primera etapa realizamos la búsqueda y exploración de materiales de la época, en la segunda etapa definimos los ejes de funcionamiento escénico resultantes de nuestro proceso y en la tercera etapa desarrollamos la instancia de montaje y puesta en escena final.

Este procedimiento dio como resultado la construcción del espectáculo al que llamamos “María Alone”, haciendo referencia al caso de María Soledad Morales³. En la puesta en escena habitan dos personajes: Hombre y María Soledad. La obra trata la historia de un hombre que ostenta el poder y para obtenerlo planea una revolución desde hace muchos años. Es por esto que Hombre convoca a la imagen que usará como estandarte: María Soledad Morales, una estudiante catamarqueña asesinada por los *hijos del poder*⁴. El plan es hacer explotar una ciudad y entre los escombros hacer aparecer la imagen de esta adolescente ultrajada vestida como una Virgen, como un milagro, como un símbolo de esperanza que logre convocar a miles de adeptos. Él tratará de convencerla de su plan y María Soledad se reivindicará revelándose ante él.

Para ampliar las relaciones de estos apartados con ejemplos prácticos que no ayuden a dar cuenta de nuestro proceso, hemos dividido las escenas en tres “fantasías”:

- Primera Fantasía: “La preparación de María Soledad”: En esta primera parte Hombre prepara a María Soledad para ser la imagen de la esperanza y hace explotar una ciudad. Aquí aparece María Soledad vestida como una Virgen.

- Segunda Fantasía: “La toma de conciencia”: En esta segunda parte, María Soledad advierte del engaño al pueblo y Hombre la obliga a tomar conciencia. Aquí abusa sexualmente de ella.

- Tercera Fantasía: “La reivindicación”: En este último bloque, María Soledad da muerte a Hombre liberán-

³ Joven estudiante argentina (1972-1990) asesinada en la capital catamarqueña el 8 de septiembre de 1990, por los “hijos del poder”, lo que devino en una crisis política de repercusión nacional.

⁴ Se les llamaba “hijos del poder” a la descendencia de los políticos poderosos y que gozaban de impunidad total.

dose de todo lo que él simboliza.

Primera etapa: Aproximación actoral a la década de los '90

1. El contacto de los actores con los materiales de la época

Nuestro trabajo escénico se propuso establecer un vínculo con los '90 desde la resonancia. Antes de comenzar con los ensayos iniciamos una búsqueda, exploración, indagación y recolección de diferentes materiales de la época. La idea fue encontrar lugares de empatía entre nosotros y los materiales con la intención de generar movimientos sensibles y resonancias que nos permitieran avanzar en el plano creativo. Por este motivo, la selección de elementos se realizó a partir de la premisa de elegir aquellos que nos *conmovieran*, dado que ponían en movimiento algo dentro de nosotros con el simple hecho de nombrarlos.

Sin pretender hacer una enumeración exhaustiva de todos los materiales, vamos a mencionar aquellos que nos van a permitir ponerlos en juego en este escrito y dar cuenta de cómo operamos con ellos en los ensayos. Es necesario aclarar que la diversidad de materiales nos impulsó a clasificarlo de alguna manera, para poder discernir, comprender y observar qué de todo lo que teníamos nos interesaba explorar.

Los clasificamos en dos grandes grupos: Los de conocimiento público y los de conocimiento personal. Los del primer grupo estaban relacionados con una referencialidad de la época y tuvieron la particularidad de que, en algún punto, nuestro imaginario generó referencias similares para cada material. Entre ellos se encontraban discursos políticos de [María Julia Alsogaray](#)⁵ y de [Carlos Saúl Menem](#)⁶, noticias como la explosión de Río Tercero⁷, el atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina AMIA⁸ y el caso de María Soledad Morales. También seleccionamos canciones como [Barbie Girl](#) del grupo Aqua⁹, [Batimanía](#) de Ricky Maravilla¹⁰ y [Provócame](#) de Chayanne¹¹.

Los materiales de conocimiento personal fueron ropa de la época, como por ejemplo un vestido de niña, un saco de piel, una muñeca Tammy¹², un radio grabador y Cassettes¹³. Éstos estaban destinados a despertar vínculos íntimos en relación con la época que no necesariamente se apoyaban en la referencialidad con ella, sino en lo que provocaba internamente y particularmente en nosotros.

Tal como lo explicamos en el tercer apartado de la primera parte (*Escuchar la resonancia de los '90*), en los ensayos utilizamos la idea de resonar para nombrar la manera de operar el material actoralmente desde una actitud de escucha. La apertura de lo que no se sabe, de la pregunta, de aquello que emerge ante la espera. La escucha de eso que está presente entre el estímulo y lo que suponemos lógicamente que es la respuesta, eso intermedio es una potencia que está dispuesta a surgir en la escena y que a partir de operar por resonancia se nos permite dejarlo sonar y habitarlo.

La multiplicidad de sentidos fue abordada desde una óptica de apertura dado que la década de los '90 se asocia inminentemente a una determinada referencialidad. Al poner este material dentro del juego escénico y permitiendo que resonara, comenzábamos a escarbar en ese espacio de indefinición que existía entre el material y lo que repercutía en nosotros. Este estado de latencia es lo que produjo un material escénico que comenzó a

5 María Julia Alsogaray fue funcionaria menemista, Secretaria de Medio Ambiente. Su gestión fue fuertemente controvertida por demostrarse la malversación de fondos del Estado. Fue duramente criticada cuando apareció en la tapa de la Revista Noticias sólo con un tapado de piel. Murió en 2017. Su discurso más reconocido es el que resulta de la entrevista mencionada anteriormente.

6 Presidente de la Argentina en el periodo neoliberal 1989-1999

7 Esta explosión se produjo en noviembre de 1995 durante la presidencia de Carlos Menem. Causó grandes daños a la población. En el 2014 la justicia determinó que el móvil de la explosión fue el tráfico de armas a Ecuador y Croacia.

8 Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) El atentado terrorista se produjo por un coche bomba el 18/07/1994 fue un hito de la época dado que estuvo ligado a los actos de corrupción del poder político.

9 Grupo noruego-danés que se hizo conocido en los '90 por su canción Barbie girl que hacía alusión a la vida de una muñeca Barbie y su novio Ken.

10 Cantante y compositor salteño. En la década de los '90 fue uno de los precursores de la movida tropical que fue un período de apogeo de la cumbia en nuestro país.

11 Cantante, compositor, bailarín y actor puertorriqueño

12 A la Muñeca Tammy se la llamó a principio de los '90 la "barbie argentina". Su éxito estuvo dado por ser más barata que la muñeca Barbie, pero como una gran similitud a la original.

13 Formato de grabación de sonido o vídeo en cinta magnética usado hasta el ingreso del CD a fines de los '90

posicionarse a orillas del sentido de una lógica unidireccional.

En este estar sensible nos dejamos habitar por diferentes estados, buscamos “aflojar la carne” para dar paso a los impulsos actorales resultantes de este material. Ure habla desde su rol de director expresando que este aflojar permite al actor recibir mejor aquello que está resonando en el aire del ensayo (Ure, 2009, p. 39).

En los ensayos, al escuchar por ejemplo el [discurso de María Julia Alsogaray](#), nos resonaba la famosa imagen de esta mujer con su saco de piel, posando para la revista *Noticias*¹⁴. A partir de esta resonancia incorporamos un saco de piel para ponerlo en juego y explorar cómo seguía resonando y qué materiales nuevos despertaba en nosotros.

A medida que transcurrían los ensayos el saco siempre era un material al que recurríamos y que producía cada vez más resonancias. Al observar esto, nos dimos cuenta que una de las premisas con las que estábamos operando era la de estar a la escucha de las resultantes que sobrevivían. Con *sobrevivir* nos referimos a aquello que emerge más de una vez en los ensayos y que comienza a legitimarse por su propio peso y generar una lógica interna propia que se relacionaba con el poder y la lujuria. Así el saco de piel sobrevivió y debido a esto decidimos, en un trabajo de mesa posterior, que éste sea parte del vestuario de Hombre. Lo decidimos así dado que este personaje es quien ostenta manejar a todo un pueblo a través del engaño y esta ostentación nos remitía a los políticos de la época, entre ellos María Julia Alsogaray con su saco de piel.

Sumado a esto, de los [discursos políticos de Menem](#), resonaban en el ensayo ciertos fragmentos, tales como “(...) quiero que, estas, mis primeras palabras sean una elevación hacia el cielo, a nuestras mejores fuerzas, a nuestras más vitales esperanzas. Ante la mirada de Dios, yo quiero proclamar: ¡levántate y anda! De pie para terminar con la crisis. ¡Con el corazón abierto para unir voluntades!¹⁵”. Estos fragmentos que se repetían ensayo tras ensayo, porque nos conmovían y permitíamos que emergieran en diferentes momentos de las improvisaciones, fueron configurando parte del texto de la obra. En particular, aparecen en las palabras que Hombre dice cuando hace emerger a María Soledad entre los escombros de la explosión:

Hombre: *(Se dirige hacia la heladera, la pone de pie)* ¡Pánico y conmoción en toda la ciudad, los medios con sus cámaras lograrán captar la imagen de la esperanza! ¡María Alone! *(Levanta a Soledad, apaga la música)* Las vírgenes aparecen siempre después de una desgracia, en una mancha de una pared húmeda, pero vos no. ¡Vos vas a aparecer dentro de esta heladera! *(La mete a María Soledad dentro de la heladera. Se coloca un saco de piel con un cuello de raso rojo. Sube arriba de la heladera)* Lady's and gentleman's, quiero que, estas, mis primeras palabras sean una elevación hacia el cielo, a nuestras mejores fuerzas, a nuestras más vitales esperanzas. Ante la mirada de Dios, yo quiero proclamar: ¡levántate y anda! De pie para terminar con la crisis. ¡Con el corazón abierto para unir voluntades! Hoy estamos reunidos ante un milagro que dará refugio a nuestras almas. *(Abre la heladera y muestra a María Soledad vestida de virgen)*. (Brunetti y Pérez, 2015, p 79)

Por otra parte, uno de los puntos que nos parecía importante tener en cuenta era el de no dar una opinión cerrada, unidireccional y unívoca sobre la década. En este sentido, el hecho de considerar a María Soledad como un *estandarte de guerra* nos permitió un despegue en relación al estereotipo y nos estimuló a pensar desde una multiplicidad de sentidos. Esto lo destacamos porque uno de los principales conflictos que tuvimos fue el hecho de preguntarnos cómo abordar temas tan cruciales como el asesinato de una adolescente por parte de los hijos del poder. Vemos, así como el cruce de los materiales vinculados y operados por resonancia produjo el despegue de un estereotipo de referencialidad de la época y permitió que habitaran diferentes puntos de vistas en relación al tratamiento de las temáticas complejas como el femicidio de la adolescente catamarqueña.

¹⁴ La Revista Noticias es ícono del periodismo de espectáculos, su contenido está orientado a temas políticos, de la farándula y de actualidad social. Haber publicado esta entrevista allí inició un vínculo particular entre la política y la fama.

¹⁵ Fragmento del discurso de Carlos Menem ante la Asamblea Legislativa cuando asumió su presidencia en 1989.

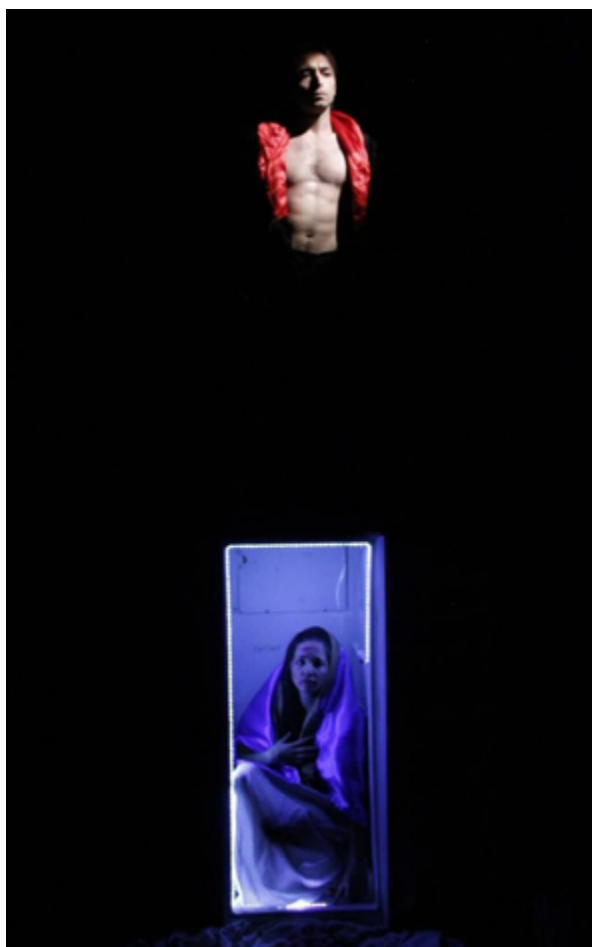


Fig. 1 María Alone, Córdoba 2016 PH: Belén Carranza

2. El recorte sensible de una década de fantasías

A medida que transcurrían los ensayos, el material fue seleccionado a partir de recortes que se realizaron en relación a las necesidades de la exploración escénica. Un primer recorte fue aquel realizado *desde la resonancia en la improvisación* y estuvo dado a partir de una mirada sensible, relacionada al vínculo que nosotros generamos con él. Luego un segundo recorte fue el de búsqueda desde una *selección intelectual y de lectura en relación a la década* que dio como resultante la acumulación de un bagaje de materiales potenciales, posibles y latentes. Este segundo recorte estuvo ligado a nuestra sensorialidad.

Establecimos también una doble dinámica de ensayos. La primera dinámica estuvo relacionada con la posibilidad de generar resonancias a través de improvisaciones que tenían un *punto de partida común*. Por ejemplo, realizamos una improvisación tomando dos materiales para comenzar. Por un lado, un vestido de niña y por el otro, la noticia del atentado a la AMIA¹⁶. A partir de la consigna *tomar un comportamiento en relación a estos materiales* comenzamos a explorar escénicamente por resonancia.

Siguiendo esta consigna, el vestido de niña nos llevó a sentir nuevamente sensaciones de nuestra infancia que fueron permeándose con las imágenes de las explosiones del atentado de la Amia. Desde allí emergieron fantasías relacionadas con la idea de la muerte, de la ausencia de las personas queridas, del miedo que generaba en la sociedad el hecho de sentirse vulnerable ante un atentado. Esta idea de atentado nos llevó a pensar en hacer explotar una ciudad para tomar el poder. Esta *fantasía* fue cimiento del plan de Hombre para hacer explotar una ciudad y tomar el poder.

De este modo las vinculaciones con los materiales repercutieron poniendo en juego el material inconsciente

¹⁶ Ver nota al pie N.º 8

del actor en relación al estímulo dado, dando como resultantes diversas fantasías en relación al punto de partida elegido. Esta primera modalidad nos permitió generar estados y atmósferas que luego colaboraron con imaginar posibles ficciones. Las improvisaciones se realizaban en una extensión de tiempo tal¹⁷, que permitían indagar en lo profundo del material.

La segunda dinámica constó en traer un *diseño de recorridos o de modalidades de operación para el ensayo*. Por ejemplo, tomamos la muñeca Tammy y el texto de la canción Barbie Girl. Previo al ensayo preparamos un video donde se manipulaba a esta muñeca y decíamos fragmentos¹⁸ de la canción con diferentes intenciones. El diseño de recorridos era ver el video y a partir de allí improvisar con este material nuevo. De esta manera, de la improvisación rescatamos la idea de mujer objeto/ mujer plástico. Vimos que esta idea tenía consonancia con las llamadas “Lolitas”¹⁹ de los años ‘90 y resonaba con el caso de la estudiante catamarqueña.

Luego de un trabajo de mesa decidimos poner en juego el texto de la canción dentro de una escena donde Hombre ejercía poder y sometimiento a María Soledad. Esto nos permitió hablar de un hecho sensible, como la violación de una adolescente, apelando a un juego de *contradicción entre el discurso y la imagen*. Ampliaremos este aspecto cuando hablemos de los ejes de funcionamiento en el siguiente apartado destinado a la segunda etapa.

De esta forma, las reminiscencias de estos materiales se pueden observar en la obra en el bloque de la Segunda Fantasía. Aquí el personaje Hombre toma venganza porque María Soledad ha advertido al pueblo del engaño:

Hombre: ¡No! ¡Eso no! (Toma a Soledad del cuello y la trae consigo) ¡Como te gusta jugar con los límites!
(La ahorca y la acuesta sobre él sobre la heladera). Yo soy María Soledad.

Soledad: I'm María alone.

Hombre: Fui asesinada por los hijos del poder.

Soledad: I was killed by the sun of power

Hombre: Te escribí una carta.

Soledad: I write a letter.

Hombre: La rompiste y después rompiste mi mandíbula.

Soledad: You broke mi letter, you broke my heart, you broke my mouth.

Hombre: Me desfiguraste.

Soledad: You broke my face.

(...)

Hombre: Vos podés desnudarme.

Soledad: You can undress me.

Hombre: Vos podés tocarme.

Soledad: You can touch me.

Hombre: Vos podés hacerme lo que quieras. (Le abre la parte de arriba del vestido).

Soledad: You can do anything.

Hombre: Pero tenés que decir.

Soledad: But you have to say.

Hombre: Por siempre tuya.

Soledad: Forever yours. I'm forever yours!

Hombre: ¿ves lo fácil que es jugar con tu inocencia? Ahora vas a aprender, ahora vas a tomar consciencia.

Hombre va hacia la radio y pone play. Suena la canción Barbie Girl.

Mientras suena barbie Girl Hombre abusa sexualmente de Soledad, arrastra de los pelos a Soledad dejándola tirada, toma una botella de champagne, la abre, bebe, se moja, la moja a ella. Corta la música.

Silencio. (Brunetti y Pérez, 2015, p. 83)

Luego de este pasaje escénico, se escucha la canción de Barbie Girl y Hombre hace caminar a María Soledad por una *pasarela* formada por una larga bandera roja de raso que pertenece a Hombre. Este dispositivo se construyó a partir de retomar la idea de las Lolitas.

17 La duración de estas improvisaciones era en promedio de tres horas.

18 Compartimos el fragmento de la canción “Haz que camine, haz que hable, haz lo que quieras/Puedo actuar como una estrella, puedo rogar de rodillas/ (...)/Puedes tocarme, puedes jugar/Si dices: Soy por siempre tuya”

19 Las “Lolitas” eran las modelos adolescentes (entre 13 y 18 años) de la época de los 90’. Con ellas se hacía una gran publicidad a los cuerpos flacos, esbeltos, al ideal de la mujer barbie que en general logra ese cometido con cirugías y abstinencia alimentaria.



Fig. 2 María Alone, Córdoba, 2015 PH: Belén Carranza

Vemos entonces como en esta segunda modalidad utilizamos a los materiales para establecer una relación significativa, pusimos en juego nuestros imaginarios, nuestras fantasías y las abordamos escénicamente. A la improvisación que propusimos y a las resultantes de estas resonancias las tomamos en la segunda etapa para construir las escenas definitivas. De este modo observamos cómo cada uno de nosotros como actores pudimos hacer un proceso intelectual de selección de los materiales y luego establecer una relación de comprensión con ellos.

Sumado a lo anterior, en nuestro proceso surgieron muchas posibilidades de abordaje. Por ejemplo, a partir de trabajar con la muñeca Tammy emergió en las improvisaciones la idea de lo “trucho”, del material que no es original. Pero también resonaban ideas sobre lo que implicaba ser modelo, cuestiones relacionadas con los hábitos alimentarios, la bulimia, la anorexia. Sin embargo, lo que siguió latiendo en el transcurso de los ensayos fue la idea de lo “trucho” como algo que nos modificaba internamente, que tocaba *algo dentro de nosotros* y que nos impulsaba a generar material nuevo.

Entonces, algo decisivo en este proceso fue que decidimos focalizar en determinados elementos, aquellos que sobrevivían ensayo tras ensayo. Estuvimos atentos a esta insistencia de los materiales y no decidimos en relación a lo que *creíamos* que tenía que suceder. Es por esto que nos enfocamos en los materiales que seguían generando impulsos creativos en nosotros y que percutían dentro nuestro cobrando cada vez más fuerza en la escena y generando cada vez más fantasías en relación a la época elegida.

En este punto, en relación a las instancias de improvisación, el ensayo se construyó como dice Ure (2003) en una madeja de delirios fragmentados que caprichosamente quieren enredarse con la realidad y que para un actor es la materia prima de su trabajo. El ensayo se cimentó como un espacio donde comenzaban a emerger situaciones que al principio no tenían conexión alguna. Al habitar la idea de resonar con el material, las construcciones resultantes carecían de conexiones lógicas tanto narrativas, de sentido como de continuidad entre sí. Resultaban inconexas en cierto sentido, pero unidas a la vez por ser resonancias de un material que provenía de una misma época y que estaba cargado con ideas e imágenes sobre la misma.

Segunda etapa: Definición de los ejes de funcionamiento de la maquinaria escénica

En esta segunda etapa, retomamos aquellos segmentos de improvisación con los cuales nos interesaba seguir profundizando. El propósito que tuvo esta metodología fue dejar que perdurara aquello que nos movilizaba actoralmente. De este modo, los intereses y las sensibilidades de cada uno se pusieron en juego dentro de la selección y, en el plano escénico, sobrevivieron siempre y cuando pudieron ofrecer lugares de intensidad dramática.

De esta manera, se preparó el terreno para potenciar los imaginarios latentes privilegiando formas seductoras que logran sobrevivir por su capacidad de estimular nuestros sentidos e imaginarios.

Estos lugares actorales empezaron a funcionar como las piezas de un gran engranaje, que a lo largo del proceso se fueron estableciendo como partes fundantes en el proceso creativo. Los imaginarios construidos junto con los momentos elegidos comenzaron a manifestar en la actuación una reflexión sensible sobre la poética²⁰ de la escena que, al mismo tiempo, dialogaba con nuestros vínculos con la época.

Es por esto que este gran engranaje del proceso de creación comenzó a requerir ciertos lineamientos que particularizaran y organizaran nuestra selección de escenas. Entonces fue necesario encontrar un marco de contención que, por un lado, pudiera canalizar esta exploración escénica y que, por otro lado, potenciara los imaginarios sin coartar el campo creativo elaborado hasta el momento. El juego de estos elementos dio pie a edificar ciertos mecanismos propiamente teatrales que expresaban la visión poética del mundo que estábamos construyendo. Estos mecanismos fueron construidos a partir de analizar las lógicas internas de las improvisaciones que sobrevivieron en la primera etapa. Los denominamos *ejes de funcionamiento de la maquinaria escénica*.

El primero de estos ejes de funcionamiento fue el uso de la *contradicción entre el discurso y la imagen*. El mismo nos brindó la posibilidad de indagar en mayor profundidad sobre nuestros imaginarios de la época. Entonces, por ejemplo, en la selección de fragmentos a trabajar, realizamos un proceso de composición donde agregamos un texto que mantenía una contradicción con lo que físicamente se hacía en escena. En el bloque de la Segunda Fantasía, María Soledad y el Hombre cantan la canción de [Barbie Girl](#) mientras él abusa sexualmente de ella.

Un segundo eje fue la *ironía* que se establecía sobre ciertas situaciones. El procedimiento constaba en instalar escénicamente un momento de carga dramática apelando a un tema real y trágico y luego destruirlo. Para esto utilizábamos el recurso de realizar lo opuesto a lo que estaba sucediendo. Esta oposición la lográbamos operando, por ejemplo, desde el humor.

De esta manera, en el primer bloque “La preparación de María Soledad”, Hombre hace explotar una ciudad. Se ven en escena los rastros de gente quemada, ropa con sangre, humo de la explosión y los dos personajes lloran de manera desgarradora. En ese momento trágico, Hombre detiene su llanto como si nada le pasara y le grita abruptamente a María Soledad “¡Poné play!”. Ella deja de llorar y camina hacia un radiograbador y pone un cassette de Ricky Maravilla²¹. Suena en escena la canción [Batimanía](#) que hace alusión a un héroe de fantasía llamado Batman. Con esta letra de fondo ambos personajes vuelven a llorar sobre los restos de la explosión.

Un tercer eje de funcionamiento fue el *uso de la chicana*²². Exponer un procedimiento de mala fe por parte de uno de los personajes motorizó un comportamiento en el que se oscurecían las procedencias de ciertas acciones o situaciones y se potenciaba el juego hacia lugares indefinidos. En este sentido, en la Segunda Fantasía luego de que Hombre abusa sexualmente de María Soledad le ofrece un teléfono para llamar a su familia y pedir que la rescate. Este teléfono en realidad es un portero eléctrico. María Soledad le dice que ese aparato no tiene números para marcar y él se lo quita diciendo que va a llamar él. Hombre toma el supuesto teléfono y simula marcar. Espera unos momentos y luego le dice a María Soledad que le da ocupado y que no se podrá comunicar con su familia.

La *ruptura y fragmentación de los juegos establecidos* las operamos colocando en contrapunto diferentes elementos que en apariencia no estaban relacionados. Por ejemplo, al comienzo de la Primera Fantasía, Hombre ejecuta una coreografía de la canción *Provócame* de Chayanne. Con esta coreografía invoca al espíritu de María Soledad. Esta decisión escénica se tomó haciendo foco en este eje de funcionamiento. De esta manera, pudimos construir líneas de sentido que no teníamos premeditadas y que ampliaron las posibilidades de lectura de lo que sucedía en la escena.

20 Entendemos por poética a lo que Dubatti (2011) denomina como conjunto de componentes constitutivos del ente poético. Ampliaremos esta concepción de poética en el punto 2 del apartado destinado a la tercera etapa.

21 Ver nota al pie N° 10.

22 Según la Real Academia Española el término chicana significa: (del Fr. Chicane) Procedimiento de mala fe, artimaña.

El último eje de funcionamiento fue la *condensación en una imagen* de diferentes signos que amplificaban el campo expresivo de las situaciones. Por ejemplo, en la Primera Fantasía, Hombre presenta a María Soledad al pueblo. Esta presentación la hace parándose arriba de una heladera y abriendo la puerta de este electrodoméstico. Dentro de éste se ve a María Soledad vestida de virgen con lágrimas de sangre pintadas en su rostro. Consideramos que esta condensación contribuyó a establecer un juego fantástico con los elementos utilizados proponiendo desde su materialidad un despegue que posibilitó la creación de una ficción particular cargada de diferentes sentidos.

Es importante aclarar que estos juegos escénicos o reglas internas de funcionamiento nos abren las puertas para experimentar con aspectos diferentes de la teatralidad, no sólo desde lo actoral, sino también, jugar con el lenguaje plástico, musical y dramático, haciendo confluír esos lenguajes para la creación de escenas. Es en esta conjunción en la que encontramos la potencia para crear campos de acción donde el actor puede establecer su mundo poético a través del juego y plasmar sus fantasías.

En este sentido, a través de los ejes pudimos poner de manifiesto nuestra vinculación sensible con el caso de María Soledad Morales. Éste se convirtió en un canal para expresar nuestras fantasías en relación al suceso. Además, descubrimos que era más estimulante para el trabajo actoral el uso del cuerpo como metáfora y los imaginarios que alrededor del caso materializábamos. De esta manera, las posibilidades escénicas se multiplicaron quedando en primer plano la intensidad dramática. El mundo poético de la escena comenzó a expandirse y las múltiples posibilidades de abordaje nos ayudaron a incorporarlo al juego actoral.



Fig. 3 María Alone, Córdoba, 2015 PH: Belén Carranza

1. La mirada externa

En esta etapa incorporamos la mirada de un miembro externo, Diego Gavarrette²³, artista plástico, técnico en medios audiovisuales y estudiante del último año de la Licenciatura en Cine (UNC). El objetivo fue poder contar con una mirada externa que colocara el foco en la potencialidad actoral que ofrecían las escenas.

Creemos que, las fantasías incipientes en los cuerpos de los actores, son terminadas de completar por el ojo de quien las está mirando. Es por eso que, si en los primeros encuentros se utilizaron los ensayos para descubrir cuáles eran las fantasías que se despertaban en los actores, en esta segunda etapa, nos preguntamos cómo abordarlas y cómo plasmarlas. En este sentido, del cúmulo de escenas de la primera etapa, se comenzó a filtrar

²³ En la época de este trabajo final (2013 al 2015) Diego se encontraba dirigiendo el largometraje "Zonda" donde Gabriel Pérez fue uno de los actores participantes. Él enfoca sus trabajos desde el material creativo que el actor le ofrece. Esto fue un punto decisivo al momento de decidir hacerlo participe de nuestro trabajo final.

una lógica de selección posicionada desde un receptor externo a ellas. Este primer espectador generó un vínculo con la escena desde una percepción externa y esto permitió poner en relieve, seleccionar, filtrar, decidir cuáles de las manifestaciones sensibles de cada uno de nosotros como actores quedaban para un montaje final.

Tercera etapa: El montaje de una fantasía

En esta tercera etapa, se sumó al equipo, para colaborar como asistente de dirección, Natalia Buyatti²⁴. Una de sus funciones estuvo relacionada con aportar nuevos puntos de vista en relación a las escenas, y ayudar a Diego Gavarrette en el refinamiento escénico. En este sentido, los pre-montajes de la fase anterior, se nos presentaron como pistas interconectadas por la materialidad misma de la escena.

En esta etapa el concepto de resonancia de Jean Luc Nancy (2007) volvió a tomar protagonismo. Pusimos a rodar la idea de que lo que nos permitía construir una ficción posible era “descubrir qué hilos secretos lo ligan a sus primeras decisiones en apariencia arbitrarias” (Valenzuela, 2004, p. 106). Es decir, en este punto abandonamos el impulso de querer explicar las decisiones tomadas actoralmente en la primera etapa por darle importancia a la resonancia de los materiales de la década y en la segunda etapa por poner el foco en la intensidad actoral. El plan fue dejar emerger lo latente nuevamente para poder desempolvar lo que la misma escena nos trataba de mostrar. Para esto, la mirada de personas ajenas al proceso nos permitió ver los diferentes imaginarios que se construían y comenzamos a dilucidar aquello latente.

1. La mirada de los otros

De este modo, siguiendo esta lógica, el montaje fue probado de diferentes maneras y abierto a espectadores idóneos²⁵ para que nos aportaran su visión.

Dentro de estas muestras abiertas, Gonzalo Marull²⁶ aportó el puntapié de una de las reflexiones en relación a la poesía de los '90. La misma surgió por el hecho de que lo interesante era profundizar en la poesía que generan los cuerpos actoralmente y en relación a la década de los '90. Esta reflexión está unida al hecho de que el teatro que habla de algún modo de la historia, habla en un ahora, en un presente. En palabras de Bartís (2010) el territorio poético ataca, perfora la realidad, captura algo de lo que no se dice directamente al espectador. En este sentido, los primeros montajes que realizamos fueron atravesados por un contenido político relacionado con la degradación histórica de la década de los '90. Sin embargo, observamos a partir de la reflexión de Gonzalo Marull y de las que siguieron a ésta, que había algo de lo poético que tenía una vitalidad que daba la posibilidad de potenciar aún más el material.

2. Aspectos dramaturgicos de una fantasía y sus problemáticas

“(…) nombrar el procedimiento de trabajo sobre un material implicaría un conocimiento intuitivo de su forma final y ésta es casi siempre una utopía”

(Sprengelburd, 2001, p. 111)

En el cruce de los primeros montajes de la obra con la mirada externa, observamos que era necesario trabajar el vínculo entre lo que queríamos decir y lo que se veía. Relacionamos esto con la idea de construir este vínculo para que emerja el teatro como acontecimiento. Dubatti expresa que “en tanto acontecimiento, el teatro es

²⁴ Natalia Buyatti egresada de la Licenciatura en Teatro (UNC)

²⁵ Convocamos a personas que están abocadas a la crítica de cine, la dramaturgia teatral, la filosofía.

²⁶ Gonzalo Marull, dramaturgo y director teatral cordobés.

complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (...): el *convivio*²⁷, la *poiesis*, la expectación” (2011, p. 33). Este nexo se construyó en parte a partir de profundizar en los aspectos dramáticos dado que, hasta un punto del proceso, teníamos un cúmulo de resultantes de procedimientos actorales cuya conexión, en nuestro caso, era la de la intensidad actoral.

En este punto emergió un nuevo ente que Dubatti (2011, p. 37) llama *poiesis* o *ente poético*²⁸. Para producir este *ente*, las resultantes en nuestro proceso tenían que encontrar su cauce en una construcción dramática que permitiera a algunas de ellas legitimarse y pudiéramos así, construir una nueva entidad “a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etcétera” (Dubatti, 2011 p. 37). En este punto, fue necesario el desarrollo dramático para encaminar esta construcción y lograr que el acontecimiento de expectación, la otra cara de la *poiesis*, sucediera a un nivel permeable. Si bien el espacio de expectación²⁹ nunca desaparece totalmente (Dubatti, 2011, p. 38) nos referimos a la permeabilidad como la posibilidad de que el espectador no quede fuera de la ficción creada.

En relación al párrafo anterior, dado que el criterio de selección de escenas de la segunda etapa estuvo apoyado en lo rítmico, lo sensible y lo sensitivo, los primeros montajes no conservaban una línea narrativa. Entonces trabajamos las referencias de la década dado que, al no encontrar cauce en el terreno dramático, permanecían ocultas a la mirada externa. Para volver al vínculo con la época, retomamos los referentes que aparecían en los materiales del inicio del proceso y los cruzamos con los procedimientos actorales construidos. El tratamiento que se realizó con estos referentes fue ponerlos en relación de resonancia con lo encontrado desde los juegos actorales y, desde diferentes corporalidades ya trabajadas, incluir las referencias lúdicamente. Así, por ejemplo, Hombre enunciaba en escena uno de los discursos finales con una tonada extraña, similar a la riojana cuya referencia directa podía ser la del ex presidente Carlos Menem.

De esta manera, para dar con una construcción dramática que condensara el campo reflexivo establecido en relación a la época de los '90 abordamos el texto desde preguntas fundantes de nuestro proceso: ¿Cuál es nuestra postura con relación a los '90? ¿Qué queremos decir con esto? ¿Para qué queremos tomar los '90? Sumado a esto, retomamos los ejes de funcionamiento para dar anclaje al trabajo escénico construyendo de esta manera un nuevo ente poético.

3. Criterios escenográficos y de iluminación

Para los criterios escenográficos utilizamos la idea de que los elementos escénicos pudieran ir transformándose y potenciar así el desarrollo dramático de la obra, haciendo hincapié en el juego teatral. Por otro lado, los objetos utilizados en la escena fueron provenientes del uso cotidiano, esto posee dos grandes implicancias: por un lado, no haber sido construidos específicamente para la escena y por el otro, se utilizan desde su materialidad intrínseca como aporte a la construcción dramática. Esta particularidad de la utilización de los objetos tales como una heladera, un saco de piel, un vestido de niña, estuvo vinculada al concepto de objeto encontrado desarrollado por Tadeuz Kantor:

(...) Los objetos (...) y todo su contenido existen durante cierto tiempo independientemente, sin propietario, sin lugar de pertenencia, sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario, donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte. (2004, p. 71)

27 Llamamos *convivio* o acontecimiento *convivial* a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente) (Dubatti, 2011 p. 35).

28 Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades no poéticas) en tanto marca un salto ontológico: configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares. (Dubatti, 2011 p. 37)

29 El acontecimiento de expectación implica la consciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin consciencia del salto ontológico o entidad otra de la *poiesis* (Dubatti, 2011, p. 38)

Estos objetos responden a la lógica de lo que ha caído en desuso, de lo que ya no es funcional. Para nosotros esto constituyó nuestro posicionamiento en relación a la época, ya que aquello que ha perdido su funcionalidad nos permitió que sea puesto en escena con el fin de poner de manifiesto la impotencia de la no significación, de lo olvidado, de lo reemplazado.

A su vez, el espacio ficcional no se apoyó en el aspecto referencial del sótano donde sucede la acción, sino que apostamos a construir plataformas sensibles destinadas a profundizar en aspectos lúdicos y metafóricos. Estos ejes enfatizaron el contraste del vacío y el despojo con el caos, el desorden y la desorientación, permitiendo hacer hincapié en una década caracterizada por una gran confusión debido al exceso de información y cambios constantes.

Otro eje fue la convivencia de lo oscuro con lo colorido, que pretendía enfatizar las figuras creadas por el marketing, el discurso de la imagen de venta y promoción, en contraste con la pobreza, la destrucción, lo viejo. Por último, quisimos resaltar la oposición de lo festivo con lo ominoso, característica que se desprendía de una lectura sobre la época en la que sucedían hechos muy dolorosos, en contraste con las situaciones divertidas y relajadas. El despilfarro y la excitación ocultaban tragedias de gran magnitud.

Conclusiones

En la presente investigación nuestro objetivo fue profundizar en el trabajo del actor, enfatizando sobre las injerencias que cada uno, desde su materialidad, pudiera tener en la escena. Esta materialidad navegó en el mundo de las fantasías, de las interpretaciones, lo personal, lo particular, lo singular, lo único de cada uno, que fue el anclaje y objetivo que siempre tuvimos en cuenta para desarrollar el trabajo.

Abordar la década de los '90 implicó hacer un trabajo sobre la memoria, sobre lo que recordamos y cómo es que lo recordamos. Una ardua tarea de indagación personal y que, a su vez, nos dejó más interrogantes que respuestas. Al comenzar este proceso nos despegamos de una idea estética, un resultado al cual alcanzar, dejándonos sorprender por el material que resonaba en la escena, escuchando a los cuerpos, su repercusión y diálogo con los '90.

Para poner en juego esa condición del actor fue necesario indagar en el campo de las interpretaciones, las ideas particulares del mundo, mostrando así que, el cuerpo aloja en su interior, realidades, pensamientos, sistemas, organizaciones. ¿Cómo sacar eso a flote desde la actuación? ¿Cómo utilizar esa materialidad propia del actor? El aprendizaje fue, en gran medida, poder trasladar lo interno, lo inconsciente, la interpretación hacia afuera, hacerlo visible y manifiesto. Este diálogo con las fantasías, posibilitó construir desde la actuación mundos particulares trazando paralelismos entre lo particular y lo colectivo.

Si bien es verdad que el actor vive en el impulso, en el aquí ahora, también es real que su materialidad está atravesada por una realidad que le es inherente y que lo constituye como tal. Esa materia prima es la que nos hemos propuesto desarrollar en este proceso, indagando así, en un actor dispuesto a exponer el contexto que lo ha condicionado, para reflexionar y jugar con él. Indagar en la historia propia y la historia común. El diálogo entre lo particular y lo colectivo, potenciando terrenos inconscientes en los que se alojan esas marcas.

Es así que el proceso requirió de una gran entrega y puesta en juego de nuestra forma de pensar la difícil tarea de hacer teatro, indagar profundamente en las motivaciones personales y construir entre los tesisistas una forma mancomunada de trabajo.

El mundo de la actuación a su vez, nos dio la posibilidad de construir una poética particular en la escena, que, sin embargo, requirió desplazarnos del lugar propiamente de actores para poder dar contención a esa exploración realizada. Este fue otro gran aprendizaje que tuvimos que afrontar, concibiendo al actor como centro de la escena, pero no como único elemento del amplio lenguaje teatral; construir sistemas de organización teatral que

contribuyan al lenguaje actoral potenciando primero su materialidad y luego otorgándole marcos de contención donde esas expresiones singulares funcionen en una puesta en escena que lo excede.

Esto requirió de una gran paciencia y tolerancia: *tomarse el tiempo*. Tiempo para equivocarse, probar, intercambiar, pensar, dejar transitar, darnos permisos. Nos enfrentamos así, con la tarea de nombrar lo que no sabemos cómo nombrar, construyendo algo sin saber cuál era su forma definitiva, pero, tallando esa piedra fuimos descubriendo caminos y formas, que fueron iluminando, poco a poco, nuestro destino.

Bibliografía

- Aque Holdet (20/08/2010). *Aqua Barbie Girl* Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZyhrYis509A> última consulta 25/04/2020
- Bartís, R. y Dubatti, J. (Ed.). (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: ATUEL/Teatro.
- Brunetti, C. y Pérez, G. (2015). *Fantasia de los '90: procedimientos actorales para la construcción de un espectáculo*. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/11256/Tesis%20-%20Brunetti%20Cintia.pdf?sequence=1&isAllowed=y> última consulta 20/04/2020
- Chayanne (2010). *Provócame*. Recuperado de https://youtu.be/_CgEJthuscE última consulta 01/05/2020
- Clancy, M. (sin fecha). *Introducción a los conceptos psicoanalíticos de Melanie Klein*. Reino Unido: Escuela Inglesa.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot
- Grondona, M y Asociados. (1990). Maria Julia Alsogaray [Episodio de serie de televisión]. En ATC (Producción Ejecutiva), *Hora clave*. Buenos Aires. Archivo histórico de la Televisión Pública. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ydFVVvh0g6c> última consulta: 06/03/2015.
- Bablet, D. (ed.) (1984). *Tadeusz Kantor: el teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Klein, M. (1996) *Obras completas. Notas sobre algunos mecanismos esquizoides*. Buenos Aires. Ed. Paidós
- Menem, C. S. (8/7/1989). [Discurso de asunción]. DiFilm. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-Q3aq-5eaZAI> última consulta: 06/03/2015.
- Mostro Dj (12/01/2010). *La Batimanía*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BK5kH5eaXSQ> última consulta 24/04/2020
- Nancy, J.L. (2007) *A la escucha*. (1° Ed.) Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A.
- Spregelburd, R. (2001) *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Spregelburd, R. (2010) *TED x Talks*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=8EEZd00KAGo>. Última consulta 10/05/2014.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta. Ensayo sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Norma.
- Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Compilación: Benegas, C. Selección y edición: Pacheco, C; Cruz, A. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas: una aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Cintia Andrea Brunetti

Licenciada en Teatro egresada de la Facultad de Artes y Contadora Pública egresada de la Facultad de Ciencias Económicas, ambas carreras de la Universidad Nacional de Córdoba. Diplomada en Pedagogía de las Diferencias en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Realizó estudios de posgrado en Gestión Cultural (UNC). Es Tutora Disciplinar de Teatro dentro del Programa de Apoyo al Egreso (PAMEG) de la Facultad de Artes de nuestra Universidad Nacional de Córdoba. Ejerce como docente adscripta en la Cátedra Práctica docente III del Profesorado en Teatro y en el Curso de Nivelación de la Licenciatura en Teatro. Actualmente es directora del grupo Ole! Teatro “La Cucca y la Rossi” y actriz del grupo Chingaras Teatro.

brunetticintia@gmail.com

Gabriel Andrés Pérez

Licenciado en Teatro. Inició su formación teatral académica en la U.N.C. en la carrera de Lic. de Teatro en el 2004. Obtuvo el Premio “Mejor actor” de los premios Estímulo a los Jóvenes Creadores 2005; el Premio “Mejor Dramaturgia” de FEATEC con la obra “Valor Agregado” en el 2012 y el Premio “Revelación Actoral Masculina” de los Premios del Teatro la Provincia de Córdoba en el año 2013 por la obra “Naranja. Psicodelias del amor”. Ha participado como actor en diferentes producciones independientes en la ciudad de Córdoba, En el 2011 obtiene la beca otorgada por el Instituto Nacional de Teatro de Estudio y/o perfeccionamiento para estudiar en la ciudad de Buenos Aires junto con Ricardo Bartís.

gaboxertino@hotmail.com

Cómo citar este artículo

Brunetti, C. A.& Pérez, G. A. (2020). Fantasías de los 90: Procedimientos actorales para la creación de un espectáculo. *Sendas*, 3(1), 87-102.