



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Presentación Artística

**Composición y complejización de la corporalidad en el proceso
de creación colectiva de la obra: “La casa de las pequeñas
fortunas”**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autora:

Laura Estefanía Rodríguez Caguana

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Laura Estefanía Rodríguez Caguana, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Arístides Vargas

Tutor del Proyecto Artístico

Sara Baranzoni

Miembro del tribunal de defensa

Cristina Marchan

Miembro del tribunal de defensa

Resumen

Este trabajo de titulación en Creación Teatral se concentra en el análisis de la obra *La Casa de las Pequeñas Fortunas* a través de su proceso creativo, complejizando la categoría de creación colectiva, desde la disyuntiva entre sujeto colectivo – singular y las formas de apropiación y subjetivación de lo político, social, histórico. A partir de esto, indagamos en la construcción actoral- física, pensando al cuerpo como soporte y creador de subjetividades, y no solo como herramienta que sostiene a un personaje, sino analizando la dificultad y los procesos que debe de atravesar para potenciar su especificidad. Analizamos también la conformación de los ejes temáticos de la obra: como se corporiza el sistema socio- político actual y cuáles son los vínculos sociales y afectivos que se entretajan en la singularidad de los sujetos.

Palabras Clave: creación colectiva, corporalidad, subjetividad.

Abstract

This work for the obtainment of the degree in Theatre Creation focuses on the analysis of the play *La casa de las pequeñas fortunas* (“The house of little fortunes”) through its creative process. One of the aims is making the category of collective creation more complex, passing through the dilemma between collective-singular subjectivity, and the forms of appropriation and subjectification of the political, social, historical framework. Starting from this, we investigate the physical-actoral construction, thinking the body as a support and creator of subjectivities: not only a tool that sustains a character, the body will be analyzed through the difficulties and the processes that it must go through to enhance its specificity. We also analyze the conformation of the thematic axes of the work: how the current socio-political system is embodied and which are the social and affective bonds that are interwoven in the singularity of the subjects.

Keywords: Collective Creation, Corporality, Subjectivity.

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción	7
2. Antecedentes	9
2.1. Antecedentes históricos	9
2.2. Antecedentes de la puesta	16
3. Pertinencia del proyecto	17
4. Objetivos del proyecto	18
5. Genealogía: Análisis metodológico	19
5.1. El tema	20
5.2. Improvisaciones	23
5.3. Ejes temáticos	26
5.4. Organización de improvisaciones	27
5.5. El texto	29
5.6. La puesta en escena	30
5.7. Ejercicio de proceso de creación	31
6. Propuesta artística: Cuerpo y política	36
6.1. Subjetivación en el proceso de creación	39
6.2. Conformación social de los cuerpos de los personajes	46
7. Personajes y corporalidad	54
7.1. Proceso de preparación física	55
7.2. Proceso de creación	58
7.3. Dificultades	62
8. Epílogo	65
8.1. Alcance y proyección artística y académica	65
8.2. Reflexiones sobre el proceso de investigación	66
9. Bibliografía	69
10. Anexos	70

1. Introducción

Esta investigación es la sistematización del proyecto de creación escénica *La casa de las Pequeñas Fortunas*. La obra surge a partir de la propuesta de creación colectiva de tres estudiantes de Creación Teatral de la Universidad de las Artes, de la cual fui parte. En el proceso creativo pudimos explorar nuestras propias escrituras y puestas en escena, para darle un sentido propio a la teatralidad que conformemos. Nos interesaba explorar en un tipo de teatralidad que cuestionara nuestras relaciones, nuestra identidad, la conformación de nuestros afectos, la historia de un país como nuestra historia y nuestra herencia.

En esta investigación analizaremos lo siguiente: la metodología empleada en relación a otros referentes de creación colectiva y su influencia en nuestro proceso, los procesos de subjetivación de lo político a través del cuerpo y la constitución de los personajes/ presencias de la obra en relación a sus estructuras sociales. Todo esto tomando en cuenta las dificultades de hablar de lo social en un tiempo en el que resulta complejo articular discursos firmes sobre lo político y lo social mismo.

Particularmente enfatizamos en reflexionar sobre el cuerpo, tomando en cuenta a este como primer territorio de la configuración de los modos de subjetivación de lo político. Nos interesa analizar y hacer crítica, tanto desde la investigación teórica como en el planteamiento escénico, sobre las formas de poder inoculadas en nuestros cuerpos y desmontar las corporalidades ajenas a la hegemonía, las que no encajan y que forman parte también de nuestro presente.

Se trata entonces de hablar de la construcción del cuerpo, pensarlo no sólo como una herramienta del trabajo escénico, sino como un territorio en donde puede converger el pensamiento y donde se construyen y deconstruyen las doctrinas inoculadas a través de la

experiencia. Queremos pensar la creación desde la integralidad de ser-cuerpo y tener cuerpo. Que los procesos de creación no pasen por anular el cuerpo del actor en potestad de crear al personaje, sino que el cuerpo del actor/actriz sea un potenciador, un disparador de posibilidades en la creación de los personajes. Resaltamos que este proceso de investigación es una hipótesis sobre las posibles formas en que están constituidos los cuerpos y sus trazos políticos, históricos y sociales. A partir de esta hipótesis jugamos con las elecciones estéticas y poéticas empleadas en la puesta en escena, y, a través de la puesta, planteamos las preguntas que nos aquejan como creadores y podemos canalizarlas en una experiencia colectiva particularizada por nuestra singularidad.

2. Antecedentes

2.1. Antecedentes históricos

La creación colectiva es un procedimiento, un dispositivo que no contiene una conceptualización teórica o una definición determinada, puesto que es un proceso que siempre está por construir y que se configura en el hacer. El desarrollo de la creación colectiva surge desde una necesidad social, de tomar una postura artística, no es en una innovación estética exclusivamente, sino que la estética se vinculará directamente con las formas de producción que se generaran en los procesos de creación colectiva.

Su surgimiento se vincula a los movimientos sociales de los sesenta y setenta y con la realidad social y política del mundo de la época: la guerra de Vietnam, mayo del 68, el devenir de la revolución cubana, los movimientos de izquierda en Latinoamérica, las crisis políticas, la censura y persecuciones por parte de los gobiernos dictatoriales y otros sucesos sociales. Todos estos detonantes implantaron un escenario proclive a la creación y pensamiento crítico y a generar espacios de resistencia.

La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política que constituyen algunos de los rasgos de la época.¹

Los ideales revolucionarios se potencializan en el mundo y la posibilidad de conseguir transformaciones sociales parecen ser reales, lo cual influyen los ámbitos de la creación. Junto a estos cambios deviene una crisis del teatro: el desarrollo de las industrias culturales y los medios

¹ Lorena Verzero, *Teatro militante radicalización artística y política en los años 70*. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013), 59.

de comunicación se encontraban dentro de un sistema de producción acrítico y de hipercomercialización, en respuesta a esto surgen distintas formas de expresión artística, como los *happenings*, el arte acción, performance, entre otros. Las diversas teatralidades surgen a partir de una fuerza, una pulsión que es parte de un proceso histórico en el que se empiezan a cuestionar las jerarquías y las formas de producción tanto sociales, como de la creación.

En 1964 se creó uno de los principales grupos teatrales de creación colectiva, Théâtre du Soleil, en Francia, fundado por Ariane Mnouchkine: «se propuso no solo cambiar los temas, sino también revolucionar los aspectos institucionales y creativos del teatro francés».² El grupo estableció una cooperativa de trabajadores en las que los salarios eran los mismos para todos los participantes y la creación de textos se daba a partir de las experiencias y vida de los actores, la sociedad y la política.

Relatar la historia del Théâtre du Soleil es tomar nota de muchos de los principales trastornos políticos y acontecimientos de la década de 1960 hasta el presente. La compañía ha evolucionado en simbiosis con, y en reacción a, los llamados Revolución de mayo del 68; la llegada al poder de los socialistas con el gobierno de François Mitterrand (1981–95); la caída del muro de Berlín y el declive del comunismo (finales de los 80); y el fin del colonialismo y el auge de las turbulencias geopolíticas poscoloniales (desde 1970 hasta el presente). Este último incluye la formación de una nueva Europa y una forzada y a menudo la inmigración ilegal está cambiando las fronteras culturales de los pueblos y naciones. De estos eventos

² Judith G. Miller, *Ariane Mnouchkine*. (New York: Routledge, 2007), 7. Traducción de la autora.

enumerados, sin duda fue el trastorno de mayo del 68 que cristalizó la primera misión de la compañía.³

El Teatro del Sol será una de las principales influencias para diversas agrupaciones que se enfocaron en la creación colectiva. Actualmente sigue siendo uno de los grupos más influyentes por sus características de producción y de creación.

América Latina no estuvo exenta de la búsqueda de nuevas formas de producción y de creación en dicho contexto; el surgimiento de diversos grupos teatrales y nuevas experiencias escénicas explotó, surgieron grupos de “teatro militante” a partir de experiencias colectivas con intervención política y con el afán de generar un proceso de transformación social a través de las creaciones teatrales.

En Argentina, en mayo de 1969, la clase trabajadora junto al movimiento estudiantil de Córdoba se unificó en una serie de movilizaciones que conformarían “El Cordobazo”, una de las manifestaciones populares más importantes para la desestabilización de la dictadura de Onganía⁴. Bajo este contexto nació el Libre Teatro Libre (LTL); un grupo de jóvenes junto a María Escudero se orientaban hacia la investigación de la creación colectiva, la transformación de la realidad y la teatralidad, la presencia física, etc. Cuando esta es expulsada de la academia, el grupo de estudiantes que formaron el LTL, salieron junto a ella con el deseo de continuar con la exploración en creación colectiva.

La construcción del LTL apostaba por ser un colectivo que fusionara la militancia con la exploración estética; en este sentido, la estética del grupo estaba atravesada por referentes como el Living Theatre, Grotowski, Artaud, Brecht. Con estos referentes sus investigaciones se

³ Miller, *Ariane Mnouchkine*, 8. Traducción de la autora.

⁴ Verzero, *Teatro militante...*, 219.

nutrieron de nuevas metodologías, lenguajes y poéticas, transformando así la concepción misma de la teatralidad. Para el LTL, el teatro realista, que las teatralidades comerciales realizaban, no reflejaba las problemáticas sociales, así que era necesario generar una producción local y colectiva. En este sentido el LTL genera algo similar a lo que haría el grupo de teatro colombiano La Candelaria, que es la asimilación de referentes artísticos internacionales, pero devorados para ser llevados a su realidad concreta. Los procesos del grupo vivieron una constante dialéctica entre las transformaciones sociales y la generación de una nueva estética.

Los grupos esenciales para la conformación de una metodología de creación colectiva en América Latina fueron dos: El Teatro Experimental de Cali (TEC) y el Teatro La Candelaria, ambos de Colombia.

En 1955 se funda el TEC por Enrique Buenaventura y estudiantes del Instituto Departamental de Bellas Artes, buscaban recuperar una tradición a partir de la experimentación teatral que se venía desarrollando en toda América Latina en la cual, el pueblo sea protagonista de las transformaciones sociales y que el teatro debía de sostener este proceso. El TEC es el propulsor de Nuevo Teatro, un movimiento que plantea objetivos: la dramaturgia es un ejercicio práctico y no de escritorio que busca establecer una nueva relación con el público, creando una poética nueva. Una obra no es la dramaturgia o “el texto”, sino una creación que está dada por la composición y conjugación de diversos aspectos, lo corporal, lo espacial o lo visual. Además, el trabajo debe de estar comprometido ética y estéticamente en generar cambios sociales, y acudir a los espacios en donde están los espectadores a los cuales quiere llegar, ir a plazas, a fabricas a las calles, modificando las concepciones ortodoxas del espacio escénico y el montaje. El TEC señalaba que:

El Nuevo Teatro defiende las culturas minoritarias y lucha contra el colonialismo cultural, homogeneizante y alienador. Conscientes de su función social los teatrístas recuperan la voz popular para defender la autonomía y la identidad de las comunidades ya que son, hasta ahora, su único canal de expresión.⁵

El TEC desarrollaría una sistematización de su trabajo, dándole la categoría de metodología, y se replantea desde sus investigaciones el rol del actor, el dramaturgo, el director y como se encara la creación. Buenaventura se sostiene en el materialismo dialectico para poder encontrar una nueva forma de producción escénica, ya que este le permitirá crear un arte popular y autónomo, así como se entiende en la siguiente cita:

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad. El director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben “realizar” la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público, todos son responsables, en una palabra del trabajo.⁶

El Nuevo Teatro también rompe con la concepción naturalista del personaje, tan implementada en el teatro burgués. Con esto se generaron nuevas indagaciones actorales y de escenografía. El segundo grupo de igual trascendencia e importancia en la creación colectiva es La Candelaria, fundada en 1966 por artistas e intelectuales. Su director Santiago García, define a la creación colectiva como un proceso de trabajo y no como un método, señala: «Un método

⁵ María Jaramillo, *El nuevo teatro colombiano. Arte y política*. (Medellín: Universidad de Antioquia, 1992), 62.

⁶ Enrique Buenaventura, *Teatro o 'taetro': diálogo entre dos maneras de ver*. (Cali: Estravagario, 1975), 2.

supone un proceso definido y teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de nuestros procesos de trabajo»⁷.

Entre los trabajos más destacados de este grupo se encuentra “Guadalupe años 50”. Con esta obra se ve reflejado el proceso de creación para generar su propia metodología. Santiago García, que hablaba de la urgencia de crear una nueva dramaturgia, señala:

Hacer arte hoy en nuestros pueblos no es ni un lujo ni un abnegado esfuerzo del espíritu, es simplemente una necesidad. Pero una necesidad cuyo carácter de urgencia artística le impone un aventurado derrotero de experimentación y búsqueda de soluciones en situaciones la mayoría de veces inéditas.⁸

Al igual que el TEC, la exploración social, la búsqueda de un teatro popular y de una nueva estética, es también un paradigma de La Candelaria; las dos formaciones difieren en las metodologías implementadas, pero ambas con sus particulares potencialidades. En 1971 se realiza un seminario entre el TEC y La Candelaria, se «constituirá la culminación inicial de ese proceso el método de creación colectiva»⁹ a partir de esto se instaura con estas agrupaciones una tradición del teatro latinoamericano de creación colectiva.

En el caso nacional, la más importante experiencia de creación colectiva se desarrolla con el teatro Malayerba, nacido en 1979, fundado por Susana Pautaso, Arístides Vargas y Charo Francés; todos exiliados de sus originarios países Argentina y España y asentados en Quito. Sus creaciones están vinculadas con el exilio, la memoria colectiva e individual y la violencia política, influenciados por los trabajos de la Candelaria y del TEC. Para su director Arístides

⁷ Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria, 1994), 32.

⁸ García, *Teoría y práctica del teatro*, 83.

⁹ Beatriz J. Rizk, *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* (México D.F: Editorial Gaceta, S.A., 1991), 109.

Vargas, la creación colectiva sería «El conjunto de una serie de pautas que se recaudan a partir de la experimentación y la experiencia del hacer»¹⁰. Sus trabajos están comprometidos con la experimentación y el compromiso con las experiencias creativas, Arístides Vargas es el director y dramaturgo del grupo, pero muchas de las creaciones del grupo se han basado en procesos de creación colectiva, entonces, el director escribe a partir de lo que juegan y disponen las actrices y actores.

Por lo que concierne específicamente a la ciudad de Guayaquil, es necesario mencionar al grupo Muégano Teatro, grupo nacido en el año 2000 y fundado por Santiago Roldós y Pilar Aranda en su auto-exilio en Madrid. Diversas de sus producciones han sido establecidas bajo una metodología similar a la de creación colectiva. En las palabras de Santiago Roldós, director del grupo:

El grupo ha desarrollado una dramaturgia propia, en torno a la infancia y a los discursos constituyentes del imperio del poder sobre los afectos, y una teatralidad y una pedagogía que, en diálogo con la tradición y la contemporaneidad, exploran la centralidad del cuerpo como escenario/texto de nuestras contradicciones.¹¹

El trabajo de Muégano Teatro se muestra esencial para entender una teatralidad guayaquileña singular, que en su quehacer se ha definido como un teatro de la disidencia, asentando sus principios éticos y políticos el trabajo de grupo. Para Roldós, el trabajo de creación colectiva dentro del grupo es concebido de una manera difusa, mas disperso, a diferencia de la creación colectiva de los 60 y 70, en donde se hablaba de pluralidades o se constituían personajes desde la una concepción plural: el pueblo, el sindicato, los empresarios,

¹⁰ Arístides Vargas, *conversaciones durante los ensayos*, Septiembre de 2018, transcripción de la autora.

¹¹ Santiago Roldós, «Sobre el grupo», Sitio web oficial de Muégano Teatro. <http://mueganoteatro.com/el-grupo-2/>.

etc. En este sentido, la dramaturgia de Muégano juega con otras formas de construcción de personaje, se singulariza el sujeto, pero este sujeto está atrapado por los conflictos sociales, no es un individuo enajenado de su realidad, sino todo lo contrario: nos devela y nos habla de ella, nos confronta con aquello que socialmente no queremos o no somos capaces de ver.

Muégano Teatro, además ha mantenido una forma de producción de grupo, y no mercantiles o comerciales sino a partir de la autogestión, es el entendimiento del actor como Promotor/ creador / administrador, enseñanza y herencia del teatro de grupo y promovida particularmente por La Candelaria.

2.2. Antecedentes de la puesta

Como hemos mencionado anteriormente, este proyecto surge del deseo de realizar una puesta en escena como parte de la propuesta de titulación de tres estudiantes que están por finalizar la Carrera de Creación Teatral de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes en el año 2018, el y las estudiantes involucrados en el proceso son: Ariana Fuentes, Jefferson Castro y Estefanía Rodríguez.

El proceso de creación e investigación surgió desde las materias de: Laboratorio de creación teatral VI impartido por Arístides Vargas y taller de investigación actoral III impartido por Charo Francés. Es así como ambos docentes se convierten en los directores de la puesta; Vargas desde la dirección general y Francés desde la dirección actoral. El proceso se desarrolló en un periodo aproximado de 6 meses con ensayos de lunes a sábado durante 4 horas diarias y paralela y posteriormente se desarrolla el proceso de investigación y sistematización teórica.

Debido a los intereses de los participantes del proyecto se optó por realizar un proceso de creación colectiva, este proceso implicaría que se trabaje horizontalmente en todas las etapas de creación: dramaturgia, puesta en escena, y actoralidad.

Al igual que en el proceso creativo, el trabajo de producción estaría determinado por las mismas condiciones de trabajo; es decir, un trabajo colectivo y de construcción horizontal, en las cuales el actor y las actrices debían de elaborar todos los materiales de la producción y gestión.

3. Pertinencia del proyecto

El proyecto propone indagar en un proceso de creación colectiva desde la escena y paralelamente realizar un análisis teórico, para reflexionar sobre la corporalidad empleada en el proceso de creación. Pensamos a la creación colectiva como un dispositivo en el cual abordar nuestro entendimiento de lo colectivo, político, social y de la memoria, desde un proceso escénico en el que se vinculen diversas apreciaciones y planteamientos de manera horizontal. Apostamos por este proceso por ser un espacio en el que se construye la colectividad, en un contexto en el que los modos de producción teatrales son cada vez mas individualizados; en donde las producciones, usualmente, se han basado en acentuar las jerarquías y se han insertado en el discurso de las industrias culturales, propio del modelo de producción capitalistas y que parecen responder principalmente a los intereses del mercado de la cultura. Optamos por esta forma de trabajo ya que la misma presupone el involucramiento y compromiso de los participantes, que deben trabajar activamente en la creación escénica, dramaturgica, espacial y actoral, lo que la acerca sin duda a varias modalidades de participación.

Desde el punto de vista escénico, crear una obra desde estos preceptos permite aclarar, analizar y vincular diversos elementos teatrales y no únicamente optar por uno, ya sea espacial,

dramatúrgico, corporal, filosófico, etc. En este tipo de creación, no se establece una jerarquía del trabajo, más bien se indaga en una dimensión horizontal e inmanente de creación, en la cual seamos responsables y coautoras de lo que generamos.

La obra además plantea realizar una indagación en el pasado histórico y político del país y de la ciudad, enfocándose en la crisis financiera de 1999, en la cual nos preguntamos no solo lo que produjo en la población, sino también cuáles fueron los estragos en nuestra generación, quienes vivimos el proceso de crisis económica durante la infancia y como esto se preservó en la memoria y en la historia, en el que ambas se atraviesan y se confunden. Lo hacemos considerando que no es fácil dividir la objetividad histórica, que siempre está moldeada, y la fragilidad de la memoria, cómo esto nos ha constituido, como se ha permeado en nuestros cuerpos, saberes, afectos y ausencias.

Desde el punto de vista teórico, la investigación se propone indagar en la conformación de las corporalidades escénicas y cómo estas dialogan tanto con: nuestro entendimiento de las teatralidades y las decisiones que tomamos en la conformación de presencias/personajes/cuerpos. Por otra parte, se analizará las corporalidades presentadas y sus vínculos entre lo político/histórico / económico.

Se espera expresar y explorar en un conjunto de temas que atraviesan nuestra mirada sobre la economía, nuestras relaciones afectivas y las diversas corporalidades en nuestro sistema social a través del proceso de creación y reflexión.

4. Objetivos del proyecto

Objetivo general:

Construir una propuesta escénica completa a través de una investigación basada en la creación colectiva y ahondar en la conformación corporal de la obra para esclarecer su vínculo político e histórico con la contemporaneidad.

Objetivo específico:

Sintetizar el proceso creativo de la obra y politizar la práctica de la creación colectiva como modo de producción.

Cuestionar los ejes temáticos en relación a las corporalidades en un sistema social, los vínculos sociales – afectivos y la subjetivación política que se construyen en la obra.

5. Genealogía: Análisis metodológico

Este proceso de creación se desarrolló en un periodo aproximado de seis meses consecutivos, en ellos investigamos desde la práctica el proceso de creación. Como ya hemos mencionado, la creación colectiva no es una receta que propone unos pasos a seguir, pero si se determinan unas pautas para el proceso de investigación escénica. En este caso, el director guiaba el trabajo con directrices y propuestas para abordar la escena; es a partir de estas pautas que recogemos la metodología de trabajo que implementamos para la creación de *La casa de las pequeñas fortunas*. Estas diversas instancias de trabajo que tuvo la obra, no eran azarosas, sino que eran las convergencias de otras metodologías de creación colectiva, ya sean del mismo director, o de algunas otras metodologías desarrolladas por otros autores y grupos teatrales.

En este análisis, realizaremos algunas aclaraciones de conceptos que manejamos para la creación y esclareceremos como este proceso tiene como base las investigaciones previas, hechas por grupos y artistas que han desarrollado su propia metodología de creación colectiva.

5.1. El tema

En una primera instancia surge la pregunta de qué es lo que queremos hablar en esta obra, y se bosquejan diversas posibilidades de temas. Desde esta concepción, entendemos al tema como el elemento central del contenido, que en palabras de García: «es el asunto fundamental del que trata la obra»¹² o también señalar que, el tema general es «el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central o su principio organizador.»¹³

Entre los temas que buscábamos abordar, se encontraban la post- verdad, la ausencia, la muerte y otros planteamientos de interés de los participantes. Los temas aparecen con cierta indefinición, pero se trata de asentar de alguna manera una línea de investigación escénica, o develar cuales son los deseos y motivaciones de los creadores. Personalmente, uno de los principales temas que me interesaba abordar era como se entreteje lo social, los aspectos macro de la sociedad en nuestro ser y determinan nuestros vínculos y afectos, era una pregunta sobre la forma de relacionarnos en la contemporaneidad.

Iniciamos el proceso definiendo un tema, que fue el móvil para poder realizar una investigación exhaustiva y encontrar un detonante; un nexo que uniera nuestros intereses. En este caso, la propuesta no partía de un texto o una fabula preexistente que nos contenga, sino que debíamos de generar el universo en el que queríamos indagar; en ese momento nos pareció que la forma más indicada era encontrar un *tema*. La decisión estuvo basada en otros procesos de creación colectiva, en los cuales también se abordaba una obra desde la definición de este.

Luego del análisis conceptual y la investigación a profundidad del tema, se lo definió a partir de un material teatral, se pasó entonces del concepto a las imágenes. El proceso de creó

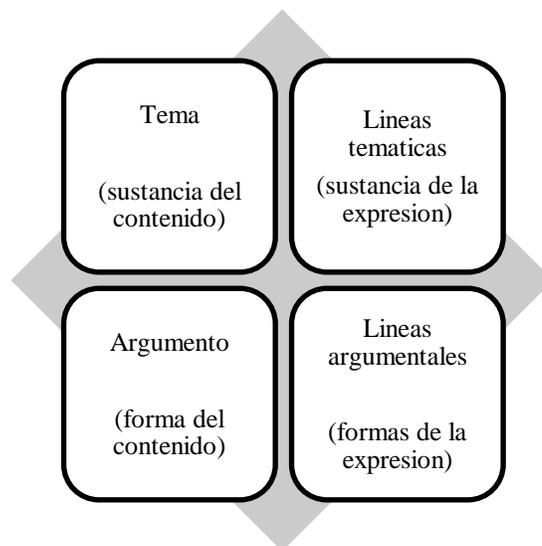
¹² García, *Teoría y práctica del teatro*, 33.

¹³ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, (Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1998), 468.

improvisaciones a partir de diversos planteamientos, en estas se fue develando que los intereses variaban, se transformaban o cambiaban a medida de que estos se planteaban en el espacio escénico. Nos dimos cuenta de que el *tema* no es un componente determinado, fijo o inmóvil, sino que han existido una infinidad de temas y que más bien debíamos encontrar la forma de relacionarlos y vincularlos.

Los temas se abordaron nuevamente al concluir la etapa de improvisaciones y en la realización del ensamble final, para decidir la forma de organización de los mismos, los ejes inicialmente planteados se transformaron y desembocaron en el proceso final.

Para poder entender cómo funciona el tema como eje inicial, encontramos que los acontecimientos de la obra son los que lo sustentan, y el argumento principal era lo que pasa en la obra. Esta definición, que se desmontaba en las improvisaciones junto al director Arístides Vargas, se relaciona con el esquema planteado en los procesos de creación colectiva de la Candelaria, por lo tanto el análisis de tema de nuestra obra se vincula con esta metodología. Según la metodología de la Candelaria, se plantean dos planos¹⁴:



¹⁴ García, *Teoría y práctica del teatro*, 35.

En palabras del propio Santiago García:

Tanto el tema como el argumento se presentan o se expresan en forma de líneas: las líneas temáticas y las argumentales. Las líneas temáticas presentan los diferentes niveles en los que puede desarrollarse el tema. Son los vectores que a través de toda la obra van exponiendo las distintas facetas del tema. (...) las líneas argumentales van apareciendo para expresar el argumento. (...) El tejido de estas líneas argumentales, su interrelación con los personajes y su correspondencia con las líneas temáticas van conformando la estructura final de la obra y definiendo el tema fundamental¹⁵.

En términos prácticos, antes de las improvisaciones, debía desarrollarse una etapa de investigación previa; en este caso, el proceso de investigación se dio bajo dos aristas, por un lado, profundizar en los temas de interés de manera conceptual y cuáles eran las líneas de expresión y contenido del mismo y, por otra parte, la indagación sobre los acontecimientos y fenómenos sociales que nos interesaban. Cabe señalar que la etapa de investigación no se disemina en el proceso de creación, la investigación es permanente en relación a los acontecimientos y a las transformaciones de la obra. En nuestro caso, para el desarrollo de las improvisaciones iniciales, fue necesario realizar una indagación en relación a los temas con los que queríamos improvisar.

En este proceso inicial los referentes para el análisis de los temas que abordamos fueron diversos: la conferencia sobre la postverdad de Dario Sztajnszrajber, *Modernidad líquida* de

¹⁵ García, *Teoría y práctica del teatro*, 34.

Zygmunt Bauman, el Capital de Marx,¹⁶ y diversos contenidos. También realizamos análisis sobre la economía mundial y las crisis económicas mundiales y nacionales. En este momento fue importante la recopilación de todo el material analítico necesario posible, para dilucidar ciertas relaciones sociales y políticas y que nos permitiera disponer los materiales escénicos con cierta claridad en relación al tema que nos interesaba abordar, no como una réplica de la teoría, sino como un contenedor detrás de la acción escénica.

5.2. Improvisaciones

Previo al inicio del desarrollo de las improvisaciones, se realizó un análisis sobre estas con Arístides Vargas, director de la obra, quien nos planteaba: «pueden abordar el trabajo desde: el tema, el texto y la puesta o imagen, en este caso abordamos las improvisaciones desde el campo del tema».¹⁷ Las improvisaciones son secuencias de acciones, es la pregunta sobre el ¿Qué hacen los personajes? A partir de esto, buscamos develar un conflicto y sus matices.

¿De qué manera el conflicto se hace presente? Por confrontación o ausencia de la misma, un personaje quiere siempre algo del otro y el otro se resiste.

El tema se encuentra diluido en la improvisación, no es explícito y no es un concepto aplicado, sino que lo vemos en la expresión de las acciones y los acontecimientos, es decir, los conflictos se visibilizan en la partitura.

En el desarrollo de las improvisaciones surgen las dificultades del proceso, las preguntas y dudas son varias, algunas de ellas son: la incapacidad de generar un conflicto, el

¹⁶ Fuentes de la investigación previa: Posverdad de Dario Sztajnszrajber: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt8XeIQ1iU>, Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003); Carlos Marx, *El Capital* (Madrid: Editores, 2008).

¹⁷ Arístides Vargas, *conversaciones durante los ensayos*, s.f., transcripción de la autora.

cuestionamiento del sentido de inicio y fin de la improvisación, las expectativas sobre lo que debió de ser la improvisación y demás. En el proceso de la obra llegaron estas preguntas, pero también ciertas aclaraciones.

Las primeras dudas que surgieron en esta etapa, eran tan básicas como ¿Qué es la improvisación y cuáles son los límites de este juego? De esta pregunta surgieron varias hipótesis:

- La improvisación es un territorio de exploración que no termina, se la abandona pero la noción de fin, no existe.
- Sobre el marcaje de la improvisación: la improvisación no es un esquema rígido, es decir, no podemos atarnos a su esquema ya que la improvisación tiene variaciones al momento de ficcionarse, la energía se altera y la acción puede descomponerse con la misma, los imprevistos se solventan en la misma acción, sin detenerla o evidenciar el error.
- La improvisación tiene un universo visual propio, nos revela una nueva realidad escénica.

Otras preguntas que van junto al desarrollo de las improvisaciones son:

¿Qué es lo que quería que la improvisación sea? Esta era una manera de definir las expectativas puestas sobre la improvisación y como en la ejecución se aclaraba o se anulaba y nos daba otra realidad. Muchas veces se planteaba una improvisación que manifestaba otros temas y no el original, como si los deseos y motivaciones de los creadores se develaran en la práctica. La planeación se desdibujaba dándonos siempre una nueva realidad escénica, también se planteaba la pregunta de la motivación sobre la improvisación.

¿Por qué se abordó de tal manera y no de otra? Y que hizo que el tema estuviese o no presente ¿Qué acciones o situaciones escogimos? Y que nos dieron esas acciones en las improvisaciones.

Lo más destacado en este proceso de improvisación no está en lo que se quiere realizar, sino en cómo se realiza, como se ejecuta y se plantea una realidad escénica en base a un tema. Las improvisaciones pueden ser en apariencia situaciones cotidianas o triviales, pero no necesariamente tienen que ser referenciales, es decir, relacionarse directa y exactamente con acontecimientos reales o realísticos. Más bien, en la improvisación se busca subvertir esa aparente realidad cotidiana para plantear una nueva realidad, solo posible de realizar en escena.

¿Cómo se plantea la realidad escénica? Era la pregunta que estructuraba la exploración en la acción, intentando no simplificarla ni reducirla a lo que en la cotidianidad puede ser, nos permitió el ahondamiento de la acción para debelar las complejidades de aquello que parece simple o inofensivo y observar en lo que se oculta detrás de la acción y presentarla de otra manera. Si ahondamos en el *cómo* de la acción, desentrañamos nuestras propias trabas y dificultades para abordar la misma y se vuelve una manera compleja y radical de asumir la acción.

El proceso que manejamos para estas improvisaciones se dio de la siguiente manera:

Uno de los creadores trajo una improvisación, se plantearon los personajes y los acontecimientos de la improvisación y la disposición del espacio escénico, se analizó y preparó la improvisación entre todos para finalmente presentarla colectivamente. En la primera etapa de la improvisación no se utilizaron textos: la acción dramática se encontraba contenida en las acciones físicas, en la traslación del texto al cuerpo en donde buscamos crear y reflexionar a partir de una mecánica del movimiento sin interpretación actoral. Aquí podemos visibilizar la

conducta física de los personajes que fuere surgiendo, se conformó tan solo de la secuencia de acciones, y fue acompañado de un tema musical. En esta dimensión la secuencia llevó dos tiempos: corporal (la acción en relación a la música) y la física (la coreografía de acciones de lo real).

Cuando la improvisación es presentada, siempre existe una transformación de la misma; sobre las acciones físicas, que hacen las y los actores, cuando diriges la improvisaciones las y los actores juegan con sus niveles de expresión y dan la posibilidad de seguir indagando en la improvisación ya que la relación que hay entre el planteamiento y la puesta en escena genera un nuevo ejercicio, una nueva propuesta no esperada, que va mas allá de la preparación escrita. Es un juego el que se propone; las y los actores hacen una devolución, la autora/autor, puede ampliar y transformar esa devolución y así la dinámica va creando nuevas posibilidades. Aquí claramente se difumina el rol del autor, ya que aunque la improvisación sea escrita por una o uno de nosotras, al ponerla en relación con los otros creadores las posibilidades se expanden y se genera algo nuevo, ya sea desde la corporalidad, la imagen, la palabra, etc.

5.3. Ejes temáticos

En un segundo momento se realizó la inserción de diálogos en las improvisaciones de acciones físicas: esto no se realiza a partir de un texto sino de ejes temáticos a desarrollar en la improvisación.

Un eje temático fue la esencia o el núcleo estructural sobre el cual se desarrollaron los temas que movilizaron los diálogos entre los personajes o sobre el cual un personaje iba a

monologar. El tema se propuso a las o y los actores y actrices para que lo piensen y desarrollen posibilidades de indagar en ese eje temático, que en la improvisación se fue desarrollando.

Es importante encontrar el vínculo entre la acción y el eje temático: una premisa que se fue develando en el proceso de improvisaciones era que: cuando existe un cambio en la acción en la escena, existe también un cambio en el eje temático. Estos son los giros escénicos que dan la posibilidad de ir transformando los ejes temáticos.

5.4. Organización de improvisaciones

En una tercera etapa se revisaron y analizaron cerca de dieciocho improvisaciones que se plantearon a lo largo de la segunda etapa para crear bloques de improvisación. En este proceso se organizaron las improvisaciones partiendo de la pregunta ¿De qué hablamos en cada improvisación (cuales son los temas)? La organización y división de improvisaciones la realizamos de diversas maneras:

Sucesión de imágenes	Campo de la dirección	Transformar escenas en imágenes, se juega con la posibilidad de desmontar las improvisaciones por imágenes y fusionarlas creando nuevos sentidos. Es entretrejer imágenes de las distintas improvisaciones y así crear una nueva posibilidad escénica.
----------------------	-----------------------	--

Fabula	Campo de la dramaturgia	El entrelazado de la fabula puede ser causal o no causal, partimos de los ejes temáticos planteados para la creación de una fabula que nos permita organizar los acontecimientos.
Corporalidad	Campo de la actuación	Se toman las energías de los personajes o presencias que se dieron durante las improvisaciones.

La forma en que se desarrolla el ensamble de improvisaciones varía según el creador. En nuestro caso se desarrollaron tres improvisaciones finales (una por cada creador) en las cuales se intentaba recopilar/eliminar/transformar los elementos esenciales de las dieciocho improvisaciones iniciales. Lo que surgió de estas últimas improvisaciones se desarrolló en el ensamble final; en estas improvisaciones aun no se marca un texto, pero se definen los ejes temáticos.

En una cuarta instancia se analizan las últimas improvisaciones, y planteamos las múltiples formas de narrar la totalidad. Aquí aparecen diversas formas de organización:

- Podemos hablar de una historia colectiva; ensamblarla y crear un cuerpo escénico.
- Podemos plantear una historia desde el campo de la fabula (orden de los acontecimientos de manera cronológica)
- Podemos contar la historia de un personaje principal que mueve la acción.

En nuestro proceso creativo desarrollamos una fabula, la que se iba complejizando según las necesidades y deseos de cada uno de los autores. La historia que se decidió desarrollar nació a partir de un sentir que se encontraba en las improvisaciones en general y desembocaba en una única fabula; en esta etapa las escenas se fueron desarrollando a partir de distintos campos ya indagados en el proceso de improvisaciones. La fabula estuvo sostenida por las improvisaciones: por los temas tratados, por la espacialidad y la corporalidad de personajes y escenas que ya existían previo a la elección de la fabula final. Es decir, la trama se fue conformando con los elementos ya creados. Paralelamente al proceso de montaje, se desarrollan los textos finales.

5.5. El texto

El desarrollo del texto, al igual que las improvisaciones, se genera en diferentes etapas; en una primera instancia el texto está ausente y se trabaja a partir de partituras temáticas. En el proceso de creación se planteó un tema y unas consignas de cómo abordar ese tema y en el desarrollo de la improvisación surgen textos y materiales que se recopilan.

Tal como lo desciframos en las improvisaciones el texto se manifiesta a través de:

1. Tensiones. No hay un conflicto abierto, existe una situación o acontecimiento que propicia la tensión en la escena (contradicciones)

2. Conflictos abiertos

3. Deseos ocultos

El texto se vincula directamente con la acción, puede decirnos cosas que en la acción no dice: aclara la imagen, pero también puede extrañarla o transformarla. De esta manera podemos decir que la relación entre el texto y la forma se esquematiza de la siguiente manera:

1. El texto aclara la imagen
2. Texto crea tensión con la acción (no necesariamente hablamos de lo que decimos en el texto sino de otra cosa)
3. Las dos anteriores mezcladas por momento aclara y/ o desvirtúa la imagen.

Cuando se desarrollan monólogos en las escenas, el procedimiento actoralmente esta dado de dos maneras: o bien el personaje le cuenta algo al público, se lo ubica como un ente al que se le narran unos hechos o el personaje ficciona al público otorgándole un sentido de la ficción.

En el montaje de la obra la generación de textos se daba de manera individual y la composición final se dio a modo de monólogos cruzados, que a medida de que el texto se iba puliendo, se encontraban los vínculos y las imágenes se aclaraban; pudimos visualizar como se conformarían en la relación con la acción. En distintas partes de la obra fue necesario crear textos de conexión y textos que permitan el vínculo; esta definición de los textos se deba paralelamente al montaje y a medida de que la obra se aclaraba, los textos también se definían.

5.6. La puesta en escena

La puesta en escena fue el proceso que surgió como resultado de los anteriores procesos; en los ensayos se hilaban las improvisaciones y se buscaban los conectores que no siempre existían y que le daban un sentido a la obra. La puesta en escena en sí, no fue un proceso realizado al final de la investigación práctica, sino que los procesos de investigación previos ya determinaban lo que sería la puesta en escena y los elementos que la constituirían, tanto como las escenas que la conformarían. Se definían atmósferas, cualidades de los cuerpos, de la actuación

del vestuario y de los objetos, que darían un sentido de unidad al trabajo al igual que la delimitación de los espacios.

5.7. Ejercicio de proceso de creación

Durante el proceso de creación, el y las actrices desarrollamos cuatro improvisaciones aproximadamente, en total se realizaron dieciséis improvisaciones. A continuación mostramos la primera improvisación que se presentó y que organizamos de manera esquemática para poder realizar las siguientes desde una estructura similar, cabe recalcar que muchas de las improvisaciones que se realizaron no fueron parte del montaje final, pero sirvieron de referente para algunos aspectos de la puesta en escena o solo se tomaron algunos elementos, personajes, objetos, etc.

De esta improvisación no se tomo casi ningún elemento para la obra, ya que al ser la primera indagación no estaba claro ni el tema ni la propuesta que plantea, uno de los elementos que aparecerían en la puesta y que se asemeja con esta improvisación es el personaje 3, que es un personaje que controla los cuerpos en la escena, de manera similar, aparecerá en la obra (escena 5) un personaje que cumple un rol similar. Esta, al igual que todas las improvisaciones, se registra y se graba para luego revisarla y analizarla durante el proceso de ensamble.

A continuación el ejercicio 1 de improvisación:

IMPROVISACION 1

Tema: el control y poder

Espacio: Cocina/ Living. El espacio es pulcro y caótico, llegando a ser sucio, pero ellos están convencidos de la pulcritud del mismo. Espacio reducido, asfixiante, aunque no lo sienten asfixiante, para ellos es de lo más comfortable.

Deseo personaje 1: Hay un profundo deseo de acompañamiento de no estar más solas, pero que se traduce en un no eres prescindible.

Deseo personaje 2: intentar sostenerse en la razón, en la poca memoria que le queda y poder seguir hablando con los otros porque no recuerda como querer.

Deseo personaje 3: reactivar el orden permanentemente. Controlar el espacio y las circunstancias, que la situación se mantenga como esta. (*Consumo y mano dura contra todo lo que se desvíe o desestabilice la ficción de normalidad*)

IMPROVISACION 1

Partitura física de la improvisación

Canción: "burn the witch en violonchelo"

1. Un personaje cocina, mientras otro está en el sofá leyendo. De la cocina salen: Espagueti, Muffins, quiches, etc. Mientras ella cocina, le pide ayuda al personaje del sofá, pero no le deja que le ayude.
2. Hay un tercer personaje, este interrumpe sobre los objetos, ladea la escena, ladea el espacio y la acción transcurre, los personajes lo aceptan y asumen como natural los cambios que provoque. Los personajes pueden percibir cierta rareza, pero continúan con su actividad.
3. En este tercer momento los personajes se sientan a comer juntos en el sofá, una mesita para comer aparece. Se sientan juntos pero están ensimismados.
4. Aparece un objeto que los une de alguna manera, a medida que se va asentando la proximidad, es sabotada por el tercer personaje.
5. Personaje 1, insiste en el objeto, se para, intenta salir, el tercer personaje no lo permite. Ella sigue intentando, se duerme. Vuelve a la cocina, se repite el ciclo.

Partitura en convergencia con eje temático (Primera propuesta)

1. Corta cebolla: mientras corta la cebolla. ¿Cómo sería el mundo si yo fuera una revolucionaria, o una embajadora, o una representante de la ONU, o si hubiera matado a mi suegra? Sueños de grandeza desde la cocina, se intercala con una lista de objetos de limpieza del hogar. Se duerme, regresa, habla de cuando una vez se le presento la virgen.
2. Pásame el azúcar.

IMPROVISACION 1

3. Una nueva emboscada: organiza, mental y físicamente las diversas formas de realizar bien su tarea, como quien estuviese a punto de emprender una odisea.
4. Cuando la observa. El tercero habla: relata a veces sueñan que se encuentran... ellos nunca aprenden. Ella intenta irse, el tercero habla del deseo oculto de los personajes, el los ha robado y constantemente ellos tienen vestigios de ese deseo. Este relato es interrumpido por la intención de huida de ella pero el relato continua. Se va, dice que va a comprar sal, o lo que sea.

Partitura con eje temático, modificaciones desde la dirección (Posibilidades de juego)

1. Ella le recrimina a su marido el no haber hecho nada para sacarla de la mediocridad de ser una vulgar ama de casa, cuando su destino era una vida pública llena de éxito y reconocimiento. Intercalado con la lista de objetos y compras. Se duerme. Al despertar ella cuenta que recibió una iluminación salvadora que consiste en que es ayudada por la virgen, se complota con la virgen y la virgen le da una alternativa a su conflicto esencial con el mundo del hogar. (Ella tiene una crisis de fe y para reafirmar su creencia se cuenta a sí misma en donde ella y la virgen entran en confianza.)
2. El tercer personaje informa al público de manera sónica/descarnada sobre los sueños que ella robo a la pareja. Habla de lo que ellos pudieron ser. Ella intenta irse, la autora la somete a una rutina escénica. (sub- acción de la escena) *(buscar un elemento que dote al personaje 3, que parezca que tiene otro interés. Se informa con ficción no es solo informar, le informa al público como si trataran de imbéciles, como si se trataran de niños, etc. Algo que determine la conducta)*

IMPROVISACION 1

3. Ella pide ayuda para realizar tareas básicas de la vida familiar, él teme equivocarse y repasa el protocolo del buen asistente que consiste en ensayar acciones y texto de acuerdo a la solicitud (como un manual de procedimiento). Esto hace que él llegue tarde a todo.
4. Ella lo ofende con una comparación bíblica, él intenta restarle importancia recitando poesía. Esto le saca de quicios a ella que termina agrediéndole con restos de comida. El se para violentamente, explota lanzándole el libro.
5. Del grito sale el libro volando (el personaje 3 es el que realiza la acción con el libro del vuelo).
6. Se dejan llevar por una foto que cae del libro en manos de ella, sus memorias viajan a buenos momentos de la vida en pareja. Flotan extasiados por los recuerdos.
7. Personaje 3 tira la mesita. Y recompone la escena. Esconde la foto, todo vuelve a empezar.

Notas: Depende de la exposición, la claridad y la dinámica de la exposición mientras más acción implique más dinámica es la capacidad de ser improvisado.

Traducir la exposición del concepto en tensiones

6. Propuesta artística: Cuerpo y política

En esta sección, analizaremos la propuesta artística desde la categoría del cuerpo en dos dimensiones: la política en la conformación de temas y personajes y la dimensión creativa desde la preparación corporal y el trabajo actoral. Decidimos pensar en la categoría del cuerpo, ya que en nuestro proceso de creación existía la necesidad de indagar como los conceptos sociales, que nos interesaba pensar en escena, se inscribían en las relaciones subjetivas y que determinaban a los cuerpos que conformarían la obra (personajes, presencias).

Así mismo, como vimos en la metodología, el trabajo lo abordamos desde la conformación de partituras físicas, las cuales, de alguna manera daban indicios de lo que sería la obra. Se encaminaba entonces un proceso de creación que se vinculaba con la forma en que decidíamos emplear al cuerpo, así como de sus posibilidades de experimentación y vínculos con los temas.

Para poder pensar la condición del cuerpo en la creación, es necesario entender algunas de las categorías que se han empleado sobre el mismo. Existen algunas definiciones teóricas; según el diccionario teatral de Pavis el cuerpo oscila entre dos concepciones:

- a. Cuerpo *intermediario* y un soporte de la creación teatral, que se sitúa en otra parte: en el texto o en la ficción representada. (...) El cuerpo subordinado a un sentido psicológico, intelectual o moral.
- b. El cuerpo como materia *autorreferencial*; no remite a nada que este fuera de sí mismo, no es la expresión de una idea o de una psicología.¹⁸

Para el interés de esta investigación intentaremos ahondar en la dialéctica que pueden implicar esas dos concepciones.

¹⁸ Pavis, *Diccionario del teatro*, 107.

Una de las disyuntivas planteadas permanentemente en los procesos teatrales está en «tener- cuerpo y ser- cuerpo»¹⁹. Cuando el teatro esta subyugado a la literatura y se somete a la representación del texto tal y como es, el cuerpo es solo un espacio que sirve de depósito de los significados. Esto quiere decir que la creación del personaje se genera a partir de unas consignas que se establecen en la dramaturgia, su conformación es mental, tal como señala Simmel:

El autor no puede determinar ni la voz, no la entonación, ni el *ritardando* o *accelerando* del discurso, ni los gestos o las especial atmosfera del personaje carnal.²⁰

En este sentido, el cuerpo está sujeto a conformarse a partir de lo que esta dramaturgia le da, anulando su ser, su singularidad, para intentar someterse a lo que el texto dispone sobre el personaje. Por otro lado, y para Meyerhold por ejemplo, la corporalidad del actor es un potencial para producir nuevos significados que no anula su ser- cuerpo, sino que lo dispone como un elemento esencial para generar significados nuevos es la percepción. Finalmente, Grotowski señala al *actor cortesano* y define a su opuesto al *actor santificado* expresa:

La técnica del actor santificado es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del actor cortesano, es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).²¹

Para Grotowski no se trata de dominar al cuerpo; no es un cuerpo prestado a una mente, es decir a significados dados por la dramaturgia, sino que esa mente aparece a través de su cuerpo. Fischer-Lichte dirá que para Grotowski «tener – cuerpo y ser- cuerpo es indisoluble

¹⁹ Definición dada por Erika Fischer- Lichte en *Estética de lo performativo*. (Madrid: Abada Editoriales, 2011).

²⁰ Georg Simmel, *La ley individual y otros escritos* (Francfort, 1968), 75- 55.

²¹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México D.F: Siglo XXI Editoriales, S.A., 2008), 29.

(...) el cuerpo actúa como una mente corporizada».²² Implica eliminar el dualismo de la mente y el cuerpo.

El trabajo del actor santificado implica un arduo proceso de eliminación que requiere de un desprendimiento permanente y que demanda de un largo camino de indagación; es decir, no es un objetivo a conseguir en una obra, sino que es un proceso permanente de investigación actoral.

En nuestro caso, la creación no estaba dada por ningún referente dramático preestablecido, sino que partimos de nuestra propia corporalidad. Indagamos en la capacidad de potenciar y amplificar los aspectos esenciales de nuestros cuerpos y, en cierto sentido, visibilizar los obstáculos que pudieran impedir la potencia de los mismos. Los personajes que creamos no existen en otra dimensión que en la nuestra, no son caracterizaciones por medio de signos lingüísticos en el texto, sino que el actor crea la corporalidad de sus personajes, entonces el personaje «es la capacidad de aprovechar convenientemente los medios expresivos del cuerpo».²³

En este sentido, y aunque sin definirlo conceptualmente, la noción de tener – cuerpo y ser- cuerpo se fusionaban de alguna manera en nuestra creación. No intentábamos anular nuestra esencia física (ser-cuerpo) en la construcción del personaje (tener- cuerpo) sino que pretendíamos buscar la forma en que estas concepciones se complementaran.

Desde este punto de partida de creación, entendemos también que el cuerpo es un espacio de conformación de lo político y poético, y no únicamente desde la forma o como una herramienta más de la conformación escénica, tal como lo señala Fischer-Lichte:

²² Erika Fischer- Lichte, *Estética de lo performativo*. (Madrid: Abada Editoriales, 2011), 170.

²³ Vsévolod Meyerhold, *El actor del futuro y la biomecánica, en la escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*. (Madrid: José A. Sánchez (ed.), 1999), 278.

El cuerpo humano, no es un material como otro cualquiera, un material que puede trabajarse o moldearse a voluntad, sino un organismo vivo que esta siempre deviniendo, en permanente proceso de transformación²⁴.

Esto quiere decir que en nuestra concepción del cuerpo lo establecemos como un territorio orgánico, vivo, cambiante. Y el agente de este cambio son todos los conflictos que se visibilizan y se materializan en él.

6.1. Subjetivación en el proceso de creación

La creación colectiva latinoamericana de los años 60 – 70 está ampliamente vinculada con las transformaciones sociales y políticas de su tiempo. En las creaciones de los grupos se daba un valor a la producción de personajes colectivos: el pueblo, los gobernantes, el sindicato, como una necesidad de enfatizar en lo común, en la identificación y diferenciación con y entre estos mismos colectivos. A esto señala Cornago:

Los compromisos con ideologías, partidos e instituciones sirvieron para articular la historia de la mayor parte del siglo pasado; de esos contextos reciben también su identidad numerosos grupos teatrales de los años sesenta y setenta.²⁵

En estas situaciones, el sujeto no tiene su propia definición en tanto ente singular, es decir, no está *individualizado*. Más bien, su nivel de identificación se realiza en el colectivo, y a través de los conflictos sociales que lo convocaban en tanto parte de algo: un grupo, una formación política, una organización social.

²⁴ Fischer- Lichte, *Estética de lo performativo*, 189.

²⁵ Óscar Cornago, *Éticas del cuerpo*. (Madrid: Editorial Fundamentos, 2008), 52.

En *La casa de las pequeñas fortunas* elegimos abordar la creación colectiva, pero estábamos conscientes que nuestra perspectiva no podría ser la misma de los tiempos de su nacimiento. Esto porque en la actualidad, gracias a los procesos históricos, políticos y sociales de los últimos cuarenta años, las relaciones colectivas y sociales se han transformado, y el paradigma del individuo en tanto ser independiente y capaz de afirmarse por sí solo ha empezado a imperar.

Por esta razón, tanto estética, ética y políticamente, nuestro abordaje sería distinto a lo que se entendería por la creación colectiva de los 60 y 70. En nuestro proceso de creación, los creadores enfatizamos en el sujeto: el personaje no es un colectivo con una identidad uniforme sino seres que desde su singularidad está modificando su subjetividad en relación con los otros.

Entendemos también que la subjetivación no es uniforme, ni en su conformación singular y mucho menos en su condición histórica. La subjetividad es la forma en que los sujetos hacen experiencia de sí; en cada momento histórico, se van construyendo diferentes formas de subjetividad según los modos de subjetivación dominantes, es decir lo que impone el sistema.

Un proceso de subjetivación singular implicaría hablar en el intersticio, en el intervalo, es el lugar en el que nos colocamos como actores, en como optamos las formas conformación corporal y escénica en relación a los acontecimientos de la obra; es analizar y complejizar en la falla del sujeto- personaje, dimensionar lo político de la relación entre los sujetos que aparecen en la obra.

Pensamos aquí en el término subjetivación bajo el planteamiento de Rancière quien sostiene que «La subjetivación política es una puesta en práctica de la igualdad —tratamiento de un daño— por personas que están juntas y que por tanto están “entre”». ²⁶

En este sentido, hablamos de la forma en que podamos desarrollar colectivamente modos de subjetivación singulares, para distanciarnos de los modos hegemónicos del conocimiento y su constitución de la realidad. Es construir un proceso en el que la subjetividad propia aparezca y a su vez de cuenta de la historia y la memoria. Un proceso de subjetivación implicaría actuar en el intersticio de lo incierto, del no tomar la postura de la verdad pre-establecida, sino de lo indeterminado del sujeto.

En nuestro caso, el relato se suscita desde la memoria: partimos desde un proceso subjetivo y experimentamos con componentes irracionales de la memoria e historia. Estos se constituyeron en un material intraducible, por lo tanto carente de absolutos. Entendemos a la memoria, no como un depósito de informaciones sino como una paradoja²⁷, lo que recordamos no es exactamente lo que sucedió, sino una percepción subjetiva, difuminada de lo real; el recuerdo, no como un proceso al cual se accede de manera voluntaria a hechos y datos que depositamos en la memoria, sino como (re) construcción de nuestra subjetividad y percepción de lo impreciso de la *realidad*.

El deseo y la intención de trabajar con los materiales de nuestra memoria implicaba acentuar en lo subjetivo; se iba plasmando, de alguna manera, espacios de monólogos, de historias personales y singulares, pero en esta singularización nos interesaba también ahondar en la colectividad, en procesos en los cuales como sociedad y colectivo estamos inmersos.

²⁶ Jacques Rancière Jacques Rancière , «Política, identificación y subjetivación: s.l. s.f.»: 3 <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/poliyidenranciére.htm>.

²⁷ Arístides Vargas, *conversaciones durante los ensayos*, s.f., transcripción de la autora.

Esta tensión entre la colectividad y singularidad se traspasó al terreno de la ficción. Las relaciones que se entretienen en la obra tienen que ver con el devenir entre colectividad y singularidad. El espacio de encuentro y de conformación del colectivo determinan la configuración y hallazgo de mi singularidad y de los rastros de mi memoria, que a su vez se convierten en potenciador de lo colectivo y de su memoria. Al ser la memoria tan frágil, siempre estará presente esta ambigüedad entre lo que recuerdo como sujeto y el recuerdo colectivo. En relación con esto, Lehmann señala:

La memoria colectiva es distinta a la suma de las memorias individuales y es más que ella. De hecho, la existencia de una memoria colectiva resulta una hipótesis indispensable para la constitución de lo individual. En primer lugar la memoria colectiva confiere forma, ubicación, profundidad y sentido a la capacidad de recordar de cada individuo. (...) por tanto, no existe memoria individual independiente de la colectiva. Así, el teatro se constituye como un *espacio de la memoria* y muestra una relación manifiesta con el tema de la historicidad.²⁸

Este procedimiento de la obra, de los personajes en su relación singular- colectivo, no solo habla del de las relaciones entre ellos, sino de una pregunta más amplia que los acoge, que tiene que ver con nuestras propias dudas sobre la conformación de espacios de encuentro y agenciamiento.

Dentro de nuestro personal proceso de creación, al vincular la obra con los procesos sociales y la subjetivación de lo político, nos encontrábamos en permanente discusión y análisis sobre lo que implica lo social, lo colectivo, lo mercantil, la política y los afectos. Nuestra pregunta se basaba en cómo estos factores sociales han determinado nuestras relaciones y

²⁸ Hans- Thies Lehmann, *Teatro posdramático*. (Madrid: CENDEAC, 2016), 333.

posibilidades de ser en el mundo. Como lo señalamos anteriormente, durante los últimos 40 años han existido diversas crisis mundiales determinantes; estos hechos han definido, la historia de quienes conformamos esta obra. Permanentemente nos planteábamos como pregunta el devenir de la política, la desconfianza generalizada hacia las instituciones estatales y representantes del poder y nuestro propio devenir político, en este sentido Cornago sostiene que:

En una sociedad en la que nadie espera demasiado del comportamiento ético del otro, sobre todo si se trata de representantes públicos, el interés por los argumentos éticos y el análisis de los comportamientos personales puede ser entendido como una reacción a este paisaje de fondo²⁹.

Todo esto resonó en el marco de la creación y las improvisaciones, en donde de alguna manera se volvía palpable. Nuestros intereses en las improvisaciones estaban marcados por esta irrepresentabilidad por parte de las instituciones políticas y públicas y por un deseo de ahondar en las rupturas y las dinámicas alternas a las convencionales, buscábamos desmontar estas complejidades y estas crisis a través del juego escénico.

La pregunta que nos atravesaba sobre las crisis sociales y el devenir de la política, se dimensionó desde dos aristas en la obra: por un lado, la importancia de señalar un hecho determinante en la historia de nuestro país como detonante de una desconfianza generalizada en las instituciones financieras, una ruptura que marca un quiebre no solo económico, sino de las relaciones entre instituciones- sociedad. Por otro lado, el abordaje de la obra, de lo político y la política como espacios que nos pertenecen. Nos interesaba provocar distintos vínculos políticos /afectivos/económicos, que desde el territorio de lo social se visualicen en las escenas, así las condiciones estéticas estarían siempre influenciadas por nuestra realidad política.

²⁹ Cornago, *Éticas del cuerpo*, 53.

Para este proceso era necesario problematizar algunas ideas:

1. La realidad es la realidad, y nuestras formas de subjetivación de esta están determinadas por nuestras experiencias en relación al mundo.³⁰ En varias ocasiones el director de la obra nos señaló la importancia de nuestra mirada sobre el mundo, en pensar ¿Qué pasa con la ideología en la obra? Nuestra forma de aprehensión de la realidad no puede estar mediada únicamente por la ideología, ya que esta delimita la forma en que vemos el mundo, sin dejar que podamos ver al mundo en su experiencia más concreta.

2. El entorno está mediado, tanto el poder como los medios han generado sus propios dispositivos de neo- colonización y fabricación de subjetividades, una homogeneización de ideas que desechan las diferencias.

Al estar mediado el entorno se generan un límite para la indagación en lo que queríamos ahondar. Aquí se traza la disyuntiva planteada por Guattari y Rolnik:

Si los marxistas y progresistas de todo tipo no comprendieron la cuestión de la subjetividad porque se encerraron en un dogmatismo teórico, esto no es lo que ha sucedido con las fuerzas sociales que hoy administran el capitalismo. Estas fuerzan han entendido que la producción de subjetividad tal vez sea más importante que cualquier otro tipo de producción, mas esencial que el petróleo y que las energías.³¹

Con esto entendemos que nuestros procesos de subjetivación podrían estar permeados por una o ambas posibilidades; es decir, un deseo de relación con el entorno y lo colectivo, o un impulso individualizador – y al mismo tiempo de homologación – capitalista. Nuestro trabajo era justamente construir una estética y creación que intente estar por fuera de esta

³⁰ Conclusion y reflexión a partir de las conversaciones en ensayos con Aristides Vargas, S.f.

³¹ Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 40.

instrumentalización, tratando de ver en la fisura del entorno, para así reencontrarnos a través del otro. Esto era posible, sobre todo, en los territorios más fársicos de la obra, de alguna manera la farsa desmontaba a la realidad con mayor verosimilitud. En todo caso, lo que la obra nos plantea son hipótesis, que se plasmaron desde un proceso de juego, memoria, subjetividad y de subjetivación de lo político. La escena es un continente en el cual podíamos abordar estas hipótesis y en esto podíamos tener encuentros y acuerdos, tanto como desacuerdos y desencuentros.

Ahora bien, los procesos de subjetivación no son únicamente procesos racionales ajenos a la materialidad del cuerpo; entendemos al cuerpo como una entidad que no es únicamente física/biológica, sino como el lugar de las constituciones simbólicas. Las formas en que nos constituimos como sujetos, están dadas desde el cuerpo, es un contenedor de la memoria, todas las experiencias se quedan inscritas en él y al vincularse con otros podemos friccionar en estas formas de ser- estar con el otro, y así crear nuevas subjetividades individuales y colectivas.

También el cuerpo es el lugar desde donde se aplica y entendemos la norma social ya sea para asumirla o para subvertirla, pero también es el espacio donde es posible la construcción de nuevos sentidos y se generan las subjetivaciones posibles, por tal motivo, el cuerpo es un soporte de este proceso de exploración que consiste en escrutar en las fisuras del entorno, desde donde podamos apropiarnos de las subjetivaciones, sean colectivas o singulares. Podemos entonces, imaginar la construcción corpórea de los personajes, su forma de ser- estar en el sistema; y ahondar en las formas en que este opera en sus relaciones.

6.2. Conformación social de los cuerpos de los personajes

"El cuerpo es deseo, es él y por él que deseamos.

Deleuze y Guattari, 1980

En las improvisaciones, que son nuestras primeras aproximaciones a la obra, trabajamos desde la partitura física: conformación y dinámicas del cuerpo en relación con el espacio y el tiempo. Como lo señalamos en el análisis de las improvisaciones (apartado 5.2), buscamos evitar la referencialidad y no solo en la creación espacial o dramática, sino también desde los cuerpos.

En la exploración desde el cuerpo se buscaban distintas formas de expresión:

- Develar la forma en que los dispositivos de poder operan sobre nuestros cuerpos,
- Buscar las formas en que lo político hace expresión,
- Indagar en las características sociales que se hacen perceptibles a través del cuerpo.

Estas expresiones se dan a partir de un proceso de indagación física y no racionalizada, siendo el cuerpo el lugar de la memoria que posibilita la articulación del pensamiento y que es un espacio de subversión de subjetividades. Para poder realizar el análisis de los vínculos entre el personaje y su contingente político, es necesario enunciar las escenas que se irán analizando:

Escenas “La Casa de las pequeñas fortunas”
Escena 1: Primer encuentro en las sillas. Llegar al edificio.
Escena 2: Los vendedores
Escena 3: El juego: Primer intento (La ley de suelo)

Escena 4: Los Acróbatas
Escena 5 : Sueño: Pesadilla y pájaros
Escena 5.1.: Sueño: Youtuber y encajamiento
Escena 6: Historias en pequeñas cajitas
Escena 6.1: María Gracia
Escena 6.2: Lunares
Escena 6.3: Ana Gabriel
Escena 7: Los abuelos

Hablar de tres personajes que fueron víctimas de un feriado bancario, implicaría la construcción de un ser que este en relación con este acontecimiento. Mi personaje, fue trabajado bajo las aristas de cómo sería un cuerpo en este sistema. Para esto, confronto la conformación corpórea con dos categorías: el primero, la mutilación del cuerpo de Guattari, que nos habla del orden capitalista en el cual los cuerpos se someten:

Mediante todas las vías de acceso que tiene nuestro organismo, sumerge dentro de lo más profundo de nuestras vísceras sus raíces mortales, confisca nuestros órganos, desvía nuestras funciones vitales, mutila nuestros goces, somete todas las producciones *vividas* al control de su administración patibularia. Hace de cada individuo un lisiado, cortado de su propio cuerpo, ajeno y extraño a sus deseos.³²

³² Felix Guattari, «Para acabar con la masacre del cuerpo s.l. s.f.» <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/04/16/felix-guattari-para-acabar-con-la-masacre-del-cuerpo/>.

La segunda categoría se plantea en la obra de Bauman *Modernidad líquida* (2003), parafraseando al autor este habla de la modernidad como fluida acuosa; con esa textura que es inestable y que carece de forma. Bauman señala que hay algunos ejes centrales que determinan esta fluidez en la actualidad, la influencia, avance y ampliación de la tecnología, las relaciones, tanto afectivas con laborales que son inestables, y las identidades líquidas.

En la obra *La Casa de las Pequeñas Fortunas*, los personajes principales (Escena 1) están caracterizados por ser unas presencias fallidas, no son cuerpos virtuosos o empoderados de sí mismos, más bien son cuerpos sumisos, explotables, fluidos. Caracterizados en una primera instancia por una especie de suspensión y ligereza; pero que no se vincula con una potencia del cuerpo o conocimiento del mismo, sino por ser etéreos, de una cierta evanescencia. La acción de la primera escena no pertenece a lo real, nos habla de unos cuerpos y una realidad que se desvanece, la acción es cíclica y repetitiva, en apariencia no progresa. La silla siempre tendrá relación con ese espacio de no progresión, de estancamiento. Esta evanescencia es una dimensión no real de una forma de estar en el mundo, es una alusión a los cuerpos fluidos, carentes del peso de la conciencia política, este mundo al que nos referimos con las particularidades señaladas por Bauman y Guattari.

La peculiaridad de estos personajes es que su impotencia se ve volcada hacia el encuentro, el deseo de estar con la otra y el otro; ellos intentan sobreponerse a su propia impotencia por medio de este encuentro y este, está definido por el juego. El cuerpo es el territorio principal para la exaltación del deseo y el sobreponerse a la impotencia, es un contingente del desarrollo de lo inimaginable y del juego.

En el juego se constata la presencia de lo ausente; los personajes, a través del juego, visibilizan que han sido parte de una crisis económica. También podemos ver como este se

construye como espacio donde la imposibilidad cobra existencia (pueden imaginar, transformar sus voces, cuerpos, y ser algo que soñaron ser). Es así como el encuentro que en apariencia está dado por el afán de recuperar sus ahorros, es tan solo la superficie que oculta el deseo de producir un espacio del recuerdo y el juego ahondando en la memoria. En este espacio se construyen una corporalidad de lo ausente y de lo posible, es decir, detonan estímulos físicos que les permiten construir nuevas realidades y estas estuvieran alojadas como potencia y posibilidad en sus cuerpos que salen a flote cuando se disponen al juego. Se articula la potencia en la capacidad de desmotar sus cuerpos en el juego y producir liberación física y espiritual.

Pero es incluso en el recuerdo que la cita de cuerpos enajenados por el trabajo (escena 2) se constituye, en la repetición de un encuentro con el pasado y la historia de los personajes. La escena partió de una improvisación que colocaba a tres vendedores informales que repetían una acción constante respecto a su oficio; estos seres se transformaban ante la presencia intangible de un ente vigilante, que atemorizaba a los personajes quienes reducían sus acciones físicas ante la intermitente presencia de este ente. Con esta improvisación nos interesaba apuntalar, entre otras cosas, la historia comercial en la ciudad y las formas en que se controlan las relaciones humanas. De esta improvisación tomamos lo esencial, la reminiscencia de una actividad productiva, que se enmarcaba únicamente en la acción física.

Este momento representaba una primera ruptura física con el cuerpo de los personajes, al ser un recuerdo que irrumpía con la acción que se venía llevando anteriormente. Era como si la modificación radical evocara otro tiempo, otra historia que habitaba en los personajes, como si esta memoria estuviera inserta en algún lugar de su cuerpo. Finalizando este momento, esta reminiscencia corporal se desvanecía en el personaje.

En esta instancia los personajes proponen cambiar las circunstancias del encuentro, y proponen no solo recordar, sino también: jugar. En el juego en el que se insertan los personajes, vemos como los cuerpos (re)accionan, (re)actúan, (re)conforman, (re)constituyen, vinculan el pasado con un presente, ven la posibilidad de una vida inexistente, la utopía, lo soñado o no logrado. Esto sucede claramente como intentos en diversas escenas (2, 3, 4) en las cuales la potencia de los personajes se expande, pareciera que sus deseos se desplegaran a través de sus cuerpos.

En este proceso, a veces parecía que los personajes iba encontrando una forma de canalización que les permite hablar de la experiencia del pasado más allá del trauma, como un dispositivo para desmontar la crisis desde la farsa. (Escena 3) En esta, el cuerpo de los personajes está tomado por el juego y sus derrotas, están siendo expuestas; jugar con lo que constituye su pérdida es su primer intento de despegarse de esa misma historia, aunque es la misma historia la que los ancla a ese pasado.

Hay una diferencia entre recordar, imaginar, soñar en los juegos; cada uno de esos espacios está constituido por una corporalidad propia, en el terreno del juego entran sobre todo las dinámicas de recuerdo e imaginación y de un cuerpo que lleva la acción en virtud de acentuar el juego, desplegado también en el territorio del sueño. (Escena 5). Podríamos decir que el sueño en esta escena está constituido de la manera en que lo afirma Lehmann:

Lo esencial en el sueño es la no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras.

Los pensamientos oníricos conforman una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente

estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo.³³

Para la escena del sueño era importante sostener una energía que no sea referencial con la dramaturgia de este momento, pero sí con las pulsiones del cuerpo del que se hablaba en esa textualidad, sin que esto implique un cuerpo victimizado sino un cuerpo en tensión con las ideas que planteaba el sueño. Esto implicaba estar presente en mi rol de actriz como testigo de la acción y a su vez permitir que mi cuerpo reciba los estímulos físicos que se daban a través de la textualidad. La escena del sueño, concluye con una imagen que descoloca a la pesadilla, movilizándonos al terreno de la serenidad, en el cual la tensión física desciende. Pero es tan solo un grieta, ya que en realidad es tomado nuevamente por un ser externo que lo vuelve a violentar. En este sentido, señalamos que en esos intersticios en los que podemos desprendernos del sistema, son efímeros, y que sistemáticamente volvemos a ser manipulados, adoctrinados.

Aparece un tercer personaje (escena 5.1) lleno de estridencia, acentuando las aspiraciones y placeres que nos ofrece al capitalismo, exaltando el consumo desmedido, la mercancía, y como el consumo está mediado por una supuesta necesidad/ deseo de individualización y exclusividad, mientras esto acontece. Paralelamente el cuerpo del sueño, es encajado una y otra vez; este personaje funciona como un irruptor que nos señala los quiebres de este sistema.

Luego de esto la obra da un vuelco, y vemos a cada uno de los tres personajes principales con una caja pequeña en sus manos. El banco de las pequeñas fortunas, ha sido desplazado en el juego por otra forma de relación entre los personajes, cada uno de ellos guarda en sus cajas una historia de las que surgen tres relatos que se vinculan con las preguntas e incertidumbres de los personajes.

³³ Lehmann, *Teatro posdramático*, 146.

Por un lado está María Gracia (escena 6.1): en este juego los deseos viscerales de los personajes se manifiestan frente a una que es *una mujer literal*, ella se aferra a la seguridad de vivir/ tener una caja. En esta historia hacemos referencia a la anulación de la posibilidad de ser persona/ciudadana en virtud de la seguridad y el privilegio. María Gracia intenta entrar en ese mundo encajado, pero su cuerpo no entra en esos códigos, y ella se sobre esfuerza para lograr insertarse, es arrastrada y sometida a encajar en este mundo, y aunque su cuerpo y deseo no caben en la caja, teme salir de esta y no lo logra.

En un segundo momento (escena 6.2), se abre una segunda caja, que nos muestra una fabula sobre la ausencia. En esta podemos ver cómo se desarrollan diferentes corporalidades y situaciones de maneras muy ágiles. Se transcrita entre: ser un lunar, una mesera, una cantante de pop de los 70, un conejo, un tailandés. El devenir de este juego está dado por la capacidad plástica y la espontaneidad que pueda construirse desde el cuerpo. Los cambios de acción son tan ágiles que no permite producir un pensamiento racionalizado sobre lo que acontece, sino que los cambios solo se producen desde la necesidad de la escena. Esto quiere decir que el pensamiento se suscita desde el cuerpo, al no estar hiper-intelectualizado, puesto que responde directamente a los estímulos y sensaciones que recibe y se potencian en su hacer.

Otras de las complejidades de lo corporal de la obra se encuentra en la escena de Ana Gabriel (escena 6.3). En esta escena se plantea el conflicto del personaje, que quiere cumplir un rol respecto a su ideología, pero es traicionada por los estereotipos que la conforman y que no van de acuerdo al rol que desea cumplir. Ella tiene unas sensaciones que se prohíbe.

Es en el espacio del chicle, en el que se adoctrina a la femineidad y en donde vemos a esta mujer actuando con organicidad, siendo capaz de disfrutar, en un espacio de liberación; el personaje en su rol ideológico, nos muestra un cuerpo moldeado, forzado a cumplir con unas

expectativas puestas por sí misma. Aquí también planteamos el problema de la ideología y la subjetividad y lo problemático de que intente medir la realidad a través de sus ideas. Nos muestra también el problema de la militancia exacerbada y su incoherencia cotidiana. Este es un problema que creemos existe en la contemporaneidad, en los cuales, nuestros propios referentes o ideales resultan castrantes de potencias. En esta escena se planteaban como juego, como una duda personal sobre mis propias construcciones ideológicas.

En última instancia (escena 7) vemos como los personajes devienen presencias que nos relatan un testimonio, estos parten de la historia personal de cada actor/ actriz, se narran desde el yo personal, desde el cuerpo como testimonio de una historia y en el encuentro con el otro, ya no desde el yo personaje, sino desde el sujeto que ha conformado a esos personajes. En este punto la actoralidad se torna inestable. El cuerpo del personaje se desdibuja y se transforma en una energía más cercana, en la cual el hecho se presenta en su fragilidad.

En el relato, lo que me interesaba personalmente no era producir un proceso de identificación en el cual se anule la condición del otro, sino una identificación que lo permita ver y en ese otro el reflejo de la historia de muchos. Para esto nuestro lugar como sujeto de enunciación requería que este relato tenga un punto de vista particular; salir del lugar seguro o incluso cómodo, de hablar de nuestra historia. Ubicarnos en ella desde la postura ética de manifestar lo no dicho, hablar de nuestra historia oculta y anulada (ya sea por estatus o negación). Por tal motivo nuestra historia no era la única ni la más importante, sino que es una experiencia más entre otras que reflexiona sobre la pérdida y la búsqueda de esperanza. En otras palabras era definir un modo de situarse frente al otro, una toma de postura física y ética frente al relato y al espectador.

En el relato, lo que me interesaba personalmente no era producir un proceso de identificación en el cual se anule la condición del otro, sino una identificación que lo permita ver y en ese otro el reflejo de la historia de muchos. Para esto nuestro lugar como sujeto de enunciación requería que este relato tenga un punto de vista particular; salir del lugar seguro o incluso cómodo, de hablar de nuestra historia. Ubicarnos en ella desde la postura ética de manifestar lo no dicho, hablar de nuestra historia oculta y anulada (ya sea por estatus o negación). Por tal motivo nuestra historia no era la única ni la más importante, sino que es una experiencia más entre otras que reflexiona sobre la pérdida y la búsqueda de esperanza. En otras palabras era definir un modo de situarse frente al otro, una toma de postura física y ética frente al relato y al espectador.

7. Personajes y corporalidad

La elaboración de los personajes se crea, usualmente, a partir de una dramaturgia existente. En nuestro caso, al ser nosotras mismas las dramaturgas, la conformación de los personajes era muy ambigua: no existía un tipo de personaje en particular al que quisiéramos apuntar, así que al desarrollar la fabula se realizó un primer esbozo de la historia y por lo tanto de los personajes.

En el proceso de creación, los personajes fueron apareciendo en la medida en la que se creaba la dramaturgia, esto quiere decir que no existían personajes definidos y enmarcados en un tipo, sino que su creación era un devenir según las posibilidades de juego en el texto, en la acción, en el cuerpo o en el espacio. En este punto indagaremos en los procesos que se desarrollaron físicamente para la conformación de los personajes, sus estímulos y dificultades.

7.1. Proceso de preparación física

En el proceso actoral iniciamos la investigación desde el cuerpo de los personajes: en su forma de caminar, los impulsos y sus tensiones. En el caso del personaje que interpretaba (el que vertebraba la obra: Ana), las imágenes que iban conformando del mismo, se suscitaba desde una corporalidad relacionada con la inseguridad; esto lo definí según sus antecedentes y lo que en la dramaturgia se demostraba. Desde ahí surge la construcción de su centro motor y sus distintas tensiones; indagando desde donde nacen los impulsos, como surgen sus movimientos y como se condiciona el resto del cuerpo. En las primeras investigaciones sobre el andar, las tensiones aparecían de manera prematura y se percibía un cuerpo incomodo y artificial, ajeno a sí mismo, sin encontrar organicidad en sus pulsiones e impulsos. Esta construcción se fue dando de manera continua, día a día, experimentando en su caminar, y en las razones que llevaba a este personaje a moverse, a partir de esta exploración física intentábamos encontrar cierta organicidad.

La conformación de esta primera presencia era el punto de partida para detonar los demás personajes lo que habitarían. En este cuerpo, en apariencia tímido, atrofiado, despotenciado e inseguro, habitarían diversas corporalidades. El deseo que constituía a este personaje debía ser lo suficientemente grande y el espacio sumamente liberador para que se posibilite esa transformación. Actoramente, esto implicaba encontrar detonantes imaginativos que pudieran realizar esos cambios de energía de manera ágil y precisa.

Algunas de las escenas planteaban una bifurcación entre el cuerpo, el texto y la acción; esto representó una de las mayores dificultades ya debía de sostenerse cada uno de los estados que se planteaba. El ejemplo de esto se encuentra en la primera escena:

- El desvanecimiento del cuerpo: esta era una acción física respecto a un estado emocional en el que se encontraban los personajes.

- La acción está en: ¿qué puede producir el encuentro y la posible desaparición del edificio? es la incertidumbre de lo que acontece.

- Textualidad: la llegada tardía y encontrarse con el edificio.

A esto se añade la convergencia de distintas presencias y la demanda de agilidad en las acciones y en la relación con el espacio. En este proceso de agilidad, se buscaba no perder la energía del personaje, no se pretendía crear un cuerpo virtuoso, sino presente y en relación con la acción. Hagen nos habla de este proceso:

El cuerpo responde libre e intuitivamente a las circunstancias ficticias, al entorno y a los personajes con los que interactúa en la obra, debe conocer todos los elementos que confieren vida a su cuerpo.³⁴

Este punto se relaciona con dos elementos esenciales, por un lado, la conformación antecedentes que lo sostenga y por otro el trabajo corporal que posibilite relacionarse físicamente con libertad, para esto se trabajó con algunos elementos físicos:

- Explorar en la ligereza. Investigar en las diversas corporalidades de la escena y las acciones: el desvanecimiento, los acróbatas, el cuerpo encajas, el sueño, etc. Se requería de un cuerpo con plasticidad, esto iba variando según las necesidades de las escenas. En la búsqueda de esto, se trabajó bajo dos parámetros: suspensión del peso y rebote, ambas premisas exploradas en un entrenamiento de concientización de la base pélvica y la recepción del peso. Durante este proceso se realizó una investigación en base al yoga: como se generaba una acción dual del cuerpo (enraizamiento- elevación) y su sostenimiento por contracción y elevación de la musculatura pélvica.

³⁴ Uta Hagen, *Un reto para el actor*. (Barcelona: Alba Editorial, S.L.U, 2014), 157.

- El cuerpo extra cotidiano: es una alteración del equilibrio cotidiano, cambiando apoyos, o modificándolos de maneras muy perceptibles o imperceptibles pero que en su descomposición de lo cotidiano aparece un cuerpo presente, es lo que se llama el equilibrio precario la «intensificación de determinados procesos orgánicos, de determinados aspectos de la vida del cuerpo»³⁵. A este proceso se añade la construcción de imágenes y motivaciones, ya que estas orgánicamente, nos pueden producir una alteración del equilibrio.

- Asimetría del cuerpo: se busca desarrollar unas condiciones en el cuerpo que posibilite la conformación de una postura cotidiana a extra- cotidiana, la forma de generar esto, es con lo que Barba llama los tres arcos en el cuerpo, que implican la movilización de la pelvis y el torso en oposición, en sus palabras: «La asimetría tiene a crear condiciones de desequilibrio y oposiciones de fuerzas».³⁶

Estas tres categorías de investigación física, eran las que se buscaron explorar desde el cuerpo de la actriz, la conciencia de estas no siempre se sostenía, pero se pretendía una indagación permanente en estos puntos. Estos elementos provienen de las propuestas de Eugenio Barba en las investigaciones de Antropología Teatral, y fueron la base bajo la cual se trabajó la presencia física, con estas premisas se buscaba el cuerpo dilatado. En este proceso se busca que las fuerzas de oposición del cuerpo se amplifiquen, se superpongan, se dilaten. Es un uso antieconómico del cuerpo, ya que se busca emplear la mayor cantidad de energía para la producción de un movimiento. Esto quiere decir que «las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementan la emoción,

³⁵ Eugenio Barba, *El arte secreto del actor* (México DF: Editorial Porrúa de la Ciudad de México, 1990), 107.

³⁶ Barba, *El arte secreto del actor*, 238.

se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad en un espacio más amplio, más reducido».³⁷

Este proceso de preparación física permite de acondicionamiento del cuerpo para que consiga estar abierto y puedan efectuarse acciones físicas con sentido y organicidad y que proporcionen seguridad en el actante. Esta preparación no necesariamente es parte del proceso creativo, pero permite desbloquear los canales que puedan posibilitar una apertura a un proceso creativo desde la liberación física.

7.2. Proceso de creación

Como señalamos anteriormente, el cuerpo responde a las circunstancias y al entorno del personaje, para esto es necesario la creación de antecedentes. El proceso que realizamos desde la dirección actoral estaba en generar preguntas que sostengan las circunstancias del personaje: ¿Por qué se mueve? ¿Por qué va a ese sitio? ¿Por qué se sienta? ¿Por qué se sienta ahí y no en otro sitio? ¿Qué día/ hora es? ¿Qué clima hay? ¿Cómo es el lugar? ¿Por qué está ahí? ¿Por qué desea estar ahí? Estas preguntas y muchas otras más iba definiendo la corporalidad del personaje: volviéndonos otra vez a los planteamientos de Hagen, señala «Los cometidos físicos están casi en su totalidad motivados conscientemente por los hechos, por los deseos más básicos»³⁸, estas preguntas iban conformando las motivaciones y deseos de los personajes. Este proceso de preguntas, no tenía respuestas aleatorias, sino que se producían y generaban a partir de la información que la dramaturgia nos daba y como a partir de ese margen podíamos ampliar o construir las imágenes sostenían al personaje.

³⁷ Barba, *El arte secreto del actor*, 54.

³⁸ Hagen, *Un reto para el actor*, 159.

Adicionalmente a esto, desde la dirección actoral se incentivaba a sostener la tarea de las preguntas en la preparación del personaje, así podríamos enfocar nuestra atención en estas y diluir la posibilidad de dispersión. Las preguntas eran un punto de concentración para la creación del personaje y que este se vaya corporizando en nosotros.

Otro punto de partida, que tendríamos que crear era: El estado de ánimo del personaje, cuando nos referimos a estado de ánimo, hablamos de la situación emocional en la que el personaje se encuentra al empezar la escena: ¿Cómo se siente? ¿Qué le ha pasado hoy? ¿Por qué se siente así? Esto produciría una posible situación emocional inicial que se visibilizaba en el cuerpo e irradiaba una atmosfera. Es decir, es una energía que nos permite contextualizar la situación.

Los estados de ánimo del personaje no se construyen a partir de elementos psíquicos o racionales, sino del modo en que esta el personaje en el mundo y su relación con este: su posición ante la vida y la afectación de los estímulos del mundo sobre él. No es un proceso interno, pero tampoco meramente externo, es la relación que podemos establecer entre la afectación personal de los elementos, relaciones y situaciones externas.

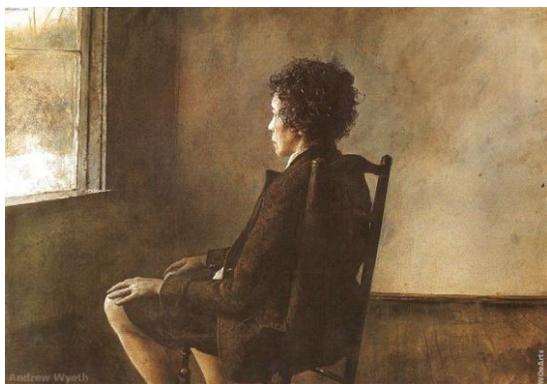
Esto quiere decir que las acciones que hagamos están en vínculo directo con la circunstancia y problemas concretos de los personajes, es la búsqueda de la especificidad en cada situación y la pregunta constante de los posibles cambios de circunstancias. Es pensar en: ¿Qué pasa si? Esto se vincula con la idea de Stanislavski sobre las acciones físicas. Las acciones físicas están relacionadas a las circunstancias, y a la reacción y respuesta a lo otro. A esto Stanislavski señala:

El secreto de la fuerza con que influye el *si* estriba en que no habla del hecho real, de lo que es, sino solo de lo que puede ser.... *Si ocurriera*...Esta palabra nada afirma.

Solo presume, plantea un problema para su solución. (...) por eso el estímulo y la determinación surgen sin esfuerzo³⁹

Esta singularización y búsqueda en la posibilidad de lo que puede ser nos lleva a trabajar en base a estímulos concretos y accionar ante ellos; esto es un trabajo concreto sobre las preguntas que aparezcan, y no sobre la búsqueda de estados emocionales desprovistos de contenidos y razones que sostengan al personaje. Es trabajar en base a posibilidades y no en conceptos; esto se resaltaba permanentemente desde la dirección actuaral. Sobre esto Stanislavski señala: «el arte verdadero y la actuación “en general” son incompatibles. Lo uno destruye lo otro.»⁴⁰

El ahondamiento es la especificidad nos permite generar imágenes concretas que sostengan las acciones de los personajes, nos permite crear una imagen más definida de la vida de ellos, que solo existe en la imaginación y en la escena; se potencian en dimensión de lo que podamos imaginar. Para poder ahondar en el proceso de imaginación, era necesario buscar estímulos que posibilitaran la creación, en mi caso, me volqué a la búsqueda de imágenes que sintiese que conectaran con lo que producía en mí la obra. En esta búsqueda encontré pinturas que ayudaban a la creación de imágenes:



³⁹ Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Barcelona: Alba Editorial, edición en formato digital: 2015) Versión Kindle.

⁴⁰ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo...*, versión Kindle.



En este caso, las pinturas de Andrew Wyeth fueron un referente a la creación de imágenes. Estas pinturas generaban una sensación de aparente cotidianidad que esconde una extrañeza que me resultaba inquietante, me conectaba con lo que la obra. Estas pinturas se complementaban con cuerpos y energías concretas y singulares, el estímulo visual de estas pinturas era traspasado a posibles cuerpos, energías, presencias que permitieran la singularización de la presencia de mi personaje; para esto buscaba en personas reales que sintiesen que se aproximaban a la energía de mi personaje y a partir de esto fui buscando determinar aspectos concretos del mismo.

Es importante señalar que este proceso de imaginación deviene de una acumulación de estímulos y preguntas que se terminan de implantar en la acción y en el cuerpo de los personajes; la imaginación no se da de manera aleatoria, sino que la obra da posibilidades de potenciar la imaginación y estas imágenes tienen un propósito definido.

Para potenciar el proceso de imaginación y estímulos, era importante la desarticulación de los textos, esto implicaba pensar en los subtextos a través de la pregunta ¿Qué hay detrás de lo que dicen los personajes? Los subtextos serían lo que esconden los personajes detrás de lo que

dicen: ¿Por qué lo dicen? ¿Cómo lo dicen? ¿Qué quieren decir?, en ellos también vamos develando las relaciones entre ellos y los conflictos que se articulan.

Podríamos decir que en este proceso de creación se buscaban los siguientes elementos fundamentales: cuales son las necesidades/deseos/ motivaciones de mi personaje (las preguntas), cuales es su contexto y su entorno y como se particulariza esto, cual es la relación de mi personaje con los demás y como este se implica en los conflictos de la escena.

7.3. Dificultades

Las dificultades en el proceso de creación fueron varias, pero no todas estaban dadas desde el cuerpo, siento que el devenir del cuerpo estaba dado por las circunstancias de manera orgánica, pero que siempre hubo el límite de lo conocido, es decir, que pese a la búsqueda de plasticidad se podía tender en lo que el cuerpo ya conoce del movimiento, de las texturas, de las formas. Desarticular los códigos del cuerpo ya aprendidos e instalados no era un proceso sencillo e implicaba estar en búsqueda permanente, porque fácilmente se puede tender a asentarse en las estructuras ya aprendidas.

La dificultad más problemática, se hallaba en como la forma se cargaba de razones y estímulos internos. Por más que la preparación y construcción de preguntas y razones se realice previamente, asumirlos escénicamente implicaba un desafío. Muchas veces las actuaciones se volvían planas, carentes de matices, con falta de transformación de las escenas y de la forma en que nos relacionábamos con los textos y sus subtextos. Esto era una alerta constante que nos llevaba a revisar las motivaciones y las intenciones de los personajes, permanentemente se denotaba la carencia de cambio de energía, en ciertas circunstancias las actrices o el actor,

incluso podríamos juzgar al personaje por lo que era, o verlo desde su única posibilidad, sin dejar que este se exprese en todas sus posibilidades.

Generamos diversos ejercicios para concretar y especificar la acción. Algunos como:

- Encontrar momentos de la relación entre el cuerpo y los objetos,
- Momentos de suspensión
- Revisar las intenciones de las escenas,
- Pensar al personaje en sus diversas dimensiones, etc.

Y a partir de estos momentos ir singularizando cada acción.

Otra problemática que pude encontrar, estaba dada por la configuración de imágenes. Las imágenes con las que cargaba al personaje en el proceso de preparación a veces se veían interrumpidas por otras imágenes que aparecían y que no tenían que ver con la obra o el personaje. Desde la dirección actoral se plantea que esas imágenes irruptoras no son posibles de negarlas, si las negásemos, estaríamos realizando un proceso racional de negación y no queremos empezar a racionalizar en el proceso de construcción de imágenes. Entonces, la alternativa es tomar esas imágenes y canalizarlas para situarlas en relación con la ficción, que devengan en la ficción y conecten con los estímulos del personaje.

Por último una de las dificultades que resonaron en mí de manera constante, era el punto de vista en la construcción escénica, principalmente en la última escena de la obra: cuando el territorio de la representación se diluye en el testimonio personal; ya que pese a que el relato sea personal, está contenido por un punto de vista. Al perderse ese punto de vista, o ese continente y no mantener con claridad la postura ética que lo sostiene, se podía terminar en el territorio de la re-victimización del relato, algo que yo, personalmente no buscábamos en la obra, entonces era

necesario proveer a este momento de un punto de vista, de una razón que sostenga este testimonio. ¿Por qué lo decía? ¿A que respondía? ¿Cuál es mi postura como actriz/ actor ante estos hechos?

Cabe recalcar que estas dificultades no tuvieron soluciones concretas, sino que eran procesos en los que indagábamos tanto en los ensayos como en las funciones. Presentar la obra al público no implicaba que el proceso de creación este concluido, la obra siempre es un proceso inacabado en el cual estamos permanente en la búsqueda de sobrellevar dificultades, imposibilidades o para romper esquemas ya anclados en los actores y actrices, sean estos físicos, emocionales, racionales, etc. Siento que en las dificultades es donde podemos visibilizar las actitudes personales ante el trabajo, y cuál es la forma en que actuamos éticamente (o no) ante ellas, se devela nuestra actitud ante el mundo y como sobrellevamos las dificultades y requiere de un trabajo permanente de autocrítica y de disposición al cambio; existía un temor generalizado a darse a lo desconocido que plantea el personaje, el temor de encontrarse en textos que abran canales personales a los que no necesariamente quedemos acceder, esto requiere de una decisión radical de desear asumir y explorar esos territorios, pero esa decisión no es una toma de partida inmediata, sino un proceso que siempre se está construyendo.

8. Epílogo

8.1. Alcance y proyección artística y académica

El trabajo que realizamos en la obra *La Casa de las Pequeñas Fortunas*, es el primer trabajo de creación escénica en el marco académico de la Universidad de las Artes, su existencia genera un precedente para reflexionar sobre las relaciones entre la académica y la creación. Los límites que imponen la academia no siempre son compatibles con los procesos de creación, pero, en este caso, hemos podido crear una obra sin que esta se vea limitada por las estructuras formales de la academia como cumplir con tiempos, disponer de espacios, regular procesos, tuvimos un espacio de creación autónoma.

Recalco también la importancia de que la obra haya surgido de un proceso de creación de horizontal de tres personas jóvenes, menores de treinta años, en el cual hemos podido exponer nuestras dudas y discernimientos sobre como la historia del país nos ha constituido. Esta es de alguna manera una investigación sobre cuál es nuestra voz, como queremos hablar de nuestra historia: entendemos que los referentes y las influencias artísticas siempre estarán presentes en un proceso de creación, pero habían unas preguntas individuales que se volcaron en el proceso de creación. Adicionalmente, hemos tenido la oportunidad de dinamitar la experiencia a través de un proceso de sistematización que nos ha permitido reflexionar entorno a la creación y resaltar como este proceso de creación no está instaurado en los modos de producción jerárquicos, acoplados a las lógicas del capitalismo.

No pensamos a la creación como sucede en los eminentes espacios teatrales de la ciudad, que parecen responder principalmente a los intereses y demandas de la clase hegemónica de la

ciudad antes que a la postura de ser sujetos creativos y reflexivos en todos los ámbitos del proceso de creación.

Durante las funciones de *La Casa de las Pequeñas Fortunas*, acudieron, mayoritariamente, dos tipos de público, de los cuales pudimos recibir devoluciones a grandes rasgos: el primer tipo de público era el joven, en su mayoría estudiantes de la propia universidad o personas que han sido afines a los trabajos escénicos en la ciudad. Entre los diversos comentarios que se señalaron sobre la obra, uno de los que me resultaron más interesantes fue el siguiente:

Me sentí atraído con la idea de jugar para encontrar algo en común en relación a una experiencia traumática en la sociedad en la que vivo, no es una tragedia contada, sino que se inscribe sobre el qué hacemos con esa angustia, con esa desolación. Y ese es el motor para jugar para hablar de muchas otras cosas.⁴¹

Y el segundo público, era adultos mayores, algunos de ellos, se aproximaron a nosotros en afán de hablar de las circunstancias de su propia pérdida, lo cual enfatizaba en la necesidad de seguir hablando y desmontando nuestra historia y nuestra memoria colectiva y política. Y es relevante que sea la Universidad de las Artes, uno de los espacios, más no el único, que posibilite estos procesos.

8.2. Reflexiones sobre el proceso de investigación

Esta investigación se planteó hacer un análisis metodológico sobre la creación de la obra *La Casa de las pequeñas fortunas*, y la forma en que se aborda la creación colectiva desde las

⁴¹ *Conversación con espectador posterior a la presentación de la obra*, 2 de febrero de 2019.

perspectivas de los participantes. En este análisis hemos podido observar la relación que existe en su aplicación metodológica con los grupos que han delimitado sus propios esquemas de creación. Estos modelos han servido para poder singularizar y definir conceptos y esquemas sobre la creación, pero como lo hemos señalado previamente, estas no son un esquema rígido al cual abstenerse, sino que pretenden ser lineamientos que cada creador podrá emplear según las necesidades de su obra.

En el desmontaje de la creación colectiva, también pudimos evidenciar que las formas de creación que abordaríamos no serían las mismas que cuando surgió la creación colectiva en Latinoamérica, esto gracias a las transformaciones de los procesos sociales y colectivos. En ella imperaba la colectividad como el sujeto central de sus investigaciones escénicas, pero para nosotros era necesario pensar en el sujeto desde su subjetividad, no como para desvincularlo de lo colectivo, sino más bien en saber cómo se construyen las subjetividades singulares que conforman una colectividad.

Deviniendo de esta noción del sujeto como ser singular – colectivo, reflexionamos sobre la conformación de los cuerpos en la obra y como se nutren, reflejan y complementan los procesos políticos y sociales. Pensamos lo político, no como una entidad macro a la que podamos entender y analizar en su totalidad, sino que reflexionamos en cómo este nos constituye en diversas dimensiones, y los personajes son la pregunta que tenemos como creadores sobre esas relaciones entre la política macro y conformaciones subjetivas de esta.

Es en este sentido que reflexionar sobre las dimensiones políticas resulta complejo, ya que los procesos políticos de los que se intenta hablar escapan a la aprehensión y la representación escénica debido a su condición permanente de transformación. Esto implica que

la exploración es siempre una hipótesis, una posibilidad que se hila desde la subjetividad y las dudas de quienes lo planteamos. Suscribo, en este sentido, a las palabras de Lehman:

El teatro, no como tesis sino como práctica, un entrelazamiento de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de *otra vida*; una vida en la que se concilian el trabajo mental, el artístico y el corporal, con actividades individuales y colectivas⁴².

Pensamos, efectivamente, que la obra no es una tesis en si misma de lo político o social y su vínculo corporal, sino que es una indagación en lo que no es constitutivo, es actuar éticamente ante lo que implica el proceso de creación y los materiales que se disponen al juego escénico, un juego que permita la confrontación divertida y cruel con una misma y por lo tanto con el/la otra.

⁴² Lehmann, *Teatro posdramático*, 434.

9. Bibliografía

- Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor*. (México DF: Editorial Pórtico de la Ciudad de México, 1990).
- Buenaventura, Enrique, *Teatro o 'taetro': diálogo entre dos maneras de ver*. (Cali: Estravagario, 1975)
- Cornago, Óscar, *Éticas del cuerpo*. (Madrid: Editorial Fundamentos, 2008)
- Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007)
- Fischer- Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*. (Madrid: Abada Editoriales, 2011)
- Foucault, Michael, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, Nº 3 (1988)
- García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria, 1994).
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre* (México D.F: Siglo XXI Editoriales, S.A., 2008)
- Guattari, Felix, *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006)
- Hagen, Uta, *Un reto para el actor*. (Barcelona: Alba Editorial, S.L.U, 2014).
- Jaramillo, María, *El nuevo teatro colombiano. Arte y política*. (Medellín: Universidad de Antioquia, 1992)
- Lehmann, Hans- Thies, *Teatro posdramático*. (Madrid: CENDEAC, 2016)
- Meyerhold, Vsévolod, *El actor del futuro y la biomecánica, en la escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*. (Madrid: José A. Sánchez (ed.), 1999)
- Miller, Judith, *Ariane Mnouchkine*. (New York: Routledge, 2007).
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, (Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1998).
- Ranciare , Jacques «Política, identificación y subjetivación: s.l. s.f.»

Rizk, Beatriz, *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* (México D.F: Editorial Gaceta, S.A., 1991).

Sánchez, José Antonio, *No hay más poesía que la acción*. (México: Paso de gato, 2015.)

Simmel, Georg, *La ley individual y otros escritos* (Francfort, 1968).

Stanislavski, Konstantín, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Barcelona: Alba Editorial, edición en formato digital: 2015)

Verzero, Lorena, *Teatro militante radicalización artística y política en los años 70*. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013).

Rizk, Beatriz, *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* (México D.F: Editorial Gaceta, S.A., 1991).

Sánchez, José Antonio, *No hay más poesía que la acción*. (México: Paso de gato, 2015.)

Simmel, Georg, *La ley individual y otros escritos* (Francfort, 1968).

Stanislavski, Konstantín, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Barcelona: Alba Editorial, edición en formato digital: 2015)

Verzero, Lorena, *Teatro militante radicalización artística y política en los años 70*. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013).

10. Anexos

Sinopsis

“La casa de las pequeñas fortunas” es la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar formas de reconstituir lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye, Y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos. La casa de las pequeñas fortunas: donde podemos existir en la dimensión en la que siempre quisimos existir... como si solo nos quedara el juego, la imaginación y el encuentro, para reconstruir nuestra historia.





Sobre la obra

La obra cuenta la historia de tres personajes que tienen la costumbre de juntarse los días jueves en un departamento frente a un ventanal, a través del cual se divisa la fachada de lo que fue un gran banco, pero que ahora, con el paso de los años, solo es un edificio en ruinas que demolerán de un momento a otro.

Las actrices y el actor que representan a estos personajes, viajan a través de sus propios textos, desde la ficción de la escena a la realidad de la sala, hablan, discuten, sueñan, organizan su dolor ficcional y el dolor real, el de sus abuelos humillados por la historia.

El propósito que lleva a los tres a este lugar extraño y desolado, es el juego, pero no cualquier juego, o no un juego que solo tenga como propósito divertir lúdicamente, sino, fundamentalmente, un juego que repare algo del pasado; evidentemente el pasado de los tres está herido por un hecho que sucedió en ese edificio, una especie de fraude, no solo económico, también emocional.

Juegan a olvidar, pero para olvidar hay que recordar, qué gran enseñanza del juego, enseñarnos a que el olvido es otra forma del recuerdo, por eso el juego mientras más apasionado, más anárquico y destructivo; se debe jugar insistentemente, por eso se juntan todos los jueves, porque el juego es atávico y reiterativo, y jugando se puede reconstruir la vida a partir de la destrucción de la realidad; el banco es real, es la realidad del dinero, pero ¿será posible que seamos eso? ¿que seamos tan básicos como para pensar que nuestros deseos, nuestra libido, nuestros sueños y afectos se reduzcan a una cuenta en un banco?.

Sobre la obra

Estos personajes, en ruptura con el pasado, nos señalan que ya no es posible creer que las pequeñas fortunas se logran ahorrando, que las personas no tienen precio material, que el fraude es a la vida de los que creyeron que los cimientos de las casas respetables se sostenían sobre la moral y la legalidad; y es el juego el que les lleva a descubrir que no, que las casas de las grandes fortunas se sostienen sobre el robo y la corrupción.

Sucedió en Ecuador, entre 1999 y el 2000, sucedió en América Latina, los bancos se quedaron con la dignidad y la confianza de miles y miles de cuenta ahorristas; una historia de trampas construye un país de tramposos.





Créditos

Actúan

Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro

Dirección/Coordinación escénica

Arístides Vargas

Dirección actoral

Charo Francés

Duración

60 minutos

Asistencia técnica

Aracelly Joselyn Moreta





Actúan: Estefanía Rodríguez
Caguana, Ariana Fuentes Ante,
Jefferson Castro Silva

Coordinación escénica:

Aristides Vargas Sosa

Dirección actuarial:

Charo Francés

Duración: 60 minutos

Asistente técnico:

Aracelly Joselyn Moreta

FUNCIONES: Espacio Muegano Teatro, callejón
Magallanes y Tomás Martínez entre Pedro Carbo
y Panamá Rocafuerte.

f @uartesec | www.uartes.edu.ec

Universidad
de las Artes



LA CASA —de las— PEQUEÑAS FORTUNAS

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN
DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

Sinopsis

Es la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar formas de reconstituir lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos. “La casa de las pequeñas fortunas”, donde podemos existir en la dimensión en la que siempre quisimos existir... como si solo nos quedara el juego, la imaginación y el encuentro para reconstruir nuestra historia.

Sobre la obra

“La casa de las pequeñas fortunas” es el resultado de un trabajo teatral de varios meses, realizado por tres artistas de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes en proceso de titulación, siendo la primera generación en culminar la carrera de Creación Teatral. Es un excepcional trabajo cuyo texto y puesta en escena fueron construidos por las dos actrices y el actor, a partir de sus propias vivencias y del dolor que provoca el heredar, como generación, la necesidad de hablar de ciertos traumas sociales que constituyen la identidad de una ciudad y de un país.

“La casa de las pequeñas fortunas” es el lugar donde la gente común guarda sus esperanzas en forma de dinero, el cual algún día asegurará el futuro de los ahorristas. La estafa y el engaño de este deseo, por el sistema bancario, marcó a las familias ecuatorianas, quienes no solo perdieron sus bienes materiales sino también la confianza en las raíces espirituales y simbólicas que conforman una posible nación.

Aristides Vargas, director de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes y coordinador de la propuesta escénica.



Universidad
de las Artes



prensa

EL UNIVERSO Memoria de la crisis bancaria, en obra teatral

Memoria de la crisis bancaria, en obra teatral



Jefferson Castro (l), Estefanía Rodríguez y Ariana Fuentes integran el elenco de *Las pequeñas fortunas*. Se presenta en Muégano Teatro (callejón Magallanes y Rocafuerte). Cortesía

TEATRO | 1 de febrero, 2019



"No es una reconstrucción histórica, sino es cómo repercutió en las familias ecuatorianas el hecho traumático de que los bancos cerraran, y en algunos casos, y de alguna manera estafaran a sus cuentahorristas", cuenta Arístides Vargas sobre *La casa de las pequeñas fortunas*, una obra que dirige hasta el domingo junto con Charo Francés, en Muégano Teatro.

La pieza, en la que intervienen tres actores de lo que sería la primera generación de graduados de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes, muestra también "cómo vivieron los que en aquel entonces eran niños". "Estas nuevas generaciones heredaron esa frustración y esa rabia que provocó este hecho", apunta el también director de la Escuela.

Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro representarán a tres personajes que tienen la costumbre de juntarse los días jueves en un departamento frente a un ventanal, a través del cual se divisa la fachada de lo que fue un gran banco, pero que ahora, con el paso de los años, solo es un edificio en ruinas que demolerán de un momento a otro.

"A través de una especie de 'exorcización' del dolor van deconstruyendo los hechos de cómo este trauma afectó a su familia", señala Vargas sobre la labor de estos jóvenes actores, a quienes ha acompañado por un largo tiempo y de los que se siente orgulloso, pues esta pieza es resultado de la creación colectiva, "lo que significa que el tema y el tratamiento del tema surge de ellos".

"Fue construida (la obra) no solo a través de técnicas teatrales, sino de investigaciones que ellos realizan sobre esa época. Fueron a los periódicos, a las bibliotecas, a sus propias familias, indagaron cómo se había vivido esos momentos, y el resultado es extraordinariamente emotivo por un lado y por otro lado estéticamente muy contundente", dice Vargas de la obra, que se presenta hoy y mañana a las 20:00, y el domingo a las 18:00. Entrada \$ 12. (E)

NOTICIAS RELACIONADAS

[Agenda de actividades \(1 de febrero, 2019\)](#)



Las pérdidas y nostalgias del feriado bancario

MARIELLA TORANZOS NARVAEZ
toranzosm@granasa.com.ec
■ GUAYAQUIL

Todos los jueves, tres jóvenes se reúnen a observar los vestigios de un enorme edificio desde un ventanal. Alguna vez fue un banco, el sitio donde cientos de personas depositaban sus esperanzas, hasta que quebró y se llevó consigo el futuro de centenares de perjudicados. Ahora la ciudad se alista para demolerlo y mientras lo hacen los protagonistas se preguntan: ¿qué nomás se pierde cuando se pierde el dinero?

Así inicia 'La casa de las pequeñas fortunas', obra que interpretan Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro, como parte de su proyecto de graduación de la Universidad de las Artes (UArtes).

El proceso de creación, coordinado por el director de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes, Aristides Vargas, se realizó de manera colectiva. "La puesta en escena, la dramaturgia, hasta el vestuario, todo se hizo de manera colectiva, con

'La casa de las pequeñas fortunas' aborda el **caos financiero** y social ■ Tendrá **tres funciones**

20:00

VIERNES

Se estrena la obra en Muégano Teatro. Tendrá funciones hasta el domingo.

los aportes de cada uno de manera simultánea. Fue muy difícil, porque todos tenemos nuestra forma particular de percibir la dramaturgia, pero finalmente fue algo que funcionó, y los temas se fueron hilando entre sí", explicó Castro.

Al analizar la diversidad de temas que surgieron de este ejercicio, notaron que las necesidades económicas dominaban la conversación. "Por algún motivo, la vida de los 'millennials' está atravesada estructuralmente por la economía y, de repente, revisando nuestras res-

LA FRASE

La puesta en escena, la dramaturgia, hasta el vestuario, todo se hizo de manera colectiva, con los aportes simultáneos de cada uno.

JEFFERSON CASTRO,
actor

pectivas historias, descubrimos que todos somos parte de la generación del '98 y vivimos de niños el caos que provocó el feriado bancario y sus efectos", subrayó Rodríguez.

La obra, sin embargo, no se trata de una narración lineal sobre este hecho decisivo de los años noventa en el país, sino más bien del trasfondo de una época que sirve como telón para plantear otros temas: los frac-

sos sociales, la impotencia, la pérdida familiar y la nostalgia.

En la obra, estos ejes aparecen a través de una serie de historias cómicas que narra cada protagonista y que juegan con la audiencia. Una chica que logra meter a su madre y a su novio en cajas para acallar sus reclamos, otra que busca un lunar para reencontrarse con una madre exiliada, un ecuatoriano que habla como suizo e incluso la cantante Ana Gabriel salen a escena.

Sin embargo, este juego concluye con la aparición de fotografías familiares de abuelos y padres que creyeron en la 'casa de las pequeñas fortunas' y que tarde o temprano fueron avasallados por el dolor.

La obra se exhibirá de viernes a domingo a las 20:00 en Muégano Teatro, ubicado en la calle Rocafuerte y callejón Magallanes (zona rosa). El costo de ingreso es de \$ 12.



Pieza. Ariana Fuentes, Estefanía Rodríguez y Jefferson Castro protagonizan la obra.



Foto: Cathia Nycoal / Cortesía

La casa de las pequeñas fortunas: "No es lo mismo obvio que evidente"

12 Febrero, 2019 Por: [Hugo Avilés Espinoza](#) Publicado en: [Cartón Piedra](#) Visto 75 veces

¿Obvio o evidente? ¿No es lo mismo? No, a juzgar por la reiteración en los diálogos iniciales desde la tesis que proponen los personajes de *La casa de las pequeñas fortunas*, montaje de titulación de la carrera de Creación Teatral, de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, interpretada por sus primeros graduados: Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro, bajo la coordinación escénica de Aristides Vargas y la dirección actoral de Charo Francés, presentada en Espacio Muégano Teatro.

La fábula argumental de *La casa de las pequeñas fortunas* versa sobre “la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos”, según se lee en el programa de mano.

Es obvio que “lo perdido de manera material” son sus ahorros represados en el funesto suceso del feriado bancario que, en 1999, golpeó a miles de ecuatorianos, representados por los tres personajes protagónicos. Pero es evidente también que sus pérdidas no solo fueron físicas pues, en la espera de recuperar sus menguados recursos, se les ha ido extinguiendo el tan preciado bien de la vida, reflejado en sus recuerdos, aspiraciones, ilusiones, e inclusive las fuerzas para no traicionar la protesta.

Los tres intérpretes exponen múltiples personajes firmemente contruidos, no solo por la diversidad, sino, y sobre todo, por la responsabilidad en el uso de sus herramientas expresivas: cuerpos bien entrenados, voces técnicamente preparadas, solvente manejo del espacio, del ritmo y de la energía escénica que nunca decaen, al contrario, se mantienen potentes y se concentran para recibir toda la carga emocional en los momentos finales de la obra en los que el discurso narrativo toma un giro, y la historia de la que hemos sido noticiados se transforma en confesiones profundamente emocionales que, inevitablemente, atraviesan la cuarta pared y nos evocan recuerdos y sensaciones que nos motivan a almacenar nuestras pequeñas fortunas.

Es obvio que son tres graduandos bien formados y es evidente que la pasión expuesta en el escenario va a abonar nuevos guerreros a la escena local. Es obvio también la sencillez de recursos escenográficos, pero, del mismo modo, es evidente que se persigue sugerir una idea simbólica en dicha sencillez.

Tres grandes cajas de embalaje penden sobre los protagonistas, cual dependencia a las centenas de cuadraturas que nos impone la sociedad: las cajas en que nacemos, las cajas en las que vivimos, las cajas en las que nos educan, las cajas desde las que nos informan, las cajas en las que guardamos nuestras pequeñas fortunas, y las cajas en las que nos sepultan.

Es obvio que los textos son la consecuencia de un metódico trabajo de composición, apegado a modelos latinoamericanos de creación colectiva, según lo explicó Aristides Vargas, y es evidente también la tutoría asistida por este dramaturgo en las construcciones textuales a modo de metáforas, símiles y alegorías que devienen en imágenes que buscan su poética particular en la obra.

Es obvio —por lo tanto— nuestro consejo a que aprecien esta obra, y será evidente la consecuencia de reflexiones y comentarios que le provocará. ¡Váyasela a ver! Descubrirá que cada quien habita con retazos de memoria su casa de pequeñas fortunas. Pequeñas fortunas que tocará defender de los peligros obvios y las amenazas evidentes.

Arístides Vargas gradúa a sus primeros actores

Redacción Cultura - 31 de enero de 2019 - 00:00



Jefferson Castro, Ariana Fuentes y Estefanía Rodríguez presentan su trabajo en Muégano Teatro.
Foto: Jéssica Zambrano / EL TELÉGRAFO

La primera promoción de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes presentará su trabajo mañana y el sábado, a las 20:00, en Muégano Teatro, de Guayaquil.

Tres personas se reúnen frente al edificio que les ha robado sus ahorros los jueves a las seis de la tarde, en una puntualidad forzada.

Lo hacen con una prudencia lejana. Ven cómo del lugar en el que depositaron sus pequeñas fortunas solo quedan fragmentos, porque todo está por derrumbarse.

Con una escenografía de cartón, cajas en las que cada uno de los actores guarda sus sueños y constituye sus individualidades, **Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante y Jefferson Castro Silva** presentan *La casa de las pequeñas fortunas*.

El dramaturgo y actor **Arístides Vargas** coordina esta propuesta que surgió de una creación colectiva entre los actores que son la primera promoción de la **Escuela de Artes Escénicas** que gradúa la **Universidad de las Artes**.

En sus improvisaciones, esta generación de millenials noventeros, que salió del **Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE)**, se encontró de manera recurrente con una narración sobre la economía. Esta afectó a sus padres, la crisis bancaria del 99, los referentes culturales con los que crecieron en la televisión.

“Nos aferramos a la memoria de manera inverosímil”, dice **Rodríguez**, durante la obra. Cada uno de los intérpretes está atravesado por la memoria de sus padres, de sus abuelos migrantes, por la idea de una ciudad que les ofrecía progreso.

“Esta obra es pertinente porque hemos hablado muy poco de esta historia como país y de cómo nos ha afectado”, indica **Rodríguez** en una entrevista con este diario luego de presentar un ensayo completo de la obra.

“No solo hablamos de cosas que nos constituyen, jugamos con lo que nos late, de nuestros abuelos, padres, madres, de sus fracasos y los nuestros”, agrega **Castro**.

En los distintos actos de las obras, los intérpretes ponen de manifiesto sus escuelas. Lo hacen desde esa pertenencia al teatro físico que propone **Bertolt Brecht** y a la oralidad, una **herencia** tan universal y, tal vez, una de las mayores **fuerzas latinoamericanas**.



Lectura estimada:
3 minutos
Contiene: 624 palabras

Visitas:
1621

Tags:
Arístides Vargas
escuela de artes escénicas de la uartes
Muégano Teatro

Además surgen pequeños fragmentos cotidianos de sus consumos culturales en la niñez. “Hay cosas de nuestras referencias que se develan en nuestros procesos”, dice **Fuentes**.

En una de las escenas aparece, por ejemplo, **Ana Gabriel**, esa cantante mexicana que alude a la idea del “amor romántico”.

Desde el teatro los intérpretes lo abordan de manera consciente y proponen la deconstrucción de sus propios referentes.

Ana Gabriel bien podría convertirse en un “**proyecto político transformador**”.

Para **Rodríguez** se trata de asumir que en **América Latina** abundan un montón de contradicciones.

“Queremos encajarnos en una sola cosa pero la realidad se nos devela y sale que te encanta **Ana Gabriel** y estás estructurada por una de esas lógicas”, dice.

Cada una de estas referencias están contadas desde la fábula de la casa de las pequeñas fortunas, de los afectos de la **migración**, del pasado que los constituye.

Así como la ideología que asumen como estudiantes de artes que intentan estar fuera de la caja donde todos repiten lo mismo.

“Es un cuerpo cultural donde nos entendemos”, manifiesta **Aristides Vargas** sobre el trabajo colectivo.

Para **Vargas**, que gradúa a su primera generación de actores, este trabajo se corresponde con una tradición del **teatro latinoamericano**.

“Siento que una de las pérdidas que se relaciona con la pérdida de la memoria es la pérdida del tejido social que nos conforma, el **tejido teatral**”, dice **Vargas**.

Considera que muchas veces las universidades latinoamericanas trabajan con un material formal sin raíz y ese ha sido un mal de **América Latina**.

Piensa que hay que repensarse desde la forma en cómo se hace teatro en el país.

“Se trata de ser soberanos sobre nuestro teatro. Mucha veces en **Malayerba** (el grupo que dirige) sentimos que el reconocimiento es porque nunca pretendimos ser más de lo que fuimos o lo que somos”. (1)

Ensayos





Producción



Difusión

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN
DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



Universidad
de las Artes

LA CASA —de las— PEQUEÑAS FORTUNAS



Actúan: Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro
Coordinación escénica: Aristides Vargas | **Dirección actoral:** Charo Francés | **Duración:** 60 minutos

FUNCIONES
Función para jurado evaluador y estudiantes de la Uartes / jueves 31 de enero - 20h00 - Adhesión libre
Funciones habituales: viernes 1 y sábado 2 de febrero - 20h00 / domingo 3 de febrero - 18h00

VALOR DE LA ENTRADA
\$12 general - \$5 descuentos de ley.

LA CASA —de las— PEQUEÑAS FORTUNAS



Universidad
de las Artes

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



Actúan: Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro Silva
Coordinación escénica: Aristides Vargas Sosa | **Dirección actoral:** Charo Francés | **Duración:** 60 minutos

FUNCIONES: Para jurado evaluador y estudiantes de la Uartes / jueves 31 de enero - 20h00 - Adhesión libre
viernes 1 y sábado 2 de febrero - 20h00 / domingo 3 de febrero - 18h00

LUGAR: Espacio Muégano Teatro, callejón Magallanes y Tomás Martínez entre Pedro Carbo y Panamá Rocafuerte.
VALOR DE LA ENTRADA: \$12 general - \$5 descuentos de ley.

CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN ESCÉNICA PRESENTA:

LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

CREACIÓN COLECTIVA
SOBRE TEXTOS DE ARIANA FUENTES,
ESTEFANÍA RODRÍGUEZ Y JEFFERSON
CASTRO

COORDINACIÓN DE PUESTA
ARÍSTIDES VARGAS

DIRECCIÓN DE ACTORES
CHARO FRANCÉS

EJERCICIO ESCÉNICO DE TITULACIÓN
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

FECHAS Y LUGAR
DEL JUEVES 11 AL 13 DE OCTUBRE / 20H00
DOMINGO 14 / 19H00
MAAC



Universidad
de las Artes

MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO



Universidad
de las Artes



LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

Proyecto de graduación de 19x estudiantes de Artes Escénicas

FEBRERO DE 2019
Viernes 1 y sábado 2 20h00
Domingo 3 18h00
ENTRADAS: \$12.00 y \$5.00
ESPACIO MUÉGANO TEATRO - Callejón Magallanes entre Rocafuerte y Panamá