



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto Transdisciplinar

Metamorfosis Sensibles.

Pasajes de un personaje de teatro al cine

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autor/a:

Denisse Antonella Zamora Astaiza

GUAYAQUIL - ECUADOR

2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Denise Antonella Zamora Astaiza, 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 con el 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 Comité de defensa

Olga López

Tutora del Proyecto

Itzel Cuevas

Cotutora del Proyecto

Sara Baranzoni

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A Olga, por la paciencia y la franqueza

A Itzel, por el tiempo y la vulnerabilidad

A Marcela, por el cariño y la confianza

A Lucas, por la espera y los abrazos

A Eduardo, por la contención y la
escucha

A Sara, por los consejos y preguntas

A la Universidad de las Artes, por darnos
un espacio para crear, pero sobre todo un
espacio para encontrarnos

A quien se sienta parte, seguro lo fue y
le agradezco.

Dedicatoria:

Hacer la tesis es un privilegio de clase.

Resumen

Este proyecto registra el tránsito de una investigación colectiva que toma como punto de partida los personajes de Panza y De la Mancha, pertenecientes a la obra del dramaturgo argentino Arístides Vargas *La Razón Blindada*, para llevarlos al lenguaje cinematográfico. En esta búsqueda se genera un guion cinematográfico, un diario de la actriz para la creación de personaje y una propuesta de dirección con los aportes de cada una de las cabezas creativas. Todos estos resultados incluyen la propuesta, colaboración e intervención de las actrices del proyecto, con el fin de evidenciar y de priorizar los procesos de creación actoral, establecer una relación más horizontal dentro de una producción de este tipo y participar en la categoría de transdisciplinar. Este mapeo busca nutrirse a través del diálogo permanente con distintos referentes artísticos y teóricos para resaltar las conexiones y tensiones en el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico, así como también pretende aprehender algunas de las experiencias sensibles de esta metamorfosis.

Palabras Clave: actuación, cine, teatro, Proyecto Integrador, *convivio*.

Abstract

This project records the transit of a collective research that takes as a starting point the characters of Panza and De la Mancha, from the play *La Razón Blindada* by Argentine playwright Arístides Vargas, to take them to the cinematographic language. In this search, a film script is generated, a diary of the actress for the creation of the character and a directing proposal with the contributions of each of the creative heads. All these results include the proposal, collaboration and intervention of the actresses of the project, with the purpose of evidencing and prioritizing the processes of acting creation, establishing a more horizontal relationship within a production of this type and participating in the transdisciplinary category. This mapping seeks to nourish itself through a permanent dialogue with different artistic and theoretical references in order to highlight the connections and tensions in the theatrical language and the cinematographic language, as well as to apprehend some of the sensitive experiences of this metamorphosis.

Palabras Clave: performance, cinema, theater, integrative project, convivio.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	12
Antecedentes	12
Pertinencia	20
Objetivos del proyecto.....	22
General:.....	22
Específicos:	23
Genealogía.....	24
Propuesta Artística.....	30
Apuntes sobre un proceso de ruptura	32
¿Cómo suena el encierro?	39
¿Cómo se construye un túnel intangible?.....	43
De lo singular a lo universal y de vuelta.....	47
Aproximaciones a un personaje	48
¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura?	51
El <i>ojo-</i> y Panza.....	56
Puesta en escena	57
Presentación.....	57
Decisiones sobre la puesta en escena.....	61
El escenario o la búsqueda de locaciones – <i>Scouting</i>	61
Propuestas creativas	63
Propuesta actoral.....	64
Propuesta de Fotografía	65
La cámara	65

- Planos.....	66
- Ángulo	68
- Lentes.....	69
- Profundidad	70
- Luz	71
- Movimiento de Cámara.....	73
Propuesta de Diseño de Arte	73
- Paleta.....	75
Propuesta de Sonido.....	76
Propuesta de Animación	76
Epílogo	79
Bibliografía.....	82
Anexos.....	85

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Gráfica elaborada por Dubatti sobre el convivio teatral en Filosofía del teatro.	14
Figura 2. Gráfico de Dubatti sobre el acontecimiento expectatorial en Filosofía del teatro	19
Figura 3. Construcción de las líneas dramáticas del guion La Razón Blindada.....	34
Figura 4. Estructura dramática del guion La razón Blindada.....	35
Figura 5. Ejercicio de movimiento y reconocimiento del cuerpo propio y del otro en el espacio.....	37
Figura 6. Fotografía del diario de la actriz.....	40
Figura 7. Fotografía del diario de la actriz.....	41
Figura 8. Fotografía de la fachada de las casas en colonia dignidad.....	43
Figura 9. Procesos de aproximaciones al personaje.....	50
Figura 10. Procesos de aproximaciones al personaje.....	50
Figura 11. Fotografía scouting Llanura.....	51
Figura 12. Fotografía scouting Llanura.....	52
Figura 13. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.....	54
Figura 14. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.....	55
Figura 15. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.....	55
Figura 16. Gráfico de Dubatti intervenido para la puesta en escena.....	58
Figura 17. Diagrama explicativo sobre la preproducción sacado del Manual de producción de cine de Arturo Yépez.....	59
Figura 18. Lucas van Leyden, Lot and his Daughters, 1520.....	61
Figura 19. Scouting Llanura, Cerro El Muerto en la parroquia El Morro, Guayas.....	62
Figura 20. Scouting Habitación.....	63
Figura 21. Ensayo de escenas Llanura.....	65
Figura 22. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	66
Figura 23. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	67
Figura 24. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	67
Figura 25. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	68
Figura 26. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	68
Figura 27. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).....	69

Figura 28. fotograma sacado de El Gabinete del Doctor Caligari (Robert Wiene, 1920).	69
Figura 29. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).	70
Figura 30. Fotograma sacado de A ghost story (Lowery, 2017).	70
Figura 31. Fotograma sacado de la película Joker, Phippls (2019).	71
Figura 32. Fotograma sacado de la película Joker, Phippls (2019).	71
Figura 33. Fotograma sacado de la película Joker, Phippls (2019).	72
Figura 34. Fotograma sacado de la película Joker, Phippls (2019).	72
Figura 35. Fotografía de referencia ático tomada de Pixabay.	74
Figura 36. Fotografía de referencia paredes tomada de Pixabay.	74
Figura 37. Paleta de colores propuesta por el departamento de arte para el cortometraje La Razón Blindada.	76
Figura 38. Fotograma tomado de Guaxuma, Nara Normande (2018).	77

Introducción

Antecedentes

El presente proyecto busca examinar diversas manifestaciones del desempeño actoral, sus distintos lenguajes y medios para, desde allí, plantear conexiones o discrepancias que nos orienten y permitan pasar de un personaje de teatro a un personaje de cine. En este contexto, presentaremos dos esquemas planteados por Dubatti que, a su vez, pondremos en relación no solo con las visiones globales del cine, sino con experiencias locales tanto de las poéticas cinematográficas como de las artes vivas. Además de la presente introducción, este texto expondrá fragmentos del diario de trabajo de la actriz, en el cual se registró la experiencia de creación, para explorar hasta qué punto se logró el tránsito del teatro al cine y los tensores dramáticos que esto implica.

Esta búsqueda nace de una investigación personal que inició luego de breves intervenciones en la actuación cinematográfica. En este contexto, las dinámicas en las que se ve envuelto el quehacer actoral se conservan en códigos que, a primera vista, podrían parecer más comprimidos e inmediatos. Pero, a medida que se profundiza en este terreno y uno se ve rodeado de nuevos equipos de trabajo, se puede percibir que estos códigos no son fijos y que sus dinámicas, como en el teatro, pueden variar dependiendo de factores como: la apertura del guion, el tiempo de rodaje, el presupuesto, la dirección, entre otros. Para este efecto, nos resulta oportuno recurrir a algunos o algunas artistas y teóricos que pudieran pensar el quehacer actoral a partir de sus experiencias en uno u otro campo disciplinar. Para así evidenciar algunas de las características propias (o prestadas) de cada una de estas poéticas.

Con relación a la experiencia teatral, Jorge Dubatti afirma:

El teatro no se puede conservar ni fijar sino en soportes que desnaturalizan al acontecimiento convivial y disuelven la experiencia teatral (...) En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse del texto, la función

se puede interrumpir y suspender, puede mutar, dejarse atravesar por las variables contextuales.¹

Ante lo expuesto por Dubatti, podemos concluir que el cine elimina todos esos peligros e, inclusive, ha continuado -no sin antes realizar ciertas modificaciones al guion original-, después de la muerte de sus protagonistas. Para nombrar un par de ejemplos, tenemos películas como *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009) que tras la muerte de Heath Ledger, hizo un interesante uso del universo mágico de la película para introducir otros rostros a interpretar el mismo rol; así como en *Star Wars: Episodio IX* (2019), en donde, gracias al archivo de tomas no utilizadas en la película anterior de esta saga, continuamos viendo en la pantalla a la princesa Leia a pesar de la muerte de Carrie Fisher (1956-2016), actriz que le daba vida.

Esto se debe a que cuando hablamos del proceso de creación en cine, no nos referimos únicamente al momento del rodaje, sino a todo el proceso, desde la preproducción hasta la posproducción. Así, lo que ve finalmente el espectador de la película no es al actor o la actriz creando *in situ*, pero sí un producto del proceso previo en el que esta creación ha tenido lugar, atravesado por la mirada de la cámara y luego por la mirada fragmentada del editor que la ensambla. Pero los preliminares de la creación están relacionados y afectan de forma directa al resultado de la obra cinematográfica.

Si el director o la directora considera necesario tener varios ensayos -*acontecimiento convivial*-, con los actores o las actrices, esto podría extender el tiempo de preproducción; pero, creemos, podría concluir en un plan de rodaje más preciso y, técnicamente, más práctico. Incluso, en algunos casos, podríamos considerar que hay una participación del actor o actriz durante la etapa de difusión; teniendo en cuenta que se pueden realizar giras para promocionar los filmes. En esa parte del proceso, es también importante su desenvolvimiento y la forma en que se relacionan entre sí y con el público en un *acontecimiento convivial* propio de este género. No tanto porque tuviera repercusión alguna en el material fílmico directamente, sino por la influencia que podría tener sobre el espectador y su disposición ante

¹ Jorge Dubatti. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. (Buenos Aires: Atuel, 2007): 62, 63.

la película, puesto que es parte de una estrategia para dar a conocer y generar interés en la cinta.

El término *acontecimiento convivial* implica el encuentro de presencias en un espacio-temporal. Si consideramos que el término *convivio*² proviene de las prácticas literarias orales y que ha sido trasplantado al mundo del teatro, creemos que su uso podría dar una perspectiva interesante a nuestra investigación, la cual se interroga por los procesos cinematográficos y su contaminación con el teatro.

Para adentrarnos en las estructuras *conviviales* que caracterizan la propuesta de Dubatti, acudimos a una representación gráfica elaborada por él mismo, con la cual busca sintetizar el convivio teatral.³

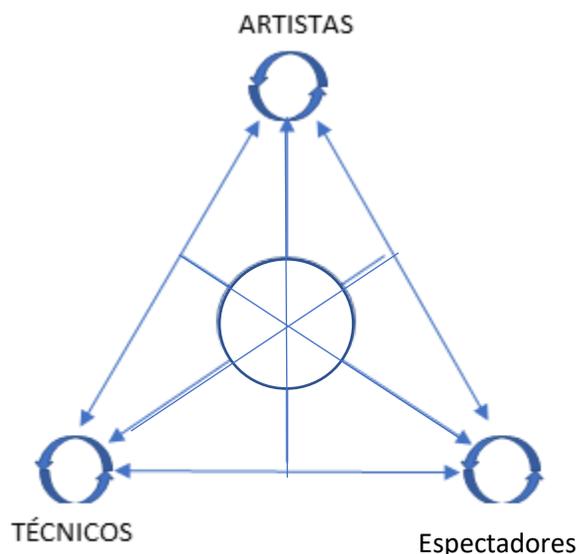


Figura 1. Gráfica elaborada por Dubatti sobre el convivio teatral en *Filosofía del teatro*

En el gráfico se divide al grupo de personas presentes en el convivio teatral en tres grupos: artistas, técnicos y espectadores. Si bien los mismos artistas pueden desempeñar la

² Dubatti, *Filosofía del teatro*, 43, 44.

³ Dubatti, *Filosofía del teatro*, 52.

función de técnicos y los técnicos pueden ser artistas, es importante para el autor proponer su división para hablar de la relación de convivio y evidenciar la importancia de cada uno en el contexto del acontecimiento teatral. Cada grupo se relaciona con el otro. La relación entre un grupo y otro afectará siempre al tercero. Así, su centro evidencia la afectación conjunta.

Para llevar este gráfico al campo cinematográfico proponemos traducir el componente *espectador por ojo de la cámara-operador/a* que, aunque podría formar parte del grupo *técnicos*, para los fines investigativos de este proceso es necesario separarlo, pues la relación y afectación que buscamos precisa ser diferente con este elemento en particular, más que con el resto del equipo técnico.

Por otro lado, para encaminarnos a las posibles diferencias de los procesos que enmarcan la creación cinematográfica recordemos, para comenzar, la división que plantea Bresson entre actores/actrices y modelos. Pues, el director francés aseguraba que le era más productivo trabajar con estos últimos. En esa medida, él indica que:

A los actores profesionales les cuesta más no interpretar que a la gente de la calle el ser natural. Por eso siempre opto por actores no profesionales, a quienes yo llamo modelos (...) Con un actor profesional no podría hacer lo que hago (...) aun cuando intentara no controlarse, no vigilarse, no lograría hacer lo que hago. Los actores profesionales son unos virtuosos que en lugar de ofrecernos un sentimiento concreto para que lo sintamos, los revisten diciéndonos: «¡Así es como tenéis que sentirlo!».⁴

Bresson nos presenta una persona virgen para el cine y para el teatro, un modelo que materialice su creación sin interpretar ya que, para él, un actor, no le permitiría meterse en su piel. «Es él quien crea, no nosotros» asegura, refiriéndose a los actores/actrices. Pero ¿Qué implicaría ser un modelo desde el punto de vista de Bresson? Como ya lo hemos aclarado, para este director, un modelo no debiera ser actor/actriz, pero tampoco está interesado o interesada en llegar serlo, sino que «de lo que se trata es de buscar un destello en un rostro».⁵ Es interesante pensar qué significa esta expresión y por qué ella *desaparece* cuando nos

⁴ Juan Ramírez, «Robert Bresson: la emoción del arte puro», *Literariedad, apuntes del caminante*. Revista latinoamericana de cultura. (Agosto 2022), <https://literariedad.co/2016/02/21/robert-bresson-la-emocion-del-arte-puro/>

⁵ Emilio Toibero, «El cinematógrafo: la revelación y el modelo (Alrededor de la poética de Robert Bresson)», *Tijeretazos*. Revista de Literatura y cine. (Agosto 2022):3, <http://tijeretazos.org/Cinema/Bresson/Bresson010.htm>.

enfrentamos al actor. ¿acaso el exceso de expresividad psicológica elimina este efecto? ¿Al estar muy ocupado en presentar los “sentimientos”, el actor difumina el destello, eso que el rostro expresa en sí mismo? ¿Podríamos pensar que tal vez el destello del que habla Bresson no es otra cosa que lo que en teatro llamamos presencia escénica? De ser así, ¿Por qué un actor/actriz con esta cualidad no podría estar en una de sus películas?

Las teorías sobre la no-actuación de Bresson se enmarcan en un período cinematográfico puntual (1966), alejado temporalmente del de esta investigación (2022), sin embargo, es bien sabido que se sigue discutiendo hasta el día de hoy sobre la figura del actor/actriz en el cine y sobre cuáles serían sus alcances creativos. Podríamos decir que en teatro se presentan situaciones similares cuando hablamos de propuestas que buscan representar el texto teatral con la más sacra fidelidad, donde las/los directores tienen una visión de la obra que pretenden transmitir a través de los/las actores.

Viéndolo desde ese punto, podríamos hablar sobre la no-actuación también en teatro, pero refiriéndose al tema Dubatti cita a Daniel Veronese y a Ciro Zorzoli, quienes trabajan con no-actores y afirman en una entrevista que «nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa».⁶ ¿Podemos llevar esta cita a la escena cinematográfica? ¿El/la modelo de Bresson frente a la mirada de la cámara-operador se comporta como si estuviera en la intimidad de su habitación? ¿No actúa?

Para pensar otras posibles formas de abordar el trabajo con actores/actrices tomaremos a Cassavetes, quien un mes antes del rodaje de *Shadows* (1959), les dice a sus intérpretes que recorran las calles en las que se rodará, que vayan a beber, observen a sus habitantes y se relacionen con ellos para prepararse para el rodaje. Esta propuesta no sólo permite al actor/actriz elaborar un banco de herramientas para su trabajo actoral, sino que también le permite colaborar como investigador/a del proyecto. Así, esta participación más activa del actor/actriz de cine y la relación con el director/a podría considerarse un acercamiento al convivio que experimentamos en teatro. La convivencia y la palabra eran fundamentales, comían juntos, dormían juntos y hablaban por horas.⁷ Al estar constantemente interesado en los procesos actorales, Cassavetes llegaba a rodar casi todas

⁶ Dubatti, *Filosofía del teatro*, 52.

⁷ Ray Carney, *Cassavetes por Cassavetes*, traducido por Daniel Najmías (Barcelona: Anagrama, 2004), 196.

las escenas como secuencias sin corte para, así, permitir a los equipos de actores desarrollar su papel con coherencia y continuidad dramática. Esta apertura del director para permitir a sus intérpretes cargar de signos a sus personajes y seguir la trayectoria de los acontecimientos de forma cronológica es, a su vez, utilizada por otros directores como el guayaquileño Fernando Miele. El director de nacionalidad ecuatoriana rodó bajo condiciones parecidas gran parte de su ópera prima *Prometeo Deportado* (2010).

Miele asegura que siempre estuvo interesado en trabajar su proyecto con actores y actrices de teatro. Precisamente, sentí que le podrían aportar a su película a partir de su experiencia en escena. Durante la preproducción les propuso de manera individual que no hablaran sobre su participación en el proyecto, pues tenía interés en experimentar con la forma en la que se relacionarían en el *set*, durante el rodaje. Luego, comenzó a develar poco a poco quienes formarían parte de los círculos cercanos de cada personaje, pero buscaba que aquellos personajes que se conocerían en la película se encontraran realmente por primera vez también en el *set*. Incluso, si los actores y actrices se conocían entre sí, la sorpresa al encontrarse en el *set* generaría algo en la actuación que, para el director, era interesante. Este y otro tipo de experimentaciones -como no entregarles las últimas páginas del guion y que así todos desconocieran el desenlace de la película-, constituyeron la experiencia del proceso de creación del director. Un proceso que buscaba constantemente empujar a sus actores y actrices a crear desde sus recursos actorales y ejercitar sus herramientas de improvisación.

A partir de lo expuesto y en diálogo con el gráfico de Dubatti, pretendemos evidenciar la enorme importancia que damos a la postura del director/a en cuanto a su mirada sobre la figura del actor/actriz. Esto permite hablar de un proceso de creación actoral, tanto en teatro como en cine, ya que es quien media la relación entre el actor/actriz y espectador o el ojo del cámara-operador/a. En esta relación es donde ubicamos nuestro siguiente punto de interés y para ello retomamos los procesos de Cassavetes, quien animaba a sus actores y actrices a manipular la cámara, al menos una vez. Esta nueva posibilidad de observar a través del ojo de la cámara, sin duda abre el mundo de los/las intérpretes de teatro a una nueva mirada posible. Vale la pena recordar que el espacio que habitamos en teatro y su tratamiento, no es el mismo que en cine. El cuerpo en el teatro dirige la mirada del espectador/a, pero en cine

el espacio se ve condicionado por lo que la cámara muestra. En ese mismo sentido, debemos recordar a Karina Mauro, quien precisa lo siguiente:

En el cine, la imagen es el resultado de la acción del actor, pero también de aquel sujeto que opera la cámara. Por lo tanto, el acto que genera la imagen cinematográfica corresponde a ambos. La imagen no es más que la huella de un accionar realizado alrededor de la cámara por dos sujetos: la acción actoral que le corresponde al actor y también al camarógrafo. De este modo, la emanación física del referente, propia del carácter indicial de la fotografía (en este caso, de la sucesión de fotogramas que componen el material fílmico), corresponde a la acción en situación de actuación del actor y del camarógrafo.⁸

Según la cita precedente, el proceso actoral en el cine no es autónomo, sino que se relaciona con la cámara, y cómo ésta se posiciona para generar un tercer cuerpo que emerge de esta relación. Así, la interacción actora/actriz-espectador se vuelve actor/actriz-operador de cámara. En estas exploraciones de las dos poéticas, podemos, a su vez, ubicarnos en otro plano: ver cómo los actores/actrices de teatro se posicionan frente a la cámara. ¿es posible utilizar dispositivos técnicos sin cuestionar los procesos actorales?

Un claro ejemplo de este cuestionamiento se evidenció en la etapa inicial de la pandemia por el COVID-19, cuando Ecuador fue uno de los países cuyos teatros cerraron para evitar que el virus continuara expandiéndose. Muchos intérpretes buscaron alternativas para continuar creando desde el aislamiento. Una de estas actrices es Luciana Grassi, quien adaptó un monólogo de su autoría al formato digital, *La experiencia digital Auyo* (2020). En su proceso de adaptación del monólogo homónimo, la actriz principal y dueña de la obra se pregunta sobre cómo poder seguir en contacto con la audiencia desde lo digital, pues para ella no era suficiente que la obra fuese transmitida en vivo, sino que requería de una interacción con su público. Para esta interacción se propuso ensayar con el equipo técnico, para generar una relación cercana entre la actriz y el ojo de la cámara. Estos ensayos incluyeron un manejo del espacio en el que la arquitectura de diferentes habitaciones de su casa, sus textos, la luz y sus movimientos, afectaban los movimientos de la cámara. También se trabajó meticulosamente junto a un equipo técnico que se encargó de la transmisión en

⁸ Karina Mauro, «La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico», *Investigación teatral, revista de artes escénicas y performativa*, Vol. 4 n.º 7-8 (2015): 129.

tiempo real y manejaba el sonido para crear una relación con el público a través del móvil de la actriz.

Sin bien esta propuesta surge desde el teatro, nos interesa tomar como referencia las preguntas que nacen de esta búsqueda experimental con el ojo de la cámara/operador. También es cierto que, al tratarse de un monólogo, la relación entre actriz y ojo de la cámara/operador podría ser diferente que cuando hay más de un intérprete y estos no se dirigen directamente al lente. Estas indagaciones y experimentaciones con el ojo de la cámara se pueden ampliar con la obra de videodanza *Erodita*, dirigida por el coreógrafo y bailarín ecuatoriano Omar Aguirre. Una videodanza es una obra audiovisual en donde el lenguaje de la danza y el movimiento de los cuerpos dialogan con lo cinematográfico. No es registro en video, sino que danza y cámara tienen una relación simbiótica. Pero ¿Por qué esta y no otra obra de videodanza? *Erodita* es también una adaptación cinematográfica de la obra homónima de danza contemporánea y por eso nos parece un referente fundamental para nuestra investigación.

Para pensar este tipo de propuestas proponemos otro gráfico de Dubatti, en donde se alude al acontecimiento *expectatorial* y las vías para repensarlo desde el ojo de la cámara-operador/a.⁹

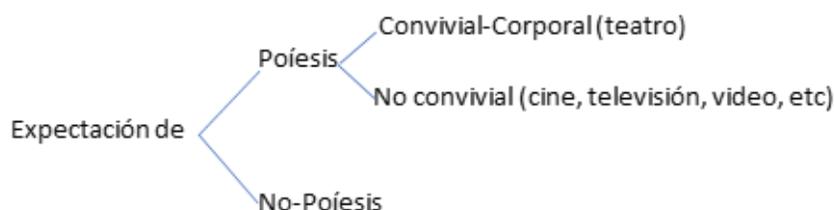


Figura 2. Gráfico de Dubatti sobre el acontecimiento *expectatorial* en *Filosofía del teatro*

Este cuadro nos plantea una primera división de la expectación entre *poiética* y no *poiética*. Respecto a su diferencia, el autor dice que «el espectador ya realiza expectación

⁹ Dubatti, *Filosofía del teatro*, 132

antes de la *poiesis* (*expecta* la instalación del teatro, el convivio, la escenografía), no puede haber una *poiesis* receptiva antes de una *poiesis* creativa». ¹⁰ Cabe acotar que para Jorge Dubatti los artistas y los técnicos no son espectadores, puesto que están ocupados en la producción creativa, por lo cual, la expectación le compete únicamente al espectador.

A pesar de que el esquema precedente ubique al cine como la expectación de una *poiesis* no-convivial, nuestra búsqueda pretende hurgar en el convivio entre el actor/actriz y el ojo de la cámara-operador/a, por lo que sostenemos que la expectación de esta *poiesis* es convivial. Esto plantea una nueva variable en nuestra investigación, ya que al continuar con la propuesta inicial y reemplazar al espectador por el ojo de la cámara-operador/a, no sería posible desprender su accionar *expectatorial* de su producción creativa. No porque pretendamos que el ojo de la cámara-operador se ubique en el lugar de la expectación, sino porque creemos que este planteamiento podría permitirnos desencajar, al menos en principio, las *poéticas* cinematográficas y teatrales para hablar de los procesos de producción antes del rodaje.

¿Cómo o en qué momentos puede darse la experiencia *convivial* en el proceso cinematográfico? ¿Qué clase de *expectación* producirían procesos de preproducción más enfocados en generar espacios de *acontecimiento convivial*? ¿Cómo la relación con el *ojo de la cámara-operador* influye en dichos procesos?

Pertinencia

Este proyecto no busca validar o invalidar un tipo de teatro o de cine, ni mucho menos definir un concepto sobre lo que es o debería ser uno u otro. Esta investigación busca indagar, de un lado, en las herramientas adquiridas en la carrera de teatro de la Universidad de las Artes y mi experiencia en teatro; de otro lado, mi participación en distintos talleres y la colaboración en proyectos audiovisuales. Es a partir de estos elementos que buscamos pensar la práctica actoral para materializar la creación del personaje Panza en el cortometraje *La Razón Blindada*, dirigido por Marcela Roura.

¹⁰ Dubatti, *Filosofía del teatro*, 132

Es en este contexto que ubicamos la propuesta de este proyecto, y hablamos de generar una traducción que tenga en cuenta los cambios de formato de una poética a la otra. Es decir, elaborar un diario de la actriz de teatro que recoja el proceso de construcción de un personaje para cortometraje. La elaboración de este diario de trabajo busca recopilar herramientas metodológicas, técnicas y tácticas, útiles para actuar en el cine. Por su parte, el texto de apoyo teórico, se propone crear un diálogo con artículos, entrevistas y/o ensayos de expertos para tener una retroalimentación verdaderamente enriquecedora.

Esta propuesta plantea hacer una reflexión sobre la actuación en general y, en el cine en particular, desde un punto de vista funcional y metodológico. Con una base teórica, se va a analizar el concepto de técnica en la práctica teatral, pero aplicada a trabajos cinematográficos. Se abordarán, tanto las diferencias entre los medios (cine vs. teatro), sin olvidar que cada uno de ellos vehicula una estética, como las similitudes que reconocemos en su composición misma. Considerando la actuación un fenómeno de diversas manifestaciones en relación con los distintos lenguajes, soportes y medios en los que se produce su investigación, nos resulta necesario reconocer su composición transversal, dado que debe contemplar el desempeño actoral en teatro, cine, radio y televisión.

Si bien esta memoria abarca la parte actoral, actividad que dentro de la carrera de teatro de la Universidad de las Artes se contempla dentro de las artes escénicas, consideramos necesario evidenciar y discutir las traducciones que se producen durante los procesos de creación. Aun cuando una obra cinematográfica nos plantea una teatralidad (de ningún tipo) la traducción es innegable en los procesos actorales. Es para nosotros indispensable plantear una potencial transdisciplinariedad desde la actuación.

Para pensar desde la práctica este problema, hablaremos con artistas locales que han participado en el teatro y en el cine, tanto en dirección (Fernando Miele, Marcela Roura) como en actuación (Itzel Cuevas), precisando las diferencias metodológicas o técnicas entre ambos medios. Creemos en la importancia de sumar textos de esta índole a la bibliografía local, al sentir la necesidad de escribir sobre nuestros procesos creativos y sobre las búsquedas artísticas que nos llevan a crear.

Ante la propuesta de la directora del cortometraje *La razón blindada*, vemos la posibilidad de experimentar desde un lugar más cercano al teatro, este proceso de creación audiovisual. La directora busca adentrarse en el terreno de la creación teatral para pensar su obra y sus personajes. Las actrices convocadas, ambas de teatro, tendremos el beneficio de partir desde nuestro territorio para expandirnos al suyo y, en el proceso, encontrar lugares en común y distancias necesarias que buscarán enriquecer su propuesta hasta llegar al día de rodaje. Así, también, este proyecto presenta la oportunidad de compartir experiencias entre dos carreras de la Universidad de las Artes: Cine y Teatro.

A su vez, creemos que el análisis de la adaptación cinematográfica de obras teatrales permite observar las similitudes y diferencias de ambos medios, y alimenta el análisis gracias al contraste. Por eso, nos preguntamos por la constitución misma de los personajes de teatro y las traducciones que éstos viven cuando se cambia de formato y de poética. ¿Qué restos de la narrativa teatral conserva el cine? ¿Cómo cambia la *rostricidad* y la gestualidad de la poética teatral a la poética cinematográfica? ¿Qué implica la suavidad o reducción de la expresividad de la que han hablado algunos artistas que han pasado del teatro al cine? ¿cómo visibilizar los cambios necesarios para pasar de la actuación en teatro al cine?

En el transcurso de este proceso, buscamos registrar cómo se hace presente un cuerpo con formación en teatro a la hora de encarnar un personaje en una puesta cinematográfica, cómo las posibilidades de este cuerpo pueden generar tensiones o conexiones con la cámara y, sobre todo, cómo leer/traducir y desde qué lugares acercarnos al desafío de crear un nuevo personaje, mientras somos conscientes de que toda acción debe estar en diálogo permanente con el ojo de la cámara-operador/a.

Objetivos del proyecto

General:

Indagar en el proceso de creación de un personaje para cine.

Específicos:

- Repensar las herramientas obtenidas en la carrera de creación teatral para la creación de un personaje para cine
- Poner en diálogo los procesos de creación actoral con los procesos de creación de la directora-guionista
- Explorar la relación y los efectos en los procesos actorales a partir la mirada de la cámara.

Genealogía

(...) singular, original, único en su género, marginal incluso si se quiere, inesperado en todo caso, un personaje concentra él solo todo un mundo. Lo sintetiza y a menudo lo empieza.

Michel Serres, *Figuras del pensamiento*.

Si tomamos como punto de partida la motivación para llegar a crear un personaje para cine, sería complejo decir que fue algo que inició de forma clara, por el contrario, nos encontramos ante la suma de múltiples circunstancias y dudas. Podría estar relacionado con los primeros acercamientos a la actuación cinematográfica, en los que la experiencia ante la cámara era nula y lo que el directo pide parece no tener mucha coherencia en relación con actriz de teatro. En el caso particular de este proyecto, la relación con el guion fue fundamental para descubrir el personaje. No pretendemos decir que un director trabaje mejor o peor que otro, sino que los modos de producción siempre influyen en una propuesta artística. Es difícil soltarse de aquello que, a pesar de todo, es impropio para el personaje, pero que proviene de una formación teatral. Por su parte, la directora Roura desconocía estos problemas y tampoco estaba interesada en conocerlos. Ella prefería que su personaje fuese distinto a lo que la actriz creía. Entonces, era difícil terminar de comprender la motivación para algunas de las acciones que se proponían para la acción. Si relacionamos esta experiencia con la que narra Mala Powers en el epílogo del libro *Sobre la Técnica de la Actuación*, no se trata de una sensación aislada. Al parecer, luego de trabajar en una construcción de personaje, a la manera como se acostumbra en teatro, donde generalmente hay cierta “libertad de proponer” desde la actuación, a Powers le resultó un tanto «dolorosa» esta transformación. Por eso nos comparte: «interiormente me oponía hasta el fin, incluso cuando me esforzaba por darle lo que él quería».¹¹ Así remarca las diferencias a la hora de recibir pautas de dirección teatral y cinematográfica, ya que ella no se permitía actuar al percibir que el director le pedía algo que no podía sentir como real. Así es como la actriz tuvo varias sesiones con Chejov para ejercitar su capacidad de tomar indicaciones de dirección

¹¹ Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, ed. Mel Gordon, trad. Antonio Fernández Lera (Barcelona: Alba Editorial,S.L, 1999), 283.

cinematográfica. Estos ejercicios incluían algo a lo que ella llama «sugerencias imposibles». Durante estos ejercicios, Chejov le pedía que hiciera cosas como tomar un objeto e intentara verlo, alejándose de la luz en lugar de acercarse a ella, comunicase una noticia importante a una sala llena de gente dándole la espalda. Cada vez que ella buscaba en su cabeza por qué su personaje haría algo así, Chejov le decía que sólo lo hiciera y que lo realizara más de una vez si eso era necesitaba para encontrarle sentido a su acción. Para este fin, consideramos importante tener en cuenta la relación de Chejov tanto con el teatro (actor y director) como con el cine (actor). Es desde esta relación y desde su experiencia en ambos territorios desde donde el artista nos propone este acercamiento a la actuación en un filme. Si revisamos las memorias y el material recopilado por sus estudiantes, podemos encontrarnos con ejercicios de base teatral puestos en relación y, ciertamente, modificados para ser usados en lo cinematográfico. Este proceso, al que calificamos de traducción, es el que ubicamos en la línea de lo transdisciplinar. Creemos que dar por sentado que la traducción se da al momento de pasar de una disciplina a otra, sin ser afectada por los medios que le producen, es lo que muchas veces sucede a la hora de pasar un texto de un idioma a otro donde se pierde parte del contenido y en ocasiones resulta descontextualizado. Chejov trabajó durante una década en Hollywood, como profesor y como actor. A partir de esta experiencia nos propone una serie de ejercicios para trabajar en cine y televisión. Esto permite «reducir la sensación de frustración»,¹² cuando no se cuenta con un tiempo suficiente para crear un personaje, para relacionarse con el espacio, o cuando se deben seguir las indicaciones de un director de cine. Todas estas situaciones se manejan de manera distinta en teatro. Sostenemos que estos ejercicios han sido producto de su experiencia en cine y de su relacionamiento con el lenguaje cinematográfico, lo cual le permitió generar una traducción. Pero cuando Chejov nos presenta estos «atajos» también nos hace una advertencia: «estos no se emplean como sustitutos del estudio a fondo de las técnicas»¹³ y de su uso, sino a partir de una práctica actoral previa, pues de lo contrario, podrían incluso «reforzar la actuación cliché».¹⁴ Por ejemplo, a la hora de trabajar con el «velo» de Chejov frente a la cámara y seguir su pauta «Haz más, pero véralo», podríamos caer en «matar la emoción» en lugar de aumentar la irradiación.

¹² Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 279.

¹³ Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 289.

¹⁴ Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 289.

Es importante también recordar uno de los referentes fundamentales de la actuación, el *Actors Studio*, por lo que hemos tomado su influencia y su aporte a la hora de hablar de actuación. Este espacio que nace en 1947, en Nueva York, se volvió un nicho importante no sólo para el teatro norteamericano, sino también para el cine de Hollywood. Este espacio nace con el fin de impartir una formación lo más integral posible para actores y actrices de teatro; sin embargo, varios reconocidos actores y actrices de cine se entrenaron allí, es el caso de Marlon Brando, James Dean o Julie Harris. Hubo muchas críticas al respecto de cómo algunos de los intérpretes que ponían en práctica este *Método*, parecían llevar a cada una de sus películas el mismo personaje. Otros, por el contrario, creaban un nuevo ser para cada filme. A quienes se encuentran en el primer grupo, no es necesario desacreditarlos, ya que elegir un estilo no es sinónimo de haber fallado en su cometido. En cuanto a los segundos, no dejar de asombrarnos con su histrionismo que a veces los torna irreconocibles.

Mucho se ha escrito y dicho sobre el *Método* que pareciera ser, para quienes sólo tenemos una idea de lo que se hace dentro de este taller permanente, una especie de fórmula dada a la hora de encarnar un personaje. Fórmula que parecía escondida celosamente para quienes entraban en aquel espacio de trabajo. Sin embargo, vale la pena recordar las conversaciones de Robert Hethmon con Lee Strasberg, quien nos dice:

(...) todo el lenguaje hipócrita sobre el “Método” está profundamente en desacuerdo con los hechos. El setenta y cinco por ciento de la labor de Strasberg se ocupa de ayudar al actor a descubrir cómo trabajar individualmente, cuáles son sus problemas particulares, cómo puede lanzarse a resolverlos por sí mismo, cómo puede desarrollar una técnica que tome en cuenta la potencialidad y la idiosincrasia de su propio “instrumento”.¹⁵

Es así como hemos investigado los procesos del *Studio* y nos hemos hecho una idea más clara que un simple comentario o crítica de lo que debería hacer o no hacer un actor o actriz. El *Actors Studio* es, para empezar, un taller permanente de entrenamiento y trabajo constante. No sólo no existe una fórmula, sino que es un entrenamiento que no tiene un cierre o un final. Los talleristas están aprendiendo constantemente y trabajando sobre sus propias

¹⁵ Robert H. Hethmon, *El método del Actors Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*, trad. Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello, (Madrid: Editorial Fundamentos, 2011), 26.

necesidades y están conscientes de que el *Método* implica tomar herramientas de distintas escuelas y ponerlas en práctica de acuerdo con necesidades particulares. Nuestro proyecto no sólo está constituido por gente de teatro y cine, sino que las actrices provenimos de escuelas muy diferentes, cuyas herramientas nos encontramos poniendo en fricción en la propuesta artística.

Cuando profundizamos un poco más en las complejidades que trae consigo la traducción de las herramientas actorales al lenguaje cinematográfico, nos preguntamos qué territorio estamos pisando cuando cruzamos esta línea. Si bien sabemos que tanto teatro como cine beben de la literatura -esto se evidencia en diversas adaptaciones y construcción de personajes-, sin embargo, ambas poéticas se alejan de la literatura, y producen materia sensible a partir de soportes distintos, lo que implica cambios en la estética de manera contundente. A su vez, la actuación proviene del teatro y la traducción- que también debe entenderse como metamorfosis-, es necesaria para que se vuelva cinematográfica. Sobre esta conexión entre cine y otras artes, recordemos a Badiou, quien indica:

Es imposible, efectivamente, pensar el cine fuera de una especie de espacio general donde aprehender su conexión con las otras artes. Es el séptimo arte en un sentido muy particular. No se agrega a las otras artes en el mismo plano que ellas: las implica, es el más-uno de las otras seis. Opera en ellas, a partir de ellas, por medio de un movimiento que las sustrae a ellas mismas.¹⁶

Desde su origen, el cine se encuentra en una constante negación de ser el hijo del teatro y estamos de acuerdo con ello. Hacer una afirmación de tal índole es tan absurdo como llamar al teatro hijo de la literatura o incluso de la pintura por los elementos que de estas poéticas toma. Tanto el teatro como el cine recogen elementos de las otras artes, pero cada una habita en un territorio que, si bien no deja de alimentarse y de nutrir a otros, no es igual de ninguna manera. Así, la metamorfosis de una a otra no sólo no puede ser exacta, sino que no puede suceder sin un profundo cuestionamiento de cada uno de sus signos. Pero la cita anterior también nos plantea algo que podría resultar tan emocionante como complejo, el teatro y el cine jamás dejarán de estar en relación por su misma constitución. De hecho, nos plantea que ambos seguirán siendo todas las demás disciplinas a la vez que son ellas mismas.

¹⁶ Alain Badiou, *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, (Buenos Aires: Manantial, 2005), 138.

Buscamos esos diálogos, metamorfosis e hibridaciones. De allí la transversalidad que acompaña a este proyecto, el cual, si lo desglosamos, encontramos aspectos como: la construcción de personajes, el espacio, el sonido, las luces, los objetos mínimos que pueblan el encierro. Elementos que implican transacciones de una poética a la otra y apoyarse en los recursos más potentes de cada una de ellas. Esto permitirá alcanzar este corto que combina una materia expresiva plural y experimenta en el borde del cine y el teatro.

Es importante recordar, mi proceso como estudiante en donde tuve la enorme suerte de trabajar bajo la dirección de Arístides Vargas y de Charo Francés, durante los semestres finales de la carrera de teatro de la *Universidad de las Artes*. Desde el lugar del director, Vargas no sólo está completamente abierto a la propuesta de sus actores y actrices para darle forma y poner en marcha las escenas del texto teatral, sino que su proceso de montaje retoma todas y cada una de estas propuestas y las va encajando en el espacio al momento de la puesta en escena. Vargas pone en diálogo cada secuencia y Charo esta pendiente de la actuación de los/las intérpretes. Trabajar bajo su dirección fue una experiencia muy enriquecedora, e hizo posible pensar gestos estéticos tales como la extracción, intervención y reinsertión al todo de una pieza y cómo esto se hace progresivamente. Incluso, cuando la obra ya está montada y en temporada de funciones, Charo continúa extrayendo, dando pautas actorales, sugerencias, modificaciones y reinsertando el elemento/intérprete al todo, nuevamente. Estas acciones, resultan bastante cinematográficas, si las comparamos con los procesos de edición en cine. Así, Vargas tendría un papel equivalente al del director de cine (con la debida metamorfosis de sus funciones direccionales) y Charo, si bien podría sonar algo descabellado, podría estar tomando ciertos elementos del editor de cine. Obviamente no es una labor equivalente, pero nos resulta interesante generar ciertas relaciones para pensarlas y considerarlas durante nuestro proceso y potenciar nuestra búsqueda.

Como dramaturgo, Vargas es el autor de la obra original que da nombre a nuestro cortometraje y, en general, nos relacionamos de manera sensible con el conjunto de su trabajo; sin embargo, sentimos que esta obra en particular, además de hablar de una realidad política latinoamericana -las dictaduras dibujaron una cartografía de horror y desapariciones sobre nuestro continente-, también se encuentra latente en los actuales gobiernos de derecha, los cuales continúan desapareciendo a nuestros hermanos y hermanas. Así, la conexión con

historias y luchas próximas es evidente y nos representa. ¿Qué pasa con ellos y ellas cuando desaparecen? Cuando nunca se les vuelve a encontrar y no se sabe si están vivos o muertos. ¿Dónde están? ¿Cómo están? Muchas veces cuando algún familiar o un afecto cercano desaparece, sus allegados dicen en los noticieros: no importa si ya no lo vemos, solo queremos saber dónde está. Es terrible la desaparición porque ignoramos si la persona está viva o muerta, si sufre, si es violentada todos los días. Por eso la gente no cesa la búsqueda de los desaparecidos, incluso durante décadas, para restablecer una memoria, para cerrar una historia. Historia que podría ser la de una mujer que salió y no volvió más, que nunca sabremos qué le sucedió ni si sigue viva. Es este giro sobre lo femenino y el dolor de las mujeres que le permite a Marcela Roura elaborar el guion, en donde pasamos de los personajes masculinos de *La razón Blindada* de Arístides Vargas, a la condición femenina y el maltrato que no cesan de sufrir las mujeres en sociedades androcéntricas.

Propuesta Artística

Este es un proyecto grupal de creación de un cortometraje que, no solo toma un texto teatral para ser adaptado a guion cinematográfico, sino que también trabaja desde la transdisciplinariedad al tomar elementos y herramientas de teatro para crear los personajes y llevarlos al terreno de lo cinematográfico.

En principio, estaba programado que este proyecto concluyera a la par del montaje del cortometraje *La razón blindada*, pero los procesos de producción de esta propuesta implican una etapa de preproducción, enfocada en los ensayos, que no podría reducirse sólo por respetar los tiempos que la Universidad propone para dar término a una tesis de grado. Entonces, tomamos una decisión: no perjudicar los resultados por acortar tiempos. A esto se suma que creemos firmemente que procesos artísticos como el que plantea este proyecto, requieren mucho más tiempo, ya que es necesario explorar y experimentar en terrenos aún poco conocidos. Es así como la parte final de este trabajo llega hasta los ensayos previos al rodaje. A la par del proceso de montaje escénico, se han llevado a cabo una serie de entrevistas, conversaciones con actores, actrices y directores para recopilar material. Esto con el fin de explorar las condiciones y procesos por los que han atraviesan estas personas, quienes podrían darnos indicios y aclarar situaciones que desde nuestro lugar nos cuesta entender.

Algunos de los ejercicios e improvisaciones expuestos en este documento son propuestos por la directora, otros han surgido del proceso de creación de personajes, en conjunto con la otra actriz -es un guion con solo dos actrices-, de esta puesta en escena. Otros, los hemos planteado de acuerdo a las necesidades actorales propias, a dudas sobre el personaje, a la búsqueda de su pasado, sus deseos y su mundo interior. Muchos de los referentes pictóricos, literarios, fílmicos y sonoros han tenido un peso significativo a lo largo de esta construcción, puesto que han dado diferentes matices, boceteado y acciones. Gestos todos enriquecidos por el mundo interior de los personajes. Contar, también, con la mirada de una directora que viene del cine ha permitido tener una visión externa que contempla desde afuera las posibilidades que la cámara da y nos recuerde las exigencias que presenta la misma.

Si bien partimos del texto de Arístides Vargas, desde el inicio estuvo claro que este nos permitiría llegar a otro lugar. Así es como esta investigación inicia con un proceso un tanto a la inversa de lo que normalmente se acostumbra en cine y un poco más cercano a la idea de creación colectiva que usamos en teatro. Para poner algunos ejemplos de este proceso “a la inversa” de lo que se acostumbra en cine, recordemos algunas acciones de lo que ha acontecido:

- Las actrices hemos sido seleccionadas por la directora desde mucho antes de que este proyecto de inicio.
- En lugar de partir de un guion que podría motivar la elección del *cast* y empezar a proponer un universo cinematográfico, comenzamos a trabajar desde nuestra experiencia anterior -convivio previo, otros procesos compartidos, pero igualmente útiles para generar conexiones-, a lo que se sumó ejercicios, improvisaciones y demás experimentaciones para crear colectivamente el guion cinematográfico.
- Los ensayos han llevado a la escritura y rescritura de las primeras versiones del guion cinematográfico, considerando siempre que las actrices pudiéramos sentirnos más cercanas a los personajes que han nacido de este proceso.
- La selección del equipo ha tenido una importancia enorme, ya que cada cabeza de equipo permite que las actrices estén directamente involucradas con sus decisiones. Esta relación implica que nosotras podamos opinar e incluso influir -hasta donde se considere pertinente-¹⁷, en temas relacionados con arte, foto, dirección y sonido. Ante estas exigencias, hemos decidido trabajar con un equipo con el que ya hemos tenido procesos anteriores y que está de acuerdo con los lineamientos de este proyecto.

La recopilación de material para la puesta en escena y para la construcción de los personajes se fue dando desde las primeras sesiones, de modo aleatorio. Por lo que, un mismo ejercicio, referencia o pregunta podrán aparecer en puntos distintos de esta memoria. Si esto ocurre es porque han enriquecido más de un aspecto del montaje; en algunos casos de manera general, en otros, de forma puntual; sin embargo, para la escritura de esta memoria y, como

¹⁷ Teniendo en cuenta que el conocimiento técnico de cada integrante del equipo tiene peso sobre las decisiones finales. Dirección: Marcela Roura, dirección de foto: Orlando Zamora, dirección de arte: Débora Rosero, dirección de sonido: Jonathan Carrasco.

un primer intento de sistematización, hemos optado por darle la división que se aprecia a continuación:

Apuntes sobre un proceso de ruptura

Como anticipábamos, esta no es una fase que divide el proceso en secciones temporales, ni tampoco se da de manera lineal. Este es, más bien, un intento por contener la experiencia sensorial que atraviesa cada gesto, cada acción, cada pregunta que vamos a presentar a continuación, para lo cual se propone iniciarlo con la siguiente interrogante: ¿Cómo se afecta la práctica artística desde el encuentro transdisciplinar con alguien? Esta pregunta se suscita por la relación entre la directora del corto y la actriz de este proyecto. Ya que después de un par de años trabajando juntas, hemos tenido la posibilidad de compartir experiencias de cada una de nuestras disciplinas. He podido ver como Marcela Roura dirige piensa/visualiza los procesos de creación, en paralelo con el montaje audiovisual. Esto nos ha permitido pensar en el todo desde los fragmentos. Cuando un actor o actriz de teatro sabe que tiene que llegar del punto A al punto B, va encontrando los detalles que constituyen cada acción desde que inicia el recorrido, para llegar al desglose de una partitura de acciones que ayude a sistematizar cada detalle de la creación. Así, la puesta en escena contempla cada acción y su constitución, sin corte, de inicio a fin. En cine, para el actor o la actriz es complejo descubrir qué podría hacer falta si no se está en la cabeza del director o directora y es difícil saber qué podría faltar al unir las partes. Roura dirige teniendo en mente que el guion siempre está incompleto porque el cine no es una obra literaria y, que, para el futuro montaje es necesario ir llenando esos espacios que hay en el guion. Ella considera que pensar sólo en el guion cinematográfico como la película es lo que podría crear estos espacios que dan la sensación de algo incompleto. Esta afirmación sobre el cine es similar a la de quienes trabajamos en teatro y sabemos que el texto teatral no es lo mismo que la puesta en escena, lo cual implica un proceso de metamorfosis complejo en el que la propuesta del grupo y de cada integrante es fundamental para que una obra termine de montarse y pueda generar lo que Badiou llamaría una idea-teatro. Al respecto del texto teatral Badiou expone lo siguiente:

La idea-teatro está, en el texto o el poema, *incompleta*. Puesto que está allí retenida en una suerte de eternidad. Pero justamente, mientras está sólo en su forma eterna, la

idea-teatro no es todavía ella misma. La idea-teatro sólo adviene en el tiempo (breve) de la presentación.¹⁸

¿Podría ser esta visión de la película lo que impulse a la directora a dar un peso importante a los procesos de creación actoral y a considerar el proceso de creación del personaje (por parte de las actrices) como un momento decisivo para filme? Gracias a sus conocimientos sobre montaje audiovisual, hemos podido ver desde el lugar del editor cómo un filme toma cuerpo y el sentido que aquí tiene la idea de montaje en cine a diferencia del teatro. Ya que en teatro este se concibe desde el momento de la puesta en escena. Vemos de este modo dos concepciones distintas de montaje. En el caso del cine es una posproducción, mientras que en el teatro este montaje se vive con la disposición de sus elementos: escenario, actores y finalmente público. Recordemos un fragmento del diario de creación del personaje:

He tenido la oportunidad de revisar, seleccionar, sincronizar y editar material audiovisual gracias a esta relación profesional y es así como mis sentidos parecen haber descubierto una nueva forma de observar y de percibir el mundo cinematográfico.

Creo que tanto en cine como en teatro es posible desmembrar la obra por escenas, arrancarles a las escenas su traje y carne, dejarla en los huesos, desprender las fuerzas que se encuentran en conflicto para dialogar con sus motivaciones.¹⁹

¹⁸ Alain Badiou, *Imágenes y palabras*, 137.

¹⁹ Todos los fragmentos que se encuentren a partir de ahora en este tipo de letra corresponden al diario de la actriz.

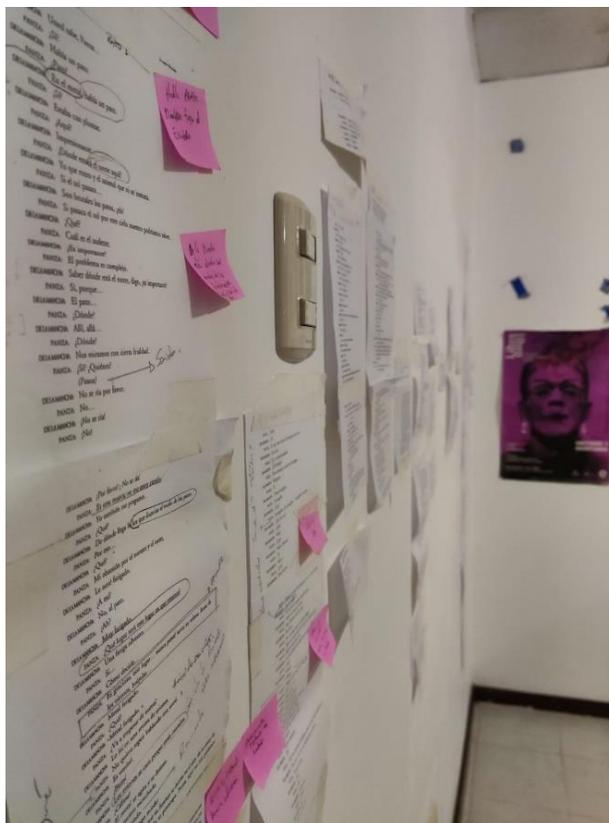


Figura 3. Construcción de las líneas dramáticas del guion *La Razón Blindada*.

Ni Itzel ni yo podemos decir que tengamos experiencia en la escritura de un guion cinematográfico, por tanto, es a Marcela Roura a quien le compete, en la práctica, esta responsabilidad ya que tiene experiencia en esta tarea; pero este proceso implica algo aún más complejo, adaptar un texto teatral al lenguaje cinematográfico. ¿Cómo afecta esto al proceso por el que normalmente atraviesa la directora?

Desde un punto de vista más práctico, hemos dividido la obra en actos, para luego intervenir cada capítulo y diseccionar cada texto. Así, como una fase que podría comparar superficialmente con la actividad de un traductor de idiomas, este proceso ha resultado en un montón de bloques que buscamos llenar de sentido y coherencia. Es como si quedaran agujeros de formas irrepetibles entre sí y con distintas profundidades. De este modo empieza una labor que, además de largas pláticas e improvisaciones, llenó esos agujeros de preguntas.



Figura 4. Estructura dramática del guion *La razón Blindada*.

Tal como en las enseñanzas del budismo zen, a las que recurre constantemente el actor, director y escritor Yoshi Oida, nos encontramos trabajando con el texto chino del *Koan*. Estas preguntas paradójicas se utilizan en la enseñanza budista para despertar la mente del alumno. Para Yoshi, estas preguntas son antiteatrales y las equipara con los textos de Becket y de Ionesco. No es que decidiéramos tomar ese rumbo, el texto nos empujó a preguntar. Las respuestas no existen tampoco como un texto que entrega una definición, la acción toma la iniciativa para acercarse a un boceto con forma de respuesta cambiante.

En una entrevista realizada en radio UArtes tuve la oportunidad de hablar con un grupo de teatro colombiano llamado *El Laboratorio del Caos*, que se presentó en el marco del *Encuentro de ciudades a través de las artes Guayaquil-Medellín*, del 25 al 29 de abril de 2022. Con ellos hablamos de un proceso parecido al que sigo actualmente. Así, la pregunta ¿Cómo habla una piedra? les permitió experimentar y jugar a un nivel mucho muy enriquecedor para elaborar el personaje principal de la obra *El Corazón de Damián Roca*. Así, una pregunta puede potenciar y crear. Una pregunta que pareciera ajena a los humanos, el sentir de una piedra, fue la que precisamente permitió el proceso y, al final, la puesta en escena de la obra.

Por nuestra parte, la pregunta ¿Qué se hace con una palabra? nos ha permitido trabajar durante varias sesiones para encontrarnos desde el lugar de la palabra, el texto y de nuestros referentes. Para finalmente, sentir nuestros cuerpos en el espacio y revivir la sensación de la primera vez, como si antes de hoy no hubiéramos cargado con ellos para nuestros encuentros. Poner el cuerpo implica mucho más que estar, hay una conciencia corporal con la que trabajamos como actrices, la que entrenamos y nos sirve como material a la hora de recordar con el cuerpo. Buscamos esa sensación y el lugar en el que la alberga el cuerpo. Cada actriz y actor necesita un tiempo previo y una serie de ejercicios para conectar consigo y, en ocasiones, se requiere más o menos esfuerzo para llegar a generar dicha conexión. Durante este proceso ha sido muy importante para la directora dar el espacio a las actrices para llegar a ese punto. Es algo nuevo para ella, ya que desde su lugar de directora de cine decide dar paso a las actrices para que cada una se sienta lista antes de iniciar con los ejercicios que tiene preparados en cada sesión. Somos tres mujeres en este espacio que grita por ser ocupado y se abre ante nosotras como un enorme foso oscuro de linóleo que nos entra por los ojos. Es interesante para mí saber que no somos solo Itzel y yo en la escena dando voz a estas mujeres en el encierro, sino que somos tres mujeres hablando en esta propuesta artística. Esto nos lleva a cuestionarnos algo que podría parecer lógico, pero que al mirarlo con detenimiento resulta más que un detalle: la directora, al generar una relación más cercana con las actrices, está permeándonos con su propuesta. Es obvio que la propuesta del director constituye la obra, pero la manera como nos relacionamos y generamos un nuevo discurso a partir de nuestras experiencias individuales y de nuestras propuestas, complejiza y enriquece este proceso de reproducción. ¿Qué hacen estas tres mujeres en el encierro? ¿Cómo hablan de otras mujeres en el encierro? ¿Qué pasa con una mujer encerrada?

Mi cuerpo no me pertenece. Mi cuerpo se retrae cuando le pido que se entregue. Conocer a Itzel de otro lugar, de otro contexto, de un relacionamiento vertical, que implicó una experiencia traumática y que mi cuerpo aún registra como violenta, a la vez que me ha indispuerto físicamente desde el principio. Comprendo que este recuerdo no constituye al ser que hoy está parado ante mí. Lo comprendo desde lo lógico. Mi cuerpo no comprende. Mi cuerpo está cerrado y la cámara que nos registra durante los ejercicios, lo confirma. Me veo desde fuera como si me desdoblara y me encuentro con un cuerpo contraído y casi deforme. Ese cuerpo es mío, pero no le reconozco. Luego, puedo sentirlo, pero sin terminar de

entenderlo hasta que finalizamos el ejercicio, algo cambia. Cuando la directora nos pide dejar de trabajar en solitario y empezar a buscar a la otra, hay un cuerpo, una mirada, una persona abierta y dispuesta frente a mí. El ejercicio toma lugar y sólo nos debemos a la densidad que nos entrega la música y a penetrar el espacio hasta encontrarnos, algo sucede. Un acuerdo sin siquiera mirarnos. ¿Me está siguiendo ella o la sigo yo? Nuestros movimientos se van dando en reflejo y no hay tiempo para razonarlo, sólo para continuar. Terminamos el ejercicio y la directora nos da un tiempo para recuperarnos. Está sonriendo, nosotras sonreímos. Ha sido como levantar la pierna y cruzar el desnivel en el camino para el encuentro en el espacio con Itzel, ya estoy del otro lado.



Figura 5. Ejercicio de movimiento y reconocimiento del cuerpo propio y del otro en el espacio.

El convivio, aunque podría parecer una afirmación obvia, es también el cuerpo en relación. Un cuerpo que se deja afectar y que afecta. El cuerpo dialoga, escucha, pelea. El convivio es estar, en todas las formas que nos constituyen. Estar con el otro, contenerle, no sólo construir un puente de doble flujo, sino que podría decirse que hasta se trata de absorberle. En la película *Akira* de Katsuhiro Ôtoma (1988), hay una escena que podría graficar esta idea. Cuando Tetsuo pierde el control de su poder, recientemente adquirido, su hombro que ya anteriormente ha absorbido material inorgánico y lo ha convertido en su miembro faltante, absorbe todo a su paso, pero al mismo tiempo lo transforma en parte constitutiva del nuevo ser. Este ser ya no es Tetsuo, sigue conteniéndolo, ya no es el Tetsuo que conocimos al inicio del filme en discusión. Tampoco su conciencia es sólo suya. Cuando absorbe a Kaori, una de sus compañeras, este dice a su amigo Kaneda que puede sentir el sufrimiento que ella ha sentido al morir.

Hemos recordado de nuevo a John Cassavetes y nos preguntamos ¿Cómo es que la escena de la cocina en *A Woman Under the Influence* (1974) resulta tan cercana, tan accidentadamente real? Más allá de la impecable actuación de Gena Rowland, es la relación en escena con el resto del reparto lo que nos deja emocionados. Lo que me grita que hay un convivio que permite que estas dinámicas frente a la cámara sean posibles. Preparar pasta es la consigna y ellos lo hacen, de eso no hay duda. Unas 10 personas en la cocina para preparar pasta podría ser algo complejo de manejar, pero resulta ser una *performance* que cumple su cometido: preparar pasta.

La cámara nos observa y luego nos delata ante nuestros propios ojos. Nos preguntamos cómo recordar que hay una cámara sin pensar en ello. Tal vez compararlo con la mirada del público me resulte tentador. Pero no es eso. El ojo de la cámara no es el ojo del espectador. Nos respondemos eso en el preciso momento en que, justamente, avizoramos en qué consiste este proyecto. No se trata de crear una relación igual a la que se tiene con el público en vivo, se trata de generar una relación otra con el ojo de la cámara-operador. Cuando Yoshi Oida habla de su cuerpo en el cine, sigue pensando en una disposición “ante el público”. Al respecto citamos uno de sus textos en *Los trucos del actor*:

[...] en el escenario, los actores escogen su propio «ángulo de la cámara», condicionando la atención del ojo del público. Por ejemplo, si queremos que el público nos mire a la cara, levantamos ligeramente el rostro hacia arriba y cuando el campo de visión esté totalmente libre, el público centrará su mirada en nuestro rostro. Es evidente que el público, para obtener una actuación viva, siempre puede decidir mirar hacia otra parte (a diferencia del cine), pero el actor tiene una influencia impresionante en la percepción del público.²⁰

Sostenemos que no se trata simplemente de reemplazar el componente espectador por el ojo de la cámara-operador, por lo cual nos resulta algo problemático usar para este proyecto la frase «ángulo de la cámara». Comprendemos que Yoshi Oida la usa con ánimos de generar un diálogo entre disciplinas y a la hora de hablar del manejo de lo que se ve, lo que se permite ver y cómo. Sin embargo, nosotras preferimos esta relación convivial con el ojo de la cámara que nos hace sentir los encuentros transdisciplinares que buscamos.

²⁰ Yoshi Oida, *Los trucos del actor*, trad. por Elena Vilallonga (Barcelona, Alba editorial, 2010)102, 103.

Por otro lado, trabajar con el espacio significa explorar las texturas y, al momento de hablar de texturas, nos interesa considerar aquellas vibrantes como el sonido y la luz. Para adentrarnos en la riqueza y los niveles que estas pueden tener, la directora, desde su experiencia, nos ha recomendado películas y series que se encontrarán en la sección de la puesta en escena, pero para comenzar a pensar el sonido, ha optado por traer al espacio la propuesta sonora de Yoko Ono. Al percibir en el espacio la riqueza de estas vibraciones -que crean una división y nos sumergen en sus urdimbres y tramas sonoras-, resulta evidente su perspectiva de artista visual a la hora de construir el espacio a través del sonido. Por eso, reconocemos su decisión estética, dejar de lado el mundo exterior -al que las actrices de este cortometraje no tienen acceso- y sugerirlo, entonces, a partir del sonido, en un diálogo constante con lo que sucede dentro, con sus conversaciones, sus silencios, sus reacciones.

¿Cómo suena el encierro?

Cuando hablamos del espacio, sin saber realmente qué espacio sería ese, lo concebimos desde el significado que para cada una de nosotras tenía la palabra encierro. Compartimos nuestras visiones del encierro luego de trabajar con los ejercicios de improvisación en el espacio, contenidos por la voz de Yoko Ono, una de las artistas más representativas de lo que para la directora de este proyecto es el desnudar la voz. Así, tomamos a esta artista como impulso al realizar los ejercicios de introducción en el espacio. Las texturas sonoras que percibimos a la hora de trabajar con esta artista visual movilizan el espacio y nuestros cuerpos de formas en las que no lo esperábamos. El trabajo con una materia como el sonido siempre ha sido de nuestro interés, pero esta artista lo ha llevado a otro nivel. Estos sonidos, estas entidades se apoderan del espacio y de nosotras. La directora nos ha dicho al final de la sesión que no tenía planeado que el ejercicio durara el tiempo que duró, pero que sintió la necesidad de permitir que se extendiera.

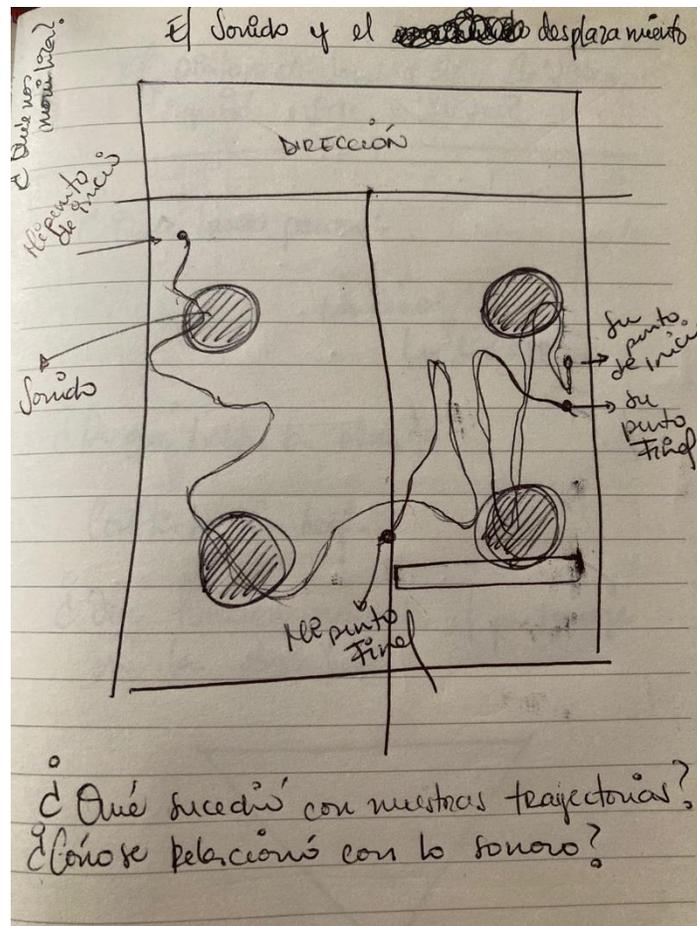


Figura 6. Fotografía del diario de la actriz.

Este espacio de encierro puede contener muchos sonidos desconocidos que mitigan o silencios, que dejan en mayor evidencia los sonidos del interior. Nuestros personajes están encerrados, pero ellas saben lo que esconde el mundo exterior inhóspito, es el espectador quien sólo puede imaginarlo a través de lo sonoro. Lo que llamamos mundo desconocido es en realidad ese lugar al que la cámara no accede, el lugar de lo conocido únicamente para nuestros personajes. Un desconocido que hemos tenido que construir también desde el sonido, desde la reacción de los personajes a esas explosiones repentinas de materia sonora. Es la imaginación la que se convoca a la hora de sacar conclusiones a partir de lo que se oye, pues, a partir de ella se generan relaciones con lo conocido, se llenan los espacios y se crean imágenes. Los personajes fluctúan en entre el conocimiento y el desconocimiento, entre lo que se ignora y se sabe, pero se olvida por exceso de realidad, por un dolor que se quiere

rechazar. En esa medida, a partir de los sonidos pareciera que imaginasen una situación por primera vez, sin embargo, el proceso del guion va dejar un implícito y es que hay una serie de actos que se han repetido muchas veces. Existen los sonidos cotidianos, pero también los sonidos fuera de lo común que les asusta y les desorienta. Entonces ¿Por qué no intentan escapar? ¿qué hay allá afuera que se lo impide? es una de mis preguntas iniciales. Si yo estuviera encerrada, intentaría escapar. Pero no se trata de mí, no soy yo. ¿Quién es esta persona que no está intentando escapar?

La obra original de Arístides Vargas se desenvuelve en un tipo de control:

La acción transcurre en diferentes lugares de un centro de corrección que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial. En esa franja ambigua donde son llevadas las personas para ser corregidas, vigiladas, controladas, sucede en los pasillos, en el patio, en los baños, y en la memoria de Sancho Panza, en el cuerpo de Dom Quijote, presos en la cárcel del aire.²¹

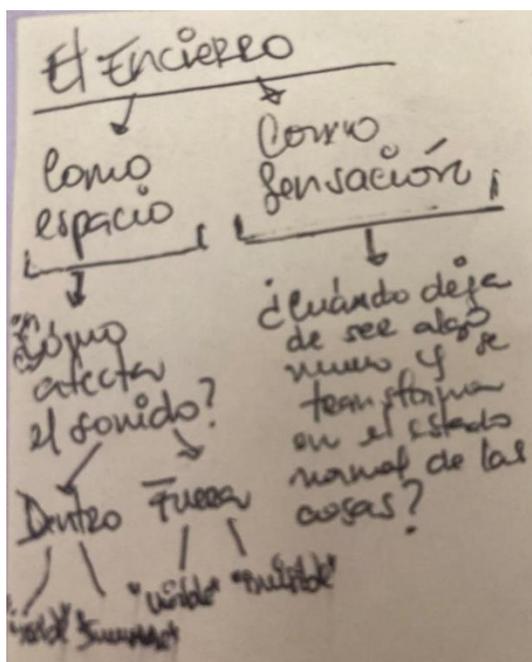


Figura 7. Fotografía del diario de la actriz.

²¹ Arístides Vargas, «La razón Blindada» en, *Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas / Arístides Vargas*; ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de: Elena Francés Herrero (Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006) I.

Desprenderse de las puestas en escena de Arístides Vargas para dar paso a otra Panza y otra De la Mancha es más complejo en la práctica de lo que podría parecer. Nuestra relación con la obra, su fábula, historia y afectos es muy fuerte, sobre todo en este ejercicio nuevo de metamorfosis con lo cinematográfico. Así, construir una nueva relación implica un enorme trabajo de apertura y de vulnerabilidad. Nunca sería empezar de cero. Esta frase nos resulta contraproducente e irreal. Se trata de una ruptura con lo preestablecido y una búsqueda y cuestionamiento constante.

Este campo afectivo se refuerza con el encierro en tanto tema que ha atravesado nuestras vidas de forma violenta durante la pandemia por el COVID-19. A partir de allí, se han generado muchísimos proyectos artísticos que buscan materializar las emociones y las experiencias que esta situación pandémica ha dejado; sin embargo, el encierro del que habla esta obra busca la corrección del comportamiento de los personajes, limitar su pensamiento para que este no se propague. Nos encontramos con distintas visiones del encierro como herramienta de poder para ejercer tortura. Este recorrido nos ha llevado a conocer historias como las de Colonia dignidad y el encarcelamiento político durante el periodo de cooperación con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), el organismo encargado de la represión política durante el régimen de Pinochet. Esto nos planteaba un encierro que va más allá del encarcelamiento. De modo que estaríamos no solo ante la persecución política -que después de todo fue lugar un común de las dictaduras latinoamericanas-, experiencia de Vargas y a su obra, sino también ante la idea de fachada. Una superficie que sea capaz de velar la realidad que trata de esconder.

Este nuevo planteamiento afectó profundamente nuestra visión sobre el espacio interior del corto y nos llevó a pensar en un lugar que pudiera funcionar como una celda improvisada, un lugar a la vez que pasara desapercibido y donde alguien podría estar encerrado. Podría ser una habitación cualquiera, de una casa cualquiera, pero esa posibilidad también podría traer problemas a los captores si alguien llegara a entrar a esta casa. Los siguientes lugares podrían ser un sótano o un ático. Guayaquil al ser una ciudad que se encuentra bastante próxima al nivel del mar, no posee una arquitectura de sótanos, pero tampoco de áticos, a menos que se trate de una casa de una zona residencial de mediados de

los 60, aproximadamente. El lugar del encierro podría estar ubicado en Guayaquil o en cualquier otra ciudad. Por eso decidimos buscar locaciones en donde pudiéramos *falsear* un espacio tipo sótano. Así, pensamos la puesta en escena en distintos espacios de la ciudad. Al final de este proceso de búsqueda, un ático en una zona residencial nos resultó el mejor lugar para encerrar a una persona.



Figura 8. Fotografía de la fachada de las casas en colonia dignidad.

¿Cómo se construye un túnel intangible?

En la obra original de Arístides, encontramos a dos hombres que encarnan los personajes principales de *La razón blindada*. Nuestra propuesta plantea que dos mujeres ocupen el lugar de los personajes que protagonizan la puesta en escena. Esto ha significado un desafío a la hora de trabajar con la directora en la reescritura del texto. Incluso el encierro tiene un peso distinto desde el lugar de la mujer. Una mujer encerrada, una mujer bajo los ojos de un vigilante, una mujer joven, una mujer mayor, una mujer incapaz de decidir sobre su ser. ¿Cómo afecta este cambio al personaje? ¿Cómo afecta nuestra adaptación? Una mujer aislada. Nahual, el personaje principal de la obra teatral *Incendios* de Wajdi Mouawad es una mujer encerrada, castigada por asesinar al líder de un grupo terrorista que acabó con sus seres queridos. Este personaje es un ejemplo contundente de lo que significa ser una mujer encerrada, torturada, violentada de todas las formas en que una mujer puede llegar a serlo. Así, Nahual queda embarazada de su celador. No, nuestro personaje no necesita quedar

embarazada para demostrar este punto, pero ser mujer tiene definitivamente un peso distinto en el encierro.

También, llevar una obra de teatro sobre el encierro al cine genera preguntas estructurales. Si bien, en teatro, el acuerdo con el público levanta una cuarta pared que normalmente es rota por decisión del actor o actriz en escena, en cine es posible acudir a diferentes alternativas que den la impresión de estar rompiendo una cuarta pared. Esto, en efecto, no genera el mismo resultado que en teatro, pero se lo puede lograr con la ayuda de la cámara y de la edición. Cuando decimos que no es posible, no descartamos la posibilidad de girarnos hacia la cámara y hablarle como si del público en vivo se tratara. Hablamos de generar un efecto que pueda traducir esta acción al audiovisual sin reproducir exactamente lo mismo.

Marcela y yo hemos ido caminando por la calle y le he detenido para decirle algo que me ha perseguido mañana y tarde, la voz en *off* es esa ruptura de la cuarta pared que no sabíamos cómo escenificar. Ella me ha mirado y me ha dicho que era justo lo que pensaba. Hemos hablado de ello y lo ha escrito. La siguiente pregunta ha sido ¿con quién habla? Podría decir que con De la Mancha, pero ya no estoy segura de que realmente sea así. Al menos no es De la Mancha como le conocemos en este momento de la historia. Y esto es muy importante para mí ya que hemos hablado constantemente del momento en el que se encuentran los personajes. Al trabajar en un cortometraje que no adaptará toda la obra de Vargas, sino solo un momento, nos concentraremos en el final del texto teatral, con pequeños destellos de otros momentos. Esto, procede de la enorme influencia del personaje De la Mancha sobre Panza, su estado de ánimo, su salud.

Así, de todas las posibles traducciones que podíamos darle a este juego escénico, los textos que se dicen al público rompiendo la cuarta pared, se han transformado en una voz en *off*. ¿Por qué? Como decíamos en el párrafo anterior, la metamorfosis depende de lo que la propuesta busca. En este caso, romper la cuarta pared hablando con la cámara podría dar la sensación de una presencia que acompaña, de un apoyo, un soporte. Podría disminuir la potencia de una soledad real y profunda, en la ausencia de uno de los dos personajes. Hablarle a la cámara es reconocerla como testigo.

En la obra de Arístides Vargas, *De la Mancha y Panza* están en un espacio en el que se encuentran todos los domingos, según sus diálogos lo confirman. Nuestra propuesta pone a estas dos mujeres atrapadas, encerradas en este espacio interior, ático a disposición de unos seres que sólo logramos oír y que sabemos que existen porque abren y cierran la puerta para llevarlas y regresarlas después de un rato, pero nunca los vemos. Ellas siempre están juntas en este espacio, la intimidad ha pasado a ser «un pequeño lugar dentro de sí mismas». No pueden decidir cuando quieren que la otra se vaya, esto es decisión de los captores y, por tanto, puede suceder en cualquier momento. Algo así, plantea, también, una nueva dinámica en la adaptación, puesto que cuando en la obra de Vargas, se propone una semana entre encuentro y encuentro; en nuestra propuesta, las mujeres se separan durante unos minutos y, como máximo, algunas horas. Cabe aclarar que ellas no salen al mundo exterior de la ciudad, solo llegan a un segundo nivel de la misma casa en la que se encuentran. Aun así, es lo más lejos que han llegado durante años y es el lugar más apegado a su nuevo concepto del *salir*. Así es como se convierten en las *enviadas*. Usamos este adjetivo propuesto por Michel Serres, cuando habla del proceso de creación de un personaje en la literatura. sin bien el contexto es otro, sus argumentos resultan pertinentes y enriquecedores para nuestra búsqueda:

En lugar de copiar exactamente las listas de los manuales de astronomía o de ictiología, normalmente aburrida, Julio Verne crea enviados. Expide a Nemo bajo el mar, a Barbicane al espacio, a Arne Saknussen al «centro de la tierra» para ver lo que ni él, ni nadie podría ver, quizás ni siquiera se podrá nunca observar en esos lugares inaccesibles. «Vuelva para contarlo» parecía decir. Entonces, a la vuelta del viaje, el contador encarna la síntesis de los saberes recogidos por el camino. Mensajes, todos ellos, en el mensajero.²²

En principio, creímos que ellas eran las *enviadas* para contarnos cómo era estar en este espacio de encierro, al que no todos tenemos acceso, pero a medida que continuaba nuestra búsqueda, pudimos descubrir que su expedición es hacia el mundo que no podemos ver desde el lugar del espectador. Lo desconocido para el ojo de la cámara-operador que ellas logran volver del exterior para contarlo. Y es que la cámara, al no poder ir más lejos del ático, también está esperando noticias de afuera. No sabemos si ellas saldrán o no algún día de esta

²² Michel Serres. *Figuras del pensamiento*, trad. Alfonso Diez (Barcelona: Gedisa, 2015), 59

casa, si llegarán más allá de las otras habitaciones, si cruzarán la puerta principal para salir y nunca más volver al lugar de la tortura, pero sabemos que mientras la otra vuelva, habrá una historia que escuchar y alguien a quién contar. Este pequeño detalle nos ha permitido remecer nuestras cabezas y contemplar otras posibilidades, también desde el ojo de la cámara. Nos cuestionarnos las posibilidades de la cámara en este punto y lo teatral que esto podría ser. Como en el filme *Carnage* (2011) del director Roman Polanski,²³ buscamos la sensación *expectatorial* de un espacio del que no podemos salir. O bien, percibir que, si uno de los personajes en escena llegara a salir de este espacio, no le veríamos más. Así, cada vez que los visitantes van a subir al ascensor, que es hasta donde la cámara llega, pareciera que todo está por terminar hasta que los invitados cambian de opinión y vuelven a entrar al departamento. De igual modo, algo parecido sucede cuando nuestras protagonistas entran y salen del ático. A esto nos referimos al hablar de las *enviadas*, puesto que sólo las actrices conocen lo que hay detrás de la puerta y sólo por ellas sabemos o no lo que el salir significa, sobre lo que hacen allá afuera y lo que les hacen. Para hablar un poco más sobre esta propuesta espacial en el cine, Charles Tesson nos habla, al respecto, en su libro *Teatro y cine*. En su obra, Tesson nos propone una «emancipación del lugar» en el cine y lo ilustra recordándonos el trabajo de Griffith, quien a partir de 1908 tiene un gran número de cortometrajes en los que sus personajes atraviesan las puertas y las cámaras se van con ellos. Es decir, este director hace algo contrario a lo que proponemos, buscando alejarse de los sesgos teatrales que veía en la permanencia de la cámara. A partir de la siguiente cita de Tesson ejemplificamos la contraposición, respecto de las dinámicas de la cámara de Griffith:

marcan un ritmo de entradas y salidas, bien para encontrar un lugar o bien, con menor frecuencia, para seguir a un personaje al que, al abandonar una estancia, la cámara recoge en el pasillo y luego en el exterior, mientras otro personaje espera su salida.²⁴

²³ Vale la pena recordar la película *Venus de pieles* (2013) del mismo director. Este film parte de la obra de Sacher-Masoch y la construcción de la figura del masoquista, enmarcada en el contrato social. Sin embargo, lo que nos interesa es poner en relación los elementos que se asemejan a nuestra propuesta. En primer lugar, se parte de un texto literario, en segundo lugar, el guion se fundamenta en el *casting* para encontrar la actriz principal de esta obra de Masoch que será llevada al teatro, finalmente, los elementos que se van cruzando del teatro al cine. Un escenario, personajes de teatro que realmente generan una obra cinematográfica, una tensión dramática con solo una actriz y un actor, un lugar de encierro: el escenario.

²⁴ Charles Tesson, *Teatro y cine*, trad. María José Furió, (Madrid: Paidós, 2012), 15.

Si volvemos a hablar del teatro y consideramos las propuestas que buscan crear una experiencia *expectatorial* similar o al menos cercana, podemos recordar la propuesta del director de cine ecuatoriano Sebastián Cordero, quien realizó en el 2020, la puesta en escena para teatro de la obra cinematográfica de su autoría, *Rabia* (2009). Su metamorfosis al teatro pretendía conservar estos restos de la experiencia *expectatorial* del cine, en donde el espectador tendría que acompañarnos a las demás habitaciones de la casa y hasta a los exteriores de la locación. Así, nos encontramos nuevamente ante propuestas contaminadas de cine y teatro.

De lo singular a lo universal y de vuelta

Nos resultan interesantes las formas que va tomando la propuesta y cómo muda de piel. Hablar de un proceso grupal es también hablar de cada uno de los individuos. Cada ejercicio propuesto ha sido una experiencia que se vive de manera distinta y que se complejiza desde la experiencia que tenga cada una. Las energías con las que iniciamos el trabajo, que provenían del texto de Aristides Vargas, han tenido un largo camino para llegar hasta donde están. Siguen manteniendo algo de ellas, pero con un aspecto distinto y en un espacio más específico dentro de nuestros imaginarios.

Como en todo proceso de creación, dejamos mucho de nosotras en nuestra obra, es así como en la propuesta cinematográfica hemos decidido entregar algunos elementos de nuestros afectos que, hemos sentido no sólo dialogan con la propuesta, sino que también la movilizan. Por ejemplo, la directora ha propuesto la caja de cristal que encapsula a Panza, mientras se encuentra en medio del desierto como un guiño a una de sus autoras de preferencia, Patricia Highsmith y su obra literaria *The Glass Cell* (1964). Referente que habla de un encierro que se relaciona con el estado mental al que se entra luego de vivir algo de lo que no hay retorno posible. Así, en nuestra propuesta, esta especie de pecera de cristal materializa un encierro que va más allá del ático o de la casa, un encierro que ahora habita la cabeza de Panza. También, el practicar origami es algo que muchas veces realizamos de manera casi inconsciente y en cualquier circunstancia. Esta técnica no sólo tiene un significado muy importante para nosotras, sino que, a su vez, está acompañado de una antigua

leyenda japonesa, *Senba-tsurú*. En el punto en que encontramos a Panza en el cortometraje, el momento de las mil grullas ya pasó, y su deseo no se cumplió. Ahora ella no puede evitar hacer figuras de origami, pero ya no hay apuro por completar nada, el tiempo ha dejado de ser algo de lo que se preocupe. Sin embargo, ha encontrado una nueva posibilidad al *poner en escena* a un caballero, su caballo, su galgo, un molino y un escudero. Estos seres de papel terminan siendo la conexión más clara con la obra de Cervantes y con los personajes de la obra de Arístides Vargas, ya que, durante todo el cortometraje, está previsto que los personajes no digan sus nombres ni el del otro, a diferencia de la obra de Vargas, en donde el recurso de llamar la atención del otro por el nombre es constante.

Otro recurso que usamos para llegar al guion fueron ejercicios de la técnica del *cut-up*, bastante parecidos a los que el mismo Vargas usa en sus talleres de dramaturgia para producir textos teatrales. Debemos tener en cuenta los tiempos de duración del filme, para ello nos ubicaremos en un momento específico de la historia que ya conocemos, el final. El arco dramático se sostiene en la enfermedad del cuerpo de De la Mancha, lo que afecta su capacidad de crear mundos para escapar de la realidad que le rodea. Panza observa a su héroe sucumbir progresivamente y busca desesperadamente alejarla del encierro, a través del juego.

Recalamos, una vez más, que esta sección del proceso, al igual que las otras dos, no están separadas. Lo que nos ha permitido aceptar un desglose del todo, en varios momentos ha sido la posibilidad de encajar en este punto el resultado escrito de este proceso: el guion cinematográfico. Ahora bien, ponemos a consideración del lector un resultado que no es definitivo, que sigue abierto, ya que nuestra propuesta contempla que las modificaciones en el guion se mantengan, siempre en función de las necesidades actorales, el rodaje y el proceso de postproducción.

Aproximaciones a un personaje

Cuando Chejov hablaba de las cuatro etapas del proceso creativo²⁵ y llega a la cuarta etapa de este, nos presenta la idea de una conciencia dividida, momento en el cual el actor o

²⁵ Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 274.

la actriz «se libera interiormente de su propia creación y se convierte en el observador de su propio trabajo».²⁶ Así, para ejemplificar esta etapa, Rudolf Steiner, quien sería pieza fundamental de estudio para Chejov, cita a un famoso actor austríaco:

«Desde luego, no sería capaz en absoluto de actuar si en escena confiara en mí mismo tal como soy, un pequeño jorobado con voz chillona y una cara horrorosa». Y a continuación describe su conciencia dividida en la que su «ser real, ideal y totalmente espiritual» actúa sobre el jorobado de voz chillona.²⁷

Tomaremos para fines de esta propuesta, la tercera palabra con la que el actor describe este ser que «existe dentro de él y actúa sobre sus medios de expresión desde dentro de él»,²⁸ la palabra espiritual, pues creemos, contiene a las otras. Para hablar del espíritu, más allá del pensamiento de Steiner, estamos más interesados en tomar una cosmovisión mucho más antigua, amplia e inclusiva que la occidental. En la cultura japonesa la palabra espíritu es equivalente a la palabra *kokoro*, pero esta palabra es mucho más contenedora por su relación con el cuerpo. En la cultura japonesa el *kokoro* también es el corazón, la mente, la memoria, el alma y los sentimientos. Así, la palabra *kokoro* nos presenta una comprensión integral del ser humano. Cuando se habla de personas con un alto coeficiente de *kokoro* se indica su intuición, impredecibilidad, apertura. Es aquello que nos diferencia de las computadoras. Nos interesa la conexión que esta palabra permite entre lo corporal y lo espiritual, al momento de pensar el entrenamiento y, por supuesto, la creación actoral.

²⁶ Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 274

²⁷ Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 275.

²⁸ Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, 274.



Figura 9. Procesos de aproximaciones al personaje.



Figura 10. Procesos de aproximaciones al personaje.

¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura?



Figura 11. Fotografía scouting Llanura.

La llanura es, para Panza, ese lugar donde ocurren las cosas que en realidad no ocurren. El lugar de lo imposible y, por tanto, de la inmortalidad. Es el lugar del refugio y de la libertad. Cuando Panza visualiza la llanura puede estar fuera, al menos en la ficción.

- El sonido de la llanura

Para este proyecto ha sido fundamental el sonido como disparador de las acciones y, así como fue muy importante en el proceso de la creación del personaje de Panza, la recopilación de los paisajes sonoros del *scouting* diseñado durante la etapa de preproducción. Paisajes sonoros de otra vida, de la vida en la que era otra persona.

La llanura tiene sonido, tiene olor, tiene gusto a polvo que se mete por la boca, nariz y ojos cada vez que se-levanta el viento. ¿Cómo recuerdo ese sonido que está tan lejos? Ese sonido que bien podría haber sido el que me dejó una película vieja de *western* o el que realmente escuché en un viaje por la llanura. Tanto en un caso como en otro, ya no es el sonido que era. Panza lucha por traerlo a este momento, pero por más que luche,–sigue

sonando extraño, como tapado. Es como si una enorme pecera le contuviera y el viento golpeará contra sus paredes transparentes.



Figura 12. Fotografía scouting Llanura.

- Las texturas de la llanura

Cuando fuimos a buscar el lugar de la ensoñación, la llanura, recorrimos varios puntos, pero tanto las cabezas creativas como las actrices estuvimos de acuerdo en reconocer el lugar cuando llegamos. El cerro del muerto es un territorio distinto a todo lo que le rodea. Si bien no es lo más parecido a la llanura manchega, es lo más parecido al lugar del que hemos hablado.

¿Ellas se habrían relacionado fuera de este lugar?

Itzel ha hablado sobre *La madre pasota* de Franca Rame y Darío Fo²⁹. Nos ha dicho que ve en ese personaje del famoso monólogo a su personaje De la Mancha. Esta nueva referencia le ha dado un nuevo color a su personaje. Cada vez, su personaje y el mío se conocen mejor. Tal vez, si las circunstancias las hubiera juntado en otro contexto, ellas no se habrían hablado. Pero las circunstancias las juntó aquí. Itzel se ha preguntado de qué otra

²⁹ Darío Fo y Franca Rame, «La madre pasota», en *Ocho monólogos*, trad. C. Matteini (Barcelona: Ediciones Jucar, 1990), 29.

forma su personaje habría llegado a este punto y cree que ha sido todo un error, su personaje no es a quien los captores querían, pero ha sido a quien encerraron, tal como *La madre pasota*.

¿Qué necesita Panza de ella?

Hemos leído "El Idilio" (1884) de Guy Maupassant. Hablamos sobre la estructura dramática del cuento, la intención del autor, el arco dramático que sufren cada uno de los personajes y cómo estos se necesitan el uno al otro. Luego se relacionó este cuento con el texto teatral de Arístides Vargas y hablamos sobre el arco dramático que sufren los personajes De la Mancha y Panza según las impresiones de las actrices.

¿Recuerda su pasado cuando escribe?

Más allá de las preguntas que se plantean para la construcción del personaje, preguntas que permiten conocer mejor la historia de estos, sobre su infancia, su familia, ¿qué pasa con los personajes que han olvidado durante el encierro? Claro que nuestro pasado nos constituye, pero además el tiempo se acumula en capas de memoria y nos condiciona. Aquí, hablamos de dos mujeres encerradas que han usado su imaginación durante tanto tiempo que podrían confundir fácilmente lo real con lo imaginario. Así, al trabajar en diferentes cuestionarios para conocer la psicología del personaje, nos encontramos con un diario de trabajo lleno de preguntas, donde se confunde lo que los personajes consideran real y lo que no; sobre lo que creen que son, que fueron o que pudieron ser.

En general, las obras de Arístides Vargas proponen un no-lugar, si bien es cierto que no toda adaptación de su obra se llevará a cabo bajo las mismas pautas, el espacio se transforma con los textos. En teatro, el espacio lleva la carga de lo doloroso, la tortura y el dolor se ve transformado por completo cuando el texto nos arrastra al juego a través de los diálogos que construyen un escenario dentro de otro. «De la Mancha y Panza son dos presos que los días domingo se sientan para jugar-actuar a ser ellos mismos, pero más aventureros».³⁰ Así es como terminamos adoptando preguntas de *Clown* para dar inicio a una escena y luego otra y a otra. Está claro que hay que conocer su pasado y su recorrido, pero

³⁰ Arístides Vargas. «Sobre La Razón Blindada», *Revista seminario multidisciplinario de información y documentación Emilio Gonzales*, 112. <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Razon-blindada-La.pdf>.

eso ya es no es suficiente para continuar con vida, con esta vida. Este es un nuevo mundo. No es uno mejor, es uno distinto. Pero en ese mundo, también hay buenos momentos, debe haberlos. Jugar-actuar es una forma de sobrevivir y es necesario entregarse por completo en cada nueva aventura. Nuestro personaje trabaja en clave *Clown*, además, podemos tomar un rol dentro del cuadro para iniciar el juego, dentro del universo del payaso. Las 3 preguntas motoras de inicio son:

¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿A qué vinimos?

Cada escena desencadena una nueva posibilidad de ser lo que los personajes deseen o están dispuestas a ser. Es gracias a estas preguntas que cada situación puede convertirse en un nuevo inicio, al margen de sus historias pasadas. Ya no son lo que fueron. A esto podríamos llamarle una vida otra. Probablemente, nunca vuelvan a su vida pasada. Así, el presente se reconfigura con cada nueva respuesta a cada una de las preguntas, siempre desde los personajes, pero a la vez, juegan a ser otras versiones de sí mismas. De aquí en adelante, al manejar el espacio y la energía de los personajes con las preguntas motoras, podíamos trabajar con preguntas circunstanciales más específicas. Como una de nuestras opciones más presentes a la hora de realizar estos cuestionarios, contamos con William Layton, quien trabaja la dinámica antagonista-protagonista.

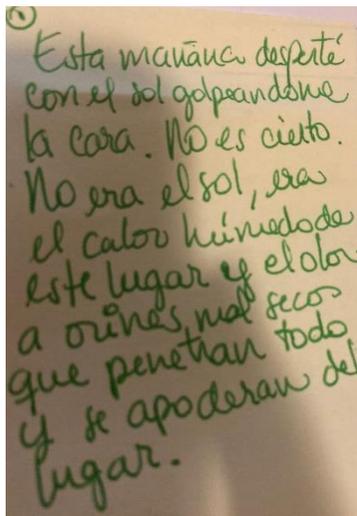


Figura 13. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.

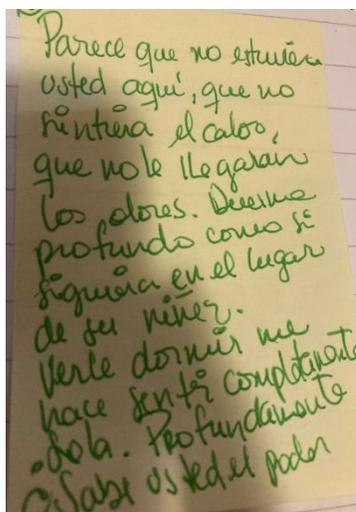


Figura 14. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.

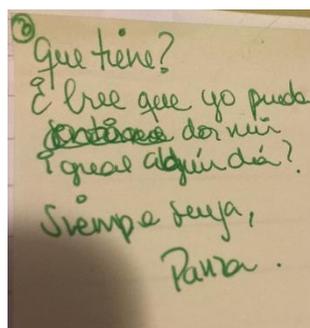


Figura 15. Fotografía del ejercicio Cartas a De la Mancha.

Así como fragmentar los momentos de Panza en momentos de lucidez y momentos de locura me ha permitido tomar las preguntas en los momentos de mayor juego (momentos de locura), tomar el ejercicio de escribir cartas a De la Mancha, me ha permitido construir momentos más cercanos, cotidianos y crear una relación más nuestra y menos del texto teatral o del cinematográfico. Pasamos a cartas abiertas a cartas con cosas más puntuales, más del cotidiano, de sus actividades diarias, contenido absurdo para una carta, cosas que podría preguntarle a la cara y sin ningún problema. ¿Por qué escribe todo lo que escribe en lugar de decirlo? Pero entonces surge una nueva duda: ¿Es realmente a De la Mancha a quien le escribe? Al menos a esta, pareciera no ser. ¿Escribir cartas es un acto de resignación ante la falta de escucha de su compañera?

Escribir cartas cada vez más detalladas a De la Mancha me ayudó a conocer mejor a mi personaje, saber qué cosas le cuestionaba a su compañera, qué le molestaba, qué le gustaba, pero también cómo se las escribía, si tenía cuidado o era más bien brusca con ella. Las pautas que nos daba el texto y los ejercicios con las búsquedas de la directora enriquecían este ejercicio y les daban una calidad distinta a muchas de las acciones, pero afectaba directamente la acción de escribir en escena. La carga en estas escenas de la voz en *off* es también de suma importancia. Este texto es el que Panza se encuentra escribiendo mientras realiza dicha acción y a la vez es lo que se encuentra pensando en ese momento. Trabajar con pedazos de papel y no con hojas ha sido un factor que ha alimentado al personaje a la hora de escribir. El papel es ese material al que tenemos acceso sin importar las condiciones sociales o económicas, pero es la calidad de este lo que marca una diferencia. Panza tiene papel en la habitación que ha arrancado de las paredes, por retazos, desprendido con cuidado. Escribir desde el papel fragmentado, también fragmenta el recorrido del pensamiento, la escritura, las ideas, los recuerdos. Pero también están los estados y las transformaciones por las que atraviesa el papel que van dialogando con los estados de los personajes.

EL PAPEL COMO MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN DE OTRO MUNDO

EL PAPEL COMO TEXTURA

EL PAPEL COMO HERRAMIENTA

EL PAPEL COMO ARMA-DURA

El ojo- y Panza

Tal como en el teatro, la mirada del espectador afecta la actuación, no sólo con su presencia y el convivio teatral, sino por el lugar donde se encuentra ubicado, ya sea por disposición de las butacas o por decisión del mismo espectador (en el caso de teatro en espacios *no convencionales*). El lugar en que se ubique el espectador podría intervenir con el tránsito del intérprete de un punto A hasta un punto B, eso no impediría necesariamente que un personaje cumpla con su cometido en escena. Puede afectar su tránsito, pero no su objetivo. De una forma parecida se ha sentido la presencia del ojo de la cámara-operador. Siempre afecta su presencia y condiciona el tránsito, pero trabajar con ella, constantemente,

durante los ensayos, permitió tener una idea de los espacios donde podría ubicarse. Antes de las propuestas de fotografía y de dirección, en las que se puede apreciar más claramente la disposición espacial de la cámara, aún no se sentía con claridad su ubicación y se probaron situaciones y se descartaron otras.

Puesta en escena

Presentación

En este segmento analizaremos las propuestas artísticas presentadas por cada cabeza de cada departamento. El resultado proviene, de varias reuniones, en las que hemos revisado el guion y los referentes seleccionados durante las primeras semanas de investigación con la directora. En principio, todos leímos individualmente el guion, así como sus versiones a medida que este iba modificando para, a continuación, compartir las imágenes que se generaban en cada uno de nosotros. Estas mismas imágenes iban tomando forma en las nuevas versiones del guion e interviniendo en el imaginario de cada uno. Esto demuestra el acto de compartir y cómo los departamentos contaminaron sus visiones e intervinieron en el trabajo de los otros. El resultado fue un recorrido colectivo de donde surgen las propuestas de cada departamento. Para entender lo que allí pasó, retomaremos el gráfico de Dubatti y veremos cómo este se altera por las búsquedas cinematográficas.

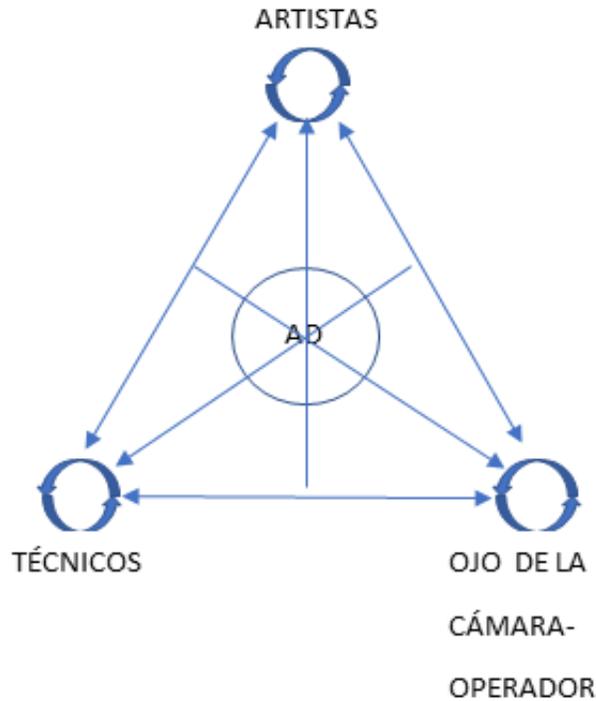


Figura 16. Gráfico de Dubatti intervenido para la puesta en escena.

En esta variación que proponemos para los fines de este proyecto, hemos reemplazado el vértice *espectador* por el *ojo de la cámara-operador*. Pero también hemos situado la asistencia de dirección en el punto en el que convergen todas las demás relaciones, puesto que es quien se encarga de poner en diálogo todos los departamentos de nuestra producción cinematográfica. Al respecto de la conexión a través del AD, Arturo Yépez dice: “El director está cruzando constantemente entre lo técnico y lo artístico, pero su prioridad debe ser el trabajo con actores, es por eso que existe un asistente de dirección que hace de lazo entre los dos círculos.”³¹ Estos entrelazamientos de los círculos, Yépez los expone en la siguiente imagen:

³¹ Arturo Yépez. *Manual de Producción para Cine*. (Quito: Colegio de Comunicación y Artes contemporáneas Universidad San Francisco de Quito, 2008) 51.

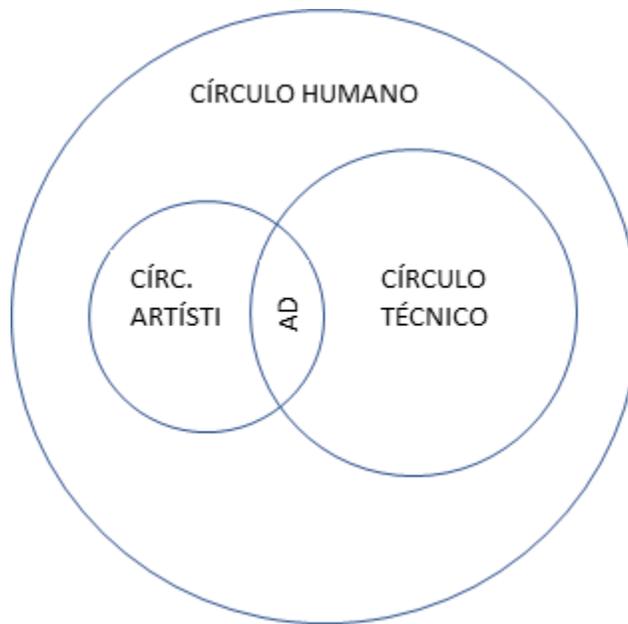


Figura 17. Diagrama explicativo sobre la reproducción sacado del *Manual de producción de cine* de Arturo Yépez.

Según el *Manual de Producción de Cine* de Arturo Yépez, el círculo artístico está compuesto únicamente por el director y los actores, no desestima la creación artística de cada una de las cabezas creativas, pero considera que están más enfocados en desempeñar sus funciones desde su conocimiento técnico, por lo que les ubica en el círculo técnico. En los tres círculos, el AD es lo único que coincide tanto en el círculo artístico como en el técnico. Nuestro replanteamiento en el esquema triangular que hemos tomado de Dubatti, nos resulta mucho más interesante por las relaciones que se establecen entre los integrantes del equipo y su afectación mutua, pero a la vez lo vinculamos con la distinción que hace Yépez entre los integrantes de cada círculo. El segundo esquema no contempla al *ojo de la cámara-operador*. Esto es interesante porque vemos el híbrido entre un humano y un objeto, a su vez que los tres círculos están contenidos por el círculo humano. Para hablar de este ser híbrido, en nuestro proyecto de cortometraje, debemos llamar la atención sobre la figura del director de foto, quien sería ese componente *-operado-*, que intercepta esta teoría de conjuntos propuesta por Yépez. En nuestro caso, el director de fotografía ha decidido que quiere ser él mismo quien opere la cámara. Esto no es tan común en cine, pero su interés de experimentar por esta vía y, su relación creativa con la directora, lo han conducido a esta búsqueda desde ese *ojo*.

Cuando nos adentramos en la puesta en escena nos resulta inevitable pensar en Antonin Artaud, en *El Teatro y su doble*, en donde leemos la colorida y vibrante descripción de todo aquello que acontece en la obra pictórica de Lucas Van den Leiden, *Las Hijas de Lot*. Y cuando llega al final de su texto afirma que aquella pintura «es lo que debiese ser el teatro si supiera hablar su propio lenguaje».³² Así, la puesta en escena es para Artaud «ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferenciaría al teatro de la palabra»³³. Si bien Artaud se encuentra a la búsqueda de aquello que había perdido el teatro contemporáneo, sus referentes visuales podían venir de otras disciplinas. Además, debemos recordar que Artaud comenzó muy joven en el mundo del cine, donde trabajó como actor y, posteriormente, publicaría varios ensayos a propósito de la estética cinematográfica. En particular, vale la pena exaltar el artículo, *La vejez precoz del cine*, que nos permite ver su alejamiento de esta poética y su aproximación a la teoría del teatro y la literatura. Es por esta transversalidad que Artaud nos permite pensar nuestra propuesta artística, ya que nos interesa utilizar la idea de puesta en escena como ese «todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente».³⁴ Podemos decir que la puesta en escena es también el *agenciamiento* de componentes que «se reúnen en un acontecimiento de pensamiento»³⁵. Por eso, tal y como lo venimos mostrando, un cortometraje y sus diversos cruces puede convertirse en un acontecimiento de pensamiento.

³² Antonin Artaud. *El teatro y su Doble*. Trad. Enrique Alonso, Federico Abelenda (Barcelona: Edhasa, 2011), 46.

³³ Antonin Artaud. *El cine*, trad. Antonio Eceiza (Lectulandia, editora digital), 17.

³⁴ Artaud, *El teatro y su Doble*, 47.

³⁵ Alain, Badiou. *Imágenes y palabras*, 137.



Figura 18. Lucas van Leyden, *Lot and his Daughters*, 1520.

Decisiones sobre la puesta en escena

En la siguiente sección se expondrán diferentes momentos de lo que llamamos la puesta en escena. Es importante recalcar que en cada uno de estos puntos el trabajo ha sido colectivo y siempre abierto a sugerencias de cada uno de los integrantes del equipo. A continuación, se encuentran registradas las decisiones finales para antes del rodaje.

El escenario o la búsqueda de locaciones – *Scouting*

Exterior

En la obra de Arístides Vargas, la llanura aparece a través de las palabras de Panza, quien la dibuja poco a poco en la mente del espectador. La llanura, según las propias palabras del personaje es ese lugar donde ocurre lo que en realidad nunca ocurrió y que por lo tanto no puede morir. La llanura es una imagen que nos vimos en la necesidad de poner en escena

de forma visual, peleando contra un sonido que no le pertenece. La llanura ya no suena como llanura, la llanura ya no suena a nada. Es solo una imagen panorámica, un paisaje en *mute*, pero que se hace presente.

Recorrimos la costa y zonas áridas de los alrededores de la ciudad. Buscamos lugares que nos permitieran sentir la cercanía de la llanura de nuestra historia. «¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura?» nos pregunta Panza en el texto de Aristides y este es uno de los diálogos que se mantienen dentro del guion cinematográfico, pues nos resulta no sólo hermoso, sino que mantiene nuestra búsqueda que Yoshi Oida considera antiteatral, es decir, utilizar preguntas para detonar imágenes como en el koan. Es una pregunta que dibuja un paisaje y que empuja el espacio hacia el horizonte. Es una pregunta que nos moviliza hasta El Morro.



Figura 19. Scouting Llanura, Cerro *El Muerto* en la parroquia El Morro, Guayas.

Interior

Durante los primeros días de *scouting* para interior, encontramos un espacio con muchas texturas y detalles bastante antiguos y llamativos. Posee un techo de madera como lo proponían las primeras versiones del guion, el cual permite que los sonidos vengan de arriba, como si de un sótano se tratara. A medida que continuamos con el proceso de búsqueda, descubrimos que un espacio más rústico, sencillo y pequeño, crearía una atmósfera que probablemente podría haberse falseado en el otro espacio, pero este resultaba más llamativo para las actrices y su trabajo previo con el encierro. Finalmente, al optar por este segundo espacio, el guion se modificó enormemente ya que el sonido, que es uno de los protagonistas de la obra y el impulso para muchas de las acciones de las actrices, proviene de abajo y ya no de arriba. Al tratarse de un ático y ya no de un sótano, los sonidos serían diferentes, desde una pisada que podría ser más clara sobre sus cabezas, hasta la forma en la

que llegaría el sonido del piano que tocan por momentos. Este es un espacio al que no necesitan acceder a menos que las vayan a buscar y los sonidos son menos claros que si estuvieran en un sótano. A la vez que se modificó la propuesta sonora, se transformaron muchas de las reacciones de las actrices ligadas a la escucha. Y, de forma bastante puntual, disminuyeron los momentos de interrupciones durante sus diálogos por pisadas que venían de arriba y las sacaban de sus conversaciones o juegos. El nuevo guion sigue teniendo interrupciones por el sonido, pero son menos constantes y les da a los personajes más momentos de interacción entre sí, desconexión del mundo exterior y más vida interior.

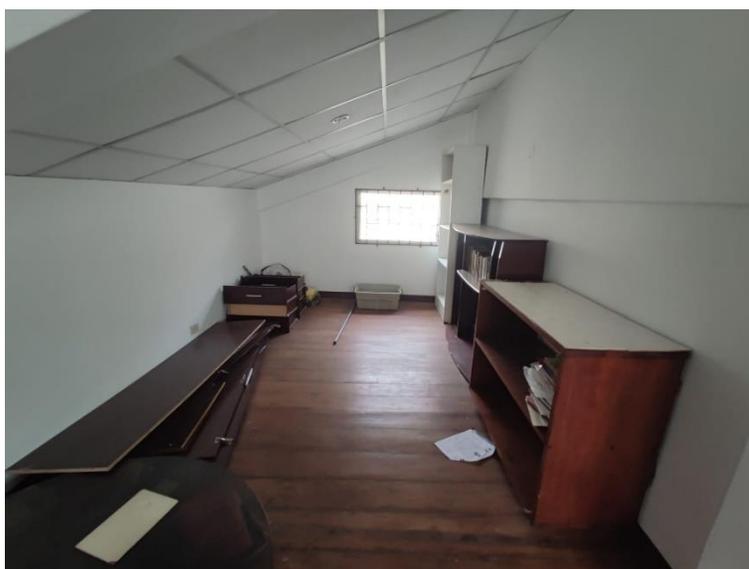


Figura 20. Scouting Habitación.

Propuestas creativas

A continuación, tenemos la propuesta de dirección que normalmente es presentada por el director en los primeros encuentros de la etapa de preproducción. Esta es la que sirve para orientar al resto del equipo; sin embargo, en esta ocasión, es el resultado de todo el proceso de adaptación del guion y de investigación colectiva, llevándonos así a su resultado. Tal y como lo venimos planteando, este fue un proceso más cercano a las artes escénicas, aunque la creación definitiva este inscrita en el terreno audiovisual.

Propuesta actoral

La propuesta actoral viene de la mano de la idea de una metamorfosis que nos lleve del teatro al cine. Por eso, nos interesan los signos de cada disciplina para poder hablar no en términos de semejanza semántica, sino de cercanías sensoriales, emocionales y de transversalidades poéticas. Pareciera que en teatro se estableciesen relaciones humanas mucho más cercanas que en el cine, pues no debemos olvidar que éste es hijo de la modernidad, de tal forma que sin la reproductibilidad técnica él sería imposible. Esta mediación técnica pone los cuerpos a distancia y, por tanto, genera este alejamiento de las relaciones humanas que en el teatro uno ve directamente en escena con los cuerpos afectados de los actores, que se pueden equivocar, se ponen nerviosos y cambian de función a función. Mientras que luego del montaje -posproducción-, la película se conserva y lo que cambia es el público, inscrito en temporalidades y estéticas que alteran la relación con el material cinematográfico. Es de la cercanía de lo que este proyecto se quiere valer para su creación con lo que regresamos siempre a la pregunta ¿es posible hablar de cercanía y convivio en el cine? Si la respuesta fuese afirmativa, deberíamos pensar de qué tipo de categorías hablamos aquí, cuando estas han sido esculpidas en el teatro. Entonces, nos percatamos que la intención de la directora es movilizar la cercanía y el convivio en el cine utilizando actrices de teatro. Como si éstas tuviesen la suficiente fuerza para movilizar este material expresivo de una poética la otra. En ese sentido, entendemos que la mayoría del peso de esta micropelícula se depositaba en los hombros de las actrices y su capacidad para transmitir emociones y sensaciones. Las cuáles serán potenciadas mediante el uso de herramientas cinematográficas.

La construcción del arco dramático de los personajes se ha dado durante los ensayos, así como también las intenciones de estos. El tono de la película, en general, se ha ido develando a partir de las improvisaciones con el texto. Al igual que la película del *Joker*, que logró el Oscar en el 2020, existe mucha confianza en las propuestas de las actrices, así como aquellas de las otras cabezas. El teatro crea con su voz, da diferentes nombres a objetos, incluso inexistentes en la escena, o bien hace encarnar unos en otros. Con solo un gesto, el actor puede hacer aparecer la luna en el escenario, como diría Yoshi Oida. Crear nuevos mundos exige despojarse del ya conocido y lo que buscamos es crear los mundos de Panza y De la Mancha, tanto del que son presas como del que huyen y se liberan.

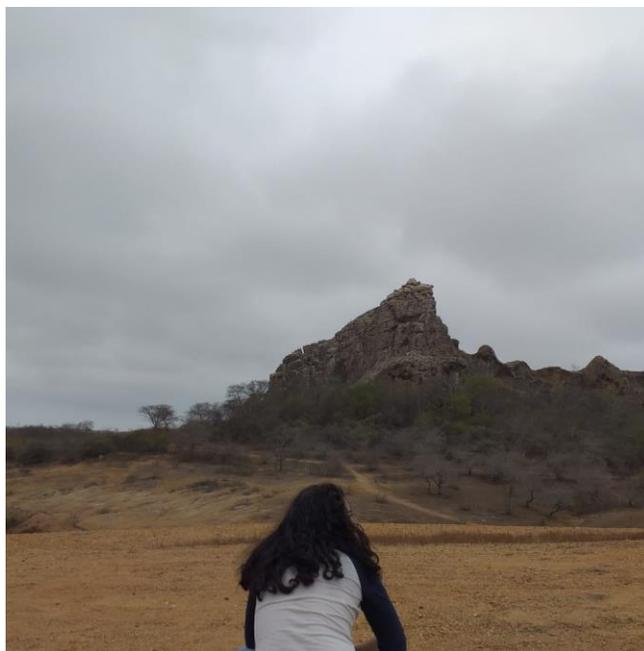


Figura 21. Ensayo de escenas Llanura.

Propuesta de Fotografía

La cámara

Por su parte la cámara tendrá la condición de un "ente" que se encuentra cautivo con las dos mujeres, incluso, cuando ellas parecieran no notarlo. Sería una especie de cámara subjetiva, voyerista y animada que, con sus encuadres y angulaciones, refuerza el agotamiento mental y físico que se siente en el ambiente. Una cámara que se siente íntima y cercana con los personajes, pero, a la vez, se constituye en una presencia intrusiva y extraña, tanto para Panza y De la Mancha, como para el espectador. Es una ventana que nos muestra algo que realmente no deberíamos estar viendo. Es a la vez el dispositivo que las encierra y las enmarca con las líneas que nos da la arquitectura del lugar, lo que provoca una sensación de claustrofobia y desesperación.

Los bloqueos, las marcas, como sea que le llamemos son necesarias para delimitar el espacio. Esto es algo presente tanto en teatro como en cine y que un actor/actriz debe manejar. Esta delimitación del espacio por necesidades de la cámara no ha presentado problema alguno a la hora de hablar del proceso de creación. Claro está que es bastante conveniente actoralmente que la mayor preocupación de la directora sea que las actrices tengan lo que

necesiten para una *performance* fluida. Aun así, seguimos trabajando dentro de un lenguaje cinematográfico y, por tanto, siempre habrá necesidades desde lo técnico que el cine exige.

Revisar los referentes cinematográficos junto a una directora, quien, además, ha tenido el cuidado de compartirnos sus conocimientos técnicos en fotografía, nos ha ayudado a percibir, de modo más cercano, el efecto espacial de los cuadros de la pantalla que tenemos frente a nosotras. Así, hemos tomado películas que marcan de forma clara la propuesta de fotografía.

- Planos

1. Uso de las líneas en el espacio para encerrar al personaje.



Figura 22. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).



Figura 23. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).

2. Espacios que deberían estar vacíos, son ocupados por el otro personaje.



Figura 24. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).



Figura 25. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).

3. La construcción del plano impide que exista proyección de mirada la mirada en el espacio. La dificultad que tienen los personajes de ver hacia el futuro.



Figura 26. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).

- Ángulo

1. Los planos contrapicados aplastan las cabezas de los personajes y los encierran.



Figura 27. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).

2. Ángulo Holandés que refleje la inestabilidad física, emocional y psicológica de nuestros personajes.



Figura 28. fotograma sacado de *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920).

- Lentes

Lentes angulares despliegan el espacio y achican al personaje.



Figura 29. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).



Figura 30. Fotograma sacado de *A ghost story* (Lowery, 2017).

- **Profundidad**

Los Primeros planos darán poca profundidad de campo, mientras que los planos generales proponen una media y gran profundidad.



Figura 31. Fotograma sacado de la película *Joker*, Phippls (2019).



Figura 32. Fotograma sacado de la película *Joker*, Phippls (2019).

- Luz

La luz por su parte va a ayudarnos a sumergirnos en el estado emocional por el que transitan las protagonistas. Será una mezcla de fuerza y tonalidades. Tomamos como referencia la película *Joker*, la cual tiene, por momentos, una mezcla de tipos de luz, así como de sus colores. Usaremos las luces más cálidas en los momentos en los cuales nuestros personajes se sientan un poco más cómodos. Las luces frías en momentos de tristeza y las luces verdes en momentos de desesperación y desagrado. Aprovecharemos que el lugar en

donde se encuentran nuestros personajes, el cual no estuvo pensado para ser habitado, sino para guardar cosas, fue readecuado de forma descuidada por los secuestradores y utilizaron diferentes tipos de luces. Estas luces también se irán apagando de forma progresiva a medida que el corte avance para tratar de emular el declive de De la Mancha.



Figura 33. Fotograma sacado de la película *Joker*, Phippls (2019).



Figura 34. Fotograma sacado de la película *Joker*, Phippls (2019).

- **Movimiento de Cámara**

La cámara permanecerá en un trípode la mayor parte del rodaje, pero esto no le impedirá moverse en el caso de que la trama lo necesite. Pues, como ya se dijo antes, esta cámara es la mirada subjetiva de un ente que habita con Panza y De la Mancha. Es decir, ella se acomodará a los movimientos y bloqueos que las actrices tengan en la escena y no a la inversa. Esto con el fin de procurar la organicidad de la escena y buscar con el director de fotografía, el plano en el que nos sintamos observantes de la acción. Recordemos que la cámara es aquel personaje que mira desde lejos, de vez en cuando se acerca, pero más que nada observa lo que ven las mujeres. También aquello que ellas no ven como el momento en el que el pato de origami levanta el vuelo. La cámara es testiga de la animación de los origamis, de la llanura que convoca a las mujeres, así como la que ingresa en sus sueños.

Propuesta de Diseño de Arte

Las mujeres se encuentran encerradas en una habitación que está sobre la cabeza de sus captores. Es un altillo prácticamente hermético, donde no entra la luz natural por ningún lado y las ventanas están blindadas. Este lugar está lleno de pinturas hechas por ellas como un intento desesperado por apropiarse del espacio. Pero denota otras cosas: el aburrimiento durante el encierro, el tiempo que pasa sin que podamos fracturarlo con actividades cotidianas. En esa medida, tanto el tiempo como el espacio son protagonistas del corto. Y las actrices transitan este ático, mientras el movimiento se presenta en el absurdo de los instantes. Una sociabilidad restringida y una limitación del espacio nos hace sentir con más fuerza lo vital y nos confronta con el aburrimiento propio de lo humano. Los decorados en las paredes resuenan con los mundos que ellas han inventado e imaginado a pesar de que la luz no deja verlos en su totalidad. Luces que, de igual modo, exponen un encierro prolongado –no sabemos cuánto en realidad-, al figurar el desvanecimiento de las imágenes. Poco a poco nos damos cuenta de aquellos decorados que existían en la pared también eran parte de su imaginario. Figuras para poblar la precariedad de sus vidas y de este espacio.

Los espacios que habitamos nos construyen y, al mismo tiempo, les construimos. Los espacios que moldeamos para sentirlos nuestros, son un reflejo de nuestro mundo interior.

Así, desde la construcción del personaje, se alimentó la propuesta de arte, que no buscaba tanto nuevas ideas, sino elaborar el espacio, que debía proyectar las búsquedas y necesidades de las protagonistas. Así, cada detalle del decorado agrega un signo al conjunto y profundiza en la psiquis de Panza y De la Mancha.



Figura 35. Fotografía de referencia ático tomada de *Pixabay*.



Figura 36. Fotografía de referencia paredes tomada de *Pixabay*.

Para el diseño de Arte son fundamentales los elementos que rodean a los personajes y sus movimientos. Para esto, tomamos como referencia la película *I'm Thinking of Ending Things* (2020) producida por Charlie Kaufman. Aquí, el equipo de arte decidió hacer pequeños cambios en el vestuario, peinado y apariencia de los personajes durante el transcurso de las escenas. Con ello, construyeron varias sensaciones: los estados psíquicos de los personajes, el paso del tiempo, los distintos escenarios, cotidianos o ficticiales. Si bien, en un momento pareciera que todo proviene de la imaginación de Jake; sin embargo, podemos darle otra lectura y entender este filme como el esfuerzo de las mujeres por construir una realidad que les ayude a escapar de aquello que las oprime, al menos mentalmente. Por nuestra parte, cuando nos referimos al énfasis de la cámara en los objetos mínimos, buscamos los signos tanto con el afuera como aquellos que despliegan la *psiquis* de los caracteres del corto. Es el caso de los origamis de Panza, estos son las ventanas a su mundo interior, así como también, disponen las conexiones con el libro de Cervantes, expresadas en la fragilidad del papel. Este lugar de encierro es inventado en y por los pliegues del poder, en un *topos* imposible de ubicar en el tiempo y el espacio.

- **Paleta**

Partimos de la hipótesis que los colores afectan la psicología de los seres humanos. Por tanto, los utilizamos a la hora de trabajar la propuesta de arte, ya sea como base de la construcción de la obra o como contraste entre los distintos momentos psíquicos. Frente a la precariedad del decorado, las luces en colores serán la máquina que permita desplegar tanto las diversas situaciones. En ese sentido, el diseño de luces se convierte en otro de los protagonistas no-humanos del cortometraje. Así, colores que normalmente podrían parecer sinónimo de algo positivo, se ponen en diálogo con colores que aluden a la nostalgia y la melancolía. Esta propuesta va de la mano con la búsqueda actoral de la que hablamos al tomar los términos de Cassavetes, quien insiste sobre las múltiples sensaciones de una persona que terminan por constituir lo humano.

La Razón Blindada

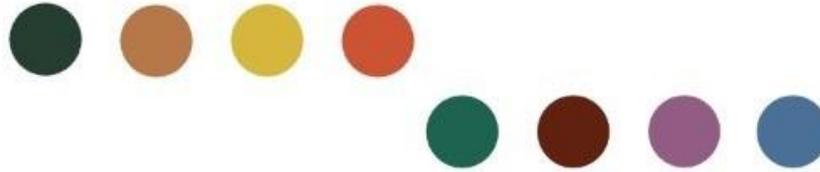


Figura 37. Paleta de colores propuesta por el departamento de arte para el cortometraje *La Razón Blindada*.

Propuesta de Sonido

La narración se irá complementando con los sonidos que se encuentren fuera de campo. Es decir, aquellos que provienen de abajo, de los captores de nuestras protagonistas. Estos sonidos, aparte de dar información sobre la trama, tendrán un peso dramático en las mujeres, afectándoles emocional y psicológicamente. Estos sonidos también responderán a la idea de la teatralidad, en donde las cosas pueden crearse o sustituirse solo por el hecho de enunciarlas. Dicho esto, será válida la pregunta ¿cómo sonará un disparo en el teatro? Para este efecto también usaremos los sonidos hiperrealistas. O bien ¿cómo se dramatiza un disparo en el teatro y en el cine? ¿es el mismo sonido? En todo caso, debemos recordar que el diseño sonoro en el cine se moldea con dispositivos técnicos, mientras en teatro, si bien estos pueden estar presentes, los sonidos ambientes también juegan con la acústica del teatro y con el realismo de la situación. En nuestro caso, las actrices trabajarán con el sonido diseñado por los dispositivos cinematográficos, pero movilizarán materia expresiva del teatro. Así, se dará un encuentro fuerte entre las dos poéticas y una metamorfosis de la una en la otra.

Propuesta de Animación

La propuesta de animación consiste en mezclar las técnicas de *stop motion* con las tomas del rodaje, para lograr la convergencia entre un mundo imaginario y la dura realidad que atraviesan los personajes. Las texturas han tenido un enorme peso a la hora de pensar tanto en la propuesta de arte, como en la animación. El papel, ese material al que todos

tenemos acceso, en diferentes formas, gramaje, color, porosidad. El papel está siempre presente en nuestras vidas, pero al moldearlo con la técnica del origami, es como si este cobrara vida y adquiriera una nueva utilidad. El papel es materia prima para crear otros personajes que también transforman el espacio. Esto se verá, ante todo, en la animación del pato de origami, el cual hace un encuentro con el agua que se cola a la habitación en una noche de lluvia y permite la ficción. El primer texto de nuestro guion de *La razón blindada* y del encuentro más vívido con estas texturas vibrantes que nos entrega el papel dice:

Los dedos de Panza ponen un nuevo origami dragón junto al pato de papel escrito, el dragón se cae. El pato de origami empieza a moverse, estira sus alas y vuela. El pato de origami busca como mosca un orificio en la pared el cual meterse, encuentra uno, se hace volita y lo atraviesa. Vuela libre por la llanura.

Así, el pato de origami no sólo despertó de su sueño y creó un mundo nuevo en este espacio de encierro, sino que se convierte en el principio de la conexión *expectatorial* con el exterior.



Figura 38. Fotograma tomado de *Guaxuma*, Nara Normande (2018).

La cámara ha sido un elemento central para esta investigación y el miembro integrador del híbrido *ojo de la cámara-operador* del que hemos hablado. A su vez, este *agenciamiento* de saberes, desde cada departamento, nos llevó a una verdadera relación con el *ojo de la cámara-espectador*. A pesar de entregarnos para intentar ignorar este ojo, resulta

difícil pretender que la cámara no está observando. Sin embargo, lo realmente interesante es que esta sensación de incomodidad y esta especie de nerviosismo del cuerpo que se hace presente, intervino tanto en nuestras dinámicas que terminó convirtiéndose en parte de la puesta en escena. ¿Por qué pelear con la presencia de la cámara si son precisamente nuestras dinámicas actorales durante su intervención lo que buscamos estudiar? Así es como el ojo de la cámara-operado dejó de ser objeto y se convirtió en personaje fantasmal. A propósito de esto, Cassavetes indica que la afectación del personaje por medio de lo que trae consigo el intérprete, enriquece el trabajo actoral en lugar de entorpecerlo. Él cree que lo vuelve más humano y real ya que los seres humanos estamos llenos de sensaciones y emociones variables (intensidades). Como ejemplo, podemos pensar en la escena de *A Woman Under the Influence*, en donde Mabel espera el autobús que traerá a sus hijos de la escuela. Realmente, no sabemos que espera al autobús desde el principio, sólo la vemos esperar ansiosamente en mitad de la calle. Mabel espera y podemos ver en su cuerpo y en sus acciones que ella se alegra cada vez que cree ver al autobús, pero también parece preocupada, asustada por momentos, enojada cuando pasa el tiempo y nuevamente feliz. Todas estas emociones que la atraviesan están presentes al mismo tiempo, pero una se sobrepone a la otra a medida que avanza la escena. Si todo esto nos hace seres humanos ¿Por qué no permitírnos afectarnos por la presencia de la cámara y dejar de luchar contra ella? Es así como al final de este proceso ya bastante cercano al rodaje, nuestra relación y juego con la cámara se vuelve más real y cercano. La cámara incomoda y eso es bueno porque está y se convierte en parte del cuadro. Así, algunos de los textos interrumpidos tomaron un nuevo sentido. No sólo los sonidos del afuera nos interrumpen, también hay algo aquí adentro con nosotras y, aunque no podamos ver qué es, nos pone en alerta y nos obliga a sentir que está ahí con nosotras.

Epílogo

Este proyecto continúa abriendo preguntas y conecta pensamientos, a partir de un lugar más material como es la puesta en escena (tal como la formulamos en este texto). Al pensar la actuación como elemento del teatro, como una hierba que se nutre a través de ella misma, incluso en un nuevo territorio, reconocemos su uso para la creación del personaje, así como para el trabajo físico. Los cuestionamientos en ambas poéticas son cercanos y activan las mismas preguntas, tanto en la una como en la otra. Entonces, ¿Qué hace que un personaje se cree para cine o para teatro? Uno de los primeros puntos que sostenemos y que orientan nuestro trabajo, se ha evidenciado en la labor del director. El conocimiento técnico de un director de filmes es algo con lo que no contamos cuando estamos siendo dirigidos en teatro. El director es un elemento base de la propuesta se refuerza constantemente por la relación que crea con sus intérpretes. Los ensayos e improvisaciones que hemos tenido con la directora no sólo han nutrido nuestra propuesta, sino que ampliaron nuestra sensibilidad espacial, al proponernos una nueva mirada en donde el *ojo de la cámara-operador* ha tenido un papel significativo. La relación con este elemento ha significado muchísimo trabajo, pero mientras buscábamos ignorarlo, este ser híbrido nos observa sin cesar. Este enorme *ojo* nos mira directamente y nos afecta, al punto que nuestra práctica actoral se hace con él y no para él. Así, le permitimos intervenir y nos permitimos sentirlo. Por instantes, incluso, casi mirarlo directamente. La metamorfosis tiene ahora para nosotras, distintos niveles, mucho más de los que nos propusimos en principio.

Al hablar de aquellos actores y actrices que en lugar de permitirle al espectador sentir, le decían cómo había que sentir, ¿no podría Bresson estarse refiriendo a los clichés de los que hablaba Chejov? Al decir que estos actores estaban muy ocupados en presentar los “sentimientos” y eso difuminaba el destello que buscaba, Bresson insinuaba los errores de los actores profesionales e indicaba que presentaban los sentimientos en lugar de permitirle sentir al público, ¿Acaso pensaba en el actor preocupado por demostrar lo que su personaje debía sentir? Cassavetes también hacía fuertes críticas a la interpretación de actores profesionales frente a la pantalla. Él cuestionaba la idea de que su personaje estuviera sintiendo algo específico y que hiciese abstracción de todo lo que sucediese a su alrededor y en su interior. Sin embargo, no dudaba en incluir actores/actrices profesionales en sus

películas, solo que les planteaba ejercicios y posibilidades nuevas para que tomaran como punto de partida su propia humanidad. Les proponía indagar en ellos mismos, para sentir aquellos detalles que hacían que sus emociones y sus reacciones fuesen consecuentes con el proceso de su pensamiento que afectaba su cuerpo, su mente, sus memorias, su *kokoro*. No tanto porque uno debiera ser propio personaje, sino porque uno es quien da memoria, cuerpo y vida a ese ser. A partir de ese punto y luego de permitirse vivir la humanidad de ese personaje, nos conectamos con Chejov para continuar este proceso: «Lo que el actor debe reflejar son las diferencias, esto es lo que hace que el espectáculo resulte artístico e interesante.» Decía: «¡Las similitudes se mostrarán por sí mismas!». Así, los procesos de búsqueda y de construcción de personaje, partían desde un lugar ajeno para acercarse a mi persona y encontrarse.

Cuando reviso el registro de un ensayo y encuentro momentos aún no logrados, me alegra saber que no forman parte del material para la película. Sin embargo, sucede que me emociono con lo que veo y lo reconozco como parte del proceso en el que estuvimos inmersas en esta fase de preproducción. Es posible que incluso durante el rodaje las circunstancias cambien y que lo que sentíamos que fluía, suceda de modo distinto durante el rodaje. Respecto a eso, es importante recordar que Cassavetes está convencido de que las intensidades que atraviesan a los actores y actrices enriquecen el mundo del personaje y abren un abanico mucho más amplio de emociones y calidades en sus acciones. Teniendo en cuenta esto, hemos acordado tener un tiempo de ensayos extra con cámara, durante los días de rodaje y así revisar las partituras de acciones desde las circunstancias de cada día. Trabajar para que se parezcan lo más posible al proceso de preparación es algo que forma parte de nuestra profesión actoral. Aunque somos conscientes que cualquier detalle puede dejarnos expuestas ante la cámara que no perdona. Si bien la edición cinematográfica permite tomar lo mejor (en fines de la visión total del filme) de cada toma de cada escena, nuestro oficio nos lleva a darle gran importancia a la actuación y al desarrollo de las situaciones de forma orgánica,

Ante lo expuesto, la creación del personaje Panza parece ser una excusa para poder introducirnos en el universo cinematográfico; no porque no tenga importancia sino porque si contamos con un tiempo para la construcción del personaje y para experimentar con él, podemos trabajar desde el lugar del teatro, modificando nuestra relación con él, a la hora de

introducir el *ojo de la cámara-operador* e iniciar los procesos de metamorfosis. Así es como, la puesta en escena evidencia esta metamorfosis de forma más clara, a partir de recopilación de experiencias/reflexiones/memorias/*kokoro*. Preproducción para una producción y posproducción futuras.

La creación de un personaje toma como punto de partida momentos decisivos de un diario de trabajo de actriz, el cual permitió generar un diálogo con los textos teóricos y los referentes traídos a los ensayos por los equipos de creación. También fue una oportunidad para revivir una experiencia física, sensible del pasado, a través de una mirada más asentada y, con suerte, más crítica, en relación el trabajo actoral. El ejercicio de escribir (ensayo-presente) sobre lo ya escrito (ensayo-pasado) genera este nuevo escrito.

Un diario de trabajo de actriz/actor busca contener experiencias corporales y sensibles que sucedieron durante el trabajo actoral, para ponerlas en diálogo con nuevos textos o fragmentos del mismo proceso. Esto generó nuevas reflexiones y, a la vez, ha convertido este texto en un nuevo diario del proceso de creación. Aspectos como el sonido, el espacio, los cuerpos fueron delineados para el futuro cortometraje de Marcela Roura. Igualmente, a nivel de pensamiento, el encierro, la mujer como minoría afectada, el rol de lo imaginario en situaciones críticas fueron algunos de los temas que se desplegaron en este diario y que sentimos se remodelaron por nuestra experiencia.

Vivir esta transversalidad metamórfica lograda a través del intercambio de materia expresiva de una disciplina a la otra, nos lleva a posicionarnos de otra manera en el mundo de la actuación y a sentir que estas contaminaciones son necesarias, que ellas inventan otros territorios para las artes.

Bibliografía

- Artaud, Antonín. *El teatro y su Doble*. Trad. Enrique Alonso, Federico Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2011.
- Artaud, Antonin. *El cine*. Trad. Antonio Eceiza. Lectulandia, editora digital, 1933.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento, estudios sobre cine*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós, 2012.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivió, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Edi. Atuel, 2007.
- Badiou, Alain. *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Brooks, Peter. *La puerta abierta*. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba Editorial, 1994.
- Carney, Ray Cassavetes por Cassavetes. Traducido por Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Chejov, Mijail. *Sobre la técnica de la actuación*. Trad. por Antonio Fernández Lera. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- Chejov, Mijail. *Lecciones para el actor profesional*. Trad. David Luque. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Deleuze, Guilles. *Lógica del Sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de. Filosofía Universidad ARCIS, 2020.
- Fischer- Litche Erika. *La estética de lo performativo*. Edición por Diana González Marí y David Martínez Perlichá. Madrid: Abad Editares, 2012.
- Fo, Darío y Franca Rame, «La madre pasota». En *Ocho monólogos*. Trad. C. Matteini, 29-42. Barcelona: Ediciones Jucar, 1990.

- Hethmon, Robert H. *El método del Actors Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*. Trad. Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.
- Layton, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Editorial fundamentos, 2000.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- Mauro, Karina. *La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2015.
- McLuhan, Marshall. *El Medio es el Mensaje*. Traducido por León Mirilas. Buenos Aires: Batam Book 1969.
- Manvell, Roger: *Theatre and Film. A comparative study of the two forms of dramatic art, and of the problems of adaptation of stage plays into films*. Cranbury and London: Associated University Press, 1979.
- Oida, Yoshi. *Los trucos del actor*. Traducido por: Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Oida, Yoshi. *El actor Invisible*. Traducido por: Elena Vilallonga. Barcelona, Alba Editorial, 2010.
- Tesson, Charles. *Teatro y cine*. trad. María José Furió. Madrid: Paidós, 2012.
- Toibero, Emilio. «El cinematógrafo: la revelación y el modelo (Alrededor de la poética de Robert Bresson)», *Tijeretazos. Revista de Literatura y cine*. (Agosto 2022):3, <http://tijeretazos.org/Cinema/Bresson/Bresson010.htm>.
- Ramires, Juan. «Robert Bresson: La emoción del arte puro. Literariedad, apuntes del caminante». *Revista latinoamericana de cultura*. (Julio – agosto 2022). <https://literariedad.co/2016/02/21/robert-bresson-la-emocion-del-arte-puro/>.
- Serres, Michel. *Figuras del pensamiento*. trad. Alfonso Diez. Barcelona: Gedisa, 2015
- Vargas, Arístides. «Sobre La Razón Blindada», *Revista seminario multidisciplinario de información y documentación Emilio Gonzales*. <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Razon-blindada-La.pdf>.

Vargas, Arístides. *Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas / Arístides Vargas*; ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de: Elena Francés Herrero- 1a ed. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.

Yépez, Arturo. *Manual de Producción para Cine*. Quito: Colegio de Comunicación y Artes contemporáneas Universidad San Francisco de Quito, 2008.

Anexos

La razón Blindad

Escrito por:

Marcela Roura
Araujo

Adaptación para cine de la obra teatral La razón
Blindada de Arístides Vargas.

mroua.araujo@gma
il.com0995348566

En negro. Se escuchan papeles ser rasgados mientras gotas de agua caen al piso.

PANZA (V.O)
Inventemos un tipo...

Se escuchan unas pisadas que vienen desde abajo.

PANZA (V.O)
Sí, un tipo....

1 INT. CUARTO. ÁTICO. CASA.

Una ventana blindada artesanalmente en un viejo altillo, luces caídas, paredes de sábanas y otras de periódico, sentada en un viejo y fino colchón escribe Panza, una jovende 30 años; sobre sus piernas apoya un papel.

PANZA (V.O)
Que aguante...

De abajo se escuchan unas llaves ser introducidas, darvueltas y el pestillo de una puerta que retumba.

PANZA (V.O)
Un Frankenstein chiflado

El último pestillo de la puerta, un candado que se abre y unas cadenas desenvolverse.

PANZA (V.O)
¿Un héroe?

La luz de la puerta de abajo baña la habitación y la cara de PANZA.

PANZA (V.O)
que nos saque de la locura
ordinaria en la que estamos
metidos...

Se escuchan unos pasos que empiezan a subir las escaleras de madera. Panza mira hacia las escaleras y empieza a hacer dobleces al papel, termina de subir cansada DELAMANCHA, una mujer pequeña de unos 50 años, la luz de abajo se paga, ella se dirige al colchón que

está a lado de PANZA. Se escucha lapuerta cerrarse, ponerle llave, cadenas y candados.

DELAMANCHA se acuesta en su colchón.

PANZA mira concentrada el origami que está haciendo.

DELAMANCHA (V.O)

Había un pato.

PANZA continúa con su mirada en el origami.

PANZA

¿Pato?

DELAMANCHA (V.O)

Sí, en el metal había un pato

PANZA

¿Sí?

Panza no le presta mucha atención a DELAMANCHA.

DELAMANCHA (V.O)

Estaba con plumas

PANZA termina de hacer el origami de una grulla, se ve que es un papel que ha sido múltiples veces escrito, juega con él.

PANZA (V.O)

¿Dónde estará el norte aquí?

PANZA pone al origami de pato en el piso junto a unos otros origamis en forma de un escudero, un caballo, un perro y un molino; voltea al caballero, haciéndolo apuntar con su espada de papel hacia el lado contrario del que estaba.

DELAMANCHA (V.O)

Yo que entro y el animal que ni se inmuta.

Los pies de DELAMANCHA pasan por el frente de los muñecos de origami, al caballero se le cae la espada.

2 INTE. BAÑO IMPROVISADO. CASA

DELAMANCHA quita con su mano la pared de sábana que divide al otro lado de la habitación, camina hacia unos

baldes que se encuentran subidos en un banco frente a una pared.

DELAMANCHA (V.O)
Son Brutales los patos...

DELAMANCHA se inclina frente a los baldes que tiene con tizas dibujados las siluetas de un baño; toma agua con sus manos y se refresca la cara.

PANZA (V.O)
Si el sol pasara por este
cielo nuestro podríamos
saber...

DELAMANCHA se echa agua en la parte de atrás de la cabeza.

DELAMANCHA
¿Qué?

DELAMANCHA se vuelve a agachar y echar un poco de agua en la cabeza.

PANZA (V.O)
Cuál es el sudeste.

DELAMANCHA Siente como corre nuevamente el agua por su cara, respira hondo y se estira para coger un trapo y lo pone en su nuca, se endereza y camina saliendo del "baño".

3 INT. CUARTO. ATICO. CASA.

DELAMANCHA
¿Es importante?

DELAMANCHA camina frente a PANZA, se apoya en el barandal, mientras PANZA arregla la espada del caballero de origami.

DELAMANCHA
Digo, Saber dónde está el norte,
¿es importante?

XPANZA
Si porque....

DELAMANCHA

El pato

Se escucha un aleteo.

PANZA

¿Dónde?

DELAMANCHA

allí.

DELAMANCHA señala hacia la derecha, PANZA la mira a ella.

PANZA

¿Dónde?

Se escuchan otros aleteos.

DELAMANCHA mira al otro lado. Se que invomvil mirando alparto invisible.

DELAMANCHA

Nos miramos con cierta frialdad.

PANZA se para alado de DELAMANCHA.

PANZA

con quién?

DELAMANCHA se señala a sí mismo y al pato invisible mientrasPANZA la mira. Se escucha la puerta principal abrirse y alguien que camina abajo. Panza mira hacia abajo. La expresión de ambas cambia hasta que las pisadas se van.

DELAMANCHA

Le noté fatigado.

PANZA levanta la cabeza para mirar a DELAMANCHA.

PANZA

¿A mí?

DELAMANCHA (V.O)

No, al pato... Muy fatigado.

DELAMANCHA la mira con frialdad, sus labios se muevenlentamente mientras pronuncia.

DELAMANCHA
Metal fatigado.

Los ojos de PANZA miran fijos a DELAMANCHA.

DELAMANCHA (V.O)
Tiene miedo.

PANZA niega con la cabeza.

DE LA MANCHA (V.O)
Tiene miedo de que su fuselaje
sederrita en el aire.

PANZA cae suave al piso agarrada de las rejas del
barandal. DELAMANCHA se acuclilla, la toma de los
hombros.

DELAMANCHA
Si usted desaparece, yo

desaparezco...

DELAMANCHA mira de nuevo a PANZA.

DELAMANCHA
(V.O)
Mañana, cuando no seamos las de
ahora, tal vez recordemos estos
momentos como los únicos momentos
en que no nos sentimos solas.

Las pisadas de abajo se acercan ambas se miran. De la
Manchase sienta.

PANZA
¿Sabe?

PANZA pone su mano sobre la rodilla de DELAMANCHA.

PANZA
Lo que vamos hacer el domingo es
un túnel.

DELAMANCHA
Un túnel...

PANZA

Sí, un túnel intangible.

DELAMANCHA
¿El domingo? Me gusta.

PANZA
Sí.

DELAMANCHA
Túnel inteligible.

PANZA
Intangible.

DELAMANCHA
¿Qué?...

La luz del fondo de la escalera se enciende. Se escuchan los pestillos, el candado y las cadenas abrirse.

DELAMANCHA pone su cabeza sobre sus rodillas, se escucha la puerta que se abre y se cierra. LA luz se apaga, se escucha que las personas de abajo se van. PANZA se levanta, le dice a DELAMANCHA que se levante con la mano.

Ambas miran hacia abajo por el angosto pasillo de la escalera.

DELAMANCHA
¿Qué fue eso?

PANZA se asusta del movimiento de DELAMANCHA.

PANZA
¿Qué?

PANZA empieza a bajar las escaleras.

DELAMANCHA
Pasó por ahí...

PANZA
va a empezar de nuevo?

PANZA sube las escaleras con el envoltorio forrado de papel periódico y con una cinta, camina hacia su colchón.

Panza se sienta y deja al resto del envoltorio aún recubierto en el piso y empieza a hacer Dobleces. Se

escucha a DELAMANCHA ir al otro colchón. Los dedos de PANZA ponen nuevoorigami dragón junto al pato de papel escrito, el dragón se cae.

El pato de origami empieza a moverse, estira sus alas yvuela.

El pato de origami busca como mosca un orificio en la paredel cual meterse, encuentra uno y se hace volita y lo atraviesa y vuela libre por la llanura.

4 EXT. LLANURA. DÍA.

La llanura, la cámara recorre la llanura encontrando formas ytexturas.

PANZA (V.O)

DE LA MANCHA... ¿Conoce alguien La Mancha? En ese lugar que es ninguno,ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como lo que nunca ocurrió, eso permitirá que no muera, lo que no sucedió no puede morir, lo que no existe no puede morir... (Pausa)

¿Será por eso que Dios aguanta tanto?Se escucha la lluvia, el desierto sigue seco.

5 INT. ESCALERAS. ATICO. CASA.

Se escucha la lluvia y las goteras.

La luz de la puerta se enciende, se escucha la puerta que se abre. DELAMANCHA sube las escaleras y mira la habitación sola. DELAMANCHA escucha a PANZA que la llama y voltea.

6 INT. COMEDOR. ÁTICO. CASA

PANZA está sentada en una mesa redonda con unas uvas, copas yun queso de origami. PANZA la invita a sentarse con la mano,le señala el envoltorio abierto con unas peras verdes (no muyfrescas). Delamancha se sienta

DELAMANCHA

Soñé con mi madre

PANZA

otra vez? No debería meter a su madre en estos asuntos...

DELAMANCHA

Nunca he podido prohibirle algo a mi madre.

DELAMANCHA toma una pera, la muerde.

DELAMANCHA

¿Qué celebramos?

PANZA

Hoy es o podría ser un de...

DELAMANCHA

Luto.

PANZA

De fiesta.

PANZA se sonríe pícaramente.

PANZA

Voy a celebrar con usted o sin usted. ¿Comprende o no comprende?

Se que abajo empieza a llegar gente. Ambas miran sus reflejos sobre la mesa de cristal.

DELAMANCHA traga en seco un pedazo de pera y suspira.

DELAMANCHA

las empanadas de queso son más concretas.

PANZA

Dígame una

cosa. Se escucha un

ruido abajo.

DELAMANCHA

Silencio...

Se escuchan que cada vez hay más personas abajo, estas conversan con un sonido inteligible, parecería una reunión, se escucha que alguien toca el piano abajo.

PANZA

Si ve, le dije que era un día defiesta.

DELAMANCHA se burla.

DELAMANCHA

¿Qué me decía?

PANZA

Dígame una cosa ¿Qué hizo?

DELAMANCHA

¿Cómo que qué hice?

Panza se ríe, le da una mordida a su pera.

PANZA

Bueno, dígame, ¿A quién agredió?

DELAMANCHA

¿Es necesario agredir a alguien?

PANZA

Bueno, para estar aquí... Yo, por ejemplo. Soy una persona inofensiva, pero un día lancé maldiciones.

DELAMANCHA

No creo... lance una

Terminan de comer. La mesa está vacía.

PANZA

¿Ahora?

DELAMANCHA

Sí.

PANZA

¿En seco?

DELAMANCHA

Sí.

PANZA

¿A quién?

DELAMANCHA

A mí...

PANZA

Usted tendría que ofender mi espíritu.

DELAMANCHA

Pero eso lleva tiempo

PANZA

Sí, por supuesto, tendría que...

Abajo el piano termina y escuchan aplausos.

DELAMANCHA

¡Cuidado! ¡No hable!

Ambas se quedan en silencio hasta que vuelve a sonar el piano. Empieza a llover más duro, el piano para unos segundos, la gente aplaude y vuelve a sonar junto a unos disparos. DELAMANCHA y PANZA se ponen contra la pared. Panza tiene los ojos cerrados mientras se escuchan los disparos. Se escuchan unos sacos/cuerpos pesados caer.

Los disparos se detienen, pero PANZA continúa con las manos en sus oídos. Los disparos y el concierto terminan y la gente de abajo se va, quedando solas con el sonido de la lluvia.

DELAMANCHA baja las manos de PANZA.

DELAMANCHA

¿Qué me decía?

PANZA

¿De qué?

DELAMANCHA

De esa fiesta

PANZA

Ya no la voy a hacer

DELAMANCHA

Si es por mi....

PANZA

Yo quería...

DELAMANCHA

y?

PANZA

y que me aplaudan... a
usted le aplaudieron?

DELAMANCHA

No.

PANZA

Ah, por eso...

DELAMANCHA mira hacia la esquina y ve agua de papel que empieza a salir de ella. Panza ve hacia la otra esquina y ve que empieza a salir agua de papel. Los pies de PANZA y DELAMANCHA caminan por el piso seco, ellas pasan y empieza a salir agua entre la unión de la pared y el piso. Se suben a la mesa y se sientan.

El agua de papel se mueve por el piso, y alrededor de la mesa sobre la que están subidas PANZA y DELAMANCHA.

PANZA

De la Mancha.

DELAMANCHA

¿Dime?

PANZA

A mí, cuando niña, me aplaudieron.

DELAMANCHA

¿Qué hizo?

El agua cae como cascada hacia las
escaleras. El agua cae como río entre

las escaleras.

PANZA (V.O)

Mi padre estaba sentado al lado de mi madre y ella estaba obediente su lado, no porque se amaran, sino había cierta solemnidad entre ellos. Yo tocaba el piano porque era niña y me habían prohibido orinarme en los calzones; entonces descubrí que al final podían aplaudirme... ¿Se dan cuenta? ¿A usted nunca lo aplaudieron?

DELAMANCHA (V.O)

No.

PANZA (V.O)

Ah, por eso...

DELAMANCHA y PANZA están sentadas solas en la mesa. Un cocodrilo de papel se pasea por el agua.

DELAMANCHA bajo su mano y coge un poco de agua de papel entre sus dedos.

DELAMANCHA (V.O)

Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda.

DELAMANCHA se toma su tiempo en responder. Empieza a llover más duro. La luz principal tintinea.

DELAMANCHA

Pensé en los días domingo.

PANZA

¿Sí?

DELAMANCHA

Si, porque los días domingo a las tres de la tarde, usted y yo nos fuimos. Y no volvimos nunca más al horrendo lugar

del castigo.

Cae un rayo, la luz fluorescente principal se apaga, solo quedan las que están sobre la mesa.

Se escucha que abajo se abre una puerta, las pisadas se dirigen hacia la puerta de la habitación- Se escuchan los pestillos, el candado y la cadena. DELAMANCHA y PANZA miran hacia la puerta, se escucha la puerta que se abre y la luz de abajo cae en sus caras. DELAMANCHA baja su pie y camina por el piso que tiene unos pocos rastros del agua de papel.

PANZA queda sola en la mesa.

EXT. LLANURA. PECERA. TARDE

PANZA está sentada dentro de una celda de cristal rellena de papel celofán celeste y Azul. Miran hacia el frente.

PANZA (V.O)

¿Han visto alguna vez una armadura? Es decir... es como un mameluco o un traje metálico y, aunque parezca mentira, un hombre ahí dentro se siente seguro.
Una isla cercada por el metal.

Suena que empieza a llover. Suena la gotera. Suena una alarma.

7 INT. ATICO. CASA.

PANZA, sentada sobre su colchón termina de escribir. Deja la pluma y vuelve a hacer los dobleces del escudero de origami, pero el papel ya no sirve mucho. Los dobleces son imperfectos. Se escucha la puerta abrirse. Se enciende la luz. PANZA mira hacia las escaleras. Nadie sube. Se para y camina hacia el barandal.

DELAMANCHA sentada en el primer escalón. Panza baja las escaleras.

PANZA Ayuda a subir a DELAMANCHA por las escaleras.

La ayuda a acostarse en su colchón. Se sienta junta a ella.

PANZA

Me aplaudían... Sí, me aplaudían. Mis deditos tocaban los dientes del piano.

DELAMANCHA

¿Sí?

PANZA

Me aplaudían

DELAMANCHA

¿Quiere que le aplauda?

PANZA

¿Sería Capaz?

DELAMANCHA

Por su puesto

Se escucha a los hombres hablar abajo.

PANZA

Gracias, sería muy amable de su parte, pero No sé si debo.

DELAMANCHA

Sabe PANZA, hablé con el pato, era mimadre.

Se escucha que se abre la puerta. La luz se enciende, apaga y se vuelve a encender varias veces. Panza se para, y baja las escaleras. Se escucha la puerta cerrarse.

DELAMANCHA cansada se voltea, mira los muñecos de origami. Toma el caballero; se lo acerca a la cara y lo hace bolita lo arroja al piso. Mira el escudero, lo toma, se sienta, lo desdobra y empieza a escribir sobre lo ya escrito.

DELAMANCHA (V.O)

La locura, y creo que usted lo sabe, no es estar loco. Es

volver loca la realidad donde
vivimos. La locura no es
puente entre estas dos islas.
No, la locura de la que hablo
es otra... Es estar aquí,
aquí... en una forma de
libertad... ya no se necesita
tener razón. Es trágico eso.
Usted lo sabe yno puede hacer
nada para que yo no mevaya.

Termina de escribir, se acerca a la cara el escudero
y empieza a doblarlo. Termina y lo pone junto a los
otros detal forma que el escudero ahora está
adelante. DELAMANCHA mira hacia las escaleras
esperando a PANZA.

8 EXT. LLANURA. ATARDECER.

Un río seco, ramas secas. Llanura

DELAMANCHA (V.O)
Aunque estemos tristes y
desamparados. Preste atención a
lo que voy a decir, es
importante. La libertad
profunda es el último escalón
de la paranoia.
Siempre suyo, DELAMANCHA.

9 INT. ATICO. CASA.

La luz de la escalera ilumina la cara de DELAMANCHA
que está dormida. Se escucha que dejan un cuerpo en la
escalera, peronadie sube. Panza sube las escaleras,
adolorida.

Panza se acuesta en su colchón, mira hacia arriba un
rato. Sevoltea y ve a DELAMANCHA, está sudada.

PANZA se acerca adolorida a DELAMANCHA. Toca su
frente. Intenta despertarla.

PANZA
Hoy es domingo, y hace un
bonito día para seguir
jugando...

DELAMANCHA

No entiendo.

PANZA

No se vaya, hoy es domingo y es un buen día para jugar, no nos deje, nonos deje.

DELAMANCHA

Preste atención, se lo voy a decir unasola vez porque estoy cansada... nosotras no podemos hacer nada, nada, la realidad está allí y nosotras no podemos operar en la realidad.

PANZA

No entiendo.

DELAMANCHA

No se preocupe, las empanadas de queso son más concretas.

DELAMANCHA se sienta en el colchón con ayuda de PANZA.

DELAMANCHA

Si nosotras estamos tristes y humilladas es porque nuestro dolor nosale en televisión, nadie nos escuchacuando llegamos y nadie nos escucha cuando nos vamos.

PANZA

¿Se siente derrotada?

DELAMANCHA

No, porque los días domingos a las tres de la tarde, usted y yo hacemos un túnel inteligible.

PANZA

Intangible.

DELAMANCHA mira las rejas de las ventanas.

DELAMANCHA

¿Qué son esas rejas?

Se para brusco y hace rechinar las maderas del piso.

PANZA

Cuidado, cuidado.

DELAMANCHA se acerca a las ventanas.

DELAMANCHA

Quien pone rejas a un hombre,
ponerejas a todos los
hombres.

PANZA

DELAMANCHA, las rejas son reales.

DELAMANCHA

Todo es real menos la realidad.

DELAMANCHA intenta sacar los papeles y los metales que cubren las ventanas. PANZA intenta calmar a DELAMANCHA.

PANZA

ellos están afuera.

DELAMANCHA

si estás fuera estás preso de
la ignorancia; si estás
dentro, estás preso de la
injusticia; Eres preso de un
muro o eres preso del aire..

DELAMANCHA sigue intentando romper el blindaje de las ventanas.

PANZA

Por favor haga
silencio, si nos
escuchan van a venir.

DELAMANCHA

¡Abran las rejas, necesito respirar!
¿Qué mal hemos hecho aparte de
ser buenas personas?

PANZA
¡Silencio por favor!

DELAMANCHA
Se acabó.

DELAMANCHA mira hacia el techo (arriba de los colchones) se dirige hacia ahí, y aplasta los origamis de PANZA. PANZA mira con tristeza sus origamis arrugados. Saca algo del techo y se lo guarda en sus ropas.

PANZA
¿Qué tiene ahí?

DELAMANCHA
Un pedazo de metal fatigado.

PANZA
¿De dónde sacó eso?

DELAMANCHA
Me lo dio mi madre.

PANZA
No haga eso, no haga eso.

DELAMANCHA
Se acabó...

DELAMANCHA y PANZA se miran. DELAMANCHA baja hacia la puertay empieza a golpearla. Se escuchan unos pasos y que la puertase abre. Abajo se escuchan forcejeos, disparos. PANZA queda inmóvil en su habitación. Se va a la luz principal. Se agacha, coge el papel hecho bolita del escudero. Se sienta, desdobla el papel y lo empieza a doblar.

10 EXT. LLANURA. NOCHE.

La celda de cristal está vacía en media llanura.

PANZA (V.O)
Su heroicidad no tiene
trascendencia práctica, este
héroe no sirve para nada. Pero
cada tarde viene, se sienta

ahí, no pide un plato de
comida, no, sólo pide que
escuche una nueva aventura,
entonces mi alma se llena de
alegría, y el regocijo que me
produce escucharla colmará mi
espíritu hasta el fin de mis
días.

FIN