

**Universidad Empresarial Siglo 21**

**Trabajo Final de Graduación**

**Licenciatura de Diseño de Indumentaria**

**Propuesta de Vestuario Teatral para la Obra**

**“Mala Muerte”**

**Álvarez Gabriela Constanza**

## **Resumen**

El objetivo de este Trabajo Final de Graduación es el de realizar una propuesta de diseño de vestuario para la obra de teatro “Mala Muerte” (de Sonia Daniel) y proporcionada por el Centro Cultural María Castaña.

Para el desarrollo del mismo se hace una distinción entre la parte teórica en la que se abarcarán temas como el concepto del arte del teatro como disciplina, nociones de puesta en escena y sus elementos y, finalmente las características esenciales del vestuario, maquillaje y máscaras, como así también sus funciones estéticas y técnicas de construcción. Todo esto para comprender que el teatro se vale de múltiples disciplinas para poder brindar un espectáculo.

En el apartado práctico se definen pautas básicas de lectura y análisis del guión teatral con el desglose correspondiente de la obra seleccionada. Además, se establece el contexto en el cual se enmarca la compañía teatral elegida, que es el teatro independiente y la forma en la cual se desarrolla el vestuario y la puesta en escena en dicho ámbito. Esto será punto de partida para la generación y materialización del vestuario y utilería adecuados a las exigencias del libreto.

## **Abstract**

The objective of the Graduation Project is to develop a costume design proposal for “Mala Muerte” play (written by Sonia Daniel) from Centro Cultural María Castaña.

This project is divided in two parts: a theoretical part about the art of theatre as a discipline, staging and its different elements, and finally costume, make up and masks’ characteristics and their esthetical and technical functions. This investigation is made in order to know that theatre use another disciplines to offer a complete show.

The other part of the project is about how to analysis texts and the analysis of “Mala Muerte” plot. In addition we define the context of independent theatre in Córdoba City, and the way it manage the costume design and staging. This would be the base to start planning the costumes and accessories according the script.

# Propuesta de Vestuario Teatral para la Obra “Mala Muerte”

<b>Índice</b>	<b>Página</b>
<b>Primera Parte: Presentación del Proyecto</b>	
<b>1.1-Introducción.....</b>	<b>9</b>
1.1- Presentación del proyecto.....	9
1.2- Propuesta de tema-problema.....	10
1.3- Justificación de la elección del tema-problema.....	11
1.4-Limitaciones del Proyecto.....	12
1.5-Objetivo General.....	13
1.6-Objetivos Particulares.....	13
1.1.7-Metodología.....	15
<b>Segunda Parte: Marco Teórico</b>	
<b>2.1-El Teatro.....</b>	<b>17</b>
2.1.1- Concepto.....	18
2.1.2-Géneros teatrales.....	18
2.1.2.1-Obras Mayores	
2.1.2.2-Obras Menores	
2.1.2.3-Obras Musicales	
<b>2.1.3-Estilos Teatrales.....</b>	<b>22</b>
2.1.3.1-El Realismo	

2.1.3.2-El Naturalismo	
2.1.3.3-El Impresionismo	
2.1.3.4-El Irrealismo o Teatralismo	
<b>2.2- La Puesta en Escena y sus Elementos.....</b>	<b>24</b>
2.2.1-Tipos de Puesta en Escena.....	24
2.2.1.1-Tipología Histórica	
2.2.1.2-Puesta en Escena de los Clásicos	
2.2.2-El intérprete.....	28
2.2.2.1- El Actor	
2.2.2.2-Análisis del Trabajo del Actor	
2.2.3-El texto.....	30
2.2.3.1-El Texto y Representación, distintas visiones	
2.2.4-Espacio y tiempo.....	31
2.2.4.1-Espacio	
2.2.4.2-Tiempo	
2.2.5-Música, ritmo y voz.....	33
2.2.5.1- Música	
2.2.5.2-Ritmo	
2.2.5.3-Voz	
2.2.6-Escenografía.....	35
2.2.7-Iluminación.....	40
2.2.7.1-Cualidades de la Luz	
2.2.7.2-Aspectos a Tener en Cuenta	

<b>2.3 Vestuario, Máscaras y Maquillaje.....</b>	<b>45</b>
2.3.1- <i>Funciones de significado y estéticas.....</i>	45
2.3.2- <i>Funciones técnicas y ergonómicas.....</i>	49
2.3.2.1-El traje en relación al cuerpo	
2.3.2.2-Vestuario y personaje	
2.3.2.3-El vestuario en relación a la puesta en escena	
2.3.2.4-El vestuario en relación a la luz y el color	
2.3.3- <i>Técnicas de materialización.....</i>	58
2.3.3.1-Relleno y estructuras	
2.3.3.2-Recursos constructivos	
2.3.3.3-Acabados y pátina	
2.3.4- <i>Máscaras y Maquillaje.....</i>	63
2.3.4.1-Máscaras	
2.3.4.2-Maquillaje	
2.3.4.3-Maquillaje e iluminación	
2.3.5- <i>El Oficio del Figurinista en el departamento de arte y su relación con el diseño de indumentaria.....</i>	72
2.3.5.1-El taller	
2.3.5.2-Departamento de sastrería	

### **Tercera Parte: Aplicación práctica**

<b>3.1-La Obra Teatral y su Desglose, pautas básicas.....</b>	<b>74</b>
3.1.1- <i>La obra teatral y sus partes.....</i>	74
3.1.2- <i>Desglose del guión .....</i>	76
<b>3.2-Contexto: El teatro Independiente en Córdoba.....</b>	<b>81</b>

3.2.1- <i>Características del teatro independiente en Córdoba</i>	
3.2.2- <i>Aspectos económicos y financieros</i>	
3.2.3- <i>Metodos de difusión de las actividades teatrales independientes</i>	
3.2.4- <i>El publico del teatro independiente</i>	
3.2.5- <i>Crítica del teatro independiente</i>	
<b>3.3-Compañía Teatral.....</b>	<b>85</b>
3.3.1- <i>María Castaña</i>	
3.2.2- <i>Actividades</i>	
3.2.3- <i>Aspectos económicos y financieros</i>	
3.2.4- <i>Medios de comunicación empleados</i>	
3.2.5- <i>El público de María Castaña</i>	
3.2.6- <i>Agrupación María Castaña</i>	
3.2.7- <i>Sala</i>	
<b>3.4-Obra: sinopsis, análisis.....</b>	<b>101</b>
3.4.1- <i>Sinopsis Mala Muerte</i>	
3.4.2- <i>Desglose del guión</i>	
<b>3.5-Biografía Autor.....</b>	<b>97</b>
<b>3.6-Propuesta de Diseño.....</b>	<b>98</b>
3.6.1- <i>Puesta en escena</i>	
3.6.2- <i>Escenografía, atrezzo.</i>	
3.6.3- <i>Vestuario</i>	
3.6.3.1- <i>La Marea</i>	
3.6.3.2- <i>Ansenuza</i>	
3.6.3.3- <i>Greto</i>	
3.6.4- <i>Maquillaje</i>	

<i>3.6.5-Matriz FODA de la propuesta de diseño .....</i>	<i>112</i>
<i>3.6.6-Presupuesto de vestuario.....</i>	<i>114</i>

## **Cuarta Parte**

<b>4.1-Conclusiones.....</b>	<b>116</b>
<b>4.2-Cronograma y metodología de trabajo.....</b>	<b>119</b>

## **Quinta Parte**

<b>5.1-Bibliografía.....</b>	<b>120</b>
------------------------------	------------

## **Sexta Parte Anexo**

<b>6.1-Libreto Mala Muerte.....</b>	<b>123</b>
-------------------------------------	------------



## **1.1- Presentación del proyecto**

El propósito de este trabajo es el de crear una propuesta de diseño integral para a obra Mala Muerte que consiste en el desarrollo del vestuario, utilería y maquillaje. Para cumplir con lo antes mencionado, se tratarán nociones básicas de lo que es el teatro como disciplina, enfatizando acerca del vestuario, accesorios (máscaras, utilería, etc.) y maquillaje como parte de la caracterización del personaje y su relación con los demás elementos de la puesta en escena que serán ampliados en el transcurso del proyecto. De esta manera es fundamental conocer además que aspectos se tienen en cuenta a la hora de materializar dicho vestuario, asumiendo que en esta disciplina se trabaja con un usuario particular que es el intérprete y que cada prenda debe realizarse en función a él y al espacio en el cual la obra se desarrollará.

## **1.2- Propuesta de tema-problema**

El diseñador de indumentaria para poder realizar las tareas propias del figurinista, es decir el encargado de diseñar vestuario de espectáculos, debe tener conocimiento de ciertas exigencias para poder desarrollar su trabajo de manera adecuada y pertinente.

Entonces, al momento de crear, ¿Cuáles son los requerimientos formales, ergonómicos y comunicativos del vestuario en artes escénicas, que debe tener en cuenta el diseñador de indumentaria?

### **1.3- Justificación de la elección del tema-problema**

El teatro es un arte que traslada situaciones ficticias enmarcadas en un tiempo y espacio que a veces nos remite de alguna manera a la realidad y, otras tantas, crea mundos completamente irreales, valiéndose de numerosas disciplinas, que en su esfuerzo sinérgico logran deslumbrar al espectador y captar su atención para contar una historia. El rol del vestuario en estos casos es el de ser una herramienta básica para la lectura de los personajes sin importar cuan elaborado sea el mismo. Con esto se quiere decir que es un elemento material, que complementa el trabajo del actor con respecto a la caracterización, entendida ésta como la definición de rasgos psicológicos y físicos. La trayectoria de María Castaña como centro cultural y agrupación teatral promoviendo las artes escénicas y su apertura a artistas afines hace que sea una organización interesante con la cual trabajar.

#### **1.4- Limitaciones del Proyecto**

La realización de una propuesta de vestuario tiene como condicionante el presupuesto que las compañías teatrales disponen para tal, como así también de aportes estatales de difusión y apoyo a actividades culturales de teatro independiente. Otro condicionante es el texto empleado en este caso el libreto de la obra en la cual se desprenden los lineamientos a seguir. Además el usuario mismo y su desempeño en la obra nos determina que tipo de materiales necesitamos y qué técnicas son las necesarias para confeccionar un vestuario apropiado.

### **1.5-Objetivos Generales**

- Desarrollar una propuesta de diseño de vestuario analizando el contexto en el cual se desarrolla la disciplina del teatro, como así también, las necesidades ergonómicas, formales, técnicas y de significado propias del vestuario teatral, aplicada a la compañía teatral María Castaña.

### **1.6-Objetivos Particulares**

- Detallar el proceso de diseño de vestuario teatral con sus distintas especificaciones técnicas y estéticas de confección.
- Definir el contexto en el cual se desarrolla el figurinista, es decir el teatro como disciplina y sus géneros y estilos.
- Identificar los elementos del lenguaje del teatro orientados a las distintas puestas en escena, ya que de aquí se definirá la estética del futuro vestuario.
- Indagar sobre las pautas básicas del desglose de guiones, ya que es fundamental para el análisis de rasgos psicológicos y morfológicos aplicados a la caracterización del personaje.

## 1.7-Metodología

Para la realización del proyecto se partirá de la investigación bibliográfica para dar sustento teórico a la propuesta. En primer lugar se recavarán datos sobre el ámbito teatral y la puesta en escena (actor, texto, noción de tiempo y espacio, vestuario, iluminación, escenografía, etc.) partiendo del análisis de información proporcionada por libros, páginas Web, revistas del rubro, análisis de imágenes y obras. Para complementar el marco teórico se realizará una fase de experimentación con materiales para la construcción del vestuario y elementos de utilería.

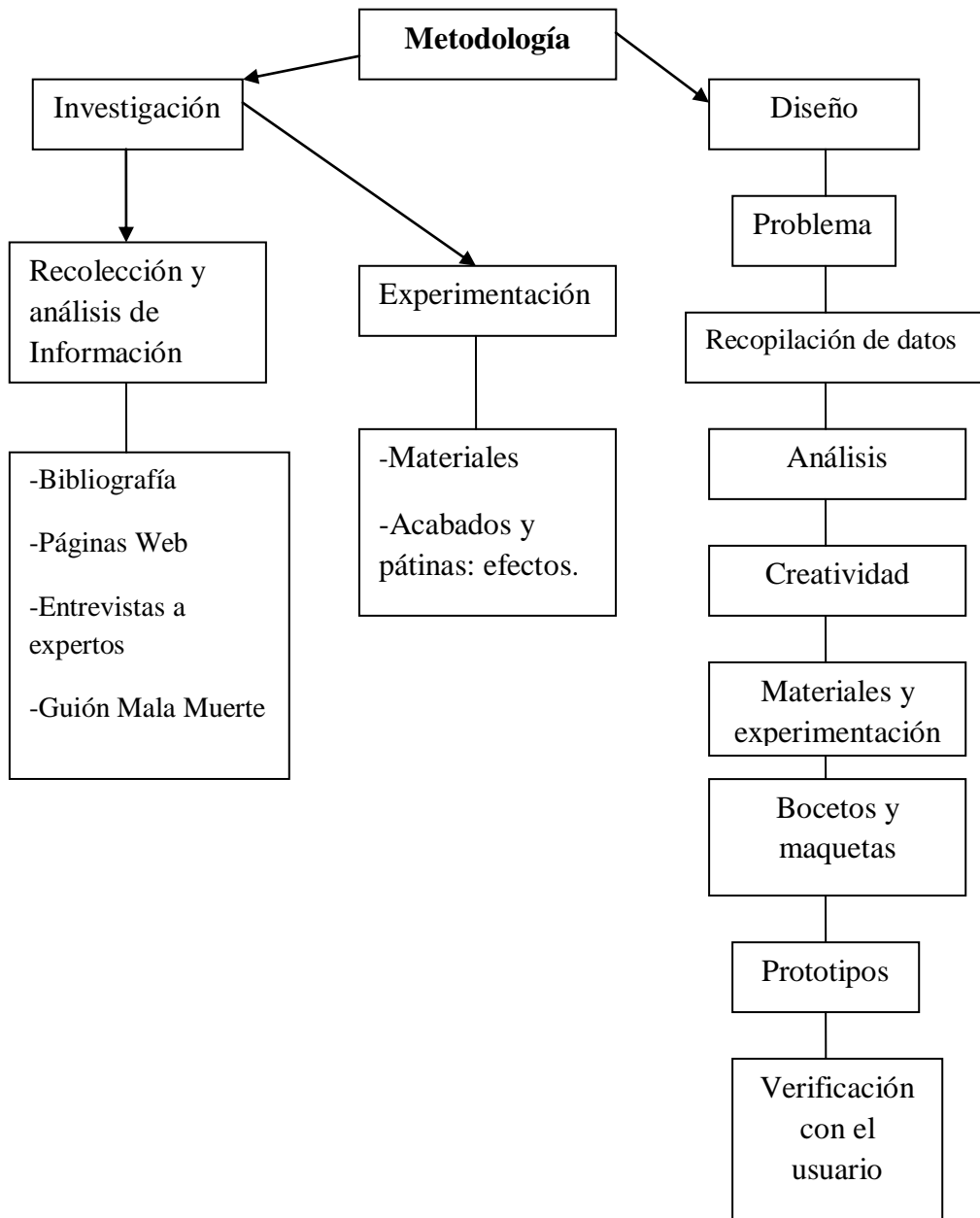
La aplicación práctica cuenta con una base teórica por lo que se realizará una investigación de campo para definir la escena del teatro independiente en Córdoba, por lo que se entrevistará a miembros de compañías y figurinistas para entender el funcionamiento de estas organizaciones y técnicas de materialización de los trajes.

En segundo lugar para la parte de diseño se partirá del desglose, es decir análisis del texto teatral de *“Mala Muerte”* para determinar parámetros estéticos generales y necesidades de vestuario. Para la realización de los bocetos iniciales se hará una búsqueda de referentes, basada en imágenes y en información complementaria de la época citada en la obra.

Para la materialización del vestuario en sí y utilería se partirá de maquetas de estudio (maquetas a escala menor con materiales de bajo costo) para poder manipular mejor el material y estudiar su comportamiento e ir modificando y comprobando la viabilidad de realizar lo propuesto en los bocetos para aproximarnos de la manera más adecuada a lo que será la propuesta definitiva. En la fase posterior se verificará con el usuario, en este caso los intérpretes una vez que esté avanzado el proyecto para comprobar que las prendas no afecten el desempeño en el escenario mediante encuestas y observación. Estos pasos citados anteriormente corresponden a una adaptación del proceso de diseño

planteado por Munary (1983). Cabe destacar que en el proceso se da una retroalimentación entre el resultado de las maquetas y la experimentación que requiere una nueva recopilación de datos y corrección de los bocetos.

A continuación se detallará en un esquema la metodología antes descrita:



Elaboración propia

A continuación se definirán en el siguiente cuadro las fuentes empleadas para la investigación (Vieytes, 2004).

<b>Fuente</b>	<b>Análisis bibliográfico</b>	<b>Entrevistas a expertos- usuario (intérpretes)</b>		<b>Observación directa</b>
<b>Investigación</b>				
<b>Tipo de investigación</b>	Exploratoria	Exploratoria		Exploratoria
<b>Metodología</b>	Cualitativa	Cualitativa		Cualitativa
<b>Técnica</b>	Análisis de la bibliografía y de imágenes.	Entrevistas		Observación participante como espectador.
<b>Instrumento</b>	Fichaje	Entrevista individual, guía de preguntas.		Guía
<b>Población</b>	-	Miembros de compañías teatrales independientes-	Intérpretes.	Obras de grupos independientes- Ensayo de Mala Muerte
<b>Criterio muestral</b>	-	No probabilístico		No probabilístico
<b>Muestra</b>	-	4	3	-“Dícese de cuyo conyugue a muerto” de María Castaña -“Cuentos de poupes” -“Molieresca 1789” de Elencos Concertados. -“En surco ajeno” de La Comedia Cordobesa

Las entrevistas a expertos que se realizaron fueron a: Sonia Daniel, actriz, dramaturga y directora del Centro Cultural Independiente María Castaña, Mónica Nazar, vestuarista y escenógrafa de Teatro La Chacarita y Norma Ledesma, Departamento de Vestuario del Teatro Real.

Consulta vía correo electrónico: Elena Cerrada, actriz y vestuarista del grupo Cirulaxia Contra Ataca y Marco Medina.



## **Segunda Parte: Marco Teórico**

### **2.1-El Teatro**

El objetivo de este capítulo es el de indagar principalmente en el mundo del teatro para entenderlo como disciplina y como marco en el cual se ubica el proyecto.

#### **2.1.1- Concepto**

El término teatro, etimológicamente, se desprende la palabra griega Theatron que significa “lugar para contemplar”. Este se aplica tanto al teatro como rama de las artes escénicas como así también al género literario, por lo que es necesario hacer una distinción (de lo referido a la obra teatral se profundizará en el capítulo 3). Se puede decir que es un arte grupal ya que combina el esfuerzo de varias personas especialistas en distintas áreas: actores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas, técnicos en iluminación, sonido etc. En la actualidad se mezcla con otras disciplinas como la danza, la pintura, el cine, proyecciones, etc.

Es de carácter espectacular, ya que durante la representación se produce asombro y una ruptura en el espectador que hace que su interés aumente a lo largo de la obra (Trancón Pérez, 2004; 125).

Cuando se habla de teatralidad, entonces, se refiere a “un rechazo al logocentrismo del texto dramático” (Arana Grajales, 2007; 80), es decir, que el texto teatral en sí, será desplazado y dejará de tener tanta importancia, para poner énfasis en la representación y sus elementos no textuales.

A su vez, posee un componente ficticio o artificial entendiendo éste como la proyección de de imágenes o escenas contenidas en la obra misma (Arana Grajales, 2007). Este componente ficticio se realiza con la “interacción del actor, la acción espacio temporal a

ejecutar y una audiencia” (Trancón Pérez, 2004; 127). En este caso personajes y público están concientes del rol que representan, el primero como intérprete y el segundo como receptor (Arana Grajales, 2007). Es importante destacar la naturaleza presencial de la teatralidad, su carácter de espectáculo en vivo y fugaz, el aquí y ahora que lo diferencia de otras disciplinas como cine.

El teatro implica un lugar o espacio de teatralidad que, aporta un punto de vista, un ángulo de visión. Aquí se dan relaciones entre los diversos elementos que componen la representación para así conformar un todo signifiante (Arana Grajales, 2007).

Este concepto, por lo tanto, se define como el conjunto de signos que nacen de la escena, es decir es la conjunción de signos textuales, corporales y audiovisuales, sumado a la interacción dinámica presente con el público espectador que termina de leer estos signos dando un cierre con la producción de su interpretación del mensaje de la obra.

## 2.1.2-Géneros teatrales

### 2.1.2.1-Obras Mayores

Las obras mayores son géneros tradicionales que tuvieron su origen en la Antigua Grecia, si bien en un principio fueron bien definidos y se distinguían entre si, con el paso del tiempo fueron evolucionando y mezclándose entre si, surgiendo nuevos.

#### *Tragedia*

Sue temática es grave y es el contrapunto de la comedia. Generalmente la trama esta basada en hechos terribles en los cuales el personaje, que es un héroe, enfrenta como ser el destino, las consecuencias de sus errores, pretende llegar a la purificación mediante la compasión y el temor, logrando que el espectador se identifique. El desenlace es siempre fatal y funesto.

Los grandes exponentes de la tragedia son Sófocles, Eurípides, Esquilo, Seneca, etc. Luego resurgirá en Inglaterra y Francia con Shakespeare, Racine, Corneille, etc.

#### *Drama*

Este género al igual que la tragedia, trata cuestiones serias y profundas, aunque no tan trascendentales como sucede en la tragedia.

#### *Comedia*

La comedia es de carácter festivo y alegre, con acciones de la vida cotidiana y desenlace feliz, que tiene como objetivo hacer reír al público, y también como critica a instituciones y figuras públicas. Las acciones eran llevadas a cabo por personajes bajos. Estas representaciones consistían en ridiculizaciones, equívocos y enredos, que ponían

en evidencia la imperfección del hombre. Sus autores clásicos fueron Aristófanes y Menandro.

#### *2.1.2.2-Obras Menores*

##### *Autosacramental*

Es un género de tema religioso. Tiene como objetivo realizar representaciones recreando pasajes de la Biblia o conflictos morales con el fin de educar a la gente. Estos se realizaban en los templos. El Auto de los Reyes Magos es un ejemplo.

##### *Entremés*

Se trata de una pequeña pieza teatral cómica de un solo acto, que surgió en España. Presenta personajes populares que tiene como fin entretener al público. Se representa en los entreactos de los actos de una comedia mayor.

##### *Monólogo*

Es interpretado por un solo actor en un unipersonal o en la, presencia de mas personajes, ya que se trata de un parlamento muy extenso, superior a cualquier dialogo.

##### *Sainete*

Es una obra o pieza de poca duración de carácter cómico, popular e independiente. Puede incluir canciones y en ella se ridiculizan convenciones sociales y vicios.

##### *Farsa*

Es una pieza cómica que representa hechos grotescos y exagerados de los personajes. Estas acciones pueden ser alejadas de la realidad.

### *Vodevil*

Este género es una comedia ligera que presenta canciones y números de danza. Su trama presenta temas amorosos, frívolos y alegres. Su trama presenta intriga y equívocos (Carreras, 2011; Domenech y Romeo, 2011).

#### *2.1.2.3-Obras Musicales*

- *Ópera*

Es una obra teatral que surgió en Italia, en la que la totalidad de sus personajes cantan. Intervienen en ella múltiples disciplinas como la danza, la música, la escenografía y las artes plásticas.

- *Zarzuela*

Este tipo de obra surgió en España y alterna el diálogo y el canto en sus representaciones.

- *Opereta*

Es una especie de ópera, de asunto frívolo y de carácter alegre, en el que predomina la sátira.

- *Revista o musical*

Es un espectáculo teatral que se caracteriza por su frivolidad y su despliegue de vestuario, decorados y escenografía. En él se combinan diálogos y números musicales y de danza.

Como se dijo anteriormente con el transcurso del tiempo se tomaron elementos de estos géneros y se fueron mezclando para dar orígenes a otras variantes. Un ejemplo de esto puede ser el Teatro Épico de Bertolt Brecht cuya característica principal fue la de lograr un distanciamiento entre el público y la representación, para lograr así un efecto

moralizante y la toma de conciencia. Otro ejemplo de la evolución del teatro es el happening, donde se realizan improvisaciones, de carácter efímero, en las cuales se juega con movimientos, música, luces, etc. (Álvarez, Núñez, Del Teso, 2005).

### **2.1.3-Estilos Teatrales**

En el teatro, un estilo corresponde a la forma en la cual lo que se realiza está condicionada (Heffner, Selden, Sellman 1968), es decir cómo este estilo brinda determinados parámetros estilísticos a todos los elementos de la puesta en escena en sí.

#### *2.1.3.1-El Realismo*

El realismo, pretende imitar la vida y crear una ilusión de realidad en la ficción que se esta representando. Los personajes se desenvuelven en el transcurso de la obra tal como se espera que lo hagan personas en la vida real, tiene una intención de narrar una historia tramada sujeta a convenciones bien codificadas (Cantfield, 2002).

#### *2.1.3.2-El Naturalismo*

Este estilo genera la ilusión de lo real al extremo, la representación es mimética, es decir, una fiel copia de la realidad, esperando lograr en el espectador que se olvide del ámbito teatral (Cantfield, 2002).

#### *2.1.3.3-El Impresionismo*

Este estilo surge del movimiento pictórico denominado del mismo modo. En este caso los personajes están sumidos en su propio drama y da al espectador indicios o fragmentos que deberá unir para reconstruir la historia. Tal es el caso del escritor ruso Anton Chejov (Cantfield, 2002).

### 2.1.3.3-El Irrealismo o Teatralismo

El fin de este estilo es representar una obra totalmente abstracta o imaginativa librándose de la tarea de representar la realidad en forma mimética.

Dentro de este estilo se dividen otras variantes:

- *El simbolismo*: surge como contrapartida del naturalismo, emplean la asociación simbólica para representar algo más profundo, temas como la muerte. Por ejemplo el teatro Noh.
- *El surrealismo*: comprende elementos que son naturales y reconocibles para nosotros distorsionados tal y como las obras de Salvador Dalí.
- *El constructivismo*: este movimiento expone las estructuras de los decorados, hasta incluso puede no existir, cobra importancia el actor y el trabajo de su cuerpo en cuanto a movimientos y dicción. Meyerhold es uno de los exponentes de este estilo. Él propone que el actor debe prepararse y dominar completamente su cuerpo mediante ejercicios. Esta teoría la llamo biomecánica (Comunale, 2011).
- *El Expresionismo*: es un movimiento que tiene su auge entre 1910 y 1925 de Alemania, que incluyó no solo al teatro sino también a la pintura, la música, el cine. Se caracteriza por la supremacía de lo subjetivo, el pensamiento y la intuición, como fuerzas capaces de cambiar el medio, en oposición a ciertos naturalistas, que veían en el hombre un producto determinado por su medio (Cantfield, 2002, Comunale, 2011). Está influido por un contexto de guerras por lo cual los artistas plasmaban en sus obras sentimientos de angustia, incertidumbre y desconcierto.

## **2.2- La Puesta en Escena y sus Elementos**

El objetivo de este capítulo es de explicar cual es el rol que cumplen los componentes de una puesta en escena, para poder comprender su importancia y en que entorno nos ubicamos como diseñadores de vestuario y qué aspectos se deben considerar, ya que el intérprete se inserta en un escenario o espacio y su vestuario debe estar en relación y coherencia con él.

De esta manera se procederá a explicar el concepto de puesta en escena y su clasificación o tipos.

Se denomina puesta en escena a la representación de una acción mediante la conjugación de varios aspectos que se desarrollaran mas adelante. El término primero se aplicaba las artes escénicas y luego se extendió hacia la dirección cinematográfica.

### **2.2.1-Tipos de Puesta en Escena**

Esta clasificación está tomada de Patrice Pavis, la cual se desarrollará con el propósito de conocer los lineamientos estilísticos que condicionan la representación y que por consiguiente afectarán al vestuario.

#### *2.2.1.1-Tipología Histórica*

- Naturalista: los elementos de la puesta en escena aquí se presentan como una copia de la realidad (véase Fig. 1).
- Realista: en esta categoría lo real no se representa como en la puesta en escena naturalista sino que hace una selección de rasgos de la realidad (véase Fig. 2).
- Simbolista: se idealiza un aspecto del mundo real (véase Fig. 3).
- Expresionista: en este tipo se expresa la actitud personal del director, resaltando determinados rasgos subjetivos (véase Fig. 4).



- Épica: cuenta una fabula mediante la puesta en escena y el actor, tal es el caso del teatro de Bertolt Brecht (véase Fig. 5).
- Teatralizada: se acepta el teatro como ficción y no se intenta recrear la escena de forma mimética a la realidad (Pavis, 2000). (Véase Fig. 6).

#### 2.2.1.2-Puesta en Escena de los Clásicos

Estas categorías pueden presentarse de manera combinada y no en estado puro. Entre ellas figuran:

- La reconstrucción arqueológica: representa tomando como modelo documentos, pinturas históricas y demás referentes que nos de indicio de cómo era la vida en esa época.
- La historización: no pone tanto énfasis en reproducir exactamente un determinado periodo histórico sino que utiliza elementos de el que nos da indicios del tiempo en que la historia transcurre.
- La recuperación del texto: se da una actualización o reescritura del texto adaptándolo a nuestras necesidades.
- La puesta en voz: pone su acento el los aspectos retóricos y vocales del lenguaje.
- El regreso al mito: implica un regreso a la fabula que le dio origen, negando las tres puestas anteriores descriptas (Pavis, 2000).



*Figura 1* “Partido”, Dirección: Cristián Plana (2009).



*Figura 2* “Hedda Gabler”, GRCC Players (2001).



*Figura 3* “El pájaro azul” de M. Maeterlinck, Teatro La Quadra (2006).



*Figura 4* “Esperando a Godot” The Groundlings theatre (2010)



*Figura 5* “Opera de los 3 centavos” Icesi, (2009)



*Figura 6* “Dícese” María Castaña, (2011).

## **2.2.2-El intérprete**

### *2.2.2.1-El Actor*

Acorde a Patrice Pavis (2000) el actor está en el centro de la puesta en escena y tiende a atraer hacia si el resto de la representación, se sitúa en el corazón del hecho teatral: es el nexo vivo entre el texto del autor, las directrices del director de escena y la atención del espectador y se conforma en el momento en el cual, toma conciencia de su rol y es reconocido como tal por un público.

El trabajo del actor se distingue primero en su presencia, esto se refiere a situarse aquí y ahora, sin intermediarios ante el público. En segundo lugar precisa llevar un status, es decir dominar al personaje y hacer que parezca una persona viva el personaje presente, ya sea imaginario o ausente. Este trabajo adquiere sentido en la mirada externa del espectador. Otra tarea de gran importancia, es la de no perder nunca el personaje, manteniendo sin crear una ruptura en la ilusión creada de que él es el personaje (Pavis, 2000).

Los métodos empleados por los actores pueden variar, algunos actores lo realizan por intuición y otros analizan el personaje en detalle para descomponerlo en rasgos característicos. Los rasgos externos y visibles del personaje son: edad, contextura física, andar, gestos, etc. y son los más fáciles de representar. En cambio, los aspectos internos están constituidos por actitudes, emociones, formas de pensar, etc. y suponen cierta dificultad a la hora de obtener y representar (Heffner, Selden, Sellman 1968: 243).

La representación de un papel implica la combinación de la voz y del movimiento del cuerpo, para que el personaje lleve a cabo un trabajo convincente, el interprete debe realizar un entrenamiento adecuado a las exigencias del mismo. En algunas disciplinas

dicha mezcla puede variar y dar mas énfasis en el movimiento que en la voz, como por ejemplo el mimo, que predominan los movimientos y gestos por sobre el habla.

La dicción, por otra parte, es una estrategia comportamental que hace verosímil o no la manera de hablar. Con su dominio el actor imagina diversas situaciones de enunciación en los que su texto y acciones adquieren sentido o una misma frase puede cobrar distintos significados al manipular el timbre, el acento, la intensidad, etc.

#### *2.2.2.2-Análisis del trabajo del actor*

Volviendo a Pavis (2000), el autor propone factores a considerar en el trabajo corporal, este incluye los siguientes puntos:

- Visibilidad Corporal: desnudez, máscaras, deformaciones del cuerpo.
- Orientación respecto al espacio escénico y al público, por ejemplo que el actor se ubique de frente o a espaldas del público.
- Posturas: inserción en el suelo vertical, oblicua u horizontalmente.
- Actitudes.
- Desplazamientos: es la dinámica en el escenario, como el intérprete ocupa el espacio.
- Mímicas: son las expresiones visibles del cuerpo, por ejemplo los gestos.
- Vocalidad: implica la expresividad audible del cuerpo, (es decir los ruidos o sonidos que somos capaces de emitir con nuestro cuerpo).
- Efectos causados en el cuerpo del espectador, el cual recibe estímulos.
- Propriocepción del Espectador: la percepción que tiene acerca del cuerpo del otro.

### 2.2.3-El texto

Todo espectáculo tiene un texto que lo precede, ya sea un texto dramático que posee elementos estéticos propios y una estructura definida, de otros géneros literarios, o incluso puede no estar escrito necesariamente. Sin embargo, aporta un punto de partida para la representación, ya que aporta la información necesaria a la hora de la caracterización del personaje, por ende la de cómo se debe proyectar el vestuario.

Se puede llegar a hacer una distinción entre el texto leído que ha sido activado por una voz, ya sea humana o no, reemplazando a la de su autor que está ausente y el texto actuado y pronunciado por el actor que esta integrado por un escenario y los demás signos visuales y gestuales, de modo que se lee e interpreta de manera conjunta. Éste a su vez se puede dividir en texto oído (el de una lectura) y en texto oído y visto (puesto en acción).

#### 2.2.3.1-El Texto y Representación, distintas visiones

Esta clasificación esta tomada de los conceptos de Patrice Pavis. Se distinguen las siguientes categorías:

- *Visión Texto-centrista*

Privilegia al texto por sobre la escenografía y demás elementos materiales de la representación, la tarea del director seria representar fielmente el texto en cuestión y la puesta en escena se deriva de el.

- *Visión Esceno-centrista*

Esta visión por su parte, rechaza el texto y da más importancia a los medios materiales expresivos, justo a la inversa de la anterior visión citada. Es decir no se

parte del texto para concebir la puesta. Esto es común por ejemplo en las instalaciones.

#### **2.2.4-Espacio y tiempo**

Estos elementos se presentan de forma inseparable, ya que uno en ausencia del otro no existiría, debido a que el tiempo se manifiesta visiblemente en el espacio, a su vez la acción se concreta en un lugar y momento específico. El espacio por su parte, se sitúa donde tiene lugar la acción y se desarrolla con un determinado transcurso.

De esta manera se conforma lo que se denomina cronotopo como la unión de un tiempo y un espacio determinados, constituyendo un todo. Puede ser de carácter concreto, es decir el espacio teatral y tiempo de la representación o de carácter abstracto, lugar y tiempo imaginarios. (Pavis, 2000).

##### *2.2.4.1-Espacio*

Se considera al espacio como “una zona vacía a la que hay que llenarla”, esto se refiere que hay que dominar el espacio escénico para crear un sentido, de manera que exprese algo. Es además, invisible e ilimitado. Ya unido al intérprete en la forma que este se desplaza, le proporciona un límite.

Dentro de la definición de espacio hay que distinguir entre espacio objetivo exterior, espacio gestual y espacio dramático. (Pavis, 2000).

- *Espacio Objetivo Exterior*

Es el espacio concreto visible, susceptible de describirse, que puede ser el lugar teatral propiamente dicho: la edificación del teatro y sus características

arquitectónicas como ser sus partes: salas, escenarios etc. o la localización fuera del teatro donde se decide montar una obra. El espacio escénico es el lugar donde desempeñan sus tareas actores y personal técnico, y el espacio liminar es aquel que traza el límite entre el escenario y la sala o entre el escenario y los bastidores. (Pavis, 2000).

- *Espacio Gestual*

Es aquel que se conforma a partir de la presencia del actor y sus movimientos o desplazamientos que pueden expandir o contraer el mismo. Abarca una serie de elementos como el terreno cubierto por el actor, que marca la posesión del espacio, su experiencia del movimiento ya sea de su cuerpo, de su eje o del tempo-ritmo. Otro elemento son los puntos de referencia que orientan su ubicación como así también, la proxémica que refiere a la codificación cultural de las relaciones espaciales entre individuos. Por último, lo que se denomina espacio centrífugo del actor, se conforma con la extensión del cuerpo hacia el exterior mediante el uso de prolongaciones o accesorios. (Pavis, 2000).

- *Espacio Dramático*

Es el espacio descrito o sugerido en el texto, que condiciona al espacio objetivo, dando indicios sobre este lugar ficticio, el personaje y la historia.

Hay que destacar que no es lo mismo lo que se percibe, al ver la puesta en escena, con lo que se tiene en mente de lo que podría llegar a ser. (Pavis, 2000).



#### 2.2.4.2-Tiempo

Es la magnitud física con la cual se mide la duración y/o separación de sucesos. Este concepto aplicado en el teatro, refiere a cuestiones como el tiempo en el cual transcurre la acción como así también a la duración de las escenas y la percepción que tiene el público de las mismas. Estas definiciones se ampliarán con las siguientes clasificaciones propuestas por Pavis.

- *Tiempo objetivo exterior*

Se considera tiempo objetivo al que es susceptible de mediciones, es decir el tiempo de los relojes por ejemplo. En el teatro es la medida de la duración del espectáculo, reconociéndose tiempos fuertes y débiles, la repetición de intervalos etc.

- *Tiempo subjetivo interior*

Es el tiempo propio de cada individuo, en caso del espectador, que siente intuitivamente la duración del espectáculo sin poder medirla objetivamente. Es también de carácter cultural, las expectativas que tiene sobre ella.

Tiene en cuenta las variaciones en el transcurso del tiempo, en la velocidad y las pausas, es decir el tempo, que esta determinado por el actor.

- *Tiempo dramático, tiempo escénico*

Es el elemento de referencia común para espectadores y actores atrae al resto de elementos como el tiempo dramático, el de la fábula, etc. y hace concretas las acciones que se desarrollaron en el escenario (Pavis, 2000).

## **2.2.5-Música, ritmo y voz**

### *2.2.5.1-Música*

Se considera como música al conjunto organizado y voluntario de elementos audibles, como ser música instrumental que puede ser grabada o en vivo, ruidos, textos hablados o cantados, etc.

Es además, semántica ya que no representa al mundo tal como el lenguaje lo hace, pero inmersa en la puesta en escena crea atmósferas e influye sobre nuestra percepción ocasionando despertar emociones en el espectador.

Las funciones que cumple dentro de la puesta en escena occidental son las de crear, ilustrar y caracterizar un ambiente o como un decorado acústico. Nos crea un efecto sonoro neutro que hace reconocer una situación. Por otro lado marca una puntuación con pausas y cambios y puede causar un efecto de contrapunto. (Pavis 2000).

### *2.2.5.2-Ritmo*

Se conoce como ritmo al flujo de movimiento controlado o medido, sonoro o visual, generalmente o bien una repetición a intervalos regulares de los tiempos o acentos rítmicos. Es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. Por lo tanto, organiza los elementos de la representación disponiéndolos en el tiempo, marcando momentos acentuados o no.

### *2.2.5.3-La voz*

El aporte realizado por la voz es el de constituir otro elemento caracterizador del personaje en obras en las cuales tenga presente el texto hablado: el diálogo, canto, etc. Permite además, comprender emociones y el sentido de la obra. Contiene tres tipos de

factores, los objetivos, los subjetivos y los culturales. Dentro de los primeros encontraremos los parámetros acústicos: frecuencia: tonos graves y agudos. La intensidad que condiciona la expresión de las emociones y el timbre que es el color de la voz. Al referirnos a parámetros subjetivos estamos hablando de grano de la voz elemento que caracteriza la voz y de cómo el actor modifica su voz, otorgando una identidad al personaje.

Los factores culturales son imposiciones que varían en función a las distintas culturas que manejan una serie de códigos que las caracteriza y que si somos ajenos a ella no podríamos entenderlos (Pavis, 2000).

### **2.2.6-Escenografía**

La escenografía comprende todo aquellos elementos que materializan y configuran el espacio y el ambiente en donde los intérpretes se van a desenvolver. No sólo son accesorios, sino también elementos que están en el centro de la representación. En esta categoría entrarían decorados, atrezzo (elementos de utilería) y en algunos casos el vestuario propiamente dicho. Los decorados pueden sobrepasar al actor o directamente se pueden suprimir de acuerdo a la estética de la puesta en escena. De esta manera se encarga de crear el ambiente donde se desarrollara la acción.

Finchelman (2006), tomando la clasificación que realizó Wagner, distingue los siguientes tipos de utilería:

- *Utilería Fija y de Adorno*: la conforman elementos tales como muebles, cortinas, alfombras, cuadros, etc.

- *Utilería de Mano*: es aquella que el actor puede manipular. Una consideración muy importante a la hora de plantear este tipo de utilería son los problemas que pueden llegar a causar a los actores, ya que se deben evitar poner en ridículo al mismo debido a su mal funcionamiento o incomodidad de uso.
- *Efectos Sonoros y Visuales*: en los primeros se incluyen sonidos como vehículos, lluvia, viento, pájaros, etc. En los segundos se contemplan efectos que no corresponden a la iluminación, como ser proyecciones, humo, nieve, llamas, etc.

La escenografía y los decorados deben proyectarse a la vista del guión técnico; luego, el director artístico, en conversaciones con el director, deberá documentarse con el objeto de reproducir la esencia ambiental y ser lo más respetuoso posible a la hora de crear los decorados. Más tarde deberá trabajar con el iluminador y los otros componentes del departamento artístico. Su margen de acción será delimitado por la época y el realismo del contexto, así también por el presupuesto. Más allá de la clase de escenografía que se construya, deberá tener facilidad de montaje, desarme, ser segura y ocupar el menor espacio posible una vez desarmada, en caso que la compañía realice giras y se deba trasladar los elementos (Heffner, Selden, Sellman 1968).

Se distinguen géneros escenográficos (Nieva, 2000), dentro de los cuales se ubican uno o más géneros teatrales similares que condicionan la proyección de la escenografía en cuanto a su estética y demás requerimientos.

- *Teatro en prosa*: en algunos géneros como la comedia tienen pocas mutaciones, es decir cambios entre actos. El espacio cuenta con un atrezzo elegido en función al ambiente de ligereza y despreocupación que se quiere lograr. Con respecto al drama se elige lograr una atmósfera un tanto más sobria ya que no se quiere distraer de la acción dramática. La tragedia clásica necesita un

planteamiento de la escenografía grave puede ser de carácter simbólico o abstracto según el clima deseado. El atrezzo debe ser sobrio.

- *Teatro Lírico*: se caracteriza por tener una representación que da mayor libertad de creación y de gran complejidad ya que se trabaja en escenarios de grandes dimensiones y se debe tener en cuenta que espacio ocupan los coros, bailarines y demás intérpretes. Debe ser espectacular y de gran impacto. Se dan muchos cambios de decorado por lo que se debe tener en cuenta donde se van a almacenar, si van a ser decorados colgantes o ser reservados al fondo.



*Figura 7 “Hans Heiling” Königliches Opernhaus (2003-2004)*

- *Zarzuela y Género Chico*: estos géneros tiene en común ciertos elementos con la ópera en cuanto a escenografía. Sin embargo tienen un aire fresco y popular.

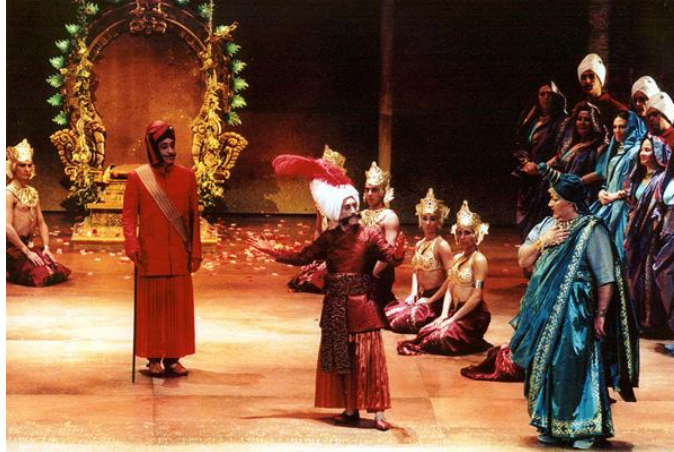


Figura 8, “El niño judío” Teatro de Apolo (2000)

- *Teatro Coreográfico:* en el se incluye al ballet y se caracteriza por la riqueza respecto al desarrollo de la escenografía tal como sucede en el teatro lírico. La buena administración del espacio es fundamental en este teatro para no interferir con las coreografías y desplazamientos de los bailarines. Generalmente se utilizan decorados pintados y colgantes pero actualmente se trata de escapar a las puestas tradicionales.



Figura 9, “La bella durmiente” Teatro San Carlo (2001).

- *Teatro Menor:* en el sainete es muy común que se trabajen con bajos presupuestos. El ambiente que se busca crear es de gracia y fantástico. En el

caso del teatro de revista se requieren altos presupuestos para las producciones. Tienen un aire frívolo, espectacular y muy estilizado. Requiere además dinamismo en los cambios ya que suelen ser muchos y está condicionado por el espacio para guardar estos elementos y el destinado a los intérpretes.



*Figura10, “Fantástica” teatro de revista (2010).*

La escenografía en función a la indumentaria debe entenderse como elementos relacionados, ya que como se expresó anteriormente, ambos contienen signos que guiarán al espectador a comprender la obra y su estética está influida por el estilo de puesta en escena que se decidió seguir. Si bien encarnan distintas disciplinas, el montaje en sí mismo está pensado como un todo por lo que cada detalle debe estar bien cuidado y tener concordancia, razón por la cual se debe evitar todo elemento que entorpezca la lectura de la obra y su sentido, como así también la visión del director de la misma.

### 2.2.7-Iluminación

En un espectáculo se planifica lo que sería la puesta en escena de la luz, es decir, la intervención de luces y sombras y se establecen otros criterios como el tipo de luz a emplear, ya sea natural o artificial. Se define en qué momento y qué efecto interviene en el desarrollo del espectáculo.

La iluminación puede clasificarse en iluminación específica: una luz puntual que muestra los objetos que se quieren revelar al público, o en iluminación general que ilumina la totalidad de la puesta sin producir sombras, estas clases pueden ser manipuladas en cuanto a su cantidad, distribución y color logrando una composición en la puesta en escena. Además, crea atmósferas logrando así efectos psicológicos y emocionales (Heffner, Selden, Sellman 1968; Pavis 2000).

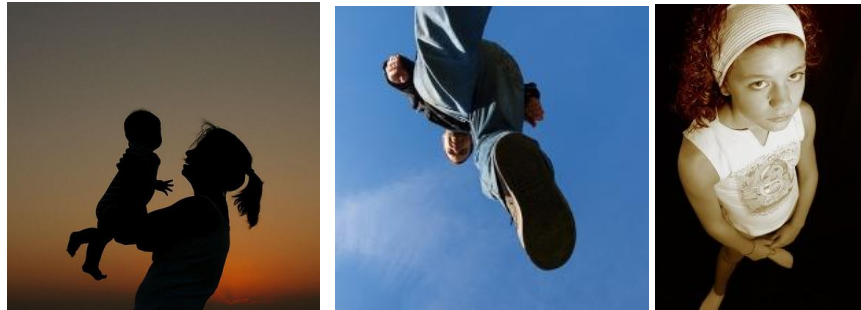
La luz crea el color. De esta manera debe haber un acuerdo entre el escenógrafo, diseñador de vestuario y el iluminador para establecer los parámetros cromáticos a utilizar ya que los colores elegidos provocan emociones y sensaciones distintas con la unión de la claridad y el matiz.

*2.2.7.1-Cualidades de la luz:* son variables que cuando se manipulan da lugar a un lenguaje de la iluminación, creando diversos efectos y atmósferas:

- **Intensidad:** es la fuerza con la que la luz ilumina al sujeto.
- **Difusión:** la luz puede iluminar a los objetos de manera nítida y concentrada (luz dura), creando sombras muy recortadas o muy suave o difusa que proyecta sombras poco perfiladas y en casos extremos puede llegar a no proyectar sombras.



- Dirección: es el ángulo o punto de vista con el cual llega al sujeto. Estos son: contraluz, cenital, contrapicado, iluminación frontal, iluminación lateral, se pueden observar en las figuras respectivamente:



*Figuras 11, 12 y 13*



*Figuras 14 y 15*

- Color: cada fuente luminosa emite un color propio. Dentro del concepto de color encontramos tres variables: tono, que es la cualidad cromática del color que lo distingue del gris, saturación, que es la pureza del tono y luminosidad, que es la cantidad de luz blanca que posee el color que va desde el blanco al negro pasando por todos los valores intermedios. La iluminación puede cambiar la percepción del color del objeto que ilumina, esto se ve reflejado en la tabla de relaciones entre color, que E. Sirlin (2005; 118) cita del autor Theodore Fuchs:

Color de Pigmento	Color de Luz							
	Violeta	Azul	Cyan	Verde	Amarillo	Naranja	Rojo	Magenta
Violeta	violeta puro	violeta oscuro	Violeta oscuro	verde	Marrón oscuro	Marrón oscuro	Gris oscuro	violeta oscuro
Azul	azul claro	azul oscuro	Gris claro azulado	Azul claro	Gris oscuro azulado	Negro	Gris	Azul
Cyan	azul oscuro	azul muy oscuro	Gris oscuro azulado	Verde oscuro	Azul verdoso	Marrón oscuro verdoso	Negro	Azul oscuro
Verde	marrón azulado	Verde oliva claro	Gris claro verdoso	Verde puro	Verde brillante	Verde oscuro	Gris oscuro	Marrón oscuro verdoso
Amarillo	rojo anaranjado	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo puro	Amarillo anaranjado	Rojo	Naranja
Naranja	rojo anaranjado	Marrón claro	Marrón claro	Marrón claro	Anaranjado	Anaranjado puro	Anaranjado rojizo	Rojo anaranjado
Rojo	rojo anaranjado	Bordó	Marrón oscuro	Marrón	Rojo brillante	Rojo anaranjado	Rojo puro	Rojo
Magenta	magenta rojizo	Violeta oscuro	Marrón	Violeta rojizo	Marrón claro	Marrón	Marrón rojizo	Magenta puro



*Figura 16.* “El lago de los cisnes”

En esta imagen se puede apreciar como todos estos factores conjugados crean una atmosfera especial en esta obra, en la cual se resaltan las bailarinas y su vestuario.



*Figura 17* “Bodas de Sangre”. La luz superior y de matices azulados otorga un aire siniestro y grave al rostro de la actriz.



*Figura 18* “Hans Heiling” Königliches Opernhaus (2003-2004). La luz roja ayuda a crear un ambiente que nos remite al *inframundo*.

### *2.2.7.2-Aspectos a tener en cuenta*

La iluminación debe estar pensada primero en iluminar a los actores y luego la escenografía, esta suele ser cenital para que la sombra de los actores no sea proyectada sobre los decorados. Se debe evitar también los excesos ya que como se dijo anteriormente la luz tiende a aplanar la apariencia de los objetos, por lo que es necesario buscar ese equilibrio justo entre luces y sombras.

Respecto a la composición se busca armonía con la escenografía y vestuario, además una iluminación pobre hace que se perjudique la visión del espectador y que se distraiga. Los cambios de tono e intensidad son graduales a no ser que se busque en algún momento un impacto brusco (Finchelman, 2006).

## 2.3 Vestuario, Maquillaje y Máscaras

### 2.3.1-Funciones de significado y estéticas

El vestuario teatral es como una pieza de rompecabezas que “ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, refuerza el lenguaje verbal” (Trastoy- Zayas de Lima, 2006; 88); con esto se quiere expresar que el traje en sí constituye un conjunto de signos y por lo tanto una fuente más de información que ayuda al espectador a interpretar el sentido de la obra. Tiene una estrecha relación entre el guión de la obra, ya que de ahí se desprenden necesidades de vestuario como los cambios del mismo a lo largo de la obra, rasgos psicológicos y físicos del personaje y nos sitúa temporal y espacialmente. Complementándose, además con la iluminación y la escenografía

El vestuario manipula diversos signos para poder transmitir un determinado mensaje, condicionado por parámetros estéticos o culturales. Las autoras Trastoy y Zayas de Lima, citadas anteriormente toman la clasificación propuesta por Roland Barthes para describir las funciones del vestuario:

- *Función histórica:* o reproducción arqueológica, intenta reproducir el traje tal cual era en una época determinada, hace que desaparezca la expresividad del intérprete. En estos casos la ropa se ve verdadera pero no se puede creer en ella contra la verosimilitud que propone algo realista y adecuado a la imagen que se tiene de la época evocada provoca una sobreindicación.
- *El esteticismo:* refiere a la estilización, que exagerando este aspecto produce un efecto de deslumbramiento en el público.
- *La suntuosidad:* El lujo supone una tendencia negativa ya que genera incredulidad en el espectador.



*Figura 19* “Hamlet”, Factoría Teatro (2009).



*Figura 20*, “Chicago, the Musical” Broadway, (2009).

El vestuario al ser considerado como un signo perceptible, puede ser leído como grupos, es decir que contienen indicios que los separa del resto y acumula según estas características de similitud.

En otras ocasiones puede dar referencias a oposiciones bien marcadas, lee el traje en comparación a los demás. Esto quiere decir que por más que un traje se diferencie del

resto hay algún rasgo estético que lo conecta al grupo, dando indicios de pertenencia a la misma obra. (Fig. 21).

Se puede observar también que el vestuario puede presentar un corte o un cambio brusco en la acción. Como así también pueden mostrar una transición como por ejemplo el cambio de una época a otra. (Pavis, 2000).



*Figura 21 Technologic” Teatro Lírico de Muñecas (2011).*

### *El travestismo en el teatro*

El travestismo implica el cambio de género a través del traje y accesorios como maquillaje y pelucas, etc. En general es más común que el hombre practique el travestismo, adoptando por ejemplo el modelo estereotipado de la mujer prostituta o vedette, transformando así su cuerpo.

En la antigua Grecia los papeles femeninos eran interpretados por hombres mediante el uso de mascarar, en el teatro kabuki japonés se tenía prohibida la participación de las mujeres por lo que fue necesario que surja el arte de los onnagata, que eran artistas entrenados desde temprana edad para la representación de roles femeninos. En el



transformismo un artista representa numerosos personajes en una misma obra, generalmente unipersonales. En la actualidad se emplea el término para referirse a los Drag Queens o Drag Kings que utilizan ropas femeninas o masculinas opuestas a su sexo biológico que no ocultan.

El travestismo en definitiva, en la puesta en escena, cumple la función de romper con la concepción habitual que tenemos de lo femenino y masculino, es decir los límites del género, logrando la fascinación o el rechazo, muchas veces rozando con lo grotesco y ridículo (Trastoy- Zayas de Lima, 2006 ).



*Figura 22* Hermanos Quintana “A Puro Varieté” (2010)

### *El desnudo escénico*

El desnudo puede llegar a lograr una revalorización del cuerpo y un desafío a la mirada del espectador, generando tensión no solo en él, sino también en el actor.

Históricamente hablando el desnudo tiene numerosas connotaciones, muchas veces contradictorias. Como por ejemplo, acorde a la Biblia podía significar tanto como la pureza tanto física moral o intelectual como una manifestación de lascivia que induce a lo corrupto. Mas allá de toda concepción religiosa o moral, el desnudo es una forma



radical de representar rebeldía como un rechazo al sistema o una afirmación del cuerpo con el deleite del exhibicionismo.

Hay concepciones en las que se afirma que el desnudo también es un traje ya que esta inserto en un entorno ficticio y que puede estar vestido por maquillaje, tatuajes o por la iluminación. (Trastoy- Zayas de Lima, 2006).



*Figura 23 “A la nit ferida del raig” Lanòmina Imperial (2006)*

### **2.3.2-Funciones técnicas y ergonómicas**

#### *2.3.2.1-El traje en relación al cuerpo*

Hay una relación dialéctica entre cuerpo y vestuario ya que ambos se complementan, el traje se construye en función del cuerpo y sus movimientos y actividades que realiza (Saltzman, 2004), adquiriendo su entidad y volumen cuando se lo lleva puesto y, a su vez, uno ayuda al otro a encontrar su identidad ya que mediante este proyecta el personaje hacia el público, constituyendo “la apariencia externa y visible del actor” (Heffner, Selden, Sellman, 1968, Pág. 577).

Se dice que el vestuario debe estar “subordinado al actor y a la obra” (Ibídem) como un elemento más bien de carácter complementario, pero en otros casos se da lo que se denomina “cosificación” (Trastoy- Zayas de Lima, 2006), del actor a través del vestuario que se manifiesta cuando este predomina sobre el actor por lo que le permite desaparecer en él, como por ejemplo en los happenings de Matías Zanotti (Fig. 24 y 25). Por lo tanto esta relación de subordinación cuerpo-vestuario y viceversa está ligada más bien a las intenciones de la obra y la naturaleza de la obra.



### *2.3.2.2-Vestuario y Personaje*

En la creación de personajes hay un sin fin de posibilidades, teniendo en cuenta que se trabaja a partir del cuerpo del actor. Se puede realzar su figura como en el caso del ballet, que sus trajes principalmente revelan una buena postura y una figura esbelta o todo lo contrario, al deformarlo con el uso de prótesis, máscaras, etc. Saltzman (2004) plantea una serie de recursos para manipular el textil y demás materiales para crear siluetas en función de la aproximación del mismo al cuerpo, estos son: intervenir la superficie del textil como por ejemplo con el uso de drapeados o plisados; manipular la moldearía desde el uso de pinzas para adaptarlo al cuerpo, frunces para otorgar cuerpo, y por ultimo el uso de estructuras independientes como por ejemplo polisones y crinolinas. Cabe destacar que mas adelante se desarrollarán en profundidad qué técnicas se utilizan generalmente para lograr esto.

Entonces para la caracterización de los diferentes personajes se pueden resaltar una serie de categorías en las cuales se modifica el cuerpo para construir una nueva anatomía de las que se destacan:

- *La caracterización de un personaje no humano:* es la caracterización que brinda al actor un aspecto que no se corresponde con el del ser humano, ya sea animal, seres mitológicos, fantásticos, etc.



*Figura 26 Ovo, Cirque du Soleil (2012)*



*Figura 27, Nemo, Disney on Ice (2009).*

- *Siluetas deformadas o exageradas:* aquí la silueta del intérprete se altera mediante la incorporación de volúmenes que agrandan el cuerpo. Pueden ser contruidos con estructuras que más adelante se explicarán, como se puede apreciar en la siguiente figura:



*Figura 28, La Sirenita de Disney en Broadway (2009).*

- *Extensión de Miembros:* este recurso consiste en la prolongación de partes del cuerpo mediante estructuras como zancos, prótesis, etc. Como se puede apreciar en las figuras a continuación.



*Figura 29, Teatro Lírico de Muñecas*





*Figura 30, “Finger Gloves”, Rebecca Horn (1972).*



*Figura 31, Marilyn Manson, “The Beautiful People” (1996).*

- *Multiplicación y ocultamiento de miembros:* con estos recursos se compone un personaje que puede llegar a tener varios brazos o piernas o carecer de alguna parte. Como por ejemplo en la imagen de carne viva, el personaje ubicado en el

medio de la imagen cuenta con otra cabeza. En el caso de la segunda imagen se agrega mediante vestuario las patas de una langosta.

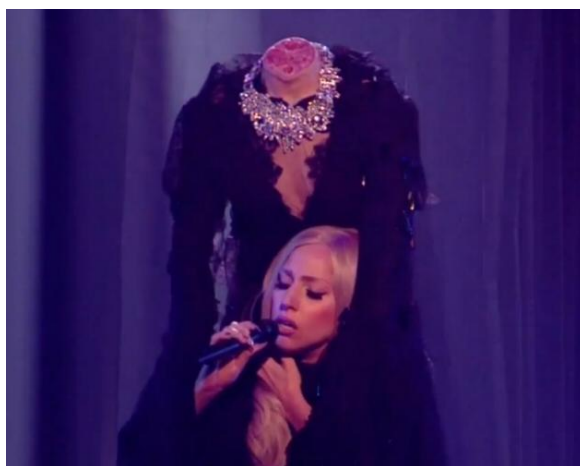


*Figura 32, “Carne viva”, Teatro Lírico de Muñecas.*



*Figura 33, Ovo, Cirque du Soleil (2012).*

- *Alteración de la anatomía humana:* consiste en modificar la disposición de las partes del cuerpo de una manera extrema, como se puede apreciar en la imagen en la que la cantante aparece decapitada, sosteniendo su cabeza con sus manos mediante una estructura que simula su torso y prótesis que simulan los brazos.



*Figura 34, Lady Gaga, “Marry the Night”, en The X Factor (2011).*

#### *2.3.2.3-El vestuario en relación a la puesta en escena*

El vestuario con respecto a la puesta en escena debe estar diseñado en función al tamaño del espacio de la representación (Heffner, Selden, Sellman 1968; 578), tanto como en el teatro y en otras disciplinas como en la danza, la distancia es un factor importante a tener en cuenta, ya que los espectadores deben identificar bien a los personajes desde las butacas más alejadas del escenario. Es por esto que en espacios reducidos y más íntimos se permiten emplear vestuarios con detalles pequeños y más elaborados, en cambio si la representación se da en lugares mucho de mayor capacidad de espectadores la distancia entre el intérprete y la audiencia aumentará por lo que el vestuario se hará más simple y se jugará con los volúmenes. Esto condiciona el uso de materiales con transparencias, bordados y estampados pequeños.

#### *2.3.2.4-El vestuario en relación a la luz y el color*

Cuando se diseña vestuario de espectáculos es necesario conocer el comportamiento de la iluminación y el color debido a que la luz coloreada o cambiante proyectada sobre los trajes modifica nuestra percepción del color.



Por lo general, la luz de colores no saturados es mucho más segura para el uso de trajes de varios colores como por ejemplo los trajes de época. Los colores claros pueden verse realmente afectados por las luces color ámbar y azul. (Heffner, Selden, Sellman 1968, Pág. 513).

Por ejemplo al iluminar un objeto con una luz de un matiz complementario hará que el mismo se vea gris. Una luz de color similar lo realzará (Heffner et al 1968).

La iluminación general hace que todos los elementos de la puesta en escena pierdan volumen. Por esta razón se trabaja con acabados o pátinas que exageren los detalles del vestuario para que estos no se vean planos, como por ejemplo en un traje en el cual predominan los pliegues o drapeados es necesario exagerarlos con los acabados para que se puedan apreciar.





*Figuras 35 y 36 La Sirenita, Broadway (2009). Los efectos de la iluminación en el vestuario como composición.*

### **2.3.3-Técnicas de materialización**

Para cumplir con los requerimientos técnicos y ergonómicos anteriormente descritos el figurinista debe dominar una amplia gama de técnicas, recursos y algunos aspectos a tener en cuenta. En esta etapa es importante la experimentación para poder agotar todas las posibilidades que nos brinda un material y descubrir nuevos usos.

Una de las funciones del vestuario es la de reflejar la personalidad del personaje (Heffner, Selden, Sellman 1968, Pág. 578), ya que se inscribe en el como si fuera una segunda piel, por lo que un punto muy importante a considerar es la evolución del personaje a lo largo de la historia, que se reflejará en los cambios de vestuario, por lo que el traje debe estar diseñado para facilitar el acceso rápido.

Otro elemento muy importante es la resistencia con la que se confecciona el traje: debe soportar lavados y el uso intensivo durante las funciones y giras.

En el caso de incorporar la danza en la obra, el objetivo del vestuario será el de facilitar, sobre todo, los movimientos y las posturas en el caso que se emplearan movimientos que dependen de la flexibilidad y extensión del cuerpo, por lo que es necesario que el vestuario acompañe al movimiento y respeten los ángulos de movimiento, acentuándolos, a no ser que se busque una experimentación con el vestuario que restrinja de alguna manera dicha movilidad. Durante los ensayos con el vestuario es necesario poner especial atención como se desempeña este, si surge alguna dificultad que pueda causar algún accidente como resultado de la interacción del vestuario del resto de los intérpretes, para así realizar los ajustes convenientes.

A continuación, se describirán materiales, técnicas de acabado que se utilizan generalmente para la confección del vestuario.

#### *2.3.3.1-Relleno y estructuras:*

Son aquellas que permiten modificar el cuerpo del actor mediante la combinación de materiales y técnicas, otorgando volúmenes, extendiendo las extremidades por ejemplo.

Los materiales más empleados son:

- *Guata:* este material se emplea generalmente en rellenos y se trabaja desde una prenda del talle del actor en un maniquí, para modelar la forma con la aplicación de capas, sujetándola con látex líquido. Se puede utilizar en polisones y barrigas. Además está la posibilidad de aplicarse parcialmente, sin necesidad de usar una prenda completa, que se sujeta al cuerpo. La ventaja que proporciona esto es que cubre menos superficie de piel y da confortabilidad, menos calor y un acceso rápido.

- *Goma espuma*: este elemento se consigue en varios anchos y densidades, se puede cortar y dar infinidad de formas. Como desventajas presenta incomodidad ya que no permite la transpiración de la piel y la imposibilidad de lavarse.
- *Ballenas Metálicas o de PVC*: Se emplean para construir estructuras de mucho volumen, logrando un espacio de aire entre el cuerpo del actor y el traje, lo que resulta mucho más cómodo y menos caluroso. Un ejemplo típico es su uso en las crinolinas, los verdugados, guardainfantes y polisones (Echarri-San Miguel, 2008).

#### 2.3.3.2-Recursos Constructivos

- *Accesos*: Generalmente se deja en falso el cierre original del diseño y se emplea un acceso a la prenda de más fácil manipulación como por ejemplo abrojos o elásticos, agilizando el cambio.
- *Costuras reforzadas y remates*
- *Cuadrillos de tela*: Si el traje impide la movilidad del actor, se añaden cuadrillos, que son piezas del mismo tejido, que van cosidas en la entrepierna del pantalón o sisas (Echarri-San Miguel, 2008).
- *Drapeados y frunces*: los drapeados consiste en conseguir una determinada caída y/o volumen en la tela mediante pliegues.



*Figuras 37 y 38 “Carne viva” y “Disco”, Teatro Lírico de Muñecas*

(Polisones y aplicaciones de la goma espuma)

### *2.3.3.3-Acabados o Pátina*

Los acabados en el vestuario teatral son de gran importancia debido a que se emplean para imitar las marcas y el desgaste, propios del uso de la indumentaria a lo largo del tiempo y así, otorgar más credibilidad al mismo en el caso que sea necesario. Además contribuyen a la mejor visualización de detalles a grandes distancias, por lo que resulta

de mucha importancia que el diseñador maneje este tipo de técnicas para lograr un resultado satisfactorio. Este proceso por lo general se reserva para el final, una vez que el traje ha sido confeccionado y esté listo. Los materiales y técnicas que surgen de la recopilación bibliográfica y de la experimentación son:

- *Sprays de pintura para autos:* Dan buenos resultados pero no resisten la limpieza a seco, y su mala aplicación puede lograr un efecto de acartonado en los textiles.
- *Aerógrafos:* Permiten el uso de tintas serigráficas y tonos muy saturados, es ideal para dar volúmenes acentuando profundidades, efectos de brillo, metalizado y diversas texturas.
- *Arcillas con lacas o sprays de peluquería para fijar:* su aplicación se utiliza para prendas que no requieren lavado como las capas o mantas y otorga un efecto de manchado muy marcado.
- *Jabón:* Se emplea para frotar las costuras más la aplicación de un fijador.
- *Decolorantes:* el más común es el hipoclorito de sodio, que usado diluido en distintas proporciones destiñe los tejidos. La desventaja que presenta este producto es que puede dañar las fibras si se utiliza en altas concentraciones.
- *Látex teñido:* este material se puede aplicar mediante salpicaduras para lograr diversos efectos.
- *Cera de velas:* se puede aplicar derritiendo la misma o frotando el textil, retirando el exceso mediante calor o bien raspando después de su aplicación.

- *Cepillos metálicos o de cerdas duras, cortes y lijado:* Empleados para raspar, rasgar y desgastar telas, se puede lavar para acentuar los efectos de degradación y/o teñir posteriormente. (Echarri-San Miguel, 2008).
- *Vaselina Líquida:* se emplea para simular transpiración o manchas de grasa.
- *Aprestos:* de la experimentación con diversos materiales se puede dar rigidez sumergiendo el textil en gelatina sin sabor diluida dejando secar posteriormente.
- *Tinturas:* se pueden emplear diversos tipos de tintes para alterar el color de un textil. Estos pueden ser naturales o artificiales. Dentro de los primeros generalmente se utilizan sustancias como el té o el café. Estos dan un tono más sutil que se puede utilizar para añejar telas blancas o colores claros dando el característico tono amarillento del paso del tiempo. Cuando se quiere lograr variedad de colores se emplean anilinas, que dependiendo de la concentración del baño de tintura se lograra un color más o menos saturado y sólido. Incluso la mezcla de colores da resultados interesantes.
- *Bordados:* el bordado se refiere a inclusión de objetos al textil logrando un diseño o una textura determinados, entre dichos elementos se puede incluir canutillos, mostacillas, cuentas de madera, metal, vidrio, semillas y cualquier otro elemento que surja de la experimentación que resista el uso de la prenda.



*Figura 39* “Palo Alto” adaptación para teatro, dirigida por Víctor Viviescas

### **2.3.4-Máscaras y Maquillaje**

#### *2.3.4.1-Máscaras*

El término máscara proviene del árabe “majara” (bufonada). Una máscara es el accesorio destinado a cubrir completa o parcialmente, o desfigurar la apariencia del que la lleva, que puede amoldarse al rostro del actor o no.

Antiguamente las máscaras cumplían con una función social y estética como por ejemplo engañar al enemigo, delimitar las jerarquías o como parte de rituales religiosos.

En Grecia, se utilizaban para mejorar la visibilidad a grandes distancias y para representar papeles femeninos.

La máscara en el teatro occidental es un complemento a la caracterización del personaje, otorga un carácter anónimo al intérprete, captura una determinada emoción, logrando así, un efecto de distanciamiento con la audiencia. Puede, también, otorgar un aire



burlesco y cómico, como así también relacionar al humano con reminiscencias de animales como en el caso de la *commedia dell'arte*.

En el caso del teatro oriental, están fuertemente codificadas, como las del teatro Noh, o tener un componente ritual sagrado.

Este complemento puede presentar algunos inconvenientes: reduce la visibilidad, por lo que obliga al actor a tener una alta concentración en la ejecución de sus movimientos, que deben exagerarse por la imposibilidad de realizar gestos y muecas. La respiración se debe adecuar a este elemento, la voz se vuelve sobre el actor aturdiéndolo y puede resultar incómoda por el calor y el sudor (Trastoy- Zayas de Lima, 2006).



*Figura 40, Máscara del Teatro Noh Japonés*



*Figura 41, Máscara del Arlequín, Commedia dell' arte.*

#### *2.3.4.2-Maquillaje*

El maquillaje, al igual que las máscaras, cumplía con funciones estéticas y rituales. Ya en el teatro, se emplea como complemento a la caracterización del personaje.

El maquillaje es el traje que está inscripto en la piel, oculta y/o realza partes estratégicas del cuerpo ayudando a su correcta caracterización (Pavis, 2000), causando diversos efectos en el espectador. Su uso puede variar según la cultura y sus tradiciones, por ejemplo en el Teatro chino supone un lenguaje simbólico que conforma física y espiritualmente a los personajes, de modo que el público pueda identificar quienes son los personajes buenos y cuales los malos, y sus jerarquías.

Ya en el teatro occidental la caracterización física del personaje requiere un alto grado de credibilidad (Trastoy- Zayas de Lima, 2006), condicionados por pautas de belleza que varían según la cultura, buscando un equilibrio entre los rasgos del actor y los del personaje, sumado a los lineamientos del director.



*Figura 42, Maquillaje de la Ópera de Pekín.*

En el ámbito teatral se necesita de caracterizaciones de rasgos expresivos y exagerados según la distancia que se encuentre la audiencia, es por esto que es primordial enfatizar de modo que luzcan naturales, sin embargo se tiene que cuidar el desempeño mímico del actor (Finchelman, 2006) y ser un complemento del mismo.

Para agregar, existen códigos específicos dentro de determinados géneros, lenguajes y grupos. Por ejemplo en la danza clásica predomina el uso de tonos delicados y rasgos finos que acompañan a la estética de la propia indumentaria.

La mayoría de los equipos técnicos de los espectáculos cuenta con un encargado de maquillaje, en el caso de no contar con los recursos cada actor se hace cargo del mismo. Algunos de ellos lo rechazan y prefieren trabajar con su propia gestualidad debido a que consideran que el uso de recursos como látex, apliques y postizos entorpecen su trabajo. Otro de los impedimentos del uso del maquillaje es el alto costo del mismo y la posibilidad que se arruine con el sudor del actor, por lo que se tiende a usar maquillaje social y reservar el maquillaje especial para grandes compañías o producciones.

El maquillaje se torna autónomo cuando deja su tarea de realzar y ocultar rasgos y pasa a formar un sistema estético propio que desplaza al vestuario para lograr ser el centro,

tal como el caso del body art (Pavis, 2000), en el que el cuerpo se transforma en lienzo o soporte para pintarlo, maquillarlo, o cubrirlo llegando a convertirse en un traje en sí.



*Figura 43, Maquillaje teatral, envejecimiento*



*Figura 44, Body Art*



*Figuras 45 y 46 Teatro Lírico de Muñecas*

### 2.3.4.3-Maquillaje e Iluminación

La iluminación como se viene afirmando anteriormente achata los objetos y además altera la percepción de los colores. Por lo que el maquillaje no se escapa a esta realidad.

En el siguiente cuadro se muestra un resumen de los efectos que causa la luz en los pigmentos del maquillaje (Kehoe, 1988: 34).

Color de maquillaje	Luces				
	Rojo	Amarillo	Verde	Azul	Violeta
Rojo	se desvanece	rojo	se oscurece mucho	se oscurece	se vuelve rojo pálido
Anaranjado	anaranjado pálido	se desvanece algo	Se oscurece	Se oscurece mucho	anaranjado pálido
Amarillo	blanco	se vuelve blanco o se desvanece	se oscurece	se vuelve color orquídea	rosa
Verde	se oscurece mucho	gris oscuro	verde pálido	verde pálido	azul pálido
Azul	se oscurece: gris oscuro	se oscurece: gris oscuro	Se oscurece: verde oscuro	azul pálido	se oscurece
Violeta	se oscurece: negro	se oscurece: negro	se oscurece: negro	se vuelve color orquídea	se vuelve violeta muy pálido

### 2.3.5-El Oficio del Figurinista en el departamento de arte y su relación con el diseño de indumentaria.

El figurinista es aquella persona que forma parte de un gran equipo. Tiene como objetivo interpretar la propuesta del director y plasmarla en los diseños que materializará posteriormente. El cuadro a continuación resume los equipos que generalmente conforman una compañía. Estos pueden variar según el tipo, formato y el presupuesto que maneje la compañía para llevar a la práctica sus producciones.

<b>EQUIPOS DE TRABAJO EN UNA PRODUCCION TEATRAL</b>
<b>Equipo Artístico</b>
Dirección Artística. Escenografía. Vestuario. Iluminación. Sonido. Coreografía. Música. Bailarines. Cantantes. Músicos. Actores.
<b>Equipo Técnico: Talleres de Realización</b>
Vestuario. Decorados. Utilería. Sombrerería. Peluquería. Estudios de grabación. Zapatería. Armería.
<b>Equipo Técnico: Montaje y asistencia a escena</b>
Regiduría. Sastrería. Iluminación. Sonido. Maquinaria. Utilería. Peluquería. Maquillaje.
<b>Equipo Administrativo</b>
Producción. Gestión. Taquillas. Sala. Prensa. Marketing. Contabilidad

(Fig. 30, Echarri-San Miguel, 2008; p12)

El figurinista es por lo general designado por el director de acuerdo a sus antecedentes y se le comunican datos sobre la obra como: el público, el elenco, el presupuesto a manejar y los plazos con los que se cuenta.

Para comenzar se realiza el desglose del guión, es decir desagregar punto por punto el mismo para detectar las necesidades de vestuario y cuantos cambios de vestuario hay, rasgos psicológicos del personaje y características del mismo: edad, sexo, clase social, status, emociones, objetivos, etc.

Para complementar la información recabada es necesario asistir a los ensayos para conocer a los actores y la visión que tiene el director acerca de los personajes, además para observar claramente que otras necesidades pueden llegar a surgir. Tal es el caso de cambios rápidos de vestuario, o alguna especificación que se desprenda del guión.

Luego se comienza con la búsqueda de documentación para obtener recursos a la hora de pensar el traje, a partir de la historia del traje, fotografías, pinturas y demás referentes estéticos para mantener así una coherencia y una línea clara.

La propuesta del figurinista tendrá que amalgamar su visión propia, sin descuidar la del director y los rasgos psicológicos de los personajes sin dejar de lado que el vestuario es parte de un todo y que debe estar en armonía con la iluminación, escenografía, y el resto del decorado.

Una vez definidos los diseños, se empieza la confección. Es indispensable realizar diversas pruebas de vestuario a los actores. Además, conviene entregar el vestuario terminado con anticipación para que haya tiempo de ensayar con él, de manera que los actores lo hagan suyo y lo incorporen como un elemento fundamental de su interpretación, ya que en cierta manera el mismo condicionara dicha interpretación.

#### *2.3.5.1-El Taller*

Un taller de vestuario teatral puede variar o no existir según la importancia de la compañía, sin embargo debe estar muy bien organizado, sin importar la dimensión del



mismo. Debe tener una temperatura agradable y contar con una buena iluminación, en lo posible de luz natural.

Debe estar organizado en áreas o departamentos destinados a una tarea específica: por un lado moldería o patronaje, corte y confección a mano o a máquina, por otro un sector de tinturación, estampados y acabados o pátinas, almacenamiento de materiales y un área de probadores.

#### *2.3.5.2-Departamento de Sastrería en el Teatro, Ensayo y Giras*

El departamento de Sastrería cumple la función de limpieza, planchado y arreglo de las prendas. La revisión constante de los trajes también es tarea fundamental para mejorar su comodidad para con los actores. Ayuda a los actores a vestirse en los cambios rápidos y además adapta las prendas, en caso de que hayan sido alquiladas (Echarri-San Miguel, 2008).

## Tercera Parte: Aplicación práctica

### 3.1-La Obra Teatral y su Desglose, pautas básicas

#### *3.1.1-La obra teatral y sus partes*

La obra teatral se divide en partes que nos ayudaran en el momento de leer la obra e identificar parámetros que nos permitirán el posterior desglose y nos ayudará para diseñar en el futuro.

#### *El Tema*

El tema es la base de la obra, en torno a él se desarrollará el conflicto y se relacionarán los personajes, es la descripción de la idea, de aspectos o condiciones de la vida de los personajes en un tiempo y lugar establecidos (Cantfield, 2002).

#### *Trama o argumento*

La trama es el conjunto entrelazado de situaciones hechos, palabras, intenciones, es decir, la intriga, que contiene la idea y le permite ser percibidas por el espectador o el lector, en caso de que no esté en situación de representación (Cantfield, 2002).

El “mover la idea” es lo que genera la acción en una trama. En cierto sentido imita la vida, aunque esto no quiere decir que únicamente se trate de acceder a lo manifiesto o evidente en la vida cotidiana, sino que, en muchas oportunidades, se ha reflejado en el teatro el movimiento de la existencia tal y como lo percibimos subjetivamente (desde el mundo interior del dramaturgo, de los personajes, del creador) (Cantfield, 2002).

#### *La Historia*

Esta cuenta con tres partes fundamentales; una introducción o inicio, un nudo y un desenlace.

- La introducción es la primera parte de la historia, y en ella se dan a conocer los personajes y el contexto: tiempo y lugar.
- En el nudo, las fuerzas antagónicas o en conflicto se enfrentan hasta llegar a su punto de clímax.
- Finalmente se da el desenlace, que es la etapa en que se resuelve el conflicto.

El conflicto, por su parte, es el enfrentamiento que se produce en la obra cuando la fuerza antagónica le impide al protagonista alcanzar su objetivo (Cantfield, 2002).

### *Estructura de la Obra*

Cuando se habla de estructura de una obra de teatro, se refiere a la división de ésta en actos y escenas. Cada acto representa una “unidad dramática” que cuenta con presentación, nudo y desenlace y que, a su vez, se encuentra subdividida en escenas, las que se definen por las entradas y salidas de los personajes.

### *La Caracterización*

Es el proceso de definir física y psicológicamente al personaje, otorgarle los rasgos que lo definen partiendo de la base de las acciones que realiza y las posibles descripciones del autor en la obra misma. Estos pueden ser: rasgos biológicos, físicos, actitudes o tendencias, sentimientos y emociones, pensamientos y decisiones (Heffner, Selden, Sellman 1968 Pág. 243).

### *El Ambiente*

Está constituido por todos los elementos que conforman la puesta en escena: la escenografía, iluminación, música, voces, etc. que dan lugar a la conformación de un

espacio que remite a determinado periodo histórico, la clase social de los personajes y demás aspectos.

### ***3.1.2-Desglose de Guión***

El desglose del guión es una herramienta fundamental para extraer la información detallada contenida en la obra. Ya que lo que caracteriza a la obra teatral es que el contexto y los aspectos psicológicos de los personajes están implícitos en los diálogos y en sus acciones y no hay un narrador que lo explique como en el caso de otros géneros literarios como las novelas. Por eso un buen análisis de la obra permitirá traducir la caracterización del personaje en algo perceptible.

#### *Estudio Sincrónico del Texto*

Su meta es conocer las características estéticas, estructura ideología y significados del texto. Teniendo en cuenta la tradición: temas, clichés literarios y dramáticos de la época, estilo, escuela y la creación, que son los aportes novedosos realizados por el autor.

#### *El contexto:*

- Histórico-social
- Ideológico
- Literario
- Teatral

*Temática: se determina el tema y sub-temas de la obra.*

- Los conflictos sociales presentes:
  - Clases sociales

- Relaciones familiares
- Relaciones económicas
- Costumbres
- Lo público y lo privado
  
- Los conflictos políticos.
  
- Los conflictos ideológicos.

*Los personajes como modelos ideales de personas*

- Características: racionalidad o no, corporalidad, espiritualidad etc.
  
- Dimensiones del personaje:
  - Mítica
  - Social
  - Psicológica
  - Literaria
  - Teatral
  
- Tipología del personaje:
  - Real
  - Imaginario
  - Simbólico
  - Abstracto
  - Zoomórfico
  - Personaje ausente

### *El mundo de la obra dramática*

- Realidad y ficción
  - Mundo fantástico
  - Mundo ideal
  - Mundo realista
- Resortes de la obra: el azar y el destino.
- Género de la obra

### *Temática e intención del autor: qué dice y quiere decir*

- Contradicciones e inconsecuencias.
- Temática subconsciente.
- Intenciones y censura o autocensura.

### *El punto de vista del autor respecto a su historia*

- Implicación y distanciamiento.
- Tono de la obra: obviedad, ironía, etc.

### *La acción:*

- Unidad de la acción: postura clásica y demás.
- Acción lineal, circular, etc.
- Varias acciones: alternancias o contrastes
- Acción abierta o cerrada: final (feliz, sin final, moralizante, rupturista, etc.)

*Estructura externa:* ya sea en su división en actos, escenas, la longitud e importancia de las mismas.

### *El Tiempo*

- Tiempo real o dramático.
  - La postura clásica: la unidad de tiempo.
  - Otros tiempos.
  - Desaparición del tiempo real.
- El tiempo interno: el ritmo.
  - Contrastes de tiempo
  - Las elipsis temporales.

### *El espacio*

- Espacio real y dramático.
- Unidad o multiplicidad de espacios.
  - La postura clásica: unidad de espacio.
  - Espacios múltiples: consecutivos o simultáneos.
- Topología del espacio:
  - Mimético
  - Estilizado
  - Contradictorio
  - Funcional
  - Abstracto

### *Los personajes*

- Jerarquía
  - Modelo clásico: protagonistas, antagonista, etc.
  - Otros modelos.
  - Protagonista colectivo.
  - Relaciones entre personajes.

### *El lenguaje*

- El verso, la métrica y su estilística.
- El lenguaje empleado para caracterizar a los personajes y su estética.

### *La técnica del diálogo*

- Monólogos.
- Diálogos simples.
- Diálogos complejos.

(Hormigón, 2002).



### **3.2-Contexto: El Teatro Independiente en Córdoba**

El teatro independiente se puede definir como aquel teatro que en sus comienzos llevaba una ideología y ansias de cambios sociales, políticos y revolucionarios, es decir llevar el arte a las sociedades con un fin. Sin embargo en la actualidad en algunos casos se aleja de esta tendencia política.

Su esencia estaba en diferenciarse de lo comercial y lo proveniente del Estado (Beaulieu, 2007). Sin embargo esta distinción actualmente trae consigo una serie de interrogantes que ponen en duda la definición de lo que es el carácter de *independiente*, que se desarrollarán más adelante.

#### *3.2.1- Características del teatro independiente en Córdoba*

En cuanto a la formación académica hay varias propuestas educativas en centros estatales (Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Teatro Roberto Arlt en Ciudad de las Artes, Seminario de Teatro Jolie Libois) y privados. Acorde a Beaulieu (2007) se hace una distinción por periodos en los cuales se inició la actividad educativa en el teatro. La primera corresponde a los años 60 y 70, en el cual la universidad fue sinónimo de protesta y rebeldía y se generó un proceso de constante formación. La segunda etapa se corresponde con el transcurso de la dictadura militar hasta el año 1983. Los que vivieron esta etapa siguieron una carrera universitaria y con el avance de la misma iniciaron paralelamente su carrera artística. Esta también se distinguió por un interés por seminarios y talleres como complemento de lo aprendido en el ámbito universitario. Con la llegada de la democracia y la reapertura de las escuelas de cine y teatro aquellos que ingresaron no terminaron sus estudios académicos ya que se pone en

contraposición la orientación artística y la presión de la familia por seguir una carrera de grado.

Como consecuencia de lo antes mencionado las producciones por lo general tienen una búsqueda e investigación que hacen que sean “exigentes y que haya un cierto grado de competitividad” como lo definió Sonia Daniel en una entrevista.

Con respecto al proceso creativo en donde surge la obra como un todo, hay diferencias entre los grupos y se ve reflejado en la pluralidad de propuestas. No poseen elencos estables u oficiales, sino que en cada montaje se trabaja con distintos actores. Algunos se manejan con lo que se define como la *creación colectiva* como por ejemplo el grupo La Cochera en donde los miembros aportan ideas mediante improvisaciones. Cabe destacar que el producto de este tipo de creación hace que se dificulte su transferencia a otro grupo teatral, ya que está fuertemente condicionado por la identidad del grupo.

Otra forma de creación es el teatro que parte de un texto clásico o conocido o que se busque el teatro de autor, es decir que alguien del grupo se encargue de la dramaturgia y el resto, de otras tareas bien específicas en contraposición de la creación colectiva.

A pesar de estas diferencias siempre se hace presente la experimentación y el juego interdisciplinario como búsqueda de enriquecer las propuestas.

Los espacios destinados a las funciones se destacan por ser lugares no tradicionales adaptados a las necesidades de un teatro. Dichos espacios incluyen casa antiguas, galpones o salones como es el caso de María Castaña o Teatro La Chacarita, que son casas antiguas revalorizadas y con espacios adaptados para las representaciones. Por lo general no tienen telones ni tarimas fijas como así también el espacio destinado a las butacas (Beaulieu, 2007).

### *3.2.2-Aspectos económicos y financieros*

Otro rasgo identitario es la autogestión de los recursos a través del dictado de talleres y cursos y financiación mediante subsidios por parte del Instituto Nacional del Teatro, de la Secretaria de Cultura de la Municipalidad o de la Agencia Córdoba Cultura. El problema de las ayudas económicas del Estado radica en los plazos de la entrega del dinero y que en muchos casos no abarcan sueldos de los intérpretes sino que están destinados a cuestiones técnicas.

En muchos casos de no contarse con el dinero se invierte y luego se cuenta con la cantidad de funciones y la venta de las entradas para solventar y recuperar los gastos que conlleva un espectáculo nuevo.

### *3.2.3-Métodos de difusión de las actividades teatrales independientes*

Los medios de comunicación más empleados son el uso de sitios Web, blogs y redes sociales como Facebook mediante publicaciones y actualizaciones periódicas o eventos. Además la entrega de folletos o la distribución de graficas en centros estratégicos de la ciudad, gacetillas a diarios locales o mediante la publicidad radial.

### *3.2.4-El público del teatro independiente*

Mónica Nazar y Sonia Daniel coinciden que el público de este tipo de teatro no es ni masivo ni popular ya que las localidades vendidas se manejan en un promedio de 15 a 30 espectadores, dependiendo de la obra y si es un estreno. Según lo observado en distintas funciones y respaldado por el estudio realizado por Beaulieu (2007) se puede definir en cuanto a rango etéreo que está compuesto en su mayoría por jóvenes de 21 a 30 años. Los cuales son estudiantes o tienen un título universitario. El perfil de este público esta ligado a las artes, es decir muchos de ellos realiza o tiene conocimientos e

interés por alguna actividad como la danza, el teatro o la pintura. Conforme avanza la edad va disminuyendo el porcentaje ya que estos grupos tienen otros intereses o preferencias. Los factores que condicionan al espectador a la hora de consumir presenciar las obras son el tipo de espectáculo, sus comentarios y críticas que influyen considerablemente, el costo de la entrada, la ubicación de la sala y en menor medida los artistas y director de obra, el conocimiento del tema de la obra y la crítica de medios de comunicación (Beaulieu, 2007).

### *3.2.5-Crítica al Teatro Independiente*

El teatro independiente como se dijo en un principio buscaba insertarse en la sociedad y tener un rol activo como arte útil y difusora de cultura.

No obstante se plantean entre los mismos integrantes del medio ciertos dilemas e interrogantes en el momento en que se desdibujan esos aspectos que lo definían como independiente. La caída del teatro como una mercancía, la cual debe ser vendida influye en el paso del grupo teatral como centro de producción y difusión del arte hacia la transformación de una empresa destinada a sobrevivir (Delgado, 2007). Esto condiciona el proceso creativo logrando que el mensaje que se quiere transmitir se altere con el fin de hacer un producto en función del número de entradas vendidas.

El afán de perpetuidad en el medio (Robino, 2007) y la falta de apertura, en algunos casos, hacia nuevos talentos también son una amenaza a lo que es el teatro independiente.

A pesar de estos problemas antes planteados, hay algunos grupos que siguen manteniendo esa esencia realizando actividades a beneficio o llevando el teatro a escuelas, es decir llevar el arte hacia las personas.

### 3.3-Compañía Teatral

#### 3.3.1-María Castaña

María Castaña Centro Cultural Independiente, es una organización encargada de producción, promoción artística y cultural por medio de la docencia, capacitación y producciones teatrales propias. Sonia Daniel y a Leo Rey, quienes son sus directores hasta la actualidad la crearon en 1995. Sus objetivos principalmente son los de promover la cultura mediante la difusión de las artes escénicas, brindando oportunidades a artistas, nuevos talentos y profesionales afines de formar parte del grupo. En el año 2007 fue declarado de Interés Cultural y Utilidad Pública y a lo largo de los años ha recibido numerosos premios y distinciones como ser estímulos a la actividad, repercusión y por la calidad de sus producciones. Desde su *Área de Extensión* recibe, evalúa y lleva a cabo propuestas que impliquen trabajar en sociedad con instituciones públicas y privadas, organismos estatales, empresas y particulares.

<i>Áreas de María Castaña</i>				
<i>Sala teatral</i>	<i>Administración y Gestión</i>	<i>Espacio de artes visuales y S.U.M</i>	<i>Actividades pedagógicas</i>	<i>Agrupación Teatral</i>
-Programación de funciones y actividades -Técnicos de iluminación y Sonido -Funciones	-Administración -Atención al público -Diseño grafico -Mantenimiento de redes sociales y página Web -Captación de recursos	-Programación de espectáculos -Curaduría	-Talleres culturales -Cursos -Seminarios -Biblioteca	-Producciones teatrales

La información contenida en esta tabla fue brindada por Marco Medina y Sonia Daniel.

### *3.2.2-Actividades realizadas como centro cultural*

María Castaña además, funciona como un centro cultural de día, en el cual se realizan diversas actividades en pos del desarrollo cultural de la ciudad. Dentro de las mencionadas actividades, se realizan talleres de formación, capacitación y perfeccionamiento como así también talleres para niños, jóvenes y adultos en cuanto a la actuación, canto, fotografía. etc. a la noche funciona como sala, brida espectáculos de jueves a domingo con una variedad de propuestas.

En el salón de usos múltiples se realizan otro tipo de actividades artísticas como muestras de dibujo, pintura, fotografía y conferencias.

La biblioteca cuenta con publicaciones relacionadas a las artes escénicas y está abierta para todo el público. En ellas hay publicaciones, libros de teoría teatral, puesta en escena y obras en general clásicas o de autores locales.

### *3.2.3-Aspectos económicos y financieros*

María Castaña es una Fundación sin fines de lucro que, para su funcionamiento, recibe el aporte económico del Instituto Nacional del Teatro y la Agencia Córdoba Cultura. Además cuenta con el patrocinio y aporte de empresas privadas. Las clases y talleres también forman parte de entradas para la organización, como así lo es la venta de entradas.

### *3.2.4-Medios de Comunicación empleados*

Los medios de comunicación más empleados son mediante Internet con el uso de redes sociales como Facebook, mediante publicaciones y actualizaciones periódicas o eventos. El mailing y base de datos es otra forma de dar a conocer la cartelera, talleres y

actividades semana a semana. Cuenta además con sitio Web oficial y blog. Otros medios más tradicionales usados son la distribución de folletos impresos.

### *3.2.5-El público de María Castaña*

El público del grupo es en general como el antes descrito en el apartado del público del teatro independiente. Está compuesto en su mayoría por jóvenes estudiantes, algunos relacionados a disciplinas artísticas o de diseño y en menor proporción por adultos. Se caracteriza por ser reducido por lo general, aumentando su cantidad en época de estreno o dependiendo la obra.

### *3.2.6-Agrupación María Castaña*

La agrupación teatral María Castaña cuenta con un equipo de trabajo conformado por artistas, ya sean profesionales o estudiantes que rondan la cantidad de cincuenta personas. Algunos de ellos son rentados y otros son voluntarios. Este grupo es reconocido por su trayectoria, continuidad y calidad de las representaciones. Las obras realizadas por esta compañía tiene las más variadas temáticas y estéticas, brindando así una amplia gama de proyectos. La creación de nuevas propuestas se va perfilando en el trascurso del desarrollo de la misma, haciendo que a posteriori se piense que estrategias utilizar para captar al público.

En algunos casos si se necesitara personal además de los integrantes del grupo, se convoca gente según recomendaciones.

En el siguiente cuadro se describen las tareas que realiza cada integrante en el grupo. La información contenida en la tabla fue proporcionada por Sonia Daniel y Marco Medina.

<b>Integrante</b>	<b>Rol</b>	<b>Funciones</b>
Leo Rey	Director artístico, productor	Dirección general de los proyectos creativos de la Agrupación. Aprobación y seguimiento de procesos de creación de los integrantes de la Agrupación. Productor y gestor de los proyectos
Sonia Daniel	Actriz, dramaturga, productora	Actriz, dramaturga, adaptadora de contenidos para la escena. Productora y gestora de recursos
María Luisa Stille	Técnica y directora de proyecto	Diseño y operación de plantas lumínicas de las obras. Dirección de obras teatrales dentro de la Agrupación
Ricardo Fonseca	Actor.	Actor
David Metral	Actor.	Actor
Lino Avancini	Actor	Actor
Nena Reyerros	Vestuarista	Coordinadora del Área Vestuario. Realización de vestuarios para la escena
Rodrigo Pesce	Maquillador y vestuarista	Diseño de vestuarios , diseño de caracterización de personajes, realización de maquillaje
Florencia Cequeira	Maquillador	Realización de maquillaje
Soledad Cipollari	Asistente de dirección	Tareas de asistencia de dirección en proyectos
María José Ugrín	Asistente de dirección, Escenografía y utilería	Asistencia de dirección en proyectos Agrupación. Diseño y realización de vestuario y utilería.
Laura Potenza	Asistente técnica	Apoyo técnico durante funciones de por la Agrupación Teatral María Castaña
Juan Manuel Díaz	Diseño grafico y multimedia	Diseñador grafico de los productos de la Fundación
Leonore Livztich	Asistencia de Dirección Escenógrafa y utilera	Asistencia de dirección en proyectos de la Agrupación. Diseño y realización de vestuario y utilería.



### 3.3.7-Sala

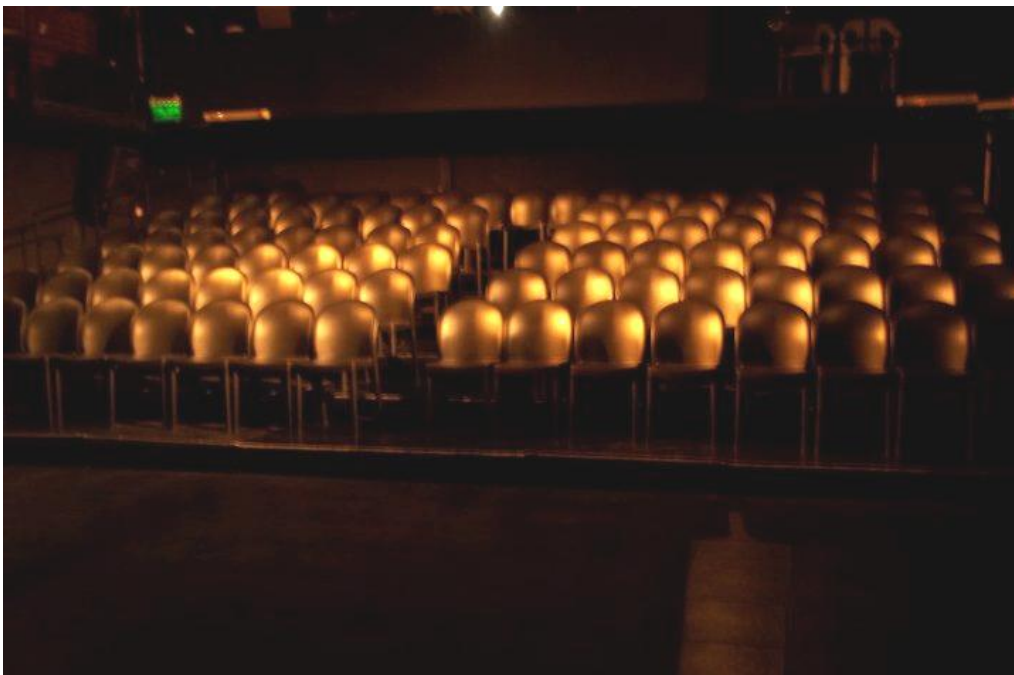
La sala de María Castaña mide 11 metros de ancho por 20 de largo, con una altura de 9 metros. Cuenta con una capacidad para 160 personas y está climatizada. Se caracteriza por adaptarse a cualquier propuesta de puesta en escena ya que posee una tribuna móvil donde se ubican las butacas, que se pueden disponer de cualquier forma y variar su cantidad según la necesidad y capacidad requerida, el escenario no está delimitado ni conformado por tarimas elevándolo y separándolo del público y los telones no son fijos. Posee además, equipos de iluminación y sonido propios.



Figura 47, Plano de las instalaciones de María castaña



*Figura 48, Entrada a la Sala*



*Figura 49, Butacas*



*Figura 50, Preparación de la sala*



*Figura 51, vista de telones y cortinas. Andamios.*



*Figura 52, Sistema de iluminación.*

### 3.4-Obra: sinopsis, análisis

#### 3.4.1-Sinopsis Mala Muerte

En las orillas del Mar, Ansenzuza espera ser atendida por un peculiar funcionario: Greto, para que lea un papel y le diga como debe continuar su viaje. Greto desde su balcón con tono burlón y despectivo rechaza las suplicas de Ansenzuza, quien debe esperar el “*din don*” para ser atendida.

Transcurrido 25 años, la historia da un giro cuando al fin Greto accede bajar a pedido de Ansenzuza. En ese momento se descubre su fragilidad e inseguridad y pese a sus actitudes hacia Ansenzuza, deciden esperar juntos la hora de su partida con la marea como testigo y compañía.

#### 3.4.2-Desglose del Guión

En el siguiente apartado se procederá a analizar la obra siguiendo las pautas anteriores de desglose de guión.

- *Género:* teatro poético, drama.
- *Estilo:* Surrealista.
- *Tema:* “El abuso de poder”
- *Sub-temas:* la muerte como destino, la soledad, la angustia y la impotencia.
- *Intenciones de la autora:* el mensaje que se quiere transmitir es una crítica a las situaciones que se viven diariamente en las cuales no podemos hacer nada y simplemente obedecer, unas más injustas que otras, que impiden que logremos nuestros objetivos. Pero no importa cuanto poder tenga esa entidad, siempre habrá una fuerza superior que nos haga ver que somos iguales y que nuestro destino puede ser igual de trágico. Como en este caso, la naturaleza arrasa con el pueblo, sin perdonar y sin hacer distinción de rangos ni clases sociales.

- *Tono de la Obra:* tono grave, mezclado con situaciones absurdas.
- *Estilo de Lenguaje*
- *Estructura:* 18 escenas.
- *Líneas de Acción Principales:*
- Se desarrollan entre Greto y Ansenúza, que son los diálogos entre ambos personajes y su relación.
- *Líneas de Acción Secundarias:* es la realidad que relata la marea desde afuera.

- *Contexto*

-Espacio: la acción se ejecuta en las orillas del Mar de Ansenúza. El espacio muestra un paisaje hostil, el suelo está cubierto por barro y piedras. Las casas están destruidas y sólo se mantiene su esqueleto o estructura. La topología del mismo es estilizada. Las acciones concretamente se desarrollan en un balcón donde habita Greto y Ansenúza que emerge desde un pozo en el mar. En la realidad el lugar se corresponde con la Laguna Mar Chiquita localizada en Miramar, Córdoba.

-Tiempo: la historia sucede a mediados de la década del 70, y luego se produce una elipsis que nos remonta a la acción veinticinco años después. En el año 1977 ocurrió una inundación que devastó el lugar, dejando en ruinas hoteles de lujo y demás construcciones.

- *Conflictos:* los conflictos presentes se dan entre las relaciones de la autoridad, poder y la impotencia de la gente desprotegida, el pueblo, representada en este caso por Ansenúza.

- *Personajes*

-*La Marea*: la marea figura como un personaje de dimensión teatral y de tipología simbólica, que se muestra imponente, y a través de sus cantos va dando indicios de cómo es el lugar donde se desarrolla la acción y además, los sentimientos de Ansenuza. De esta manera se presenta como testigo de lo acontecido. Es la fuerza que domina el pueblo amenazante, la inundación es inminente, destino que llevará a la muerte de los personajes.

-*Ansenuza*: es un personaje de dimensión teatral de tipología real. Representa a una mujer que lleva un vestido de novia, de cabellos mal recogidos que camina descalza por el mar, demostrando fragilidad. Las emociones que presenta son las de angustia y enojo. Dice estar destrozada y se muestra suplicante ante Greto.

-*Greto*: es un personaje de dimensión teatral de tipología real. Representa la autoridad, la clase alta, dando ante todos una imagen de hombre imponente, dominante y a su vez se muestra indiferente e irónico hacia los pedidos de Ansenuza.

Al abandonar su balcón, su zona de seguridad, se siente desprotegido. Está ciego y necesita de ayuda, por esta razón a pesar del rechazo que siente por ella le propone matrimonio para así compartir su soledad.

- *Relaciones entre Personajes*: las relaciones que se dan entre personajes son de poder y sumisión, la confrontación del débil ante el poder. El pueblo ante un Estado que no hace oídos sordos a los pedidos.

- *Desglose de escenas:* la siguiente tabla contiene información recavada del guión de Mala muerte escena por escena. La categoría de espacio brinda información de dónde y cómo es el lugar donde se desarrolla la escena. El resto de categorías contiene la información de vestuario, utilería y detalles a tener en cuenta correspondientes a cada personaje con el número de escena indicado.

<b>Espacio y Tiempo</b>	<b>Greto</b>	<b>Marea</b>	<b>Ansenuza</b>
<p>Espacio:</p> <p>1- oscuridad</p> <p>2-Paisaje hostil, esqueleto de casa enclavado en la orilla del mar.</p> <p>- Suelo cubierto de barro y piedras.</p> <p>-Balcón (alto y patético, con los ministros de Greto: muñecos de largas piernas y sin rostro, vestidos con elegantes trajecitos. Contiene también una pizarra.</p> <p>3- Aves de rapiña.</p> <p>5- Pueblo, iglesia abandonada. Campana oxidada. Santos y vírgenes. Moho y tela de araña.</p> <p>13- Figura humana de barro (según la leyenda las aguas del mar de Ansenuza son curativas).</p> <p>Tiempo:</p> <p>Mediados de la década de los 70.</p> <p>9- Transcurren veinticinco años.</p>	<p>3- Reloj</p> <p>-Cartel colgante: abierto-cerrado.</p> <p>4- Mangas y visera de contador.</p> <p>6- Reloj cucú que sale del pecho.</p> <p>Pañuelo, cuaderno y anteojitos ridículos.</p> <p>8- Máscara y libro de cuero de tapas duras.</p> <p>13- Toga.</p>	<p>- Inunda el pueblo.</p> <p>- Mansa a la vista, aunque no puede ocultar su ira.</p> <p>-Acompaña a los personajes hasta el momento de su muerte.</p>	<p>3- vestido de novia de arena y sal. Lleva papeles en su mano.</p> <p>-Cabello mal recogido, coronado con dos flores tristes.</p> <p>-Descalza-embarrada.</p> <p>8- Tiza, mochila mediana.</p> <p>13- Cuerpo de agua y sal.</p> <p>-Columna de hierro retorcido y oxidado.</p> <p>-Caracol.</p> <p>16- Vestido desvencijado.</p> <p>18- Falda desplegada.</p>

*Elaboración de la autora.*



### **3.5-Biografía Autor**

La obra “Mala Muerte”, fue escrita por Sonia Daniel, gestora cultural y directora del Centro María Castaña. Estudió en Seminario de Teatro Jolie Libois-Complementación Educativa y realizó la Diplomatura en Producción y Gestión Cultural en la Universidad Blas Pascal. Dentro de las actividades que realiza en María Castaña se incluyen las de actriz en diversas obras, la mas reciente llamada “Dícese, de la persona cuyo conyugue ha muerto” en la que realiza un unipersonal en el cual representa varios personajes que cuentan en un monólogo su versión de los hechos. Es responsable, además, de la autoría de libretos teatrales que se llevan a cabo en el grupo.

### **3.6-Propuesta de Diseño**

#### *3.6.1-Puesta en escena*

La puesta en escena será de carácter estilizado, con algunas reminiscencias al expresionismo ya que se trata de una obra que no intenta reproducir la realidad de forma mimética sino que parte de una combinación de personajes imaginarios y personajes tomados de la realidad, los cuales muestran emociones muy marcadas de fragilidad y angustia.

#### *3.6.2-Escenografía, atrezzo*

Se plantea a modo estimativo elementos de escenografía como decorados y utilería en los siguientes bocetos.

#### *3.6.3-Vestuario*

Se desarrollará el vestuario de los 3 personajes descritos anteriormente:

*3.6.3.1-La Marea:* Se plantea hacer un vestuario de grandes dimensiones para demostrar ese aspecto imponente y atemporal del mar ya que, además es parte del lugar donde da la acción. A modo de prenda superior se hará una especie de manto conformado por superposición de capas que simulen la asimetría de las olas, todas en distintos tonos de azul. En la prenda de abajo del vestuario se jugará con tonos arena a medida que se acerque al ruedo de la tunica, con la inclusión de elementos que simulen maderas, escombros, arena, algas, etc. ya que este personaje inundó el lugar, destruyendo así todo lo que se interpuso en su camino.

3.6.3.2-*Ansenuza*: en este caso el traje de Ansenuza será un vestido de novia realizado en gasa natural. Se estipula un cambio de vestuario en la escena, para el cual la falda del mismo vestido será teñido para lograr el color amarillento típico del paso del tiempo y se hará intercambiable para agilizar el cambio, manteniendo la parte superior y enaguas. Se empleará el drapeado para manipular los textiles y lograr volúmenes, como así también la superposición de telas. El ruedo del mismo que estará en contacto con el suelo será desgastado como también algunas capas inferiores de dicho traje. De esta manera se hará hincapié en la fragilidad y delicadeza del personaje reflejando la evolución y degradación de Ansenuza a lo largo de la historia.

3.6.3.3-*Greto*: el vestuario de éste personaje estará compuesto por tres trajes. El primero será una chaqueta, pantalón militar de gala. A esto se le sumará un chaleco en gabardina y se le aplicarán las pátinas correspondientes para simular desgaste. La camisa estará confeccionada en batista de algodón blanca añejada con tintura y por último corbata. Se decidió jugar con los largos y talle de las prendas para dar cierta imagen grotesca y ridiculizar a la autoridad.

El segundo cambio se estipula para la escena número 12 en la cual Greto aparece en escena usando una toga de abogado, sobre otro traje ya que en ese momento pasaron veinticinco años, por lo que el traje esta vez será de militar del tipo de todos los días, sumamente desgastado con las patinas correspondientes, ya que es ahí finalmente donde se ve la debilidad y fragilidad de Greto, coincidiendo con el regreso de la democracia y la pérdida del poder de los militares por aquellos años (mediados de la década del 90).

Ansenuza















# La Marea

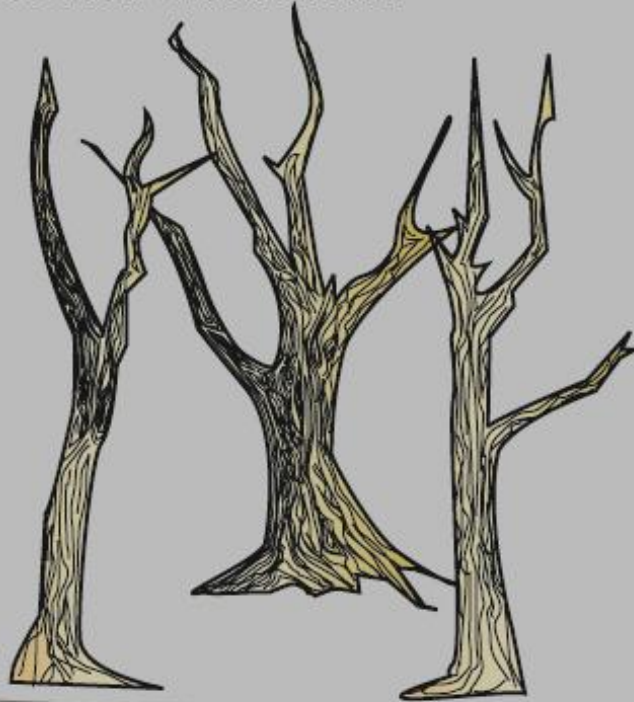


# Mala Muerte

Decorados: Balcon de Greto



Decorados: Arboles Secos



# Atrezzo

## Ministros



Cartel Oficina de Greto

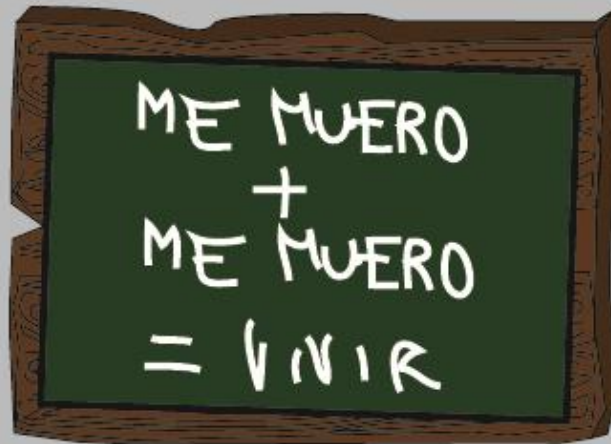
CERRADO

ABIERTO

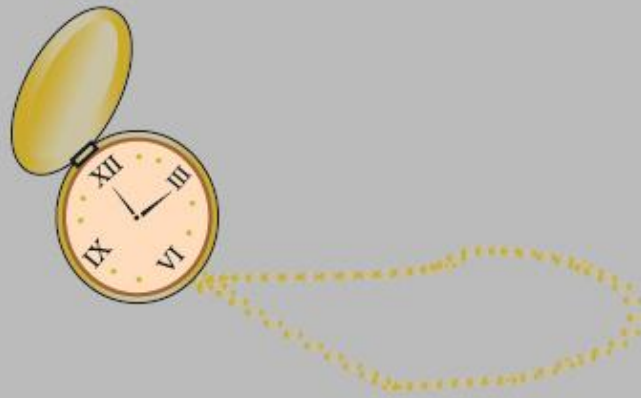


# Atrezzo

Pizarra



Reloj de Cadena de Greto



### 3.6.4-Maquillaje

FICHA DEL PERSONAJE	
<p><i>Nombre de la obra:</i> Mala Muerte</p> <p><i>Personaje:</i> Greto</p>	<p><i>Edad:</i> 30</p>
<i>Caracteres</i>	<i>Maquillaje:</i>
<i>Nariz</i>	Levemente sombrada en los costados. Surco nasogeniano marcado.
<i>Ojos</i>	Delineado café- ojeras marcadas, patas de gallo insinuadas. Párpado móvil sombreado en tono marrón.
<i>Frente</i>	Base pálida. Marcas de la edad.
<i>Cejas</i>	Marcadas levemente
<i>Boca</i>	Maquillada en tono más pálido.
<i>Mentón</i>	Exagerado
<i>Pómulos</i>	Marcados en forma angulosa, rubor tono frío.
<i>Orejas</i>	-
<i>Manos</i>	-
<i>Adicionales</i>	Anteojos

*Observaciones: se deberá envejecer el personaje a partir de la escena 12.*

FICHA DEL PERSONAJE	
<i>Nombre de la obra:</i> Mala Muerte	<i>Edad:</i> 23
<i>Personaje:</i> Ansenuza	
<i>Caracteres</i>	<i>Maquillaje:</i> Novia años 70
<i>Nariz</i>	Base pálida, un tono menos que el color natural. Levemente marcados sus rasgos naturales
<i>Ojos</i>	Delineados con marrón, parpado superior e inferior, sombras perladas en tonos claros, máscara bien cargada en las pestañas. Ojeras.
<i>Frente</i>	Base pálida, un tono menos que el color de piel de la modelo.
<i>Cejas</i>	-
<i>Boca</i>	Rosa pálido
<i>Mentón</i>	Natural
<i>Pómulos</i>	No muy marcados, con rubor pálido tono frío.
<i>Orejas</i>	Igual color de base del rostro, con aros de perlas
<i>Manos</i>	Guantes de tul, pulsera de perlas
<i>Adicionales</i>	Tocado de novia- cabello semi- recogido, collar de perlas y puntillas.

*Observaciones:* remarcar ojeras y rasgos expresivos de la edad a partir de la escena 12 para remarcar el paso del tiempo.

FICHA DEL PERSONAJE	
<i>Nombre de la obra:</i> Mala Muerte <i>Personaje:</i> La Marea	<i>Edad:</i> sin edad, personaje atemporal
<i>Caracteres</i>	<i>Maquillaje</i>
<i>Nariz</i>	Levemente sombrada
<i>Ojos</i>	Delineado grueso en negro parpados superior e inferior, sombras azules oscuro en parpados móvil y extendido hacia las sienas. Pestañas postizas azul noche.
<i>Frente</i>	Base muy pálida tirando al azul.
<i>Cejas</i>	Fuertemente marcadas y exageradas.
<i>Boca</i>	Pintada en tono rojo azulado, apenas delineada en azul pálido.
<i>Mentón</i>	Suavemente marcado con el mismo tono de rubor.
<i>Pómulos</i>	Marcados en forma angulosa del mismo tono que los ojos.
<i>Orejas</i>	-
<i>Manos</i>	-
<i>Adicionales</i>	-

*Observaciones:* se sugiere continuar hasta el cuello el tono de base ya que se haría evidente el contraste entre el maquillaje y el color natural de la piel.

Adaptación de las fichas de personajes propuestas por Rodríguez (1994).

### 3.6.5-Matriz FODA de la Propuesta de Diseño

Fortalezas	Debilidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocimientos en el diseño de indumentaria que aportan al trabajo del figurinista.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Poca experiencia en el rubro.</li> <li>• Pocos conocimientos de carácter técnico, respecto a puesta en escena, como por ejemplo diseño de iluminación.</li> </ul>
Oportunidades	Amenazas
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aportes o subsidios por parte del Estado a compañías de teatro independiente.</li> <li>• Difusión del teatro independiente.</li> <li>• Giras de promoción.</li> <li>• Cursos de capacitación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Competencia de otros profesionales.</li> <li>• Poca bibliografía disponible sobre vestuario.</li> <li>• Limitaciones con respecto al presupuesto destinado al vestuario y puesta en escena.</li> </ul>

- *Fortalezas:* dentro de esta dimensión el conocimiento que aporta la carrera de diseño de indumentaria es importante ya que da las bases de creación de conceptos e interpretación del cliente, en este caso el director para realizar una propuesta que tenga coherencia con su visión y conjugue además otros aspectos como el usuario (el actor) y el uso y funcionalidad.
- *Debilidades:* la poca experiencia y la falta de conocimientos técnicos hace que la realización de la propuesta esté condicionada en cuestión de tiempo en la resolución, ya que al ser un arte multidisciplinar se debe mantener contacto con



profesionales o expertos que asesoren la propuesta y la constante investigación en los temas pertinentes.

- *Oportunidades*: si bien el teatro independiente no es una actividad que convoque muchas personas, actualmente se está notando cierto crecimiento. Esto puede resultar en oportunidades de creación de nuevas obras o espectáculos. El otorgamiento de subsidios alivia el peso de lo que implica generar una inversión inicial en cuanto a aspectos técnicos de los proyectos. Las giras como festivales, Fiesta Nacional del Teatro y eventos de promoción son útiles a la hora de difundir los trabajos.
- *Amenazas*: el ambiente del teatro independiente es reducido por lo que la competencia por parte de personas del oficio es un factor limitante. En caso de no contar con financiación externa ya sea por patrocinio de empresas o el aporte Estatal el presupuesto se ve comprometido, ya que implica una alta inversión inicial.

### 3.6.6-Presupuesto de Vestuario

A continuación se estipulan los materiales empleados para la realización del vestuario.

<b>Telas</b>	<b>Precio unitario</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Total</b>
Gasa natural	\$24	6 metros	\$144
Mil uso	\$20	2 metros	\$40
Gabardina	\$40	2,5 metros	\$100
Gasa pañalera de algodón	\$7	10 metros	\$70
Tul elastizado	\$30	0.50 metros	\$15
Tropical Mecánico	\$19	3,7 metros	\$70,30
Batista	\$25	1,5 metros	\$37,50
Entretela	\$4,50	4 metros	\$18
Acrocel	\$38	3 metros	\$114
Satén	\$17	3 metros	\$51
Raso	\$17	0.50 metros	\$8,50
Organza	\$ 30	1,50 metros	\$45
Gabardina de vestir	\$37	2,50 metros	\$92,50
Lienzo	\$15	2 metros	\$30
<b>Total Telas</b>			<b>\$967,80</b>

<b>Complementos</b>	<b>Precio unitario</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Total</b>
Conos de hilo	\$8	12 unidades	\$96
tijeras	\$30	1 unidad	\$30
Trincheta	\$15	1 unidad	\$15
Pinceles	\$6	4 unidades	\$24
Anilinas	\$4,50	10 unidades	\$45
Botones	\$2	14 unidades	\$28
Cierres	\$5	4 unidades	\$20
Pintura Acrílica	\$10	5 unidades	\$50
Puntillas	\$6	10 metros	\$60
Bies de algodón	\$3	2 metros	\$6
Cordón	\$8	2 metros	\$16
Bies de raso	\$3	6 metros	\$18
Cinta de raso	\$3	4 metros	\$12
Papel de lija	\$3	5 unidades	\$15
Madera Balsa	\$25	3 planchas	\$75
Pegamento	\$12	2 unidades	\$24
<b>Total Complementos</b>			\$534
<b>Total Materiales</b>			\$1501,80
<b>Mano de Obra</b>			\$2250
<b>Total</b>			\$3751,80

## **Cuarta Parte**

### **4.1-Conclusiones**

El teatro es parte de lo que se denomina artes escénicas, su característica principal es que sus representaciones son en vivo, que lo distinguen del cine, y se enmarcan en un mundo ficticio. Es un arte multidisciplinar ya que requiere el esfuerzo de varios artistas o especialistas correspondientes a diversas áreas artísticas o técnicas. Además cuenta con un lenguaje propio y propone condicionantes a la hora de la representación ya sean estilísticos o los temas tratados. Dentro de estos factores encontramos los géneros teatrales y los estilos.

Cada representación está formada por diversos componentes, éstos son los elementos de la puesta en escena, estas son, el intérprete que con su trabajo construye un personaje manipulando los movimientos de su cuerpo, gestos y su voz. La música, el espacio, el tiempo, el texto, la escenografía y el vestuario son variables que se pueden tratar para crear diversas atmósferas y realidades en las que luego se insertaran los intérpretes para contar una historia, haciendo que el espectador ponga su atención de lleno en el espectáculo. Estas pueden variar según el estilo y género del texto y por sobretodo la estética del grupo.

Un factor que se debe considerar es el presupuesto destinado para las producciones, que como se expresó anteriormente tiene un peso considerable a la hora de plantear las propuestas de diseño y los recursos a utilizar.

El vestuario es uno de los elementos materiales de la puesta en escena y es un complemento de la caracterización del personaje ya que termina de cerrar el trabajo del actor y facilita su lectura visual, inscribiéndose en él como una segunda piel. Para un

adecuado desarrollo de la indumentaria e interpretación del personaje se deben tener en cuenta factores de significado, es decir lo que el personaje comunica a través de su interpretación y uso del vestuario, factores psicológicos, etc. Como así también aspectos técnicos como ser la relación existente entre el actor y las prendas, entre el resto de la escenografía y la iluminación.

El maquillaje y las máscaras funcionan como complementos de la caracterización acentuando u ocultando rasgos y gestos del actor para modificar su fisonomía y acercarla a la del personaje. Se debe tener en cuenta que no comprometan el trabajo gestual del intérprete ni que lo incomode.

La persona encargada de las tareas de diseño del vestuario teatral se denomina figurinista, ésta mediante un proceso de análisis de la obra y el personaje, búsqueda de documentación, referentes e información obtiene las pautas necesarias para lograr una propuesta coherente con la visión del director de la obra, el personaje sin perder su aporte personal. En la etapa de creación del vestuario es fundamental la experimentación con materiales y técnicas para poder realizar una propuesta adecuada a las exigencias del texto, del director y las necesidades con los actores.

El teatro independiente es un tipo de teatro que en sus inicios surgió como una alternativa en contraposición al teatro comercial y el Estatal. Estaba comprometido político y socialmente, ya que anhelaba el cambio y llevar el teatro en la sociedad.

El teatro independiente en la Ciudad de Córdoba se caracteriza por tener una variedad de propuestas, además por la constante formación y experimentación. Su público no es masivo y está compuesto por jóvenes estudiantes que están relacionados de alguna manera a alguna disciplina artística y en menor proporción por adultos. Las representaciones se dan en salas que por lo general son espacios no tradicionales, es

decir que no son teatros, los métodos de difusión por lo general son vía Internet, mas precisamente con el uso de redes sociales.

Dentro de la concepción de carácter independiente de este teatro se encuentran cuestionamientos que surgen a partir del alejamiento del compromiso social inicial del teatro y con la transformación de centros y grupos en empresas, cuyas producciones están limitadas por la rentabilidad de las mismas.

#### 4.2-Cronograma y Metodología de Trabajo

Actividades	Descripción de tareas	Fechas
Primer coloquio		20/03/2012
Correcciones		30/03/12 al 10/05/12
Investigación de Campo	Encuestas a expertos, funciones	-24/04/2012  -30/05/2012  -22/06/2012
Materiales y Tecnologías	Búsqueda de materiales y las técnicas o recursos a emplear para la confección.	05/04/2012  Al 02/05/2012
Experimentación	Creación de texturas experimentación con materiales y las posibles técnicas de acabado o pátina.	05/05/2012  Al 20/05/2012
Modelos	Diseños orientativos: figurines, corrección de bocetos anteriores, aplicación de materiales.	21/05/2012  al 28/05/2012
Segundo coloquio.	Presentación de vestuario en maquetas y de texturas	22/06/2012
Prototipos	Corrección de bocetos y maquetas, construcción del vestuario- propuesta de escenografía.	25/06/2012 al
Verificación	Ajustes de la propuesta con bocetos y detalles constructivos. Confección del vestuario final	25/06/2012 al 14/05/2012
	Tercer Coloquio: entrega de prototipos	24/08/2012
Dibujos Constructivos	Composición de la entrega final: corrección y verificación de prototipos, paneles de figurines, fichas técnicas, fotos conceptuales, video.	25/08/2012  Al 01/09/2012
	Defensa Oral	3/09/2012

## Quinta Parte

### 5.1-Bibliografía

#### *Libros Impresos*

- Alvarez A. Núñez R. Del Teso E. (2005) *“Leer en español”*. Nobel.
- Beaulieu, P. (2007) *“¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la Ciudad de Córdoba”*. Córdoba, Argentina: Ediciones el Apuntador.
- Cantfield, C. (2002) *“El arte de la dirección escénica”* Publicaciones Asociación de Directores de Escena de España Serie Teoría y Practica del Teatro nº 1.
- Echarri, M. San Miguel, E. (2008). *“Cuadernos de técnicas escénicas, vestuario teatral”*. (4ta edición) ÑAQUE
- Finchelman, M. R. (2006) *“El teatro con recetas. Colección homenaje al teatro argentino”*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Instituto Nacional del Teatro.
- Hefner, H.C. Selden S.Sellman H. D. (1968) *“Técnica teatral moderna.”*. Buenos Aires, Argentina: Universitaria de Buenos Aires.
- Hormigón, J.A. (2002) *“Trabajo dramaturgico y puesta en escena Vol. 1”* Publicaciones Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J. A; Girolamo, C.; Nowicki, P; Moyano, J.C; Restrepo, A; Rodríguez, I. (1994) Instituto Colombiano de Cultura. *“Dirección escénica: Memorias del Taller Nacional”* Editor: Bogotá: Colcultura.
- Kehoe, V. (1988) *“La técnica del artista del maquillaje profesional: para el cine, la televisión y el teatro”* Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Munari, B. (1983) *“¿Cómo nacen los objetos?”* Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Nieva, F. (2000) *“Tratado escenográfico”* Caracas, Venezuela: Editorial Fundamentos



- Pavis, P. (2000). *“El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine”*. Barcelona, España: Paidós Ibérica
- Saltzman, A. (2004) *“El cuerpo diseñado, sobre la forma en el proyecto de la vestimenta”*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Sirlin E. (2005) *“La luz en el teatro, manual de iluminación –Colección pedagogía teatral”*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Instituto Nacional del Teatro
- Trastoy, B. Zayas de Lima, P. (2006) *“Lenguajes escénicos”*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Vieytes, R. (2004) *“Metodología de la investigación en organizaciones mercado y sociedad, epistemología y técnicas”*. Editorial de las Ciencias.

#### *Páginas Web*

- CARRERAS Josep <http://teatro.blogia.com/temas/generos.php>
- Domenech, L.RomeoA.  
[http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEORIA\\_LITERARIA/GENEROS/generos\\_teatrales.htm](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEORIA_LITERARIA/GENEROS/generos_teatrales.htm)
- El concepto de teatralidad. Thamer Arana Grajales. Artes, La Revista, N 13 Vol. 7/ enero- junio, 2007.
- Trancón Pérez. Texto y Representación: Aproximación A Una Teoría Crítica del Teatro. Tesis de doctorado. Universidad Nacional a Distancia, España, 2004.

#### *Artículos de Revistas*

- ¿Teatro independiente? Mario Delgado. Revista de artes escénicas El Apuntador, N° 18 enero/junio, 2007.
- Acerca de las políticas del teatro independiente: propuesta concreta. Robino, Alejandro. Revista de artes escénicas El Apuntador, N° 18 enero/junio, 2007.

## *Figuras*

Figura 2: <http://potq.cl/2009/01/12/stgo-a-mil-lo-recomendado-de-la-semana-2/>

Figura 2 <http://web.grcc.edu/theater/cchedda.html>

Figura 3: <http://www.tragaluzpanama.com/02/musica05.html>

Figura 4 <http://literaturauniversaliesames.blogspot.com/2011/05/teatro-del-absurdo-esperando-godot.html>

Figura 5: <http://www.icesi.edu.co/blogs/fotoblogicesi/2009/07/27/musical-icesi-091-opera-de-los-tres-centavos-33/>

Figura 6 <https://www.facebook.com/profile.php?id=1660292834>

Figura 7 [http://www.peroni.com/lang\\_ES/scheda.php?id=51156](http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=51156)

Figura 8 [http://www.peroni.com/lang\\_ES/scheda.php?id=52826](http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=52826)

Figura 9 [http://www.peroni.com/lang\\_ES/scheda.php?id=51536](http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=51536)

Figuras 10,

Figura 10 <http://www.diarioshow.com/notas/2010/01/12/25478>

Figura 11, 12,13 ,14 y 15: <http://photoviewing303233.wordpress.com/>

Figura 16 <http://yoanafotodanza.wordpress.com/2008/08/07/el-lago-de-los-cisnes-ballet-nacional-de-cuba-teatro-tivoli060508bcn>

Figura 17

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150090409994599&set=a.406093949598.182394.49532999598&type=3&theater>

Figura 18 [http://www.peroni.com/lang\\_ES/scheda.php?id=51156](http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=51156)

Figura 19 <http://guionistaeneltejado.blogspot.com/2008/10/hamlet-por-poner-un-ejemplo.html>

Figura 20 <http://www.cantabriaqueponen.com/noticias/1072/chicago-uno-de-los-musicales-mas-espectaculares.html>

Figura 21, 24,25, 29 ,37,38, 45, 46:

[https://www.facebook.com/profile.php?id=100001212349212,](https://www.facebook.com/profile.php?id=100001212349212)

Figura 22 <http://parati.taconeras.net/2010/05/28/platea-vip-el-glamour-se-apellida-quintana/>

Figura 23 <http://mafoper.wordpress.com/2006/12/31/lanomina-imperial-en-el-mercado-de-las-flors-de-barcelona/>

Figura 26 y 32 <http://fasthorseinc.com/blog/2011/06/08/youll-love-the-insects-in-cirque-du-soleil%E2%80%99s-ovo/>

Figura 27 y 28

[http://www.papcordoba.com/disney\\_on\\_ice\\_llega\\_al\\_orfeo\\_en\\_las\\_vacaciones.html](http://www.papcordoba.com/disney_on_ice_llega_al_orfeo_en_las_vacaciones.html)

Figura 30 <http://www.medienkunstnetz.de/works/fingerhandschuhe/>

Figura 31 [http://usuarios.multimania.es/artofmusic/sigismondi/esp/lider\\_sirvientes.htm](http://usuarios.multimania.es/artofmusic/sigismondi/esp/lider_sirvientes.htm)

Figura 34 <http://www.cromosomax.com/tag/nuevo-video>

Figura 35 y 36 <http://www.redteatral.com.ar/noticias--la-sirenita--se-despide-de-broadway-1169>

Figura 39 <http://www.territoriosuelo.org/herramientas.shtml?x=11180296>

Figura 40 <http://teatroonirus.blogspot.com/2007/01/mascaras-y-fantasmans.html>

Figura 41 <http://es.123rf.com/stock-photo/describir.html>

Figura 42

<http://www.flickr.com/photos/mbellojarpa/4035259654/in/photostream/lightbox/>

Figura 43

<http://www.terra.com.mx/ArteyCultura/fotos/18636/Body+painting++en+Ucrania.htm>

Figura 47 <http://www.mariacastana.org.ar/>

Figuras 48 a 52 <https://www.facebook.com/cci.mariacastana>

## **Sexta Parte: Anexo**

### **6.1-Libroto Mala Muerte**

A mediados de la década del setenta

el Mar de Ansenuza

ahogó la ciudad que lo contemplaba.

Su historia de gloria

trucó en un pueblo fantasma.

Y sus habitantes

no supieron de la grandeza

que el destino les tenía preparado

El Mar de Ansenuza no tuvo la culpa

MALA MUERTE

#### **PERSONAJES:**

**GRETO**

**ANSENUZA**

**LA MAREA**

**1-**

*Oscuridad. Voces vivando a lo lejos. Cánticos in entendibles.*

**2-**

*Paisaje hostil. A lo lejos el esqueleto de una casa enclavada en la orilla del mar. Olor a humedad y salitre El suelo cubierto de barro y piedras esparcidas en toda dirección*

*Greto imponente y dominante, montado sobre un alto y patético balcón levanta ambos brazos al aire en señal de agradecimiento. Mueve la boca, pero no dice nada.*

### *Apagón*

**3-**

*Sonido de mar embravecido*

**GRETO:** *(Con tono de gran orador)* A, ante, bajo. Cabe, con, contra, de, desde, en...

**ANSENUZA:** *(Emergiendo de su vestido de agua y sal)* ¡Señor...señor!... ¡Aquí!

*Greto continúa su juego sin inmutarse. Ansenusa, cabello mal recogido, coronado por dos tristes florcitas. Los pies descalzos y embarrados.*

**GRETO:** Entre, hacia, hasta, para, por...

**ANSENUZA:***(Angustiada, mezcla de transpiración y llanto)* ¡Señor...escuche!

**GRETO:** Según, sin, so, sobre, ¡tras!

**ANSENUZA:** ¡Escúcheme!

**GRETO:** *(Sobresaltándose)* ¿Quién habla?

**ANSENUZA:** Yo...

**GRETO:** ¿Si?

**ANSENUZA:** ¡Acá abajo!

**GRETO:** *(Ceremonioso)* ¿Me llamaba? ¿Qué desea? ¿En que puedo servirle? ¿Puedo ayudarla? *(Pausa)* Estoy a sus pies para lo que disponga. Sus deseos son órdenes. El cliente siempre tiene razón. Turista contento, turista que vuelve. Mas vale pájaro en...

**ANSENUZA:** *(Interrumpiendo)* Ayúdeme...

**GRETO:** ¿Qué?

**ANSENUZA:** *(Abriendo la palma de su mano)* Con esto

**GRETO:** ¿Y que es esto?

**ANSENUZA:** Un papel.

**GRETO:** *(Exaltado)* ¡Un papel! ¡Un paaaaaaaaaa! *(Calmándose a si mismo)* Un papel. ¿Y que tengo que ver yo con...eso?

**ANSENUZA:** *(Entre sollozos)* Usted puede...

**GRETO:** *(Sacando de su saco un enorme reloj de cadena)* ¡Din Don Din Don!  
¡Perdón...va a tener que disculparme, acaba de terminar mi horario de atención al público! *(Saca un cartelito con la palabra "Cerrado" y se lo coloca en el cuello Se queda quieto en su lugar)*

**ANSENUZA:** *(Perplejo)* Pero...Señor...

**GRETO:** Señor Greto.

**ANSENUZA:** Señor Greto... *(Greto levanta la cabeza)* ¿No va a atenderme?

**GRETO:** *(Mostrando el cartel que cuelga de su cuello)* ¿No ve el cartel? Dice "Cerrado"

**ANSENUZA:** Pero usted continua ahí

**GRETO:** ¿Y eso que tiene que ver? Yo me quedo, pero mi atención ¡no!

**ANSENUZA:** ¿Cuándo me prestará atención?

**GRETO:** Volverá mi atención cuando... *(Sacando el reloj de su chaleco)* Cuando suene el ¡Din don!

*Apagón*

**4-**

**LA MAREA:** *(Que es uno o muchos)* Los huesos de lo que fue una casa se pudren encallados en la arena. Lentamente. Lo que una vez fue techo para el cobijo, hoy es

plataforma para las aves...de rapiña. Ansenusa, espuma y sal...No llores...No grites ni te espantes. Ansenusa por favor...

5-

*Oscuridad. Suena un metálico Din Don. La luz lentamente ilumina a Ansenusa sentada en el piso y a Greto en su balcón. Lleva puesta mangas y visera de contador. Sella pequeños papeles que tira por todos los rincones.*

**ANSENUZA:** *(Incorporándose)* ¿Ahora va a prestarme atención?

**GRETO:** Imposible, mi atención no está en préstamo. Se cotiza en el mercado a muy alto interés.

**ANSENUZA:** Yo necesito despertar su interés.

**GRETO:** Mi interés no está dormido señorita. Solo se encuentra ocupado con asuntos de extrema urgencia

**ANSENUZA:** ¿Extrema urgencia?

**GRETO:** Si... Urgencia absoluta, cuestión de Estado ¿Qué voy a comer? ¿Donde voy a dormir? ¿Cuántas palabras debo decir? ¿Cuántas callar? ¿A quien mirar? ¿Hacia donde sonreír?... ¿Entiende?

**ANSENUZA:** Pero yo...necesito que usted vea esto y me explique como continuar.

**GRETO:** *(Interrumpiendo su acción de sellar)* ¿No ve el cartel?

*Greto exhibe nuevamente el cartel que le cuelga del cuello con la inscripción "Cerrado"*

**ANSENUZA:** *(Molesta)* No es posible, si hace un momento sonó el ¡Din Don!

**GRETO:** ¡Señora, me extraña! ¡Que poco sabe usted del idioma Din Don! Ese Din Don no es el Din Don que marca que el horario de atención ha comenzado. Toda persona medianamente informada sabe distinguir eso... *(Explicando)* El que usted oyó recién es un Din Don de bienvenida a un ministro de interior recién llegado de una gira importantísima por el exterior, en la cuál ha logrado desde el exterior grandes beneficios para su interior. ¿Me explico? Es un Din Don cargado de emoción, de sonoridad. El que

usted espera, en cambio es más bien frío y metálico. *(Con dureza)* ¡Din Don!  
*(Sorprendido)* ¡Oh! Acaba de sonar *(Gira su cartelito a “Abierto”)*

**ANSENUZA:** *(Con alegría)* ¡Ahora sí!

**GRETO:** Bien...

*Ansenuza estira su brazo en alto para mostrar su papelito. GRETO lo interrumpe*

**GRETO:** Espere... ¿Su nombre?

**ANSENUZA:** Ansenuza

**GRETO:** Ansenuza... *(Pausa. Greto está pensativo)* Ansenuza, comienza con A  
¿Verdad?

**ANSENUZA:** *(Desconcertada)* Si...

**GRETO:** A... *(Al compás de sus dedos que van sumando)* A...B...C... D...E...F. Seis,  
la A es la letra uno.

**ANSENUZA:** Si...

**GRETO:** Bien, teniendo en cuenta que la letra B se atiende de seis a ocho, C de ocho a diez, D de diez a doce, F de doce a catorce. *(Con gesto ampuloso)* ¡Que pena! El horario de A ha pasado. ¡Lo lamento tanto...! Siga participando, no deje de contar conmigo para lo que necesite, sus deseos son ordenes. Al que madruga...

**ANSENUZA:** *(Interrumpiendo)* Señor... ¿Mañana?

**GRETO:** ¡Mañana!

*Sonido de mar embravecido*

*Apagón*

6-



**LA MAREA:** En el pueblo la iglesia abandonada, suena su campana oxidada con la ráfaga de viento. La puerta se entreabre y los Santos y las Vírgenes se desdibujan tras el moho y las telas de araña. Ansenuza, no ruegues, ni reces... Ya nadie reza. Nadie.

7-

*Viento. Ansenuza pasea su papelito de mano en mano. Cada movimiento va acompañado del susurro de la cuenta regresiva. Suena un reloj cucú. Greto aparece sonriente en escena y de su pecho vemos abrirse la puertita de madera y el clásico bichito.*

**GRETO:** Cucú...Cucú... ¡Que bonito! ¡Un nuevo día ha llegado!

**ANSENUZA:** *(Incorporándose ansiosa)* Es el día indicado. Por favor

**GRETO:** ¿El día indicado para que?

**ANSENUZA:** para que por fin me escuche

**GRETO:** Ah... ¿Si?

**ANSENUZA:** Usted dijo... mañana

**GRETO:** Ehhhhhhhhhhh! ¿Que dice? No... perdón aquí se ha cometido un lamentable, un terrible error!

**ANSENUZA:** Ayer usted dijo con claridad: Mañana.

**GRETO:** ¿Mañana? ¿Qué mañana? ¿Este o el de mañana... o el de mañana? ¡Que poco sabe de mañanas...! ¡Señora, me extraña! ¡Que poco sabe usted del Mañana! Este Mañana no es el Mañana que marca que el horario de atención ha comenzado. Toda persona medianamente informada sabe distinguir eso... *(Explicando)* Este ya no es un Mañana, es un Hoy, visto de un punto de vista real Hoy por Hoy y Mañana Dios proveerá. ¿Me explico? Es un Mañana cargado de emoción, de sonoridad. El que usted espera, en cambio es más bien futuro e inesperado. *(Con gracia)* ¡Din Don! *(Sorprendido)* ¡Oh! acaba de sonar, pero no se preocupe. Acaba de sonar indicando mi permanencia en este sitio. *(Levantando los brazos en alto en señal de saludo)* Gracias... gracias...

**ANSENUZA:** ¿Cuál es el Mañana que me corresponde entonces?

*Greto comienza a reírse de manera exagerada. Se ahoga. Lloro de risa... Una lágrima amarga corre por la mejilla de Ansenuza. Greto la mira, lentamente se va recomponiendo, no sin esfuerzo.*

**GRETO:** Disculpe, sabe que pasa...que... (*Saca un pañuelito y se seca los ojos*)  
¡Perdón...es que Mañana es una palabra tan divertida! (*Pausa. Greto piensa*) Realmente es así. Dicha por usted suena divertida. Se oye inmensa, eterna. Mañana es un conjunto infinito de días que vendrán. ¿No le parece?

**ANSENUZA:** Si. (*Pausa*) Necesito saber cuando me corresponde...

**GRETO:** Veamos ¿usted es... Ansenuza?

**ANSENUZA:** Si

**GRETO:** Veamos A (*Busca en un cuadernito que tiene en su bolsillo, saca unos ridículos anteojitos que coloca sobre la punta de su nariz*) de doce a catorce. Hoy es...hm...lun...mar...mier... ¡el jueves!

### *Apagón*

**8-**

**LA MAREA:** Salitre, el aire huele a sal y podredumbre. Sobre los escombros, una soga de ropa hamaca sábanas blancas. Se hamaca un vestido de novia. El barro penetra en el sexo de una mujer desnuda. Al otro día resulta tapa de todos los diarios, solo que no hay barro ni sexo, solo la mujer...desnuda.

**9-**

*Luz. Ansenuza con una tiza dibuja palitos tachados a la usanza de los presos. Tiene en la espalda una mochila mediana. Greto con una máscara idéntica a su rostro va sentando alrededor del balcón muñequitos de largas piernas. Son hombrecitos sin rostro vestidos con elegantes trajecitos.*

**ANSENUZA:** seis mil novecientos veinticinco, seis mil novecientos veintiséis, seis mil novecientos veintisiete, seis mil novecientos veintiocho...

**GRETO:** *(Comienza a arengar a modo de discurso)* Amigos míos. Gracias por estar aquí. Vuestro apoyo incondicional siempre ha hecho posible que nos encontremos hoy reunidos nuevamente. Ayer era solo un niño, hoy soy un hombre. Un hombre preocupado por el niño que fui, por el anciano que seré. Los amo, sinceramente, sin esperar nada a cambio. Amar es caminar de la mano y sin pensar, es buscar un lugar donde escuchar sus voces. El amor es parar el tiempo en un reloj. Es...

**ANSENUZA:** Perdóneme... ¿Qué tiempo?

**GRETO:** El tiempo del amor.

**ANSENUZA:** ¿Amor?

**GRETO:** Amor a todo lo que me rodea... amor a la vida. Amor al pueblo

**ANSENUZA:** ¿Amor a mi? Greto... ¿usted me ama?

**GRETO:** En tanto Usted se encuentre abajo y yo acá arriba, la amo con sinceridad... La amo con la fuerza de los mares... con la fuerza de las tempestades... con la fuerza de los vientos...

**ANSENUZA:** ¡Mentiroso!

**Greto:** No le permito, semejante impertinencia...

**ANSENUZA:** Ah ¿no?

**Greto:** No le permito, con el esfuerzo que hago para amarla...

**ANSENUZA:** Miente!!! Miente!! Miente!!!

**GRETO:** No, no, no, no y nooooo!!!!

**ANSENUZA:** ¿Y mi tiempo?

**GRETO:** Todo suyo. ¡Cuídelo que no se le escape!

**ANSENUZA:** Señor, usted está robando mi tiempo.

**GRETO:** ¿Me trata de ladrón? ¡La demandaré! *(Saca un librito de tapas de cuero duras)* La emplazaré. *(Arranca hojitas de su librito que va comiendo mientras habla)* Daño moral, perjuicio, lucro cesante...

**ANSENUZA:** ¡Pare! ¿A quien le habla?

**GRETO:** A usted.

*Sonido de mar embravecido. Viento*

**10-**

**LA MAREA:** Sucesos extraños acontecen todo el tiempo. Una mujer se santigua ante un perro que un buen día decide volver. El animal está intacto, sano, sin huella. La mujer tiembla ante su inesperada presencia. El perro ha vuelto veinticinco años después. Ansenusa...todo puede suceder...veinticinco años después

**11-**

**GRETO:** *(Con aire de sapiencia)* Ver a la novia antes de la boda trae mala suerte.

**ANSENUZA:** No amarla es más terrible aún. Me temo que mis lágrimas inundan más todo esto.

**12-**

**LA MAREA:** Un paralítico mueve su silla de ruedas entre los autos. Remonta la calle a contramano, y sus brazos son remos nadando contra la corriente. Las lágrimas de Ansenusa inundan más todo esto.

**13-**

*Greto vestido con toga recita en una pizarrita una lección. Ansenusa en tanto construye una pequeña figura humana con un trozo de barro y arcilla.*

**GRETO:** Yo muero, tu mueres, el...quizás te mate. Yo hube muerto. Tú hubieras o hubieses muerto. Ellos hubiera o hubiesen muerto también. Hubiera o hubiese... Modo mmmmmmm no se.... Veamos: Me muero, muero de nuevo...me muero mas me muero igual a vuelvo a vivir. ¿No entiende? Se lo dibujo en un pizarrón: Me Muero + Me Muero = Vivir. Matemática pura. Esta fórmula no falla nunca... *(Se rasca la cabeza)* Foto, voto, botox, coto, loto, coco, loco choco, chocolate. Chocolate negro. Hmmm

**ANSENUZA:** Como el barro. Ellos decían que era curativo.

**GRETO:** ¿Ellos?

**ANSENUZA:** Ellos decían que el barro curaba todos los dolores, todas las penas.  
(*Mirando su figurita de barro*) Probablemente estaban hechos de barro. Tal vez no lo sabían.

**GRETO:** (*Curioso*) ¿Quién?

**ANSENUZA:** La gente. Tanta y tanta gente ¿No lo recuerda? Venían aquí todos los días. Traían un papelito igual que yo. Estiraban la mano. ¿Usted nunca los leyó? (*Greto mueve la cabeza con aire desentendido*) ¿Lo recuerda?

**GRETO:** No pretenderá que recuerde absolutamente todo lo que vivo a diario. Tengo múltiples obligaciones que atender cotidianamente. (*Señalando los muñecos que tiene a su alrededor*) ¿Para que están mis fieles asesores?

**ANSENUZA:** Cerebro de estopa. No entienden nada. Están...para taparle el sol.

**GRETO:** ¡No permito tamaña insolencia!

**ANSENUZA:** ¿No me permite? Escuche....Din Don! ¡Hora de insolencia!

**GRETO:** ¡No escuché nada!

**Ansenusa:** Me extraña... Tanto... tanto sabe Usted de idioma Din Don!

**GRETO:** No me maree

**ANSENUZA:** Ya no me importa que me permita o no. Parece que no saldré de este pozo siniestro por largo rato. (*Se mira el vestido de novia*) Me quedo, para vestir santos.

**GRETO:** Vista. Desvista. Hasta la vista. Alta vista. Revista...Bah...

**ANSENUZA:** Vía Láctea, era la madre de todos. Había amamantado a más niños que estrellas en el cielo. Los fue perdiendo de a poco. Lentamente se esfumaban de su vista, se escapaban de sus manos. Se hundían en la espuma y ya no salían más a la luz. Un día Vía Láctea decidió que ya no era tiempo de palabras. Que cada palabra suya hundía más a uno de sus hijos. Decidió callar. Decidió marchar. Ella sabía que su paso firme podía mover el terreno que haría aparecer los suyos. Desesperada. Llenos sus senos de leche todavía, completó un papel de interrogantes y se dirigió hacia usted. Estiró el brazo

jueves a jueves, cumpliendo con su parte de aceptar. Mientras la leche se derramaba por sus pezones, recorría la grieta que marcaba su vientre y se mezclaba en el barro. Gusto a chocolate debe haber tenido. Ella decía que el barro curaba todos los dolores, todas las penas. Ella estaba echa de barro, leche y chocolate.

**GRETO:** Ella era necia

**ANSENUZA:** ¿La recuerda?

**GRETO:** Perturbaba mi jornada cotidiana aún con su silencio. Ese sonido de sus pasos arrastrando una pena lograba quitarme mi calma como nadie jamás lo logró. Envié representantes a aquietarla.

**ANSENUZA:** *(Estirando el papelito)* ¿Va a atenderme ahora?

**GRETO:** No soporto que molesten mi paz. *(Va tirando al piso los muñecos que lo rodean uno en uno. Ansenuza atrapando uno por uno, evitando su golpe violento contra el suelo)* Deje de inquietarme ¿quiere? Y este grupo de idiotas, que no pueden apoyarme cuando más los necesito. ¿De que sirve ser poderoso, si uno no puede delegar nada en los demás? Quieren traicionarme. Siempre. Confabulan a mis espaldas. Siempre. Me recuerdan constantemente que debo sonreír ante la voz de mujeres como esa Vía Láctea o usted que no se ni como se llama.

**ANSENUZA:** *(Agitada por el trajín)* Ansenuza. *(Se detiene. Suplicante)* Baje por favor.

**GRETO:** ¿Para que?

**ANSENUZA:** Para que podamos hablar. Tengo...chocolate.

**GRETO:** ¿Si?

**ANSENUZA:** ¿Quiere?

**GRETO:** *(Dubitativo)* No puedo...estoy en campaña.

*Apagón*

**14-**

*Ansenuza, con su cabeza apoyada en La mar, sostiene en su oído un gran caracol.*

**ANSENUZA:** Te oigo... apenas. A penas oigo.

*Apagón*

**15-**

*Ansenuza recostada contra la base del balcón de Greto.*

**ANSENUZA:** Murió entre un jueves y otro. Un lunes o martes cualquiera. Puede haber sido un miércoles o un sábado. ¿A alguien le importa cuando mueren los anónimos?

**GRETO:** A sus padres, sus hermanos. A sus hijos...

**ANSENUZA:** ¿A Usted?

*Silencio*

**ANSENUZA:** ¿Qué le importa a usted? El papel que le ruego lea para continuar mi viaje ¿le importa a usted? Ver mi imagen contorneada en la arena ¿le importa a usted? Todos estos cadáveres de tela que me rodean ¿le importan a usted?

**GRETO:** ¿Cadáveres?

**ANSENUZA:** Sus ministros, acaba de matarlos

**GRETO:** ¡Miente! ¡Despedí a una banda de inoperantes!

**ANSENUZA:** Parecen muertos

**GRETO:** Lo son... tal vez por mucho tiempo. Ansenuza, no se puede construir si no es por encima de lo que se ha destruido.

**ANSENUZA:** Yo estoy destruida... ¿Construirá entonces sobre mí?

**GRETO:** Si es necesario... (*Pausa*) Usted ha logrado aquietar mi espíritu. Eso no es bueno. Me siento extraño.

**ANSENUZA:** Tal vez sea su hora de Din Don. Me voy.

**GRETO:** (*Angustiado*) No se vaya...

**ANSENUZA:** Va a atender mi suplica entonces...

**GRETO:** Pero yo...no debería (*busca una libretita*) El reglamento dice al respecto que...

**ANSENUZA:** (*Interrumpiendo*) ¡Basta de leyes señor mío! ¿Qué quiere ahora? Este papel se derrite en mi mano. Todo mi cuerpo es agua ¿Lo sabe? Ya no hay piel, ni órganos que me conformen. Solo agua de sal, y una columna vertebral de hierro retorcido y oxidado. Venga...se lo ruego.

**GRETO:** Mi horario...

**ANSENUZA:** Tal vez sea el último de los favores que alguien le pida.

**GRETO:** ¡No! No insista.

*Las olas de mar ensordecen. Apagón*

**16-**

**LA MAREA:** Ella viste de blanco. Siempre calma y susurrante un día cualquiera, desata la más feroz de las tormentas silenciosas. Destruye todo a su paso. Su paso de novia se convierte en un pesado tanque de guerra. Con paso lento Ansenusa va hacia el altar ahogando en cada huella su infancia, su adolescencia. Camina deslizándose hacia el más profundo abismo de su propio futuro.

**17-**

**GRETO:** ¿Adonde irá?

**ANSENUZA:** Aquí, allá...A cualquier parte. Es igual para mí. Solo hundiré mis huesos de chapa en algún sitio blando para esperar la muerte. No por menos dramática, será menos precisa. (*Comienza lenta su retirada, carga cuidadosamente la muñeca de barro que representa a Vía Láctea*) Adiós

**GRETO:** Espere...Oiga, bajaré. Siempre y cuando no me toque ni se acerque mucho a mí.

**ANSENUZA:** Llegaré a usted a lo largo de mi brazo.

*Música. GRETO Baja con dificultad. Al llegar al piso investiga el terreno con sus pies, buscando superficie firme. Hay en el, un aire a despojo.*



**GRETO:** Aquí estoy (*Silencio*) Hable, se lo ordeno.

**ANSENUZA:** Gracias...Tenga. (*Estira su brazo con esfuerzo, para entregarle el pequeño papel, Greto no se inmuta*) Prometió que iba a leerlo.

*GRETO coloca su palma hacia arriba. La señala*

**GRETO:** Colóquelo aquí. (*ANSENUZA consiente*)

**ANSENUZA:** (*Ansiosa*) Léalo.

**GRETO:** Tengo miedo

**ANSENUZA:** ¿Usted?

**GRETO:** (*Estirando su brazo suplicante*) Ayúdeme. Temo ahogarme. (*Pausa*) No puedo leer. Nunca aprendí a hacer pie en terreno pantanoso.

**ANSENUZA:** ¿Está ciego?

**GRETO:** No veo nada. ¿No lo nota? Allá arriba con buena luz, percibo alguna silueta borrosa.

**ANSENUZA:** ¿Y todo el trabajo que tanto lo ocupaba?

**GRETO:** Un juego preparado para pasar el tiempo. Antes venían a diario, hacían largas, interminables filas. Lo percibía en el murmullo de la masa. Pedían cosas simples para ellos. Nadie sabe qué difícil es mantener el equilibrio. Me concentré básicamente en no caerme. Perdí la condición de mirar casi sin darme cuenta. Déme la mano

*Silencio*

*De la mano de ANSENUZA, GRETO se desplaza lentamente.*

**GRETO:** Hace tanto que no pisaba este suelo.

**ANSENUZA:** Vía Láctea...

**GRETO:** Vía Láctea lo intentó... tantos más lo hicieron. Debería haber bajado en ese momento. Presiento que es tarde. ¿Qué dice el papel?

**ANSENUZA:** ¿Qué sentido tiene que lo sepa? (*Con lágrimas en los ojos*) No puede verlo, no puede hacer nada más...

**GRETO:** (*Tanteando el vestido de ANSENUZA*) Cásese conmigo.

*Ansenuza se seca las lágrimas y ríe con gusto. Pausa. Acaricia con pena el rostro ciego de GRETO*

**ANSENUZA:** Hijos de hierro y agua. Pura herrumbre procrearíamos. Ciegos y asustados ante tanta inmensidad. ¿Tiene miedo de estar solo?

**GRETO:** Tengo miedo de quedarme aquí abajo. Ya no puedo subir. Sin ayuda no puedo hacerlo. No veo el camino.

**ANSENUZA:** (*Sentándose y desplegando la desvencijada falda de su amarillento vestido*) Venga, estése conmigo. No lo ayudaré a subir. Nunca más. Usted y yo tendremos que esperar juntos la muerte. Puedo soportar el rechazo que me inspira. No puedo soportar dejarlo solo aquí. Además su soledad es el espejo de la mía. Acuéstese aquí a mi lado. Ya llegará la hora. Entretanto no me toque, solo cierre los ojos. (*Sonríe Señala el balcón de GRETO*) Cuando usted estaba allí y yo aquí abajo había un motivo para seguir avanzando. Triste pero motivo al fin...

*Música. Apagón*

**18-**

**LA MAREA:** En la calle transitada un hombre y una mujer vestidos de payasos se toman fuertemente de la mano. Con los ojos cerrados y la voz entre susurros susurran un rezo ronco. El maquillaje de los rostros se deshace mezcla de transpiración y llanto. La marea humana no se percata de su existencia. Solo un perro vagabundo observa la escena con el hocico contra el asfalto.

**19-**

*En el centro de la escena, bajo la tenue luz, se encuentra Ansenuza sentada con su falda desplegada. GRETO apoya la cabeza en su regazo*

**ANSENUZA:** Esperemos. Algún día llegará. Nuestra muerte de mala muerte.

*Sonido de mar embravecido*

*Apagón final*

*Y La Marea tapara a Ansenuza con su vestido de agua y arena,*

*y allí quedarán los tres en la soledad de su mutua compañía.*

*La Mar de Ansenuza, aunque se vea mansa no puede ocultar su ira.*

