

torno, al cual los grandes maestros llaman el famoso cliché y la sobreactuación. Detenerse aquí es fundamental, porque si el caracterizador observa a un actor/actriz con estas características mencionadas recientemente, resulta sumamente difícil que comprenda el actor, cual es la verdadera función del maquillaje. Constantin Stanislavsky dice:

“Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de hablar, de caminar y de moverse; si no sabe encontrar una forma característica al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante”.

Torstov convino y dijo:

“Sin una forma externa, ni la personificación interna, ni el espíritu de la imagen del personaje llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por eso transmite a los espectadores el esquema interior del papel que el actor está representando”. (1992) p.13 y 14)

Cuando se trabaja con los actores a la hora de maquillarlos es imprescindible distinguir la forma de sus rostros, sus rasgos, ya que, ayudarán a acentuar con el pincel la línea correcta. Es por esto, que volviendo a los puntos anteriores, si el actor compone maravillosamente su personaje, será mucho más facilitadora y atractiva la tarea para el caracterizador. Y, para finalizar, el teatro es aquello que da lugar al acontecimiento del cuerpo. Es interesante observar en detalles al actor antes de maquillarlo. No perder de vista sus actitudes, sus gestos, su cuerpo y todo aquel detalle con el que se expresa el actor, pues todo ese material es muy importante para poder diseñar el personaje, y llegar a una verdadera caracterización.

Referencias bibliográficas

Stanislavsky, C. (1994). *Creación de un Personaje*. (1992) p.13 y 14. Mexico. Editorial Diana.

Abstract: Makeup artist has a key role in the theatrical characterization where their knowledge and skills applied to creative process charge extreme important. How to successfully achieve the desired goal?

The actor, in his performance on stage, has the ability to convey to the public understanding of the character in vocal and physical terms. Our task as makeup artists is to guide the actor to work jointly, where the process becomes a playful and creative space probing techniques and creating that dramatic universe.

Key words: communication - creativity - discussion - exchange - motivation - reflection.

Resumo: O maquiador possui um papel importante na caracterização teatral, em que seus conhecimentos e habilidades aplicados ao processo criativo cobram soma relevância. ¿Como conseguir satisfatoriamente o objetivo desejado?

O ator, em sua interpretação sobre o cenário, possui a capacidade de transmitir ao público o entendimento da personagem em termos vocais e físicos. Nossa tarefa como maquiadores é poder guiar ao ator a trabalhar conjuntamente, em onde o processo se converte num espaço lúdico e criativo indagando técnicas e criando esse universo dramático.

Palavras-chave: comunicação - criatividade - debate - intercâmbio - motivação - reflexão.

(*) **Eugenia Mosteiro.** Caracterización Teatral (Instituto Superior de Artes del Teatro Colón).

Música en vivo y dramaturgia. Ficción y realidad de la teatralidad de los cuerpos en escena

Fecha de recepción: agosto 2015
Fecha de aceptación: octubre 2015
Versión final: diciembre 2015

Mónica Ogando (*)

Resumen: La creciente tendencia a la utilización de música en vivo en la escena teatral genera nuevas poéticas en el montaje de la obra, e inevitablemente plantea nuevas problematizaciones en torno a la tensión ficción/realidad de la teatralidad. Los cuerpos en escena de los músicos ejecutantes producen una significación que excede su mera materialidad como intérpretes: muchas veces también pueden interactuar en la ficción representada. A partir de la experiencia del proceso de ensayos de un espectáculo basado en las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabajo se propone reflexionar sobre la articulación entre la dramaturgia textual, -en este caso, aplicada a un texto no dramático- y su articulación con la dramaturgia de los cuerpos en escena, y con la de la música propiamente dicha como materia significativa.

Palabras clave: música – dramaturgia – personaje – ficción - realidad – público – expresión corporal.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 170]

En relación al trabajo presentado en el congreso del año 2014, en donde me había referido a la problematización de la ficción/realidad propia del teatro vinculada a la intervención de espacios no convencionales, -es decir, espacios no especialmente diseñados para el montaje de una obra-, me voy a referir en este caso a la experiencia que tuve y estoy teniendo a propósito de un espectáculo en el que estoy participando como dramaturga y actriz, aunque en este caso mi atención está puesta en la música en vivo.

El teatro desde sus orígenes se ha valido de la música para poder generar en el espectador determinadas imágenes, sensaciones y emociones. A su vez, la música permite crear una configuración del espacio y del tiempo. En este caso, me voy a referir expresamente a la música como elemento integrante del discurso escénico, que es interpretada por un músico en vivo y no por un operador técnico. Además este músico está visible en escena. Y su función adquiere una gran polisemia. Es pertinente aclarar que aún con la gran expresividad y fuerza que tiene la música como elemento integrante del andamiaje de todo discurso teatral, no deja de ser un componente prescindible. Existen puestas escénicas que carecen de música, y sin embargo, cada vez es más recurrente encontrar espectáculos en donde no solo la música adquiere un gran protagonismo, -sin la cual el espectáculo ya perdería su razón de ser- sino que esta recurrencia admite, una vez más, una dificultad para referirse al hecho escénico en cuestión por una denominación genérica ya establecida de un modo más o menos unívoco. Por supuesto que no consideramos que estas denominaciones deban ser categóricas y excluyentes, al contrario, en virtud del cruce de lenguajes imperante en el teatro actual es imposible sistematizar clasificaciones -al menos por ahora. Pero es inevitable comprobar que hay una diversidad de productos que, en virtud de su fuerte apuesta al componente de lo musical, problematizan la emergencia de un criterio clasificatorio -necesario, básicamente a los efectos de la construcción de un pacto de lectura con el público: (¿es teatro musical? ¿Recital con elementos de teatro? ¿Humor musical?). Solo hay un horizonte de expectativa claro cuando se habla de comedia musical. En este género el público sabe que, en mayor o menor medida, en el espectáculo se encontrará una dosis considerable de canciones que, temáticamente, se articularán con un determinado relato. Pero, además, la comedia musical admite otra salvedad: la espectacularidad y la participación de un elenco de varios intérpretes. ¿Podríamos llamar comedia musical a un espectáculo en donde solo hay un intérprete que actúa y canta, y otro intérprete que acompaña en la ejecución musical?

La dimensión de estos espectáculos, como el que nos ocupa en este trabajo, se caracteriza por una dramaturgia híbrida, justamente, un rasgo propio de los espectáculos unipersonales (aunque la presencia de un músico en escena ya relativiza esta denominación, como se verá a continuación). Pero, siendo un intérprete que mayoritariamente está solo en escena, podríamos convenir en principio, que el unipersonal es una forma escénica representada por un actor o una actriz que

interpreta una diversidad de personajes, sea con una caracterización visual distinta o no. El hecho de ser representado por un único actor o una única actriz no significa que se trate de un monólogo. Al mismo tiempo, es apropiado tener en cuenta que las clasificaciones resultan insuficientes para definir fenómenos dinámicos. Más aún si se constata la creciente tendencia del teatro contemporáneo a cuestionar los límites de los lenguajes y establecer toda combinación de cruces posible. Por lo tanto, el punto de partida de este trabajo ya considera la situación de hibridez propia de las manifestaciones espectaculares, pero simultáneamente intenta distinguir sus particularidades con el fin de reflexionar y problematizar estas cuestiones.

En el unipersonal, aunque el personaje no dirige sus palabras a otro personaje, ese discurso solo justifica su sentido en la medida en que se dirige a un interlocutor. El dialogismo se produce independientemente de que ese interlocutor esté físicamente en la escena. El interlocutor puede ser virtual o real, pero su función es estructurante dentro de la forma monológica. Ese interlocutor es, en el caso del monólogo teatral, el público. Referente y cómplice tácito de aquello que se dice, aún cuando en la especificidad del tipo de texto la cuarta pared no sea quebrada y por lo tanto, no haya interacción verbal con los espectadores.

En este contexto, la música como engranaje de una dramaturgia, acompaña distintos momentos del discurso escénico. Sin embargo su ejecución no se produce desde un aspecto exclusivamente material, sino que como cuerpo vivo y visible, el músico ejecutante también produce desde su propio signo escénico, un dialogismo frente a lo que se supone es un espectáculo unipersonal.

Por otra parte, resulta imposible no vincular la presencia del músico en escena de dos componentes dramáticos fundamentales en esta significación, la dramaturgia textual y la dramaturgia del espacio.

Tanto las características del espacio -un café-museo fotográfico, que recrea un tiempo pasado-, como el texto de aquello que se cuenta, -una selección de extractos de las *Aguafuertes Porteñas* -, que, como columna de crítica social y cultural, Roberto Arlt publicaba diariamente en el periódico *El Mundo* en la década del treinta. Esto permite que se potencie la tensión entre realidad y ficción que propone el espectáculo, ya sea por la ambientación y exhibición de objetos antiguos, como por el repertorio de expresiones lingüísticas del texto, claramente de otra época, convergen en una enunciación explícitamente anclada en la actualidad -el café no es un bar de otra época pero la recrea claramente; los textos de Arlt no son contemporáneos, pero aluden a los mismos problemas que actualmente se pueden escuchar en cualquier conversación al pasar en una mesa de café.

Un punto importante es dar cuenta de la especificidad que las *Aguafuertes Porteñas* tienen como texto a ser utilizado para un proyecto escénico. No constituyen un texto dramático, pero tampoco narrativo. De acuerdo a la teoría de la enunciación benvenistiana, el abordaje enunciativo no está en el orden de la historia, sino en el del discurso, por lo que en este caso, hay una

preponderancia de un Yo que se dirige a un Tú- Autor/ narrador y personaje coinciden en una determinada mirada sobre la realidad, que pese a los casi ochenta años que distancian de las condiciones de producción del material, prácticamente esta temporalidad aparece inadvertida, a no ser por el lenguaje y la inscripción puntual de los objetos aludidos, que fácilmente se actualiza a nuestros días con una nueva denominación. O, en todo caso, el problema referido en el texto permanece inmutable, aunque con mayores dimensiones que antes. A través de su aguda mirada sobre las transformaciones que sufría la ciudad y su gente, Arlt ha recorrido una diversidad de temas que actualmente siguen teniendo plena vigencia: la fascinación por la tecnología, los inconvenientes de los nuevos medios de transporte, la alienación del trabajo, las relaciones entre las personas, los problemas edilicios y las inundaciones en la ciudad. El café como espacio social es el eje articulador de las quejas de los porteños, y, hoy como ayer, estos temas se renuevan en un diálogo circular que parece estar más allá del tiempo. Es inevitable que ante a un texto inscripto en el orden del discurso y que trata semejantes tópicos, la cuarta pared se quiebre espontáneamente y se establezca con el público un dialogismo natural: aún cuando no intervenga explícitamente, el espectador se siente ampliamente interpelado.

El hecho de adaptar dramáticamente un texto que se inscribe en el orden del discurso pone en evidencia un Yo y un Tú que adquiere una ambivalencia como sujeto de enunciado y como sujeto de enunciación. La adaptación escénica permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, las libertades de sus formas expresivas, el humor, la mirada crítica, la sensibilidad. En todos los casos, la dramaturgia que parte de la operación de adaptación de un texto no dramático, ni siquiera narrativo, supone una organización textual que prescindiera de los principios convencionales de la teatralidad y se atreva a llevar a los extremos las expectativas más o menos previsibles de las constricciones de un género. Si todo hecho teatral tiene en su enunciación un diálogo con el presente, al trabajarse un texto no dramático que pone énfasis en la coincidencia de autor, narrador y personaje, el presente con el que se dialoga se amplía aún más.

La elección de un café como espacio escénico estuvo fundamentada en nuestra inquietud como grupo orientada a la utilización de espacios no convencionales y a su intervención. En este caso, el ámbito del café como topos social de los porteños, en donde se discutía sobre una diversidad de temáticas de la realidad. Se podría pensar que un café no es precisamente un lugar de intervención teatral, por lo menos el más extremo, ya que es común encontrar una abundante programación de espectáculos en bares, y sobre todo, bares notables. Sin embargo, en la mayoría de estos casos se trata de shows musicales, cuya puesta en escena está absolutamente dissociada de un discurso teatral y mucho más de la ambientación del espacio escénico: el espacio no es utilizado en sus características materiales signíficadas sino meramente como un lugar posible donde ejecutar

un repertorio musical. En el caso de nuestro espectáculo, una de las características de esa intervención es que si bien estaba explicitado el horario en que el espectáculo tendría lugar, el bar, como espacio de público acceso, seguía funcionando en su normalidad. Esto implica que no solo en ningún momento se pudo ensayar con la intimidad del caso, (explorando e investigando las posibilidades efectivas del uso del espacio) sino que, justamente, esta imprevisibilidad del funcionamiento normal del espacio operaba como parte del engranaje dramático del espectáculo. Por otra parte, la presencia del músico como intérprete, si bien asumía un rol diverso y necesario, visiblemente no adoptaba una función del clásico recital, ya que el perfil teatral del espectáculo estaba claramente explicitado.

En este contexto de hibridez de elementos que organizan el espectáculo la presencia del músico ejecutante en escena adquiere una polisemia muy interesante. En el espacio escénico todo es signo, artificial o natural. Todo es visto, percibido como signo por el espectador. Y en este caso, el músico se desdobra en diferentes funciones dramáticas y narrativas. Como cuerpo vivo en escena, la textura del personaje se compone de una sustancia material que lo expresa, con determinadas notas distintivas que son percibidas por los sentidos. El personaje es también constituido por algo inmaterial, que, dentro de un espacio de ficción, lo presentan como una entidad que no pertenece al mundo real, y al mismo tiempo, su corporeidad es real. Es una construcción ficcional vinculada con un modelo real, que desencadena resonancias y relaciones que permiten una relectura de aquello que se entiende por realidad. En este sentido, la sola presencia del cuerpo en escena del músico, ejecutando un instrumento musical, ya lo constituye en un personaje. Sin embargo, en este espectáculo el músico asume distintos roles como personaje, llevando a cabo distintas funciones narrativas. Esta multiplicidad expresiva y significativa que produce el signo del músico en escena en forma explícita (se lo ve) e implícita (esta mera visión despliega todas sus potencialidades de acción), también se vincula con las múltiples perspectivas que la poética del espectáculo unipersonal como género adquiere. En el unipersonal convergen dos aspectos que lo singularizan como hecho teatral: es interpretado por una sola actriz o actor, pero muchas veces quien actúa interpreta varios personajes. Así, en esta situación el concepto mismo de personaje es puesto en cuestión. En un relato escénico es posible apreciar al mismo cuerpo de un actor transformarse en varios personajes. Desde el momento mismo en que un actor cambia de corporeidad, deja atrás la estructura estable del personaje de la modernidad para asumir una nueva concepción de personaje, más próxima a un sujeto posmoderno que también ha abandonado la unidad y las estructuras más o menos estables o unívocas. Y sin embargo, el unipersonal no solo muestra un nuevo sujeto y un nuevo personaje, sino que al mismo tiempo logra hacer de la fragmentación un relato escénico cohesionado, lo que de alguna manera ofrece una suerte de síntesis ante la disyunción de fragmentación/unidad. La modalidad escénica, des-

de el momento en que impulsa el contacto con el espectador, (una vez más, con o sin ruptura de la cuarta pared) propone la coexistencia de dos lógicas: la de la fragmentación y la de la cohesión. Y en este sentido la co-presencia escénica del músico, en la diversidad de sus roles asumidos, ya desalienta la denominación de unipersonal en este tipo de espectáculos. La fragmentación y cohesión del actor o de la actriz parece desplazarse hacia ese otro cuerpo vivo con quien convive escénicamente, cuerpo que aunque en un principio parecía asumir una única funcionalidad, desafía a las expectativas de su rol, sorprendiendo al público con representaciones inesperadas.

En esta línea, el músico en escena se constituye como un nuevo personaje, en el sentido del sujeto posmoderno, cuyo cuerpo, en el caso de nuestro espectáculo- aparece desdoblado en tres funciones narrativas y dramáticas diferentes.

En primer lugar, la forma primera en que se lee el signo del músico en escena es el de un personaje-músico. Como ejecutante musical de la interpretación de dos canciones, su sola presencia en escena lo constituye en personaje, desde el punto de vista del dialogismo tácito o explícito que, como cuerpo vivo, compite con el de otro intérprete que emite determinados contenidos lingüísticos. En este sentido es pertinente señalar la relación entre ese signo en el espacio propiamente dicho y su vínculo con las características del espectáculo. En un bar como este, el cuerpo significativo del músico bien podría ser un signo absolutamente habitual, minimizado por la costumbre, porque de hecho, como se había mencionado antes ¿en qué bar notable o museo no se ofrecen shows musicales? No llama en absoluto la atención que un guitarrista ejecute su instrumento en un espacio de estas características. Y eso, de alguna manera lo acercaría a inscribirse en el ámbito de lo real: como signo teatral, en principio, lo que se ve escénicamente es que un músico hace de músico. Sin embargo, esto adquiere nuevas resignificaciones en relación al anclaje del texto lingüístico y del espacio escénico en que puntualmente se lleva a cabo el espectáculo, ya que todo hecho teatral acentúa la tensión entre realidad y ficción de todo relato.

Por otro parte, como cuerpo vivo, el músico tiene muchos puntos de contacto con el cuerpo del actor, que de por sí evidencia esta ambigüedad con lo real y lo no real de un modo más fuerte. Para ambos cuerpos, el del músico y el de la actriz en este caso, el solo hecho de exhibirse en escena les otorga un status de equivalencia signífica, independientemente de que en el trascurso del espectáculo efectivamente el rol del músico se limite o no a su rol de ejecutante. Su sola presencia ya lo convierte en un potencial interlocutor, además del pacto de interlocución que todo actor o actriz establece con el público cuando asume la interpretación en un espectáculo unipersonal. Si ese dialogismo como alteridad de cuerpo vivo que comparte escena con una actriz se confirma, ya sea a través de su gestualidad o de su voz, se podría decir que el músico en escena adopta el rol de personaje-personaje.

En nuestro espectáculo el músico hace observaciones – gestuales y lingüísticas- que cuestionan los parlamen-

tos de la actriz. Repentinamente, el músico se desplaza en el espacio y pone su cuerpo como un personaje más, su función como músico queda absolutamente escindida e irrumpe en un nuevo signo transformando a ese cuerpo vivo en presencia que interactúa activamente en una ficción. Es decir, dialoga con el personaje que hasta este momento se podría haber considerado como intérprete de un espectáculo monologal. Y también repentinamente, el músico abandona su corporalidad de personaje-personaje y retoma a su rol de personaje-músico.

Así, el desdoblamiento del protagonismo actoral en una diversidad de personajes, parece extenderse hacia otros cuerpos. El personaje-músico se transforma en un personaje nuevo, que no se limita a cumplir su función original. Pero así como puede mutar inesperadamente, también abandona esa mutación. La fragmentación/cohesión del espectáculo que se canaliza en la actuación también es adoptada por un cuerpo al que aparentemente se le había asignado cierta unicidad.

Por otra parte, el músico en escena es también un personaje-sonido. Como dramaturgo musical expone el artificio en su máxima expresión, pero el artificio es precisamente llevado a cabo por un cuerpo vivo. Como ejecutante del sonido, acompaña -de un modo empático o no-, determinados momentos del espectáculo. Su cuerpo, es precisamente el lugar desde donde se origina la fuente del sonido: es decir, está a mitad de camino entre un operador técnico y su consola. Esto, en el anclaje del hecho teatral, nuevamente merece dos observaciones. Por un lado, al exponer la fuente de donde proviene la música, el personaje-sonido adquiere un atractivo especial al tematizar con su cuerpo el metadiscurso del detrás de escena, del mismo modo que se observa cuando en las representaciones escénicas en donde se recrea el espacio de un radioteatro, el mayor atractivo visual proviene del personaje encargado de producir los efectos especiales. Por otra parte, este personaje-sonido, desde la ejecución musical, puede solidarizarse empáticamente con un determinado enunciado lingüístico que emite la actriz, pero también puede cuestionarlo, y por lo tanto, se acentúa su subjetividad fragmentada. Así, se evidencia un dialogismo en donde este personaje-sonido converge con el personaje-personaje, adquiriendo una multiplicidad y fragmentación en simultáneo.

Estas problematizaciones sobre la dramaturgia de la música en vivo respecto de este espectáculo, permiten notar que en toda puesta, la decisión de mostrar un cuerpo en escena produce un signo ineludible en el andamiaje del discurso teatral. Aún cuando ese signo, como uno de los tantos componentes dramáticos que organizan el espectáculo, no forme parte de la interpretación actoral, -al menos de un modo exclusivo-. La mera copresencia de un cuerpo que ejecuta un instrumento musical con la de otro cuerpo que toma la palabra, constituye un punto de partida por demás interesante para repensar el alcance de esta convivencia escénica en relación a las posibilidades enunciativas y estéticas que ofrece todo espectáculo.

Referencias bibliográficas

- Berman, M. (2013) *Teatro en el borde*. La ruptura de los verosímiles. Buenos Aires: Biblos
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna
- De Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna
- Metz, Ch. (1979): “*Historia/Discurso. (Nota sobre dos voyeurismos)*”, en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili

Abstract: The growing trend towards the use of live music in the theater scene generates new poetics in the assembly of the work, and inevitably raises new problematizations tension around fiction / reality of theatricality. The bodies onstage of the musician performers produce a significance that exceeds its mere materiality as interpreters can often interact in fiction represented. From the experience of the process of testing a show based on the Porteñas Etchings of Roberto Arlt, this study focuses on the relationship between the textual dramaturgy, in this case applied to a not dramatic text - and their articulation with dramaturgy of bodies on stage, and with the music itself as a significant matter.

Key words: music - drama – character - fiction - reality - public - body language

Resumo: A crescente tendência à utilização de música ao vivo na cena teatral gera novas poéticas na montagem da obra, e inevitavelmente propõe novas problematizações em torno da tensão ficção/realidade da teatralidade. Os corpos em cena dos músicos ejecutantes produzem uma significação que excede sua mera materialidade como intérpretes: muitas vezes também podem interatuar na ficção representada. A partir da experiência do processo de ensaios de um espetáculo baseado nas Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabalho propõe-se refletir sobre a articulação entre a dramaturgia textual, -neste caso, aplicada a um texto não dramático- e sua articulação com a dramaturgia dos corpos em cena, e com a da música propriamente dita como matéria significante.

Palavras-chave: música - dramaturgia - personagem - ficção - realidade - público - linguagem corporal.

(*) **Mónica Ogando.** Licenciada en Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Guionista cinematográfica.

La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor

Fecha de recepción: agosto 2015
Fecha de aceptación: octubre 2015
Versión final: diciembre 2015

Galo Ontivero (*)

Resumen: Pensamos que el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Tal subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos que son convertidas en parte necesaria del relato escénico. En la dramaturgia de actor, este debe desarrollar sus estrategias de interpretación, es decir, saber cuál es su punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. Nos preguntamos en este trabajo acerca de la problemática de la posible ausencia de este texto pre-escénico.

Palabras clave: dramaturgia - actor – texto teatral – interpretación - subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 179]

El objetivo de este artículo es analizar la problemática de la interpretación dramática que parte de un texto surgido de dramaturgia de actor coordinada por el director. La investigación tiene como punto de partida el estudio concreto de la obra *El Bergantín* de Bernardo Cappa, una obra actuada por el autor de este trabajo para la instancia de proyecto espectacular final de la carrera de Licenciatura en Actuación (U.N.A.). Cabe aclarar que este artículo es el fruto de un trabajo más amplio que es la tesina de licenciatura U.N.A. 2013 dirigida por la Lic. María Victoria Coce. En mi condición de actor, he participado activamente en el proceso de génesis de *El Bergantín* durante 2007, así como en las

funciones que realizó el espectáculo en el 2008 y 2009. Se trata pues de desplegar una perspectiva participativa en tanto este trabajo se propone integrar no solo el análisis de la propia experiencia en los ensayos, sino también el de las compañeras de elenco, incluyendo el análisis de los para-textos y textos pre-escénicos producidos en el proceso de trabajo que fueron base del texto dramático escénico y punto de partida para la escritura del texto post-escénico.

I
La reflexión teórica parte de la siguiente afirmación de A. Badiou: “El teatro como teatro es irreductible al