



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCION ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

El Fruto de lo Absurdo:

Realizar tres guiones y el montaje de uno de ellos para Microteatro basados en el género del Teatro del Absurdo

CÓRDOVA, Geyly
MÉNDEZ, Verónica

Tutor:
PÉREZ, Astrid

Caracas, septiembre 2016

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

“A nuestras familias, a Dios, al arte de la representación”.

AGRADECIMIENTOS

No sé hasta dónde lleguen mis pies, si puedan dejar huellas en la luna o calarse en la memoria colectiva de quienes creen el arte. Serán muchos los que formen parte de mi viaje; y quizás, de las personas que hoy enumere en estas líneas, pocas o ninguna sean mis cómplices a futuro. En cualquiera que sea el caso, siempre formarán parte de mis recuerdos como un eslabón importante en la aventura que conlleva la tesis. Si pudiese pedir algo a la vida, sería la coincidencia constante de un milagro que me dé motivos de agradecer por estar, y que me enseñe en él, el privilegio de vivir:

Mis triunfos, a mi madre y las comisuras de su sonrisa que son mi punto de partida. Mi excusa, a mis hermanos que me regalaron el porqué para contar historias; el placer de escribir, a mi padre, que me enseñó que las palabras son poderosas. A Dayerlin Blanco, por ser mi hermana y mi amiga, por haberme esperado afuera de un salón de clase, por el café de aquella tarde en la que me dijo: “Sí amiga, haz esta tesis”, y por todo lo demás. A Astrid Pérez, mi tutora y amiga, por confiar y hacerse una integrante más del proyecto. A Verónica Méndez, mi compañera y cómplice, por confiar en la mente retorcida de Freud y en el alma reprimida de Frida; por creer y apostar. A Paola Laine, por las sonrisas de madrugada, por el absurdo y por el apoyo infinito en donde encontraba oculto la confianza para apostar en mis talentos. A Damelis Carballo por dar vida al vestuario, por ser tan receptiva siempre. A Raquel Cartaya, Mariana Mifsut y Rebeca Hernández por iluminar la obra con una luz singular. A Ignacio Moreno y Caremily Artigas por dar vida a los personajes, por los consejos y por la dedicación. A María Fernanda Rovaina, Samantha Sánchez, Daniela Gruber y a Victoria Díaz por ser cualquier cosa que necesitábamos: un asistente, un artista, una maquilladora, una iluminadora, una flor, una pintura, una sonrisa; una amiga. A la familia de Microteatro por recibirnos en su casa, por integrarnos, por respetarnos y por tratarnos como iguales. A Dairo Piñeres por la oportunidad y la confianza. A José Poleo por la paciencia y el apoyo. Y, por encima de todo, A Dios, por bendecirme las locuras y ayudarme a creer en la premisa de que un imposible solo cuesta un poco más.

Gabriela Córdova

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por ser mi guía y motor de arranque.
A Chuito y Etelvina, por ser mis ángeles guardianes.
A mi familia, por ser mi más grande orgullo y apoyo.
A Alfredo Gutiérrez, por ser y siempre estar.
A mi segunda familia Sr. César Gutiérrez, Sra. Mayela Gil, Sra. Abuela Estrella y Cesilu por las alegrías compartidas y su apoyo incondicional.
A Caremily Artigas e Ignacio Moreno, por la paciencia y dedicación.
A María Fernanda Rovaina, por demostrarme el valor de la amistad.
A Mariana Mifsut, Samantha Sánchez, Daniela Gruber y Victoria Díaz, por aportar su autenticidad y energía única para que todo saliera bien y crear el mejor equipo de producción.
A Dairo Piñeres, por su buena disposición y acogida a este proyecto.
A la gran familia Microteatro Venezuela, por la maravillosa oportunidad de crecimiento y desarrollo profesional.
Al Sr. José Márquez, por su compañía, paciencia y apoyo.
A Gabriela Córdova, por ser mi cómplice en esta aventura.
A Astrid Pérez, por guiarnos en este camino.
A Elisa Martínez, por ser el hada madrina.
A Raquel Cartaya, por sus conocimientos.
A Anna Lattarulo, por adoptarme, apoyarme en todo momento y ser mi mano derecha durante el camino.
A Lizbeth Sánchez, Natalia Hidalgo y Franklin Baptista, por ayudarme a llegar a este momento.

Verónica Méndez Salazar

ÍNDICE

Introducción	8
Marco Teórico	10
Capítulo I	10
1.1 ¿Cómo se concibe el Microteatro?	10
Capítulo II	13
2.1 ¿Qué es el Teatro del Absurdo?	13
2.2 Evolución del Teatro del Absurdo	14
2.3 Características del género del absurdo	15
2.4 Los personajes	19
Capítulo III	21
Marco Metodológico	25
Capítulo I	25
1.1 Planteamiento del problema	25
1.2 Objetivos	27
1.2.1 Objetivo general	27
1.2.2 Objetivos específicos	27
1.3 Justificación	27
1.4 Delimitación	28
Capítulo II	29
2.1 Explicación del instrumento para la construcción del texto teatral	29
2.2 Guiones	30
2.2.1 Frida y Freud, dos amantes reprimidos	30
2.2.2 Esperando al elefante de las patas largas	39
2.2.3 La primera y última mordida	48
2.4 Perfil de los personajes	58
2.5 Plan de producción	65
2.6 Desglose de necesidades de producción	66
2.7 Sinopsis	68
2.8 Puesta en escena	70
2.9 Vestuario y maquillaje	70
2.10 Espacio escénico	80
2.11 Musicalización	86
2.12 Dirección actoral	86
2.13 Ficha artística	87
2.14 Ficha técnica	87
Capítulo III	88
3.1 Presupuesto	88
3.2 Análisis de costos	95
Conclusiones y recomendaciones	102
Lista de referencias	104
ANEXOS	106

ÍNDICE DE CUADROS

Diseño del espacio escénico Frida y Freud, dos amantes reprimidos	83
Diseño del espacio escénico Esperando el elefante de las patas largas	84
Diseño del espacio La primera y última mordida	85
Presupuesto	89
Análisis de costos	97

INTRODUCCIÓN

"El alma cuando sueña, es teatro, actores y auditorio"

Addison

El Microteatro surge en España en el año 2009, como una propuesta experimental del conocido cineasta español Miguel Alcantú, quien con veintiún (21) socios, entre los que se contaban actores, directores y autores, logró desarrollar y poner en escena en una casona de trece habitaciones que, por largo tiempo, funcionó como prostíbulo, pero que sirvió luego para montar trece piezas de teatro con historias breves, de quince minutos de duración cada una.

Esta novedosa idea obtuvo resultados interesantes y ha sido replicada desde entonces en otros países, incluyendo Venezuela. Aunque se apoya en los principios básicos del teatro, su éxito y al mismo tiempo reto, radica en contar una historia con inicio, desarrollo y cierre en un corto lapso de tiempo, y en espacios no convencionales de aforo reducido. De igual forma, ha servido de plataforma a noveles escritores, productores y actores, que han encontrado en esta propuesta una forma de expresión para desarrollarse profesionalmente.

Podría afirmarse entonces, que este formato se sale de lo cotidiano y por sus mismas características, representa toda una experiencia tanto para los productores como para los espectadores. Para el equipo, se convierte en todo un desafío exponer temas cotidianos, a veces controversiales en la sociedad, como el sexo, la igualdad social o los estereotipos, de forma simple y breve, así como la adecuada selección de historias de autores contemporáneos que tienen algo que decir al respecto.

Para el espectador por su parte, todo resulta novedoso ante la sorpresa de la puesta en escena, la dinámica de entrar y salir de micro obras que se repiten cada media hora en simultáneo, la cercanía con los actores, entre otros, son todos estímulos que potencian su percepción sensorial y el disfrute de la obra desde una perspectiva diferente porque puede sentirse parte de la misma, al tiempo que le permite compartir sus experiencias.

Resulta novedoso y desafiante para cualquier autor, sin lugar a dudas, adaptar los diversos géneros teatrales conocidos a este formato por difícil que parezca, y es en esta fusión de nuevos planteamientos y estilos literarios donde radica la originalidad que gusta al público, a pesar de romper con todas las reglas establecidas.

En la década de los 40 y 50 por ejemplo, surgió, a raíz de la postguerra, un movimiento literario que sirvió de base para el concepto denominado Teatro del Absurdo,

que significó una ruptura con respecto al teatro tradicional. El sentimiento generalizado de quiebre emocional y social aunado a una sensación de absurdidad, presentó un escenario perfecto para que los mayores exponentes de este género, reflejaran en sus obras la irracionalidad de la condición humana de la época, mediante el abandono de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo.

Es precisamente así como surgen nuevas formas de expresión a las controversias sociales, sociológicas, psicológicas y políticas del ser humano. El Teatro del Absurdo es una de esas expresiones de esta búsqueda, sin aceptar estilos artísticos basados en la continuidad de standars y conceptos sin validez. El Microteatro por su parte, se constituye como una forma válida para narrarlas.

Por lo antes expuesto, las autoras de este proyecto, han querido incursionar en esta área, todavía en vías de crecimiento en el país, presentando una propuesta de Microteatro basada en el género del Teatro del Absurdo, denominada *El fruto de lo absurdo*, compuesta por tres micro piezas: *Frida y Freud, dos amantes reprimidos*; *Esperando al elefante de las patas largas* y *La primera y última mordida*. El desafío mayor consistió en fusionar justamente el concepto del Teatro del Absurdo y el formato de Microteatro.

De las tres piezas originales, la puesta en escena es *Frida y Freud, dos amantes reprimidos*, cuyo estreno tuvo lugar el día martes 30 de agosto de 2016. Se presentó por seis días consecutivos, en la sala número 21 de Urban Cuplé, ubicado en el Centro Comercial Ciudad Tamanaco, Caracas, Venezuela.

"Escribir teatro es el trabajo más difícil que más fácil parece."

Enrique Jardiel Poncela

MARCO TEÓRICO

Capítulo I: El Microteatro

“Cinco minutos bastarían para soñar toda una vida, así de relativo es el tiempo”.

Mario Benedetti

1.1 ¿Cómo se concibe el Microteatro?

Berthold, (1974) señala que el teatro del mundo se ha convertido en teatro mundial. Con ayuda de los medios de comunicación de masas y las redes sociales ha podido alcanzar un grado de expansión casi ilimitado. “En cierto modo, se ha vuelto más refinado que antes, más intelectual y subjetivo, más antiteatral y provocador (...) tiene la posibilidad de servirse de todos los mecanismos teatrales modernos imaginables o de demostrar lo contrario: no los necesita” (p. 283).

En consecuencia, el público tiene menos percepción de la imagen externa de la representación teatral que la interna. Ya no se orienta en el drama clásico. La pieza se le muestra como espejo caricaturesco que devuelve una imagen que no está preparado para aceptar. El drama muestra, obligado por la necesidad, una imagen tragicómica de la vida en una época que ya no evita la pregunta de “qué hacemos aquí en la tierra y cómo podemos sobrellevar la pesada carga del mundo de las cosas”. (Berthold, 1974, p. 283).

De esta forma, surgen nuevas formas de expresión de las controversias sociales, sociológicas, psicológicas y políticas del ser humano y, una manera de narrarlas es a través del Microteatro.

Esta nueva modalidad nace en Madrid, España, por iniciativa y de la mano del director y dramaturgo, Miguel Alcantúd, en colaboración con Pablo Blanco, quienes durante dos semanas, del 13 al 23 de noviembre de 2009, presentaron con casi cincuenta artistas —entre directores, autores y actores— un proyecto teatral en un antiguo burdel en la calle Ballesta, bajo el lema *Por Dinero*. Lo que produjo que en 13 habitaciones diferentes, se alojaron 13 grupos autónomos e independientes con la consigna de crear una obra teatral de menos de diez minutos, para un público de menos de diez personas por sala sobre un tema común, la prostitución (Publmetro, 2015).

A partir de 2009, el teatro breve ha sido una tendencia en auge. Nada más en España, se han publicado más de mil trescientas obras bajo este formato. Díez, (2012) define el Microteatro como:

(...) abarca desde la pieza más breve, la micropieza, pieza mínima, pulga dramática (...) de apenas unas cuantas líneas, cuya situación dramática se resuelve en el corto espacio de un minuto, hasta la de mayor extensión que, dependiendo del formato de la publicación, no suele exceder las cuarenta páginas y en escena no sobrepasan los noventa minutos (pág. 207) [Página web en línea].

La brevedad narrativa exige al autor “una frondosa imaginación y estar dotado de una entrenada economía en la administración y uso de palabras” con el objetivo de comunicar en pocas líneas un mundo lleno de posibilidades, y la cataloga como una “situación límite” que permite concentrar el conflicto central de la historia. Peña (citado en Perich, 2014, p. 17). Por ello: “cuando se elimina todo lo superfluo, todo lo innecesario, todo lo añadido, queda solo la esencia dramática de las piezas cortas”. Barbero (citado en Diez, 2012, p. 207).

De esta forma, Mayorga, (citado en Diez, 2012) afirma que el valor de una obra teatral “no depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores” (p. 207). Por ello, a través de la representación de Microteatro se busca transmitir el impulso, la energía, el aliento con que se ponen en marcha los conflictos de las historias y, en consecuencia, el formato suele ser proporcional a la energía que lo genera. Campos (citado en Diez, 2012).

Por consiguiente, estas obras representan un gran reto para los dramaturgos actuales y estos, a través de sus obras, se esfuerzan por destacar los más grandes acontecimientos que han marcado la realidad histórica de la sociedad del siglo XXI: la violencia reflejada en guerras, atentados, represalias, matanzas y destrucción. De esta forma, una vez más, se demuestra que el teatro es un medio que cumple la misión testimonial que siempre ha tenido encomendada: “ser espejo de vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno”. Serrano (citado en Diez, 2012, p. 214).

Para poder apreciar el Microteatro se debe tener en cuenta que “cada pieza debe ser vista como una obra completa, porque en su brevedad cada una de ellas aspira a representar un mundo”. Quiles (citado en Diez, 2012, p. 207).

En vista del auge del teatro breve, en el año 2012 llegó a la ciudad de Miami, Estados Unidos, de la mano de Jorge Monje, con el apoyo del Centro Cultural Español de Miami. Su propuesta es la única que realiza las obras en contenedores de carga de entre 6-7 metros de largo por 2.4 metros de ancho y los únicos que adaptaron el concepto al idioma anglosajón. Historia, (2012), Microtheatermiami [Página web en línea].

En el año 2013 se instauró en México bajo un sólido comité organizador conformado por Alejandra Guevara, como directora general; Jaina Novelo, como directora operativa y Juan Pablo Rivas, como productor ejecutivo, donde presentaron por un mes nueve propuestas dramáticas bajo el lema *Por Dinero*, en alusión al nacimiento de Microteatro en España (Ponce y Vértiz, 2013) [Página web en línea].

Inspirados por las experiencias de Microteatro en otros países, en el año 2014, Malala Dubuc, Robert Chacón y Dairo Piñeres, dan forma al proyecto Microteatro Venezuela en la ciudad capital, con la organización del primer festival “Teatro de ¼”, en los espacios de Urban Cuplé, ubicado en el Centro Comercial Ciudad Tamanaco, Caracas. En la primera temporada se prepararon 23 espacios, entre salas y lugares no convencionales, para presentar por seis semanas, 23 mini obras de máximo 15 minutos, las cuales fueron bien recibidas por el público venezolano (Zambrano, 2014) [Página web en línea].

A su vez, en el año 2015 Dafna Husid y Alejandra Claro estrenaron la modalidad en la ciudad de Santiago de Chile, Chile, con diez obras que versaron sobre diversos temas como el amor, la venganza, relatos de vida, el dinero, sexo, entre otras. Microteatro: Una Vanguardista y Sorprendente Experiencia de Entretenimiento, (2016), Teactualiza.cl, [Página web en línea].

A propósito del revuelo social que ha generado esta iniciativa, Berthold, (1974) rescata la importancia del espectador y señala que, en la medida en que estos no olviden que son un factor creador del teatro y no un mero consumidor pasivo, mientras afirmen su derecho a participar espontáneamente en una representación, con su aprobación o protesta, el teatro no dejará de ser nunca un elemento activo de la existencia humana y continuará ejerciendo su función de comunicación.

En resumen, podría decirse que:

El Microteatro es un formato teatral consistente en la representación de una micro obra de duración inferior a los 15 minutos para un número máximo de 15 espectadores, representado en un escenario en el que el público se encuentra integrado dentro de una sala de medidas inferiores a los 15 metros cuadrados. Además, forma parte de sus características el desarrollarse varias obras simultáneamente en sesión continua con homogeneidad en todas ellas en el tema a representar (...), pero con una absoluta libertad de planteamiento y visión por parte de las compañías en cuanto al desarrollo. ¿Qué es el Microteatro? <http://microteatromadrid.es/que-es-microteatro/> [Página web en línea].

Capítulo II: El Teatro del Absurdo

“El hombre se encuentra ante lo irracional; siente en sí su deseo de felicidad y de razón. El absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio no razonable del mundo”.

Albert Camus

2.1 ¿Qué es el teatro del absurdo?

El término fue acuñado por Martin Esslin (1966) “El teatro del Absurdo consiste en expresar el sentido del sinsentido de la condición humana, así como lo inútil del pensamiento racional proponiendo un abandono absoluto de la razón” (p.4). El concepto tradicional, implica contradicción con la razón y se refiere a lo incongruente, lo ilógico, lo ridículo.

Lo que terminó por ser el texto más influyente en el teatro en la década de los sesenta, define este tipo de dramaturgia bajo el análisis de los ensayos existencialistas de Albert Camus y, particularmente, en el Mito de Sísifo, en el cual Sísifo, castigado por los dioses, debe llevar una roca a una cima y, al llegar a ella, lanzarla, para luego repetir la acción una y otra vez. Una referencia a lo absurdo del ser, que evidencia esa realidad en la cual está inmerso el hombre contemporáneo. (Bennet, 2011) [Página web en línea].

Para Esslin, (1966) los principales dramaturgos que definieron y pusieron en práctica el movimiento son Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet y Arthur Adamov, aunque cada uno de estos autores tiene preocupaciones y estilos muy personales que sobrepasan el término absurdo.

Se habla de teatro del absurdo, de teatro de irrisión, de anti-teatro, de nuevo teatro, o simplemente de teatro de vanguardia. Cualquiera rótulo de estos es, naturalmente, convencional, y convencionalmente une diversos escritores que en algo se acercan y que en mucho se diferencian (Vélez, 1970).

La pluma de quien es considerado el padre del teatro del absurdo y uno de los principales dramaturgos del movimiento, Ionesco, (1962) define lo absurdo como: aquello que está desprovisto de propósito. Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido; todas sus acciones pasan a ser insensatas (sin sentido), absurdas, inútiles (Traducción libre del autor).

Jacquart Emmanuel, (1974) lo define como la “transformación repentina del personaje. Falta de lógica, pero no de evolución. Es una progresión intensificada de la

situación inicial. Es decir, un movimiento paulatino del sinsentido parcial al sentido total, de la extravagancia al absurdo” (p. 155).

Entonces, en concordancia con lo anteriormente expuesto, podría entenderse como un género o subgénero del teatro que tiende a asumir la calidad de la fantasía, el sueño y la pesadilla, sin interesarle tanto la aparición de la realidad objetiva, muy al contrario de esto, en su afán por el existencialismo, hace constancia del carácter irracional que tiene la vida. Sin embargo, aun cuando se carece de una estructura lineal y una falta de argumento en sus escenas, en su crítica por la existencia humana, desarrolla un sinsentido coherente dentro de la pieza, que termina exponiendo un sentido aparente.

2.2 Evolución del teatro del absurdo

El movimiento teatral de lo absurdo surge en el siglo XX en el París vanguardista, en los teatros de bolsillo de la ribera izquierda de Sena y, precisamente, del Barrio Latino; no obstante, entre los representantes del movimiento pocos son de origen francés. Este género teatral abarca un conjunto de obras escritas por algunos dramaturgos Estadounidenses y Europeos, entre la década de los cuarenta y sesenta. (Bennet, 2011) [Página web en línea].

Rodríguez, (1985) sitúa sus comienzos a finales del siglo XIX con *Abú rey* de Alfred Jarry, como un antepasado directo del movimiento, pues esta obra plasma la semilla de lo que significaría más adelante, un profundo cambio artístico. Como ésta, existen muchas otras obras anteriores al movimiento que venían trabajando el existencialismo y la pérdida de la razón como punto de partida; sin embargo, fue Esslin quien termina por definir formalmente el movimiento de lo absurdo en su libro *El teatro del Absurdo* (1966), además de calificarlo como el último eslabón de una cadena evolutiva iniciada en el naturalismo. La creencia idealista y platónica en las esencias inmutables, termina por ser la realidad en la percepción y la estructura interna de la mente humana. Así, el autor considera que:

Cada una de sus obras es una respuesta a estas preguntas: ¿cómo siente este individuo al ser enfrentado con la situación humana?, ¿con qué disposición de ánimo se enfrenta al mundo?, ¿qué siente al ser él? Y la respuesta es imagen poética, una total y completa – una obra -, o una sucesión de imágenes complementándose de tal modo que forman la obra del dramaturgo (Esslin, 1962, p.306).

Por otro lado, el autor habla de una constante evolución de este género de teatro mediante el trabajo de los dramaturgos del Absurdo. Asimismo, Buylla, (s.f.), afirma que es después de la segunda Guerra Mundial, cuando el Teatro del Absurdo desborda los estrechos límites de un círculo de elegidos en que se había desenvuelto todo el vanguardismo anterior para convertirse en un espectáculo todavía para un público restringido, pero amplio e influyente en el panorama dramático contemporáneo. De nuevo es París y de nuevo son escritores no franceses los que practican el nuevo teatro: Beckett, Ionesco, Adamov; a los que podría añadirse el francés Jean Genet y el español Arrabal [Página web en línea].

Obras como *La cantante calva* y *El Rinoceronte* de Eugène Ionesco, tuvieron un tremendo impacto en la sociedad. Lo novedoso de sus planteamientos y su inteligente resolución, rompían con la dramaturgia tradicional e introducían estructuras y formas teatrales nuevas. Sin embargo, para aquel entonces, tal rompimiento solo fue apoyado por un puñado de intelectuales que apreciaron la temática que recogía las premisas del movimiento existencialista (Caballero, 2014).

Del mismo modo, las obras de Samuel Beckett, como *Esperando a Godot* y *Fin de Partida*, representan una verdadera innovación del teatro del absurdo, contienen todo un paradigma del pensamiento moderno y postmoderno a través de una ruptura de las convenciones en cuanto al lenguaje y la construcción dramática. Representantes del Teatro del Absurdo, (2008), Sobre teatro y más [Página web en línea].

Beckett experimentó con el lenguaje hasta dejarlo solo en su esqueleto, lo que originó una prosa austera y disciplinada, impregnada de un humor corrosivo. Tan distintiva prosa lo convirtió en una notable influencia para dramaturgos posteriores, sobre todo en aquellos que siguieron sus pasos en la tradición del absurdo. Es considerado, junto a Ionesco, los representantes más importantes del movimiento (Vélez, 1970).

En palabras de Esslin, (1966) El Teatro del Absurdo “no es, por su misma naturaleza, una escuela o movimiento literario, ya que su esencia radica precisamente en la investigación libre y aislada que realiza cada escritor según su perspectiva individual (...)” (p. 185).

Herreras, (1996) manifiesta que:

Aunque el movimiento del teatro del absurdo quedó enclavado en el último tercio del siglo XX, es evidente que sus planteamientos han continuado en autores como O’Neill, Miller y T. Williams (...) que han ampliado tanto en contenido como en estética, los ingredientes postulados por los tres autores fundamentales del final del movimiento: Ibsen, Strindberg y Chejov (p.161)

“(…) El teatro del absurdo ha sabido dar cuenta del estrecho lazo que une a sus autores con las preocupaciones de nuestro tiempo, y al mismo tiempo, su deseo de conseguir una teatralidad nueva” (Esslin, 1966, p.185).

Este movimiento o género teatral ha querido —y esta ha sido la importancia de su existencia y, aún más, de su evolución— despejar el terreno, preparar la andadura futura del hombre, facilitándole el cambio y salvándolo de los riesgos que lo amenazan. Se trata de una búsqueda de nuevos ideales de perfección que siguen pareciendo inalcanzables.

2.3 Características del género del absurdo

Artaud, (1938) formuló algunas ideas que serían la base del teatro del absurdo tal y como es concebido en el presente. Al tomar como cimiento la vuelta al mito y a la magia, este manifiesta la necesidad de enfrentar al público con la verdadera imagen de sus conflictos internos por medio de un teatro poético. La intención es disminuir el poder del diálogo por la dramaturgia, así como la restauración del gesto y del movimiento. Por lo que el autor determina que:

Tras la poesía del texto, está la poesía de la acción, sin forma y sin texto (….) ya que mi principio es que las palabras no lo dicen todo, y que, por su naturaleza y carácter definidor, fijado de una vez para siempre, reprimen y paralizan el pensamiento en lugar de alentar su desarrollo (…). Estoy añadiendo otro lenguaje al hablado, y estoy intentando restaurar la antigua magia de la palabra, su poder esencialmente de conjuro. (p. 291).

Además el autor explica que, al tomarse por cierta la caracterización del término, los autores comenzaron a aglutinarse bajo la etiqueta de lo absurdo como una especie de acuerdo frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda, en medio de un universo inexplicable, recayendo en la metáfora poética como una forma de proyectar sus más íntimos estados.

Según Caballero, (2014) el teatro del absurdo se mueve bajo la falta de sentido de la naturaleza humana, “crea en ellas un universo impredecible, irreal, en el que la comunicación entre las personas es muy difícil. Desde luego el pesimismo marca la obra del autor, pero su sentido del humor se filtra en multitud de situaciones cómicas” (p. 8). Por ello, el autor dice que:

A Ionesco todo le parece lógico "en el interior de la existencia" pero encuentra asombroso "el hecho de ser, de existir". El hombre de Beckett es una larva que se va destruyendo lentamente. Un estado tan abyecto es un

hecho evidente para él, pero que se le convierte en escándalo (...) Beckett se escandaliza simplemente de que el hombre sea como es, sin señalar una razón para que haya de ser de otro modo. Por eso Ionesco y Beckett, que ponen en evidencia lo sorprendente y lo escandaloso de la realidad que es la condición humana, no la están denunciando como absurda. Pero el asombro o el escándalo que esos autores experimentan ante el ser del mundo y del hombre, no lo expresan por medio de disertaciones, de discursos o de razonamientos, sino a través de unos hechos, de un lenguaje o de un proceder, que parecen carecer de sentido, y que por tanto con toda lógica se pueden calificar de absurdos. Es un modo práctico de presentar la realidad (p. 366).

Dice Vélez, (1970) sobre las características del teatro del absurdo de los dos dramaturgos más significativos del movimiento, Ionesco y Beckett, que en su búsqueda de patrones para representar la realidad, se encuentran entre las barreras de lo absurdo.

Los autores del movimiento reconocen y asumen como la característica de expositor pesa sobre el artista, cuando este intenta hacer una crítica hacia las angustias del hombre en general. Ionesco, (1980) por su parte, expresa: “¿por qué existe todo esto?, ¿en qué consiste realmente este mundo? Esas preguntas que se plantea el ser humano son también las que afectan al artista. Este, además, se las plantea de una forma mucho más cruel, mucho más auténtica (...)” (p. 114).

Por su parte, Rodríguez, (1985) lo define como “un teatro donde cada actor va por su lado, encerrado en ‘su mundo’, ‘su soledad’; un mundo donde el hombre se siente privado de fe, esperanza. Las cosas son incoherentes, sin sentido” (p. 189).

Entre sus características, Vélez, (1970) dice que en el teatro del absurdo “encontramos con frecuencia diálogos y acciones completamente bufos. Esto, en sí mismo, no significa innovación alguna. Lo nuevo podría estar en el oficio que aquí tiene el humor: mostrar lo trágico o lo irracional de la existencia (...)” (p. 384), de esta forma el autor explica:

Al tratar de romper los límites de la lógica y del lenguaje, se abaten las paredes que encierran a la misma condición humana (...). La verdadera significación del ‘nonsense’ es un intento metafísico, un esfuerzo para ampliar y trascender los límites del universo material y su lógica. (p. 254).

Asimismo, en este tipo de teatro es frecuente el lenguaje del "nonsense". Lo que Esslin, (1966) define como algo más que un mero juego de palabras.

Aun cuando los escritores no siguen un patrón para la construcción de las historias que caracterizan este subgénero teatral, entre sus diferencias, existen similitudes que los acercan. Por ejemplo, *la transformación repentina del personaje* [itálica añadida], donde se muestra una falta de lógica pero no de evolución y *la inversión del principio de casualidad* [itálica añadida], donde las causas producen efectos contrarios a los que se esperan (Núñez, 1977).

Asimismo, Jacquart, (1974) habla de *la intensificación progresiva de la situación inicial* [itálica añadida] como un movimiento paulatino del sinsentido parcial al sinsentido total; de la extravagancia al absurdo. También hace referencia al *énfasis rítmico y/o emocional* [itálica añadida] de las historias, que sirve para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona. Dos elementos que, a juicio del autor, se repiten en múltiples obras de este tipo.

Pierre Larthomas, (citado en Núñez, 1977) habla de una relación del teatro del absurdo con la estructura musical, donde la repetición y la variación, dos formas de progresión, se muestran en ambos. Por ejemplo, para la disposición sonora de la obra, el músico cuenta con tres recursos: la repetición de un tema, su variación y su desarrollo. Dejando a un lado la noción de desarrollo, en el teatro del absurdo se puede distinguir: la repetición pura y simple, la recurrencia de elementos equivalentes y la variación o repetición parcial acompañada de variaciones.

Lo innovador del Teatro del Absurdo es que no pretende dar las respuestas que todos esperan, o las que cree el espectador que debería esperar, sino que los deja con la interpretación y el análisis de cada una de sus obras. Juega con la convencionalidad del lenguaje, pero su objetivo no es mostrar un rotundo fracaso de la comunicación; quiere, en palabras de Ionesco (Esslin, 1966):

Desmenuzar el lenguaje de modo que pueda ser reunido en un nuevo orden, para restablecer contacto con ‘lo absoluto’ (...) ‘con la realidad múltiple’ ,es un imperativo a empujar de nuevo a los seres humanos a que contemplen lo que realmente son (p.310).

Dentro de esta reinterpretación del lenguaje, el decorado y las escenografías, al igual que los objetos y los accesorios utilizados, juegan un papel determinante. Se presentan en un marco de un mundo vacío, como contraste con el contenido de la obra. Presentan, imaginariamente, la realidad de los mensajes que se pretenden llevar, es como un sub-lenguaje implícito que, mediante objetos muy pesados, domina a los personajes en escena.

2.4 Los personajes

En cada género el tratamiento del personaje es distinto. En el teatro del absurdo, donde no hay mayor interés en mostrar una historia o en defender una tesis, los personajes no presentan conflictos entre ellos; no se está a merced de unos seres individuales, con pasado y destinos señalados.

Tejedor, (1991) en su obra *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, presentada en la Universidad Católica Andrés Bello, dice que los personajes de este teatro carecen de verosimilitud, de realismo, porque tienen como función el personificar la intuición que el autor tiene del mundo y el hombre. Son ajenos a circunstancias accidentales de posición social o contexto histórico, desnudos, mostrados en su esencia ante los aspectos básicos de la existencia. Muestran que la naturaleza del hombre no es constante, y por eso es tan fácil transformar un personaje en otro durante la presentación.

Se percibe, a través de los personajes, la desorganización que existía, la confusión y el caos, consecuencia del poco control que tenían por su propia existencia. Sus grandes obstáculos para expresarse y comunicarse entre ellos mismos, no permiten establecer un punto de enfoque entre todas las partes, lo que termina por distanciar al espectador, lo hace inmune; no se compadece. Su respuesta ante la actitud de los personajes y su ridículo comportamiento, es la burla; una respuesta propia ante lo cómico (Valera, 2015) [Página web en línea].

Núñez, (1977) afirma que “el teatro del absurdo, presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos, resultan incomprensibles, ilógicos (...) Son cualquier cosa menos auténticos caracteres” (p. 637).

Entonces, la identificación del espectador con el personaje, que parecía ser un elemento indispensable de la dramática desde la tragedia griega, no sucede en el teatro del absurdo. Sin embargo, la identificación no se pierde del todo, esta se alterna con el distanciamiento, a fin de que el interés en la puesta en escena no se pierda, y el espectador pueda mantener una distancia crítica.

Bertold, (s.f.) lo describe bajo *el efecto “V” o efecto de distanciamiento* [itálica añadida], una forma de teatro donde la falta de empatía del espectador, le permite reaccionar de una manera objetiva ante la obra. Bertold hacía especial énfasis en un distanciamiento

emocional del espectador con la obra, puesto que, a su juicio, el teatro debía "mostrar y explicar ideas de una realidad que consideraba cambiante".

Se trata de un teatro que pretende eliminar gran parte de la relación causa-efecto en sus episodios, pues los personajes se reducen a meros modelos. El espacio donde se desarrolla la acción no es concreto y el mundo es mostrado de forma alienante e incomprensible. Claramente, uno de los propósitos del teatro absurdo es la crítica de la sociedad egoísta y falsa, reflejado mediante personajes psicológicamente incoherentes, que reflejan un sentimiento de incomprensión e inconformidad, de desilusión, esa manera angustiosa de vivir sin tener nada que decir al otro (Rodríguez, 1985).

Capítulo III: Producción para Microteatro

“El valor del producto se halla en la producción”-.
Albert Einstein

La producción es la interrelación dialéctica entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción en el proceso productivo. Esto se da como un todo y sus componentes no se pueden escindir. Como decía Marx en *La miseria de la filosofía*: “Las relaciones sociales están íntimamente vinculadas a las fuerzas productivas”. Lo fundamental es la articulación en el proceso de producción de las Fuerzas productivas y de las relaciones de producción. Lecturas para el eje IV. Historia, (s.f.), jóvenes emergencia [Página web en línea].

Según Casadesus y Pasamón (2003) el proceso de la producción se divide en tres etapas:

El proceso de producción de una obra nace con la primera idea del montaje, la selección de un contenido o texto, la selección de artistas, la planificación de los ensayos, la construcción de los elementos necesarios para llevar a cabo el espectáculo (vestuario, escenografía, iluminación), hasta llegar a los preestrenos, al estreno y posiblemente a la gira del espectáculo. Los mecanismos de financiación de que podamos disponer nos condicionarán todo ese proceso que, de cualquier modo, queda dividido en tres fases esenciales: preproducción, producción o montaje y explotación (p.7).

Todas las obras se presentan al mismo tiempo y se repiten seis veces por día, cada treinta minutos. “El público escoge cuantas piezas verá, se da un receso de quince minutos después de cada obra para que los espectadores analicen el contenido y, los productores, aprovechan la oportunidad para arreglar a los actores o cualquier imprevisto” (Pérez, Comunicación Personal, Enero 21, 2016).

El formato Microteatro es un evento que no solo se limita a la presentación de una obra. “Se trata de que los asistentes se involucren para que vivan una experiencia teatral fuera de serie”. Después de cada función hay un entretiem po de quince minutos donde los espectadores tienen la oportunidad de compartir con los actores, comprar refrigerio y disfrutar de buena música antes de entrar a la siguiente función (Poleo, Comunicación Personal, Abril 18, 2016).

Por otro lado, con relación al espacio, se dispone de cubículos de no más de quince metros cuadrados separados por una distancia ínfima para la realización de la pieza. Cada sala tiene su productor, director y guionista que garantizan los insumos necesarios para el correcto desempeño del evento (Pérez, Comunicación Personal, Enero 21, 2016).

Los productores de sala son seleccionados por los directores, quienes presentan sus propuestas ante el comité de Microteatro y luego arman a su equipo de producción de acuerdo a las características de cada pieza. Una vez elegidos, son los encargados de velar por el cumplimiento de las reglas de la sala y todo lo relacionado con esta (Poleo, Comunicación Personal, Abril 18, 2016).

Los montajes dependen de las necesidades de producción de cada pieza. Sin embargo, cuentan apenas con un mínimo de recursos escenográficos, lumínicos y de vestuario por las dimensiones del espacio y la rapidez y flexibilidad del concepto Microteatro. En Venezuela, cada cubículo está equipado con cuatro luces en el techo a disposición del director y sillas para los espectadores (Poleo, Comunicación Personal, Abril 18, 2016).

Se hace necesario resaltar la importancia de las escenografías por las mismas características del Microteatro, donde algunas piezas cuentan con un solo detalle principal, mientras otras están llenas de objetos, pero siempre teniendo en cuenta que se trata de recrear un contexto que permita al espectador adentrarse y ser parte de la historia. (Staropolsky, 2014) [Página web en línea].

De acuerdo con Andreína Mesa, productora y actriz, el Microteatro es un género experimental que busca presentar una obra de teatro en espacios reducidos no convencionales; como un baño o una cocina, en no más de quince minutos. Al tratarse de salas pequeñas con un aforo de máximo 20 personas, los espectadores tienen la oportunidad de relacionarse de manera más directa con los actores, maximizar sus percepciones sensoriales e introducirse con mayor facilidad dentro de la situación que se está presentando. Este concepto obliga al público de cierta forma, a abandonar su zona de confort y sentirse parte de la obra, lo cual crea una sensación de cercanía entre ambos; público y actores. (Mesa, Comunicación Personal, Mayo 12, 2016)

“La sensación que se vive en Microteatro es inigualable, sientes las emociones de las personas, cuando se ríen, cuando están tensos, cuando quieren llorar, se palpa la conexión entre el actor y el público. Cada función es distinta, no es solo ver la obra sino meterte en ella” (Centeno, Comunicación Personal, Julio 11, 2016).

Por sus mismas características, el Microteatro obliga al productor a ser muy cuidadoso de los detalles para evitar situaciones extremas y que la obra se salga de control, en una puesta en escena donde no hay tiempo para mucha improvisación por parte de los actores. Por ende, se hace imperativo la evaluación de cada propuesta para que no resulte escandaloso el contenido para determinado público; la disposición de la sala de acuerdo a las características de cada proyecto; la organización de la entrada y salida y la perfecta delimitación de los personajes que en caso de alguna participación imprevista del público, de cierta maniobrabilidad a los actores que impida el fracaso de la obra. (Mesa, Comunicación Personal, Mayo 12, 2016)

La experiencia de Microteatro en Venezuela a pesar de haber sido implementado hace relativamente corto tiempo, ha resultado ser muy exitosa al contar con la aprobación del público desde sus inicios. De hecho, Venezuela es el país que cuenta con el mayor número de salas, cada una con capacidad para 40 personas, aforo que supera lo estrictamente convencional para el género. A la fecha, se han presentado nueve temporadas para todo tipo de público. (Mesa, Comunicación Personal, Mayo 12, 2016)

A propósito de esta nueva forma de hacer teatro y con intención de enfatizar la aceptación de las distintas audiencias a esta innovadora modalidad, en la temporada de febrero 2015, Microteatro Venezuela contó con “veintidós (22) propuestas teatrales, veintidós (22) directores y dramaturgos, y veintidós (22) salas de teatro no convencionales habilitadas para la ocasión”, lo que demuestra la complacencia de las nuevas tendencias y el apoyo a noveles talentos como lo son los productores, directores y actores involucrados y comprometidos con la idea de hacer de lo micro algo macro. Teatro de ¼, 2015, Ommproduccion.jimdo.com [Página web en línea].

Finalmente, podría concluirse con lo que dice la autora Staropolsky, (2014) que expresa:

Como su nombre lo indica el Microteatro desarrolla una breve y simplificada historia. Cada cuarto tiene una puesta en escena diferente. La escenificación dura quince minutos, dentro de un espacio de quince metros cuadrados, genera un flujo tremendo de gente que entra y sale de una y otra escena. No existe una hora específica sino un largo lapso en el cual siempre estás a tiempo para entrar a una de ellas. Esto mantiene un ambiente relajado, de disfrute y de compartir experiencias. Después de todo, por más

de que alguna de las obras no sea de tu agrado, son tan sólo quince minutos de tolerancia a la misma. Además, entre una y otra micro obra, cada quien puede decidir el espacio de tiempo que deja ya sea para tomar algo o simplemente convivir [Página web en línea].

MARCO METODOLÓGICO

Capítulo I: El Problema

1.1 Planteamiento del problema

El teatro se fundó en la antigua Grecia, propiamente en el año 534 a.c. por un hombre llamado Tespis, el primer actor de la época. De acuerdo con algunos teóricos, sin embargo, las primeras manifestaciones teatrales surgen en la prehistoria, cuando el hombre se cubría con pieles de animales e imitaba, en una especie de ritual, los movimientos de las fieras que iban a cazar. De igual modo, puede considerarse, en el estudio de los orígenes del teatro, a las antiguas ceremonias religiosas celebradas en torno a la agricultura, en las que se incluían cantos, danzas y elaboradas oraciones que se recitaban ante un público. La más importante de la antigua Atenas eran las dionisiacas, en honor a Dionisio, el Dios del vino y la vegetación, quién moría cada invierno y regresaba en cada primavera. Aquellas fiestas tenían una duración de cinco días y consistían en una procesión que recorría algunas calles y avenidas con una estatua de Dionisio, mediante el canto y la danza, y seguido del sacrificio de un carnero, donde la sangre era la ofrenda para pedir que las cosechas fueran más productivas, buenas y abundantes.

En el año 534 a.c Pisistrato, jefe de gobierno en Atenas, propuso que en cada festival de las dionisiacas se realizaran concursos de poesía, lo que permitió la popularización del festival, atrayendo cada vez más público. Tespis, en la búsqueda de respuestas sobre el porqué Dionisio desaparecía y por qué las mujeres debían sufrir tanto, inventó lo que ahora se conoce como teatro, al colocarse junto al altar de Dionisio para dialogar junto a los coreutas sobre sus interrogantes. Nace entonces el teatro como forma de dar respuesta, al comienzo con la escenificación de obras que disponían de un solo actor conocido como corifeo, luego con más actores, lo que contribuyó a la construcción de un escenario, una habitación para que los actores puedan prepararse y disfrazarse, y un lugar para que el público pudiese sentarse. A estos hombres se les llamaba “hipócritas” del griego “hipo” que significa máscara y “crita” que significa responder.

Lo que comenzó con pequeñas construcciones de madera, se masificó con la edificación de grandes y enormes teatros suntuosos con capacidad de alojar hasta un público de 30.000 personas; y la creación de géneros teatrales tales como la comedia y la tragedia.

La tragedia se caracterizaba por las virtudes de los dioses héroes y reyes. La comedia

se caracterizada por la sátira hacia los políticos, poetas importantes y funcionarios; la cual fue censurada en un principio. Desde entonces, el teatro ha sido el reflejo de diferentes culturas y civilizaciones, una forma de hacer crítica a los temas que aquejan a la sociedad y al mundo en sus intereses compartidos; y una parte fundamental de la historia universal del hombre. Sin embargo, en la actualidad, éste se ha visto afectado por las nuevas tecnologías, perdiendo, de cierta forma, fuerza e impacto.

El Microteatro surge como una nueva manifestación del teatro, que se corresponde con la modernidad y la necesidad de reinención teniendo siempre referentes válidos. No obstante, el ideal de teatro, tal y como fue concebido en un principio, se ha perdido en la forma de producción de las obras actuales, y en su nueva modalidad de tiempo y espacio. El sistema de producción del teatro clásico, ha quedado resignado al abandono y a la ruina de sus costumbres y tradiciones, dentro de lo que se conoce como la conciencia colectiva de las nuevas civilizaciones. Se cree que el problema parte de la ausencia de una estrategia de comunicación adecuada para su preservación, junto a la incorporación de aquellos géneros teatrales que formaron y forman parte de la estructura narrativa del arte de la representación, tales como el género del Teatro del Absurdo, una modalidad dramática que se rige por los principios existenciales expresados en términos absurdos. Al considerarse el teatro como una parte importante del patrimonio cultural de cada país, la preservación de sus géneros se toma como una condición necesaria para la memoria del teatro.

Por tal motivo, se presenta el siguiente planteamiento: ¿Es posible realizar tres guiones para Microteatro y el montaje de uno de ellos, basados en el género del Teatro del Absurdo?

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Realizar tres guiones para Microteatro y el montaje de uno de ellos, basados en el género del Teatro del Absurdo.

1.2.2 Objetivos específicos

1. Conocer las características de Microteatro.
2. Estudiar la estructura del género del Teatro del Absurdo para la creación de piezas teatrales.
3. Conocer las técnicas de producción teatral de Microteatro.

1.3 Justificación

El teatro ha servido, desde sus cimientos, como una forma de hacer crítica a los problemas que aquejan a la sociedad y al mundo en sus intereses compartidos. Es por ello, que el proyecto pretende partir de la creación de tres guiones teatrales en la nueva modalidad teatral de Microteatro basado en el género del Teatro del Absurdo, que sirva, mediante el humor, la ironía y la opinión de figuras emblemáticas, exponer ciertos temas que durante décadas han tenido eco en la sociedad; donde se involucre a los personajes de las piezas con la audiencia mediante su vida cotidiana, intentando crear así una conexión entre ambos, de manera que el evento en sí no sea el fin último del proyecto, sino la repercusión de los contenidos dentro de las reacciones que genere en el público. Por otro lado, el trabajo es pionero dentro de la Universidad Católica Andrés Bello y sería un aporte bibliográfico a la institución.

Entre el guion y la ejecución de la pieza teatral, se encuentra un camino de promoción y planificación que busca mostrar al teatro, como un espectáculo que forma parte de la vida y a su vez, contribuir con el sano esparcimiento del venezolano dentro de una ciudad que por dinámica lo demanda. Por su parte, se busca reafirmar la identidad cultural del mundo teatral, en especial, de ese que permite volver a creer en la magia del momento vivido, ese que lucha con fuerza ante el cambio y hace de lo micro, algo macro.

1.4 Delimitación

El proyecto parte de la creación de tres guiones teatrales y la producción de uno de ellos para Microteatro, basados en el género del Teatro del Absurdo. Cada pieza tiene una duración de 12 a 15 minutos, y está dirigida hacia un público entre los 17 y 70 años de edad. Se presentará el guion *Frida y Freud*, dos amantes reprimidos y se ejecutará como una propuesta formal dentro de la novena temporada de Microteatro Venezuela, del 30 de agosto al 4 de septiembre, en los espacios del Teatro Urban Cuplé, Sala 21, en la ciudad de Caracas.

Capítulo II: Construcción del texto teatral

2.1 Explicación del instrumento para la construcción del texto teatral

El dramaturgo Martin Esslin, (1966), acuña el término del *Teatro del Absurdo* como una propuesta para la creación de un nuevo género teatral, en donde el sinsentido se incorpora dentro del concepto clásico del teatro. Con esta nueva modalidad pretende, mediante la crítica irónica, presentar la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido, construido con toda lógica y reforzado con lo inadecuado de los mecanismos racionales, por medio del abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo (p.16).

Esslin, (1966) explica que no es un género rígido sino que permite adaptarse como un modelo subjetivo y libre de cada autor:

El Teatro del absurdo no es, por su misma naturaleza, una escuela o movimiento literario, puesto que su esencia radica precisamente en la investigación libre y aislada que realiza cada escritor según su perspectiva individual. Sin embargo, por desconcertante que parezca, en sus obras, se ha sabido apreciar el estrecho lazo que une a sus autores con las preocupaciones de nuestra época, y al mismo tiempo, su deseo de conseguir una teatralidad nueva (p.243).

La creación de los tres guiones propuestos, se deriva de un proceso analítico previo que se inicia con la descripción del contexto social, la recolección de los datos históricos, y finaliza con la interpretación de los pensamientos expuestos por cada personaje seleccionado para la construcción de los relatos.

En la primera fase se compila información acerca del género del teatro del absurdo y de las herramientas a considerarse para la estructura reglamentaria de un guion. Luego le sigue realizar la sinopsis general y la sinopsis de cada obra, en ambos casos, será un breve resumen de la historia, debido a que el exhaustivo orden cronológico será expuesto en la construcción de una escaleta general que describa las escenas y razón de ser de cada acción. Por su parte, los personajes son creados a partir del análisis descriptivo de sus vidas, en donde su crítica o aportes a la sociedad son expuestos a priori en las obras.

2.2 Guiones

2.2.1 FRIDA Y FREUD, DOS AMANTES REPRIMIDOS

PERSONAJES

- Frida Kahlo
- Sigmund Freud

Escenario

- Un dormitorio que a su vez es un cuarto de pintura.

ACTO I

Escena 1. Prólogo.

Se enciende una luz ubicada en el lateral derecho, aparece en el proscenio una mujer de 38 años, sentada en una silla de espaldar, su cuerpo está cubierto con una sábana blanca, en frente tiene un caballete con lienzo en el que está pintando. Una segunda luz se enciende en el lateral izquierdo, aparece en el proscenio un hombre de 60 años, acostado en una cama, se encuentra semidesnudo, posando para la mujer. Una tercera luz frontal, da noción de que el lugar es una habitación/estudio de pintura. A sus alrededores se visualizan cuadros al revés, una cama a un costado, una escalera al otro.

FRIDA: En esos instantes donde estamos en silencio, ¡qué agonía es escucharnos por dentro!

FREUD: A mí me gusta hablar solo, me da un amplio concepto de mí mismo.

FRIDA: Eso es porque eres arrogante. El hombre común es víctima de sus estados de conciencia.

FREUD (la mira fijamente) ¿Lo crees así?

FRIDA: Déjalo ir.

Un hace un pequeño silencio. Freud fuma su tabaco, mirando hacia el vacío.

FREUD: ¿Frida...?

FRIDA: ¿uhm?

FREUD: ¿Por qué no estás fumando?

FRIDA: Porque estoy pintando, Freud.

FREUD: ¿Yyyy, por qué no estás fumando?

Frida toma un poco de pintura con el pincel y se lo aproxima muy cerca de la nariz. Lo respira fuertemente y lo exhala con placer.

FRIDA: Es como si pudiese drogarme con la pintura, y lo amo. Mía.

Frida le lanza un beso al lienzo. Freud rompe en carcajadas, ella lo mira con desacierto, luego se lleva las manos a la cabeza como si la dominara una fuerte jaqueca. Freud la señala con el dedo y sigue riendo, mientras el dolor de Frida se intensifica. Freud para luego de unos segundos, suspira y afirma.

FREUD: Él vive contigo en tu cabeza.

Frida se incorpora a su posición, el dolor de cabeza ha cesado, mira a Freud y le pregunta.

FRIDA: ¿Lo crees así?

FREUD: (se lleva la mano al mentón y comienza a acariciarlo suavemente) No lo sé.

Freud dirige su mirada a la nada. Frida mira fijamente el lienzo sin acción aparente. Se produce un silencio que rompe con el toser de Freud, quien escupe sangre en un pañuelo, luego de observarlo vagamente, lo lanza y continúa disfrutando de su tabaco. Frida dirige su mirada en la misma dirección en la que cae, incorpora su atención al lienzo y pregunta.

FRIDA: ¿Te duele?

Freud deja el tabaco en la mesita de noche, palpa con sus manos su quijada, coloca su mano derecha en el mentón y la desliza, lentamente, hasta el final del cuello.

FREUD: No. (Echa la mirada hacia la pierna derecha de Frida) ¿Y a ti?

Frida acaricia su pierna derecha.

FRIDA: (acaricia su pierna derecha) No.

Freud mira los alrededores de la habitación con detenimiento, se extraña por la forma que tienen las cosas. Detiene su mirada en la escalera del fondo.

FREUD: ¿Y si...?

FRIDA: ¡Imposible!

FREUD: Tienes razón.

Frida deja el pincel en su mesa de trabajo y coge una manzana, la observa por un instante y luego la muerde.

FREUD: El pecado de Frida.

FRIDA: La mente retorcida de Freud.

FREUD: La reprimida.

Frida arroja la manzana hacia Freud, pero él la esquivo.

FRIDA: ¡El inconsciente!

FREUD: ¡La resentida!

FRIDA: A-DO-LO-RI-DA.

FREUD: Y tan sufrida, mi querida.

A Frida se le escapa una sonrisa.

FREUD: Querida de otro. Y sin embargo, quiero hacerte reír mucho.

FRIDA: ¿Por qué ese afán tonto?

FREUD: Porque la risa alimenta el alma.

FRIDA: En nada beneficia mi alma a tus estudios.

FREUD: El amor es un capullo inquieto en la barriga y un huracán reprimido en el inconsciente.

FRIDA: Eso no tiene sentido.

FREUD: Nosotros tampoco.

Frida coge nuevamente el pincel y continua trabajando en el lienzo, Freud coge su tabaco y lo fuma. Todo queda en silencio.

FREUD: ¿Frida...?

FRIDA: ¿uhm?

FREUD: ¿Por qué no estás fumando?

FRIDA: Te lo he dicho ya Freud, estoy pintando.

FREUD: Tienes razón.

Ambos se quedan en silencio por unos segundos.

FREUD: ¿Yyyy... qué estás pintando?

FRIDA: (Observa la pintura con extrañeza) A ti, supongo.

FREUD: (Mira a Frida con una expresión molesta) Estoy cansado.

FRIDA: (Asombro) ¿De mí?

FREUD: De estar quieto.

Freud mira los alrededores de la habitación con detenimiento, se extraña por la forma que tienen las cosas. Detiene su mirada en la escalera del fondo.

FREUD: ¿Y si...?

FRIDA: ¡Imposible!

FREUD: Tienes razón.

Ambos guardan silencio por unos segundos. Freud carraspea la garganta como si tuviese algo atorado.

FRIDA: ¿Te duele?

FREUD: No ¿Y a ti?

FRIDA: (Golpea la pierna varias veces contra el suelo) Tampoco.

Frida continúa pintando. Freud mira hacia el vacío.

FRIDA: (Murmurado) Cirugía psicológica.

FREUD: ¿Los sueños?

FRIDA: La pintura Freud, la pintura.

FREUD: ¿Lo crees así?

FRIDA: ¿Qué caso tiene si no?

FREUD: Ninguno.

Frida y Freud se mantienen inmóviles. Luego de unos segundos, ella continúa pintando. Freud mira los alrededores de la habitación con detenimiento, se detiene en la escalera. La mira con expresión molesta.

FREUD: Y esa escalera, ¿qué?

FRIDA: ¿Qué tiene Freud?

FREUD: (Ceño fruncido) No lo sé. Tiene impulso, un impulso sexual. (Hace una pequeña pausa) ¡Represión!

FRIDA: (Picardía) ¡Deseo!

FREUD: ¡Sexo!
FRIDA (Sensualidad) ¡Grrr, locura!
FREUD: ¿Locura?
FRIDA: Sí, locura. La tuya, la mía. La nuestra.
FREUD: (La mira con una expresión de extrañeza) ¿Locos?
(Hace una pequeña pausa, y luego se asombra) ¡Locos!
FRIDA: (Entusiasmada) ¡Sí, locos!
FREUD: ¡Por supuesto! Tú y yo hacemos despiertos lo que la gente solo haría en sueños... ¡Locos!

Frida mueve el pincel de un lado a otro mientras canta.

FRIDA: (Canta moviendo el pincel de un lado a otro)
Locos, locos, locos, locos, locos, locos, locos.

Freud se lleva la mano a la mejilla, mira a Frida con una expresión dulce mientras ella canta. Frida se da cuenta y le arroja una sonrisa penosa. Ella retoma la pintura, Freud mantiene su postura.

FREUD: ¿Frida?
FRIDA: ¿Unmm?
FREUD: ¿Serías el verso sinsentido de mis labios?
FRIDA: Freud...
FREUD: ¿Qué?
FRIDA: (Mira el lugar con detenimiento y suspira) ¿Y si...?
FREUD: (Baja las manos y mira hacia todas las direcciones) No Frida, imposible.
FRIDA: Tienes razón.

Frida retoma la pintura. Freud fuma su tabaco y se pierde en él. Frida para, observa el lienzo con molestia, hace la acción de pintar pero se detiene, muestra un gesto de desagrado. Cierra los ojos, inhala y exhala, abre los ojos y abruptamente acaba con el lienzo. Freud rompe su postura y deja el tabaco en el cenicero.

FREUD: (Ceño fruncido) A las mujeres no les gusta la incoherencia, y luego, se esfuerzan por producirla.
FRIDA ¡Cállate Freud, cállate!

FREUD: ¡Por supuesto! Dejemos que los demonios del inconsciente hablen.

FRIDA: ¡CÁLLATE, CÁLLATE!

Frida intenta levantarse bruscamente, pero resbala y cae al suelo con impulso. Queda de rodillas, se tapa la cara con las manos y comienza a llorar, apenas se escucha. Freud se levanta y se acerca a ella.

FREUD: ¡Frida!

FRIDA: ¿Qué Freud?, ¿qué?

FREUD: ¿Qué estás haciendo?

FRIDA: Estoy sufriendo, Freud.

FREUD: ¿Y por qué no estás pintando?

FRIDA: Porque estoy sufriendo.

Freud guarda silencio por unos segundos. Toma algunos de los pedazos de la mesa de madera, las observa.

FREUD: (Mirando a Frida) ¿Yyyy... por qué no te estás pintando?

FRIDA, (Levanta la cabeza y lo mira) ¿Autorretratos dices?

FREUD: Sí, porque solo tú te conoces mejor.

FRIDA: ¿Lo crees así?

FREUD: Y si no fuese así, ¿qué caso tiene?

FRIDA: (Baja la mirada hacia el piso) No lo tiene.

Freud se aproxima a Frida, la ayuda a levantarse y a sentarse. Mientras termina de recoger algunas maderas, Frida saca de la gaveta de abajo de un pequeño mueble, una botella de tequila. La mira, la bebe. Freud la mira de reojo, ella le ofrece un trago, este duda pero luego accede, bebe, se limpia con la muñeca del brazo y dice.

FREUD: ¡Por supuesto! la cura es ser sincera consigo misma.

FRIDA: Y es que lo único bueno que tengo, es que estoy empezando a acostumbrarme a sufrir...

Freud se pone de cabeza y mueve los pies mientras se burla de Frida, después se vuelve a la cama y se acuesta. Frida lo mira con molestia, pero luego lo ignora y comienza a pintar en un nuevo lienzo. El silencio se hace de la escena por un par de minutos.

FRIDA: En esos instantes donde estamos en silencio, ¡qué agonía es escucharnos por dentro!

FREUD: A mí me gusta hablar solo Frida, me da un amplio concepto de mí mismo.

FRIDA: Eso es porque eres arrogante, Freud.

FREUD: (La mira fijamente) ¿Lo crees así?

FRIDA: Déjalo ir.

FREUD: No, no quiero dejarlo ir, quiero hallar el porqué en un sinfín de absurdos.

FRIDA: Eso no tiene sentido.

FREUD: La cordura tampoco.

Ambos se quedan en silencio.

FRIDA: ¿Yyyy... si bailamos?

FREUD: (Señala al público con ambas manos) ¿Y que nos juzguen de absurdos?

FRIDA: Solo así tendría sentido.

Freud se acerca a Frida con aire seductor, la toma de las manos y la levanta con impulso. Suena La llorona de Chavela Vargas, bailan por unos segundos. Luego, Freud le da una media vuelta a Frida y la deja bailando sola.

FREUD: Tengo una teoría sobre ti, Frida.

FRIDA: Te escucho.

FREUD: Sexa ples de principio a fin: tus cejas, afrodisíacas.

Frida baila entre los espectadores, interactúa con ellos. Freud se acerca a las rosas del florero, las toca suavemente.

FREUD: Tu aroma, seductor.

Frida saca a bailar a una persona del público. Freud la señala con la mano abierta

FREUD: Tu sexo, reinvención.

Freud se acerca a Frida poco a poco, alza los brazos y dice.

FREUD: Tu libertad...

Freud coge a Frida para retomar el baile.

FREUD: ...El atractivo. Tu pintura... lo prohibido.

Frida vuelve en sí, deja de bailar y empuja a Freud con ambas manos. Se corta la música.

FRIDA: Deberías saberlo Freud, es solo sexo.

FREUD: (Enojado, señala al público con el brazo) ¡Qué te escuchen!

FRIDA: ¡Es solo sexo!

FREUD: (Señala al público con ambos brazos) ¡Más duro!

FRIDA: ¡ES SOLO SEXO!

FREUD: ¡Grrr, mi sufrida!

Freud deja caer la bata que lo cubre, se acerca a Frida, la toma por la cintura y besa su cuello. La toca, Frida jadea, Freud quita, con desespero, la sábana que cubre el torso de Frida.

FRIDA: ¡Oh, oh Diego!

FREUD: (La suelta, Frida se paraliza) ¿Diego?

FRIDA: ¡Freud!

Freud se da vuelta, camina hacia su bata y se la coloca a espaldas de Frida, mientras ella se excusa.

FRIDA: Soy una inconsciente, lo sé.

FREUD: En efecto, lo eres, no solo porque carezcas de razón, sino porque te gusta la idea de vivir ahí, dentro de una conciencia que no controlas, que por puro instinto lo busca en tus adentros.

FRIDA: ¡Ayúdame Freud!

Frida se deja caer, suelta el camisón, Freud la atisba, voltea y la sostiene en sus brazos, la cubre.

FREUD: ¡Frida!

Frida y Freud están sentados en el piso, se quedan en esa posición.

FRIDA: Freud, ¿y si...?

FREUD: (Abraza a Frida con fuerza, cierra los ojos) Es posible Frida, es posible.

Freud se levanta, camina hacia la esquina izquierda de la habitación. Una vez ahí, Frida se levanta y va hasta allá.

FRIDA: ¿Lo crees así?

FREUD: (Extrañeza) ¿Qué cosa?

Frida se adelanta a hablar, pero mientras intenta decir palabra alguna, menos sabe qué decir.

FRIDA: (Hace la intención de hablar pero no dice palabra) Nada. (Se cruza de brazos y mira hacia el público)

FREUD: ¿Ellos o nosotros?

FRIDA: Ellos y nosotros. Ellos porque están perdidos en su realidad, nosotros por estar sumergidos en una añoranza.

Ambos se quedan en silencio.

FREUD: ¿Frida?

FRIDA: ¿Unmm?

FREUD: (La mira fijamente) ¿Por qué no estás pintando?

FRIDA: Porque no tiene sentido.

FREUD: ¿Lo crees así?

Ambos se miran, piensa, afirman con la cabeza y sonríen. Freud desamarrar su bata, vuelve a la cama, se acuesta. Frida cambia el lienzo por uno nuevo, coge el pincel, se sienta.

FREUD: ¡Pinta Frida, pinta! Aunque no tenga sentido. El inconsciente lo sabe: sin absurdo no hay acción.

FRIDA: Y ellos son testigos: sin Frida no hay Freud.

Freud se encuentra semidesnudo en una cama individual. Al frente de él está Frida, quien lo está retratando en pintura. Ambos se encuentran iluminados por dos laterales cruzadas, se quedan inmóviles. Suena La Llorona de Chavela Vargas. Se apagan las luces.

FIN-.

2.2.2 Esperando al elefante de las patas largas

PERSONAJES

- Salvador Dalí
- Gabriel García Márquez
- Sócrates

Escenario

- Un terreno baldío con el esqueleto en madera de una casa.

ACTO I

Escena 1. Prólogo.

Comienza a sonar el soniquete de un martillo usado en contra de la madera.

Se enciende una luz ubicada en el extremo derecho del proscenio, un hombre pequeño, de cuerpo macizo, Gabriel, está clavando unos clavos en una columna de madera. Viste camisa de cuadros rojas y una braga azul, lleva un casco amarillo en cabeza y una careta plástica que protege sus ojos. Detrás de él se encuentra un segundo personaje, Sócrates, vestido únicamente con una braga negra. En el otro extremo del proscenio, una luz muestra a un tercer hombre, Dalí, sentado en una piedra grande, pensando. Viste un pantalón azul corte alto, camisa de cuadros verde con amarillo, una boina azul marina, unos tirantes anaranjados, unos botines marrones y un pincel en su mano. Una luz frontal da alusión del lugar, se trata de un terreno baldío donde se construye una casa, hay herramientas de trabajo, maderas y algunas cajas negras.

Sócrates: Lo estás haciendo mal, Gabriel.

Gabriel: Cállate, Sócrates. ¿Tú qué sabes?

Sócrates: (Ironía) Yo lo sé todo, y lo que no sé lo invento.

Gabriel para de martillar.

Gabriel: Eres demasiado arrogante.

Sócrates: La verdadera sabiduría está en reconocer la propia ignorancia.

Gabriel: Eso aplica para todos menos para ti, viejo arrogante.

Sócrates: ¿Lo crees así?

Gabriel: Déjalo ir, y déjame trabajar.

Sócrates: ¿Qué oficio es ser martillador?

Gabriel: No lo sé ¿Qué oficio es ser crítico?

Sócrates: (Desilusión) No lo sé.

Gabriel retoma el trabajo, luego de unos segundos nota que Dalí no está haciendo nada, para.

Gabriel: Dalí, ¿Qué estás haciendo?

Dalí: Estoy esperando.

Gabriel: (Molesto) Y ¿por qué no estás trabajando?

Dalí: porque estoy esperando.

Gabriel: Excusas.

Gabriel retoma el trabajo, Sócrates se acerca hasta donde está Dalí y se sienta a su lado.

Sócrates: ¿Y qué estás esperando?

Dalí: Al elefante de las patas largas.

Sócrates se ríe, luego se detiene, se asombra.

Sócrates: pero... ¿Existe?

Dalí: No lo sé.

Sócrates: Entonces ¿por qué lo esperas?

Dalí: Para darle sentido.

Sócrates: ¿Y si nunca llega?

Dalí: Lo esperaré de todos modos.

Sócrates: ¿Por qué ese afán sinsentido?

Dalí: Porque es evidente que existen otros mundos, eso es seguro, y esos otros mundos insospechados y alucinantes están en el nuestro, residen en la tierra.

Sócrates: Entonces lo esperaré contigo.

Dalí: Eso no tiene sentido.

Sócrates: Estoy seguro que lo absurdo siempre envuelve una razón.

Gabriel: Por supuesto, dejemos al enano trabajando solo.

(Hace un pequeño silencio) Total, el coronel no tiene quien lo ayude, la amistad está en tiempos de cólera.

Gabriel recoge unas maderas en el piso y comienza a pegarlas en un soporte de madera, en una de esas golpea su dedo, Sócrates y Dalí ríen.

Dalí: Gabriel, ¿qué estás haciendo?

Gabriel: Mis obligaciones, supongo. ¿Por qué no me ayudas?

Dalí: El que quiere interesar a los demás tiene que provocarlos.

Gabriel: Haz tu trabajo.

Dalí: No puedo.

Gabriel: ¿por qué no?

Dalí: Te lo he dicho ya, estoy esperando.

Gabriel: Es cierto, has perdido la cabeza.

Una manzana golpea, fuertemente, uno de los soportes de madera.

Sócrates: (Asombro) El elefante, está cerca.

Dalí: ¿Cómo lo sabes?

Sócrates: Yo lo sé todo, Dalí.

Gabriel se acerca hasta donde cayó la manzana, la recoge.

Gabriel: Es solo una manzana, sabelotodo.

Lleva la manzana hasta donde Sócrates, este la coge en su mano y observa.

Sócrates: En señal de que está cerca, lo sé.

Gabriel: Y el tiempo, ¿qué?

Dalí: ¿Qué tiene?

Gabriel: Lo están perdiendo mientras esperan.

Dalí: Sócrates, no podemos permitirlo, el tiempo es una de las pocas cosas importantes que nos quedan.

Sócrates: el tiempo se derrite, Dalí, está bien. Solo hay que esperar al elefante de las patas largas.

Dalí: ¿Por qué?

Sócrates: Para darle sentido

Dalí: Tienes razón. (Hace una pequeña pausa) Gabo, ven a esperarlo con nosotros.

Gabriel: ¿A quién?
Sócrates/Dalí: ¡Al elefante!
Gabriel: No puedo.
Dalí: ¿Por qué no?

Silencio

Sócrates: déjalo Dalí, no se puede salvar a quien no quiere ser salvado.
Dalí: Es cierto.

Gabriel destapa un pote de barniz y comienza a colocarlo con una brocha en las maderas que están pegadas. Luego de unos segundos, se detiene.

Gabriel: La gente debería emigrar de aquellos lugares en donde siente que no pertenece.
Sócrates: ¿Emigrar? (se ríe) Ni que fuese un ave.
Gabriel: Nuestros sueños nos pueden hacer volar. Me alquilo para soñar, en realidad ese es mi único oficio.
Dalí: ¿Lo crees así?
Gabriel: Olvídalo ya, si no saben volar, pierden el tiempo conmigo.
Dalí: Necesito esperar al elefante. La inteligencia sin ambición es pájaro sin alas, claro que no puedo volar.
Gabriel: ¿Lo crees así?
Dalí: Déjalo ir.

Gabriel continúa pintando el trozo de madera, la observa por unos instantes, niega con la cabeza y tira la brocha. Dalí lo observa, luego coge la sierra y comienza a picar madera.

Dalí: La única diferencia entre tú y yo, es que tú crees que no estás loco, mientras yo sé que lo estoy.
Gabriel: (Molesto) Loco tú y el que te acompaña a esperar algo que no existe.
Sócrates: (ironía) A mí me gusta que me llamen loco, significa que he encontrado un camino que otros no han hallado.
Gabriel: ¡ESO ES PORQUE ERES ARROGANTE!

Dalí y Sócrates se ríen con fuerza.

Dalí: La mayor desgracia de la juventud actual es ya no pertenece a ella.

Gabriel: cuando uno está confundido, hasta una certeza es ambigua.

Sócrates: Entonces ven a esperar el elefante con nosotros.

Gabriel: Eso no tiene sentido

Dalí: Hacer algo que no te gusta, tampoco.

Gabriel suelta la sierra, hace la intención de caminar hacia la piedra, pero se detiene.

Gabriel: ¡NO! Los días que me siento mal no me pongo en manos de nadie. Me boto yo mismo en el cajón de la basura.

Sócrates: Eso no tiene sentido

Gabriel: esperar a un elefante tampoco.

Gabriel toma la sierra y retoma la tarea de picar los trozos de madera.

Gabriel: Dalí, ¿Qué estás haciendo?

Dalí: Estoy esperando.

Gabriel: (Molesto) Y ¿por qué no estás trabajando?

Dalí: porque estoy esperando.

Gabriel: Excusas.

Sócrates: y, ¿qué estamos esperando?

Dalí: Al elefante Sócrates, ya te lo he dicho.

Sócrates: Es cierto.

Gabriel: (ironía) La vergüenza tiene mala memoria.

Sócrates: Por lo menos yo sé algo.

Dalí: ¿Qué cosa?

Sócrates: El elefante existe, lo he visto antes.

Dalí: ¿En serio?

Sócrates: Sí, y pronto llegará, lo sé.

Dalí: Entonces hagamos silencio o se espantará.

Gabriel toma la sierra y retoma la tarea de picar los trozos de madera, luego se detiene. Sócrates se mantiene inmóvil.

Gabriel: pero... ¿Existe?

Dalí: No lo sé.

Gabriel: Entonces ¿por qué lo esperas?

Dalí: Para darle sentido.

Gabriel: ¿Y si nunca llega?

Dalí: Lo esperaré de todos modos.

Gabriel: ¿Por qué ese afán sinsentido?

Dalí: Porque es evidente que existen otros mundos, eso es seguro, y esos otros mundos insospechados y alucinantes están en el nuestro, residen en la tierra.

Gabriel: Hay cosas reales que tengo que desechar porque sé que no se pueden creer.

Dalí: Eso no tiene sentido.

Gabriel: Esperar tampoco.

Dalí: El absurdo es destructivo, pero destruye solo lo que considera que limita nuestra visión.

Gabriel: ¿y el tiempo?

Dalí: ¿Qué tiene?

Gabriel: Lo están perdiendo.

Dalí: Para que contar las horas del tiempo que no vuelve. El tiempo se derrite.

Gabriel: ¿lo crees así?

Dalí: ¿Qué caso tiene si no?

Gabriel comienza a acomodar unas cajas pesadas al otro extremo del proscenio. Son tan pesadas que apenas puede con ellas.

Gabriel: La gente debería emigrar de aquellos lugares en donde siente que no pertenece.

Sócrates: ¿Emigrar? (se ríe) Ni que fuese un ave.

Gabriel: Nuestros sueños nos pueden hacer volar. Me alquilo para soñar, en realidad ese es mi único oficio.

Dalí: ¿Lo crees así?

Gabriel: Olvídalo ya, si no saben volar, pierden el tiempo conmigo.

Dalí: Necesito esperar al elefante. La inteligencia sin ambición es pájaro sin alas, claro que no puedo volar.

Gabriel: ¿Lo crees así?

Dalí: Déjalo ir.

Sócrates: Cada uno de nosotros solo será justo en la medida en que haga lo que le corresponde.

Gabriel: (Molesto) mi oficio no es ser constructor.

Dalí: Entonces ven a esperar al elefante de patas largas con nosotros.

Gabriel: No puedo.

Sócrates: Para desembarcar en la isla de la sabiduría hay que navegar un océano de aflicciones.

Gabriel: ¿tú qué sabes?

Sócrates: Yo lo sé todo, por eso lo espero.

Dalí: Eso no tiene sentido, yo lo espero porque nada sé. Lo menos que puede pedírsele a un hombre es que no se mueva.

Sócrates: Ese es el mayor misterio.

Dalí: ¿El elefante?

Sócrates: El hombre, Dalí, el hombre.

Gabriel: ¿Lo crees así?

Sócrates: Olvídalo ya.

Gabriel toma una lijadora y comienza a pasarla por las columnas de madera.

Dalí: Gabriel, ¿qué estás haciendo?

Gabriel: Mis obligaciones, supongo. ¿Por qué no me ayudas?

Dalí: El que quiere interesar a los demás tiene que provocarlos.

Gabriel: Haz tu trabajo.

Dalí: No puedo.

Gabriel: ¿por qué no?

Dalí: Te lo he dicho ya, estoy esperando.

Gabriel: Es cierto, has perdido la cabeza y es absurdo.

Dalí: ¿Por qué?

Gabriel: porque nada haces mientras esperas.

Dalí observa el pincel que tiene en la mano.

Dalí: Es cierto.

Se escuchan unos truenos.

Gabriel: si no quieres ser mi amigo, conseguiré otro.

Gabriel agarra a dos personas del público y le da instrucciones de que los ayude.

Gabriel: Ahora ustedes serán mis amigos, porque los anteriores son unos idiotas.

Dalí: (ironía) Lo importante es que hablen de mí, aunque no sea bien.

Gabriel: Cállate, Dalí. Hay que ser infiel pero nunca desleal.

Gabriel interactúa con las dos personas.

Gabriel: Tú serás el diseñador (le da una brocha a uno) y tú serás el que me critica (lo toma por los brazos y lo pone detrás de él).

Se escucha Tristan e Isolda, de Richard Wagner.

Dalí: Tus amigos van a espantarlo, tienes que sacarlos de aquí.

Sócrates: Tranquilo, Dalí. Todo esto es señal de que está cerca, lo sé.

Gabriel: Y Gabriel, ¿qué?

Sócrates: ¿Qué tiene?

Dalí: Lo estamos perdiendo mientras esperamos.

Sócrates: el tiempo se derrite, Dalí, está bien. Solo hay que esperar al elefante de las patas largas.

Dalí: ¿Por qué?

Sócrates: Para darle sentido

Dalí: Tienes razón. (Hace una pequeña pausa) Gabo, ven a esperarlo con nosotros.

Gabriel: ¿A quién?

Sócrates/Dalí: ¡Al elefante!

Gabriel: No puedo.

Dalí: ¿Por qué no?

Gabriel: Ya tengo nuevos amigos.

Se escuchan más truenos.

Sócrates: Es el elefante, lo sé.

Se para la música. Sócrates se para y se acerca a los dos invitados.

Sócrates: Suficiente, ustedes deben irse. Van a espantarlo.

Dalí: ¿Lo crees así?

Sócrates: No lo sé, es mejor prevenir. (Vuelve a sentarse en la piedra) La verdadera sabiduría está en reconocer la propia ignorancia, Gabriel.

Gabriel: Eso aplica para todos menos para ti, viejo arrogante.

Sócrates: ¿Lo crees así?

Gabriel: Déjalo ir, y déjame trabajar.

Sócrates: ¿Qué oficio es ser martillador?

Gabriel: No lo sé ¿Qué oficio es ser crítico?

Sócrates: (Desilusión) No lo sé. Pero me gusta, ¿y a ti? ¿Te gusta tu oficio?

Gabriel: Yo solo quiero escribir en mi soledad durante cien años, aunque no tenga sentido.

Dalí: Entonces espera al elefante.

Gabriel: ¿Para qué?

Dalí: Para darle sentido.

Gabriel se acerca hasta la piedra y se sienta junto a Sócrates y Dalí.

Gabriel: ¿Y si nunca llega?

Sócrates: Lo esperaré de todos modos.

Gabriel: ¿Por qué?

Dalí: Porque mi existencia en la realidad depende de la espera más misteriosa, más sublime y más absurda, y la de ustedes también.

Los tres personajes se quedan inmóviles. Se escucha Tristan e Isolda, de Richard Wagner.

FIN-.

2.2.3 La primera y última mordida

PERSONAJES

- Steve Jobs
- Karl Marx
- Coco Chanel

Escenario

- Una plaza con una tienda de frutas y una vitrina.

ACTO I

Escena 1. Prólogo.

Comienza a sonar una ambulancia en la lejanía, se escuchan voces de gente alebrestada, algunos llantos y la voz de una mujer llorando la pérdida de su hijo. La multitud cesa ante el sonido del toque de la diana militar, seguido de la voz de un hombre en la radio, dando indicaciones a los ciudadanos.

Se enciende una luz ubicada en el extremo izquierdo del proscenio, un hombre delgado de cabello corto, Steve, revisa unas bolsas de basura buscando comida. Está vestido de pantalón azul y camisa cuello tortuga de color negra. En el centro del proscenio, una luz cenital muestra un cajón grande de manzanas, sin nadie cuidándolo. Steve decide acercarse y robar unas cuantas manzanas. Una tercera luz se enciende en el lateral derecho, aparece un hombre de unos 60 años, Marx, sentado en un banco, leyendo el periódico. Viste un traje elegante de color negro, atisba que Steve está robando y decide acercarse para enfrentarlo. Se apagan todas las luces. Una luz frontal ilumina el escenario, da noción de que el lugar es una plaza. A sus alrededores se visualiza la basura regada, escombros en el piso, una barricada en un costado, una puerta en el otro.

Marx: ¡Hey, usted!

Marx se pone de pie. Las luces se apagan. Steve corre unos pocos pasos, se encienden una luz. Marx saca un revólver de su saco y apunta.

Marx: Tengo un arma, y voy a usarla.

Steven se detiene.

Steven: ¿Por qué?

Marx: (Duda) No lo sé, pero quédese quieto.

Steven: ¡Imposible! Eso para mí no tiene sentido.

Marx: Supongo que las cosas suceden hasta que no suceden más.

Steven: ¿Lo crees así?

Marx: ¿Qué caso tiene si no?

Steven: (Señala con ambas manos el lugar) ¿Acaso no lo ves? No lo tiene.

Ambos se quedan en silencio. Marx se sienta a espaldas de Steve, baja el arma y cruza los brazos.

Marx: Estabas robando, ¿no es cierto?

Steven: Sobreviviendo, pero no espero que lo entiendas.

Steve hace un pequeño movimiento hacia delante, Marx le grita y vuelve a apuntar con el arma.

Marx: He dicho quieto.

Steven: Ya le dije, no puedo.

Marx: (Murmurando) Deberías saberlo, el obrero tiene más necesidad de respeto que de pan.

Steven: ¡Já!, lo dice quien nunca ha sido obrero y a quien nunca le ha faltado el pan.

Marx baja el arma.

Marx: Eres muy joven para tener razón. Ya puedes irte, aquí todo está roto.

Steve se voltea para ver a Marx a la cara.

Steve: He decidido quedarme.

Marx: ¿Para qué?

Steve: Para darle sentido.

Steve se acerca hasta el banco donde se encuentra Marx, se sienta, le ofrece una manzana pero este la rechaza. Se hace un pequeño silencio.

Steven: Steve Jobs.

Marx: Karl Marx.

Steven: Mar...

Marx: Marx con equis.

Steven: (burla) Marx con equis.

Marx: ¿Jobs sin trabajo?

Steven: (Molesto) el trabajo condiciona, como tú que te quedaste atrapado en el dogma, que es lo mismo a vivir como otros piensan que deberías hacerlo.

Marx: ¿Eso crees de nosotros?

Steven: Déjalo ir.

Las luces se apagan, comienza a sonar una ambulancia en la lejanía, se escuchan voces de gente alebrestada, algunos llantos.

Steven: ¡Son los bigotes de arena, son los bigotes de arena! ¡Malditos roba sueños, son los bigotes de arena!

Marx: Cállate Steven, no nos harán daño.

Marx tapa la boca de Steven con ambas manos, luego de algunos segundos transcurridos, se para el sonido y se encienden las luces. Marx observa el lugar y luego suelta a Steve.

Steve: (Se pone de pie molesto) ¿No te cansas? De estar quieto.

Marx: Estar quieto y no hacer nada son cosas diferentes. La razón siempre ha existido, pero no siempre de una forma razonable.

Steve: (Ironía) Por supuesto, el burgués ha hablado. Escuchemos los ruidos de las opiniones de los demás, mientras acallas tu propia voz. Eso tiene tanto sentido.

Marx: Es fácil ser heroico y generoso en un momento determinado, lo que cuesta es ser fiel y constante, hippie asqueroso.

Ambos hacen un silencio corto, inmóviles.

Steven: (burla) Marx con equis...

Marx: ¿Qué?

Steve: Solo eres un sistema programado. (Hace una pequeña pausa, se asombra) ¿Programado?

Marx: ¿Lo crees así?

Steven: (confundido) ¿Qué cosa?

Marx: Nada, vagabundo.

Steve mira fijamente a Marx, se levanta con intención de irse, camina unos pocos pasos cuando una manzana golpea

su cabeza. Cae al piso. Se lleva la mano a la sien y grita.

Steve: ¡Ahhhh, malditos burgueses!

Marx se ríe de Steve hasta llorar.

Marx: ¡Steve!

Steve: ¿Qué?

Marx: ¿Qué estás haciendo?

Steve: Quejándome.

Steve se levanta, se sacude la ropa con una mano, la otra la tiene en la cabeza.

Marx: ¿yyyyy, por qué no estás pensando?

Steve: Porque he preferido quejarme.

Marx: Déjame ayudarte.

Steve: ¿A qué, a estar quieto?

Marx: A veces eso tiene sentido.

Ambos se quedan inmóviles por unos segundos. Después Steve comienza a recoger las manzanas que se le cayeron, mientras Marx saca su reloj de bolsillo y mira la hora, se asombra del tiempo y dice.

Marx: Steve, ¿Seraaaá queeeeé?

Steve mira los alrededores del lugar, tantea pero después niega.

Steve: (Moviendo la cabeza de lado a lado) No, no es así de fácil.

Marx: y el tiempo, ¿qué?

Steve: ¿Qué tiene?

Marx: Lo estamos perdiendo.

Steve: ¡Qué absurdo eres! si tanto te preocupa el tiempo, no lo malgastes viviendo la vida de alguien distinto a ti.

Marx: ¿Qué sabes tú? Tú solo te quejas.

Steve: Tienes razón.

Steve observa la manzana que golpeó su cabeza, la toma, la observa con detenimiento, Marx toma el periódico.

Steve: (Gira la manzana en su mano) La primera mordida.

Marx: La última.

Steve: ¿Acaso no lo ves? Solo tiene una mordida (Señala con el dedo de la otra mano) Mira, una. La primera.

Marx: (triste) Pero cayó hasta ti, no volverá a ser mordida, es la última.

Steve: Quizás eso sea lo único que se necesite para cambiar al mundo, una primera y última mordida.

Marx: ¿Lo crees así?

Steve: ¿Qué caso tiene si no?

Marx: No lo sé. Tal vez no lo tiene.

Steve: Entonces creeré en eso.

Marx: ¿Para qué?

Steve: Para darle sentido.

Marx retoma la lectura, Steve se sienta nuevamente en el banco.

Marx: Y tú, ¿no te ibas?

Steve: Es que tenía que hacer algo, pero lo he olvidado.

Marx: ¿Tiene que ver con las manzanas?

Steve: No lo sé.

Marx: Bueno, yo no estoy haciendo nada. Si quieres lo hacemos juntos.

Steve se hace de hombros.

Steve: No hacer nada es incluso mejor que estar solo.

Las luces se apagan, comienza a sonar una ambulancia en la lejanía, se escuchan voces de gente alebrestada, de unos pasos en botas y un general dando instrucciones.

Steve: ¡Son los bigotes de arena, son los bigotes de arena! ¡Malditos roba sueños!

Marx tapa la boca de Steven con ambas manos.

Marx: Cállate Steve, nos lastimarán.

Se para el sonido y se encienden las luces. Marx observa el lugar y luego suelta a Steve.

Steve: (Se levanta molesto) ¿No te cansas? De estar quieto.

Marx: (Se levanta) Estar quieto y no hacer nada son cosas diferentes, te lo he dicho antes Steve.

Steve: Eso no tiene sentido

Marx: Robar comida tampoco.

Steve: No es por mí, es por ellos.

Marx: ¿Por quienes?

Steve: Los olvidados.

Marx: ¿Otra vez con eso?

Steve: (Empuja a Marx) Un burgués no lo entiende.

Marx: (Empuja a Steve) y un pobre lo exagera, (Lo empuja) se excusa, (Lo empuja) lo abraza.

Steve: (Cae en el asiento) Cállate Marx, Cállate.

Marx: (ironía) ¡Por supuesto! Dejemos que el sistema nos condicione.

Steve: Te he dicho que te calles.

Marx: Continúa hambriento, continúa loco.

Steve: Hacer del mundo algo justo, burgués, no es locura ni utopía, si no justicia.

Una tercera voz, esta vez de una mujer, se escucha desde la lejanía.

Coco: Cállense los dos.

Marx y Steve se sientan.

Marx: ¿Escuchaste eso?

Steve hace un profundo respiro y luego hace una expresión de agrado.

Steve: Unmmmm, y tú, ¿hueles eso?

Marx huele en diferentes direcciones.

Marx: (Expresión de desagrado) ¡Huele horrible!

Coco: Cuando uno está sucio por dentro, hasta el mejor perfume hiede.

Steve se ríe profundamente.

Marx: (Molesto) eso no tiene sentido.

Steve: (Para de reír, mira a todas direcciones y se asombra) Marx, ¿seraaá queeeeé...?

Marx mira los alrededores del lugar, tantea pero después niega.

Marx: (Moviendo la cabeza de lado a lado) No, no es así de fácil.

Steve: y el tiempo, ¿qué?

Marx: ¿Qué tiene?

Steve: Lo estamos perdiendo.

Coco: ¿Lo crees así?

Steve/Marx: ¿Quién anda ahí?

Se hace un pequeño silencio, Steve y Marx se quedan inmóvil por unos segundos, pensando.

Steve: Pregúntale...

Marx: ¿Es un bigote de arena o un boina azul...?

Silencio. Marx saca el arma de su saco.

Marx: Tengo un arma, y voy a usarla.

Coco: No, no dispires. Tienen que contar hasta cinco y saldré.

Steve: Mejor hasta tres.

Coco: Hasta cinco, manzana hueca.

Marx: ¿Por qué?

Coco: Porque solo así Chanel tiene sentido, en cinco.

Marx: Bueno: uno... dos... tres...

Steve: ¡Espera!

Marx: ¿Qué?

Steve coge la manzana mordida y la coloca en medio del escenario.

Marx: ¿Qué haces?

Steve: Uno...

Marx/Steve: dos...tres...cuatro...cinco...

Las luces se apagan, a excepción de una cenital central que alumbra a la manzana. Suena Non, Je ne regrette rien de Edith Piaf. Una segunda luz alumbra la puerta de un costado, aparece Coco Chanel vestida con un uniforme a la mitad. Una parte es un conjunto de pantalón y camisa manga larga; la otra es un traje militar. Camina hacia el público y coquetea con ellos, mira con aire seductor, se sienta en las piernas de uno, y le da un beso a otro. Se acerca hasta donde está la manzana, la levanta y luego la lanza a un costado, se apaga la música.

Coco: No me miren así. Para ser irremplazable, uno debe buscar siempre ser diferente.

Steve: ¿Diferente o hipócrita?

Marx: (se ríe) Dime, ¿eres bigote de arena o boina azul?

Coco: Soy coco... con aromas de Chanel.

Steve: (Se ríe) Eso no tiene sentido.

Coco: Comer basura tampoco, querido.

Marx: Y vestirse tan ridículo, mucho menos.

Steve y Marx se ríen.

Coco: ¡cuidadito!

Marx: Pero...

Coco: No, no, cuidadito que ustedes y yo no somos amigos.

Steve y Marx ríen aún con más fuerza.

Coco: (Molesta) Haré que los bigotes de arena los encierren.

Marx: Con ese uniforme te lincharían.

Coco: La gente que está enferma de poder solo ve la parte que le interesa. La versión que conviene.

Marx/Steve: ¿Lo crees así?

Coco: ¿Tendría algún sentido si no?

Marx observa el lugar con detenimiento.

Marx: Steve, ¿Seraaaá queeeeé?

Steve mira los alrededores del lugar, tantea pero después niega.

Steve: (Moviendo la cabeza de lado a lado) No, no es así de fácil.

Las luces se apagan, comienza a sonar una ambulancia en la lejanía, se escuchan voces de gente alebrestada, de unos pasos en botas y un general dando instrucciones.

Steve: ¡Son los bigotes de arena, son los bigotes de arena! ¡Malditos roba sueños!

Marx tapa la boca de Steven con ambas manos

Marx: Cállate Steve, nos lastimarán.

Coco: ¡A las barricadas!

Coco se lanza a las barricadas

Marx: ¡Cállense!

Se para el sonido y se encienden las luces. Marx observa el lugar y luego suelta a Steve.

Steve: ¿No te cansas de estar quieto?

Marx: y el tiempo, ¿qué?

Steve: ¿Qué tiene?

Marx: Lo estamos perdiendo.

Steve: El tiempo que decides invertir no es tiempo perdido.

Marx. ¿Y qué ganas si no es dinero?

Coco: Orgullo...

Steve: ¿Y eso qué?

Coco: Solo el orgullo por lo que somos puede salvarnos.

Steve/Marx: (resignados) Estamos perdidos.

Coco: Doy por sentado que todo lo que no me gusta tiene un contrario, algo que sí me gustará.

Steve: Deberías irte, pronto llegarán los bigotes de arena.

Coco se acerca hasta el banco y se sienta.

Coco: He decidido quedarme.

Marx: ¿Para qué?

Coco: Para darle sentido.

Steve: Esto no me huele nada bien.

Coco: Eso sí tiene solución.

Coco saca un frasco de uno de sus bolsillos, lo rocía alrededor encima de ellos, haciendo un círculo. Steve y Marx sonríen.

Marx: Steve, y tú, ¿no te ibas?

Steve: Es que tenía que hacer algo, pero lo he olvidado.

Marx: ¿Tiene que ver con las manzanas?

Steve: No lo sé.

Coco: No pierdas el tiempo golpeando la pared, con la esperanza de transformarla en una puerta.

Steve: Tal vez solo así tenga sentido.

Marx: ¿Lo crees así?

Steve: No lo sé.

Steve saca una manzana de la bolsa y comienza a comérsela, Coco enciende un cigarro y Marx retoma la lectura del periódico.

Coco: Algo me dice que nacimos sin alas, y por eso impedimos que terminen de crecer.

Steve: Somos un eslabón dependiente de una cadena infinita, a pesar de tantas discrepancias, podemos hallarnos en una sola cosa: (Hace una pequeña pausa) Estamos cansados de estar quietos.

Marx: Y entonces... ¿por qué no hacemos nada?

Steve: Porque hemos preferido quejarnos.

Coco/Marx: Eres muy joven para tener la razón.

Los tres se encuentran iluminados por una frontal, se quedan inmóviles. Luego de algunos segundos, se escucha una fuerte bulla, Steve se para.

Steve: Son ellos, los olvidados.

Marx: Por qué se quejan, es mejor estar quieto.

Steve: (Mira fijamente a una persona del público) porque solo así tiene sentido.

Marx: No los escucharán.

Coco: Pero quedará el aroma del mental quejándose en la nada.

Marx: ¿Lo crees así?

Steve y Coco se miran, sonríen.

Coco/Steve: ¿Qué caso tiene si no?

Steve se sienta, los tres se miran en complicidad, sonríen. Luego Marx retoma la lectura, Coco se pierde en su cigarro, Steve mira a la nada.

FIN-.

2.3 Perfil de los personajes

Partiendo de la premisa de las tres dimensiones de Lajos Egri: física, social y psicológica, se presenta la descripción de los personajes de las tres piezas teatrales que componen a la obra *El fruto de lo absurdo*. Se agrega la dimensión absurda a cada uno, para darle explicación al papel que desempeñan dentro de cada una.

2.3.1 Primera obra: Frida y Freud, dos amantes reprimidos.

a. Frida Kahlo:

- Dimensión física: Frida es una mujer delgada de 32 años, de cabello largo color negro, liso natural, que suele llevar recogido y adornado con flores. Tiene las cejas unidas y bigote levemente pronunciado. Se viste con ropa llamativa: faldas largas de colores alegres y fuertes, típico de la cultura mexicana, que representa su personalidad a lo largo de los años, al igual que ese aire machista en sus actitudes y vestimenta. A causa de su enfermedad, pierde la pierna derecha.
- Dimensión social: esposa de un pintor mexicano reconocido de quien se divorcia. Vuelve a comprometerse, comunista, opositora al gobierno y a la sociedad machista de su país, pintora surrealista, crítica del arte, siente pasión por la fotografía, es una de las pocas mujeres letradas de la época, participa en actividades sociales, culturales que suelen asociarse a la clase filosófica-política-comunista. Es inteligente y extemporánea de la época en la que vivió. No se guía por la norma y se ve a sí misma como la revolución de la mujer, en un papel más igualitario ante aquella sociedad. Está satisfecha de lo que sabe e intenta proyectarlo en su arte. Antes de eso, intentaba realizar una especie de revolución social mediante la política, hacerle frente al modo clasista de dividir el entorno. Promueve la igualdad de género.
- Dimensión psicológica: su temperamento es alegre aunque parece dura a simple vista, puesto que así quiere ser recordada. Sus preocupaciones derivan entre su enfermedad, sus encuentros furtivos, su relación con Diego y el contexto político-social. Tiene una gran imaginación, le gusta soñar despierta y vive de sus recuerdos; los retrata. Se ha acostumbrado demasiado a la idea de sufrir, es dependiente de la morfina, el alcohol y los cigarrillos. Quiso

tener hijos, pero a causa de su inestable salud, se le impidió, produciéndole dos abortos. No piensa en el sexo como un tabú, al contrario, cree que es la liberación del alma.

- Dimensión absurda: Frida es amante de Freud. Es una persona suprimida dentro de su propia crítica, no le duele la pierna enferma, no celebra la vida con bebida, no pinta retratos surrealistas y, difícilmente, tiene alguna noción sobre la pintura. Duda de cualquier pensamiento alejado de la norma a excepción de la parte sexual, que se debate en varias ocasiones con sus sentimientos.

b. Sigmund Freud:

- Dimensión física: hombre blanco, barbudo, delgado y con poco cabello. Viste de acuerdo a su época con traje y sombrero.
- Dimensión social: es neurólogo y creador del psicoanálisis. No tuvo muchos amigos, aunque contaba con algunos discípulos que lo llevó a crear una sociedad psicoanalítica donde intentaba explicar la importancia del inconsciente dentro del comportamiento humano.
- Dimensión psicológica: es conflictivo, ambicioso y celoso. Reacciona positivamente ante el fracaso, el hecho de que las cosas no le resulten fáciles le permite sentirse afortunado, pues le da la capacidad de incursionar en la perfección de sus investigaciones. Por otro lado, más que poseer una imaginación sin ataduras, prefiere experimentar bajo la hipnosis, la manipulación del mundo de los sueños como método de sanación de las enfermedades mentales.
- Dimensión absurda: se presenta un Freud más sentimental que racional, no investiga ni indaga el porqué, se deja caer al sinsentido de las cosas y lo disfruta. Es inseguro, inconstante, reprimido y perezoso. Niega su teoría sobre los estímulos sexuales del ser y deambula entre los caprichos de Frida, su amante. No le aqueja ningún dolor de su cáncer en la mandíbula, carece de conciencia y razón.

2.3.2 Segunda obra: Esperando al elefante de las patas largas

a. Gabriel García Márquez:

- Dimensión física: es una persona de baja estatura, pelo negro, no tiene barba. Siempre viste con camisa y pantalón formal, manga larga o corta. Le gusta el estilo clásico. Siempre está sonriendo.
- Dimensión social: periodista, escritor y poeta. Inicia estudios en Derecho que no concluye, para complacer a su padre. Se casa y tiene dos hijos. Es de izquierda y apoya la revolución de Fidel Castro, sin embargo, no es comunista, critica esa ideología. Nunca ha sido crítico, ni teórico literario, su predilección es contar historias y reunirse con sus amistades a leer y discutir con ellos el contenido.
- Dimensión psicológica: muy inteligente e ingenioso, no guiado por la norma. Se siente querido por sus abuelos. Cuando estos mueren, él vive de memorias el resto de su niñez. Reflexiona las situaciones antes de tomar acciones, normalmente las debate dentro de sí y luego las escribe, es por eso que la mayoría de sus novelas están inspiradas en hechos de su vida. Sabe valorar las pequeñas cosas y vivir los días al máximo. Es una persona enérgica.
- Dimensión absurda: Se muestra un Gabo inseguro y volátil que desconoce el sentido de la escritura y defiende su gusto apasionado por las matemáticas. Divaga sobre los arquetipos sociales y la manera de librarse de ellos en las paredes de la soledad, el aislamiento del ser con la norma, con los estereotipos; pero sus miedos por desprenderse de su parte racional, lo hacen volver al patrón. No debate, su pensamiento es ley porque se acerca a lo aceptable y lo aceptable es bueno.

b. Salvador Dalí:

- Dimensión física: Salvador es un hombre alto y delgado de 35 años, cabello corto y ondulado de color negro. Posee un bigote largo con las puntas hacia arriba que lo caracteriza. Es exagerado al vestirse por las combinaciones que hace y los colores que emplea, le gusta llamar la atención.
- Dimensión social: pintor, escultor, grabador, escenógrafo y escritor español. Es uno de los máximos representantes del surrealismo, reconocido por su obra repleta de imágenes oníricas. Multifacético. El artista deja su huella en el mundo de la ilustración y del grabado. De igual forma, realiza una notable

cantidad de esculturas y joyas. En el mundo escénico su obra se distingue a través de la creación de ballets, escenografías y vestuario para óperas; sin olvidar sus aportaciones, de importancia decisiva, en el mundo del diseño, de la publicidad y del cine. Frecuenta exposiciones de arte, sitios literarios, teatros y academias. Se convierte al catolicismo, y en una persona religiosa con el pasar del tiempo.

- Dimensión psicológica: es arrogante. De niño fue caprichoso, mimado y consentido. De hecho, su infancia se caracteriza por ataques de ira contra sus padres y actos crueles contra sus compañeros de escuela. Se forja una imagen de megalómano.
- Dimensión absurda: Se presenta un Dalí apegado a la espera de un absurdo, de algo que lo inspire a ser menos un hombre inseguro y más un hombre compatible con su época y con su sociedad. Necesita darle un porqué a sus acciones porque no encuentra oficio en sus talentos, porque no puede darle forma, color o vida a esa casa que construye junto a otros tres personajes. Se refiere a sí mismo como “uno”, con el propósito de establecer que uno puede ser cualquiera o todos los hombres del universo.

c. Sócrates:

- Dimensión física: hombre blanco de pequeña estatura, vientre prominente, ojos saltones y nariz exageradamente respingona.
- Dimensión social: es un filósofo clásico ateniense. Pasa la mayor parte de su vida de adulto en los mercados y plazas públicas de Atenas, iniciando diálogos y discusiones con todo aquel que quiera escucharle, a quienes solía responder mediante preguntas. Privilegia un método, al cual denominó mayéutica, es decir, lograr que el interlocutor descubra sus propias verdades.
- Dimensión psicológica: posee gran agudeza en sus razonamientos y facilidad de palabra, además una fina ironía con la que salpica sus tertulias con los ciudadanos jóvenes aristocráticos de Atenas. Su inconformismo lo impulsa a oponerse a la ignorancia popular y al conocimiento de los que se decían sabios, aunque él mismo no se considera un sabio porque es consciente tanto de la ignorancia que le rodea como de la suya propia. Para él, el conocimiento y el autodomínio son la vía para restaurar la relación entre el ser humano y la naturaleza, la cual no consiste en la simple acumulación de conocimientos, sino en revisar los conocimientos que se tienen y a partir de ahí, construir

conocimientos más sólidos. Es un singular ejemplo de unidad entre teoría y conducta, entre pensamiento y acción. A la vez, fue capaz de llevar tal unidad al plano del conocimiento, al sostener que la virtud es conocimiento y el vicio ignorancia.

- Dimensión absurda: se muestra un Sócrates más seguro de sus verdades, tiende a pasar por arrogante y testarudo. No busca la verdad en el conocimiento de las personas porque él todo lo sabe. No obstante, esa seguridad tiende a perderse en las preguntas de su propia consciencia. La ironía no se escapa, su retórica sigue manteniendo la perspicacia que lo definieron en vida, aunque lejos de ser aquel hombre curioso y modesto, le basta con sus propios conocimientos y pensamientos.

2.3.3 Tercera obra: La primera y última mordida

a. Steve Jobs:

- Dimensión física: hombre blanco, barbudo, delgado y calvo. Viste camisa negra cuello de tortuga, lentes redondos, blue jean gris, y zapato tipo tenis.
- Dimensión social: es un empresario y genio de la informática. Se casa con Laurene Powell y tienen tres hijos. Fundador de una de las más grandes compañías de tecnología: Apple. Además, transforma una empresa subsidiaria adquirida a Lucasfilm en Pixar, que revoluciona la industria de animación convirtiéndolo en el mayor accionista individual del gigante del entretenimiento. En su segunda etapa en Apple, cambia el modelo de negocio de la industria musical: aprueba el lanzamiento del Ipod y crea la tienda en línea para adquirir música: Itunes.
- Dimensión psicológica: es una persona inteligente, déspota, individualista, perfeccionista, fría, calculadora, visionaria y ambiciosa. Impone su visión de la realidad a costa de todo, incluidas las personas que trabajan con él, sin embargo, sabe cómo enfocarlas hacia los objetivos a cumplir.
- Dimensión absurda: Se presenta a un hombre psicológicamente perdido en sus miedos, arraigado a la norma y a complejado de su condición social. Cree que la división de clases es la pérdida de las libertades del hombre, aborrece la clase burguesa. Necesita de la compañía, la presencia de otro ser que avale sus ideas. No obstante, en la búsqueda de una revolución social alejada de la

utopía, se pierde, y da razones al sistema social, al desequilibrio económico, a la absurda división de clases que plantea Coco Chanel.

b. Karl Marx:

- Dimensión física: hombre blanco, barba larga, macizo, despeinado, pelo y barba gris.
- Dimensión social: Es considerado uno de los tres principales arquitectos de la ciencia social moderna. Se interesa de una forma crítica por la obra del filósofo alemán G.W.F Hegel. Con un grupo de pensadores radicales conocidos como los jóvenes hegelianos, se convierten en críticos de los supuestos metafísicos de Hegel, pero aun así, adoptan su método dialéctico con el fin de criticar a la sociedad, a la política y a la religión establecida. Ateo.
- Dimensión psicológica: es un pragmático capaz de abrazar el realismo político y de aplazar la revolución comunista el tiempo que, en su opinión, haga falta hasta que se den las condiciones adecuadas, mientras critica a los izquierdistas y a cualquiera que se desviara de lo que él ve como el camino correcto. Nunca ha sido un revolucionario profesional al estilo de Lenin y vive gran parte de su vida dentro de una pobreza distinguida. El amor a su mujer y sus hijos sostiene su vida. Tiene un carácter más accesible, alegre y afable que su inseparable amigo Engels.
- Dimensión absurda: se muestra a un Marx muy normatizado, apegado a la conciencia colectiva y a la imponente revolución industrial. Es un arquetipo de empresario, sin embargo, debate y duda sobre el orden social establecido. Es totalmente apolítico, desinteresado e individualista. Se mantiene su parte reflexiva, motivo por el cual termina dudando de sí mismo y sus propias verdades.

c. Gabrielle (Coco) Chanel:

- Dimensión física: delgada, con poco pecho y el pelo corto. Gusta vestir ropa ancha y cómoda. Símbolo de la mujer moderna, activa y liberada. Se atreve por primera vez, a acortar la longitud de las faldas y a descubrir el tobillo femenino. Tiene la audacia de exponerse al sol cuando el bronceado se considera sinónimo de plebeyez, y también de imponer su extrema delgadez. Usa zapatos de tacón bajo, faldas con puntos y plisadas de estilo marinero,

trajes de talle bajo, pijamas playeros, impermeables y crea los primeros pantalones para mujeres.

- Dimensión social: Modista francesa que revoluciona la moda y el mundo de la alta costura de los años de entreguerras. Su línea informal y cómoda liberó el cuerpo femenino de corsés y de aparatosos adornos, que expresa las aspiraciones de libertad e igualdad de la mujer del siglo XX.
- Dimensión psicológica: es una mujer hiperactiva, considerada de mal carácter por sus empleados, extremadamente perfeccionista y detallista en su oficio. Es una persona carente de afectividades e incapaz de dar afecto.
- Dimensión absurda: se presenta a una Coco arraiga a sus raíces sociales, pues los aromas de felicidad no están en la condición económica, sino en la comodidad del ser. El personaje debate entre la sencillez y el desinterés de las cosas, pero luego vuelve, réplica, y encuentra placeres culposos en la clase dominante. Apuesta a la reinención del sistema social como un acuerdo de clases, un equilibrio utópico que dé beneficio a todas las partes, luego duda y reflexiona, se pierde en la condición del ser, en sus miedos e inseguridades.

2.4 Plan de producción

Semana 1: del 4 al 8 de julio

- Lunes: Primera reunión con el equipo de producción.
- Viernes: Segunda reunión con el equipo de producción.

Semana 2: del 11 al 15 de julio

- Martes: Primera reunión con el elenco.
- Viernes: Primera lectura del guion con elenco.

Semana 3: del 18 al 22 de julio

- Lunes: Segunda lectura del guion con elenco.
- Viernes: Ejercicios de integración grupal.

Semana 4: del 25 al 29 de julio

- Lunes: Ejercicios de exploración de búsqueda del personaje.
- Miércoles: Ejercicios de exploración de búsqueda del personaje.
- Viernes: Exploración de personajes con texto.

Semana 5: del 1 al 5 de agosto

- Lunes: Exploración de personajes con texto.
- Martes: Ensayo.
- Viernes: Ensayo.

Semana 6: del 8 al 12 de agosto

- Lunes: Reunión con el equipo de producción.
- Martes: Ensayo.
- Miércoles: Ensayo.
- Jueves: Ensayo.
- Sábado: Compra de artículos de la lista de necesidades.

Semana 7: del 15 al 19 de agosto

- Lunes: Reunión con el equipo de producción.
- Martes: Ensayo.
- Miércoles: Ensayo y prueba de vestuario.
- Jueves: Ensayo
- Sábado: Compra de artículos de la lista de necesidades.
- Domingo: Compra de artículos de la lista de necesidades.

Semana 8: del 22 al 26 de agosto

- Lunes: Reunión con el equipo de producción.

- Martes: Ensayo general.
- Miércoles: Ensayo general.
- Jueves: Ensayo general
- Viernes: Ensayo general

Semana 9: del 29 de agosto al 4 de septiembre

- Lunes: Montaje en el teatro Urban Cuplé.
- Martes: Estreno de la pieza en el teatro Urban Cuplé.
- Miércoles: Presentación.
- Jueves: Presentación.
- Viernes: Presentación.
- Sábado: Presentación.
- Domingo: Presentación final.

2.5 Desglose de necesidades de producción

ESCENOGRAFÍA

Cama

Caballote

Silla con espaldar

UTILERÍA

Manzanas

Lienzo

Tabacos

Pinceles

Pinturas

Escalera de madera

Banco de madera

Botellas de licor

Calaveras

Pañuelo blanco

Cenicero (2)

Falda larga de flores

Sábanas

Cesta
Lentes redondos
Collar de colores
Anillos
Zarcillos
Cubrecama
Vasos de vidrio (2)
Mesa (2)
Floreros (3)
Rosas secas

VESTUARIO

Frida Kahlo:

Ropa interior blanca años 40.
Sábana blanca que le cubre el torso.
Una bufanda con flores en el cabello.

Sigmund Freud:

Interior blanco años 40.
Bata color azul y franjas blancas.
Lentes redondos.

MAQUILLAJE

Base líquida (2)
Delineador para ojos de lápiz (2): negro y marrón
Delineador líquido negro (2)
Compacto translúcido (2)
Sombras: negra y tonos tierra
Rímel (1)
Laca (4)
Pintura para piel (4)
Pinceles de aplicación (3)
Esponjas de maquillaje (2)
Toallas desmaquillantes (5)

Algodón (2 bolsas)

Latex (1)

Pega blanca (1)

Corrector de color (2)

Aguacola (4)

Pinturas de cerámica: negra, blanca, roja

MÚSICA Y/O SONIDO

La llorona, Chavela Vargas.

2.6 Sinopsis argumental

Ocho personajes de la historia universal reviven para compartir, una vez más, sus conocimientos con el mundo. Una manzana es el elemento que los une, separa y vuelve a unir en escena, dentro de una pieza que puede entenderse en conjunto o como un resultado único derivado de una misma premisa: *El fruto de lo absurdo*. Dicho fruto, la manzana, se pasea por las tres piezas bajo distintas concepciones. Por una parte, representa el pecado de Frida en sus sueños prohibidos con su amante reprimido, Freud. Ésta, al molestarlo, se la lanza a él y, sin atajarla, cae en un cesto de un mercado de manzanas donde Jobs y Marx discuten sobre diversas teorías de una sociedad dividida por el valor monetario, y donde Coco Chanel media entre el socialista y el capitalista. En una rabieta de Marx, este lanza la manzana al vacío, la cual, en realidad, cae y rueda hasta llegar al hueco pensamiento de aquellos que esperan un ser que les dará las directrices para construir una casa, pero la vida pasa y los propósitos escasean mientras esperan, es el caso de: Dalí, Sócrates y García Márquez.

2.6.1 Frida y Freud, dos amantes reprimidos

Tras la separación de Frida Kahlo de su esposo Diego Rivera, esta se sumerge en una atmósfera de depresión y frustración total, encontrando consuelo en el placer de una realidad alterna: los sueños. En ellos, se encuentra con Sigmund Freud, el recién fallecido psicoanalista, un hombre cautivador que seduce a Frida y encarna el deseo sexual sin tabúes, ni etiquetas.

La obra cuenta el amor de dos amantes que jamás sucedió, pero que todos hubiesen disfrutado. A Frida no le duele la vida, a Freud no le pesa el subconsciente. En un mundo

onírico, ambos viven de un absurdo, y es lo que les da motivos para empezar el juego de la seducción. De esta forma, se mienten con total honestidad y a la vez, son cómplices. Dentro de una fantasía compartida, se desean, y cuando esto sucede, nada duele.

2.6.2 La primera y última mordida

Steve Jobs, un inofensivo ladrón de manzanas, coincide un día con Karl Marx, un empresario de reconocida trayectoria. En vez de acusarlo de hurto, Marx decide entablar una conversación con él. De pronto, el tema cae en el interminable debate entre los sistemas sociales y los estatus económicos pero, antes de poder establecer quién de estos hombres, dentro de sus incoherencias, tiene algo de razón, aparece un tercer personaje: Coco Chanel, una seductora mujer de avanzada edad que sirve de mediadora entre los elocuentes personajes.

Un viejo refrán dice: “Si le das pescado a un hombre tendrás que hacerlo toda la vida; pero, si lo enseñas a pescar, solo tendrás que hacerlo una vez”, de esta premisa parte esta pieza, una historia que trae a colación la lucha social que ha definido a la humanidad desde tiempos remotos. Marx tiene ganas de ser capitalista. Jobs tiene deseos de ayudar a la clase obrera ¿suena tan absurdo? Por ello, una mujer con aromas de grandeza aparece para reinventar la teoría con su Chanel.

2.6.3 Esperando al elefante de las patas largas

Tres personajes intentan construir una casa, pero nada avanzan, al percatarse de que sus acciones carecen de razones aparentes. Salvador Dalí, el diseñador de interiores, decide parar y esperar la llegada de un personaje que solo tiene sentido en la medida que este lo espera. Poco después, los demás se le unen: el primero es Sócrates, un arquitecto que afirma haberlo visto antes. Le sigue Gabriel García Márquez, un asistente de construcción y ex coronel a quien no le importa la vida, pues no tiene a nadie que le escriba.

Dalí cuenta a Sócrates que desea darle sentido al elefante, este último algo sabe. Gabriel no quiere saber de la vida. Todos intentan construir una casa mientras esperan la llegada de algo que le dé sentido a lo que están haciendo. Lo absurdo no es la espera, sino todo lo que no se avanza mientras se espera. Ojalá aparezca el elefante.

2.7 Puesta en escena

2.7.1 Vestuario y maquillaje

Los vestuarios de los personajes de las tres piezas que componen la obra *El fruto de lo absurdo* serán sencillos, basados en el código de vestimenta de la época de cada uno, entre la década de los treinta (30) y de los cincuenta (50), según sea el caso y de acuerdo a su rol dentro de cada obra. La paleta de colores propuesta, tiende hacia las tonalidades tierra y las derivaciones del marrón y del amarillo hasta llegar al color rojo y leves combinaciones de verdes oscuros.

Frida y freud, dos amantes reprimidos

Frida estará en ropa interior de su época y la cubrirá una sábana blanca que la amarrará en el cuello y Freud usará una bata azul y unos interiores largos.

Para las obras que no serán montadas se propone el siguiente vestuario:

Esperando al elefante de las patas largas

Dalí usará una camisa blanca con un cincel en el medio, braga de construcción negra, tirantes y zapatos con forma de martillo.

Sócrates tendrá una camisa de vestir con corbata, zapatos de construcción, pantalón de vestir y un chaleco de seguridad.

García Márquez estará con una braga de construcción marrón, camisa de cuadros azul claro y un libro en la cabeza en sustitución del casco.

Pablo Neruda vestirá con una camisa de cuadros de color ladrillo, braga azul, boina amarilla y en el cinturón de herramientas: pinceles y pinturas.

La primera y última mordida

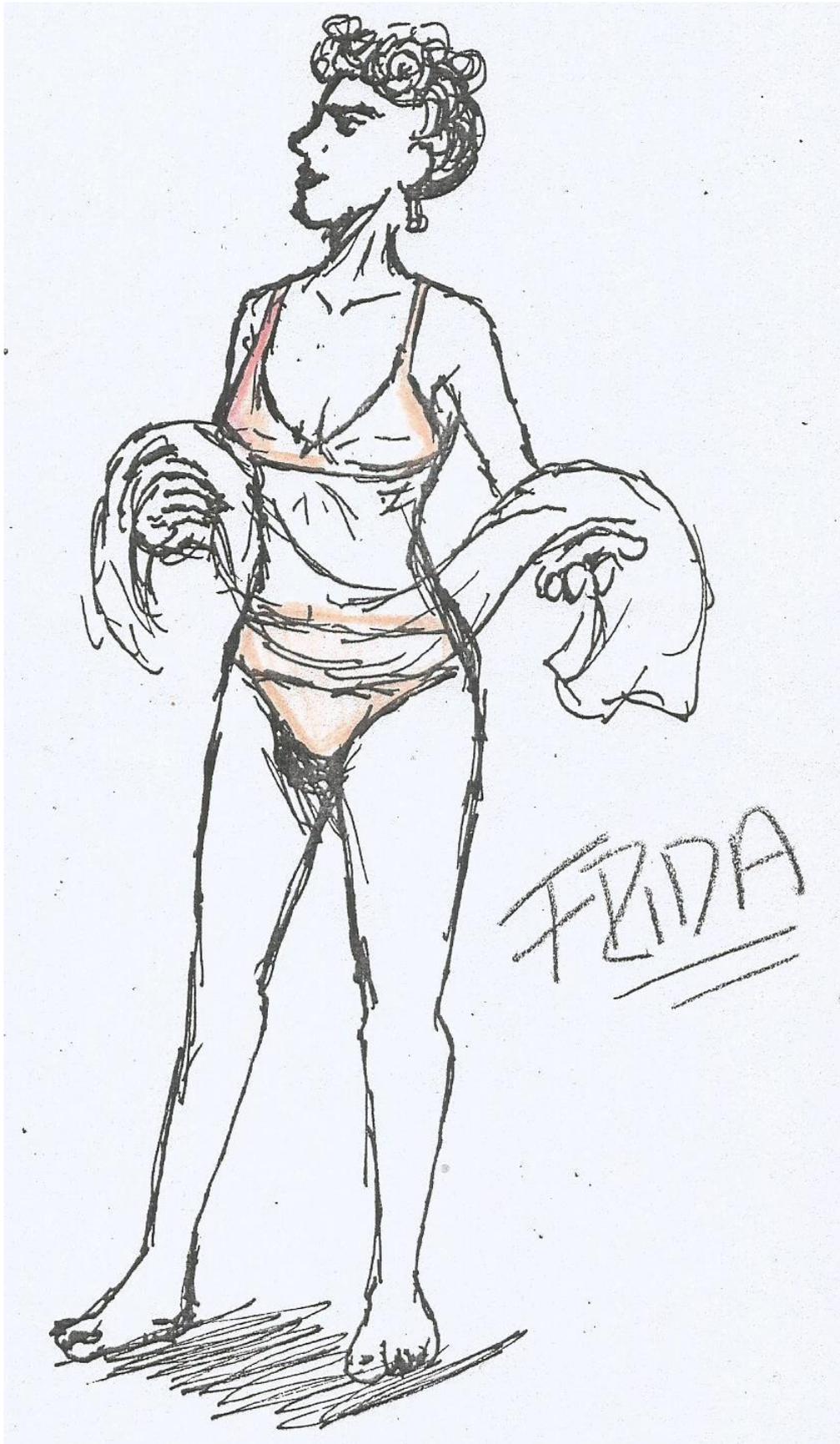
Steve Jobs usará una camisa negra cuello de tortuga, lentes redondos, blue jean gris, y zapatos deportivos.

Karl Marx estará en traje formal del XVII con camisa blanca.

Coco Chanel vestirá con taje que se divide en dos. Una parte es un pantalón blanco a la cadera, camisa manga larga azul al cuerpo, correa negra, zapatos blancos con azul; y la otra, un traje militar. Accesorios: tres collares largos de perla, una pulsera plateada y un sombrero azul dividido a la mitad por un casco.

El maquillaje masculino será natural, resaltando las facciones de los personajes dependiendo de sus edades. Por su parte, en las dos personalidades femeninas se les remarcarán sus rasgos más característicos. En el caso de Frida, se le resaltará su uniceja, sus pómulos con rubor rosado y en su cabeza usará un turbante adornado con flores de diversos colores. En su cuerpo se le dibujarán las hojas características que ella pintaba. Por su parte, el de Coco Chanel realzará la elegancia y sobriedad de ella.

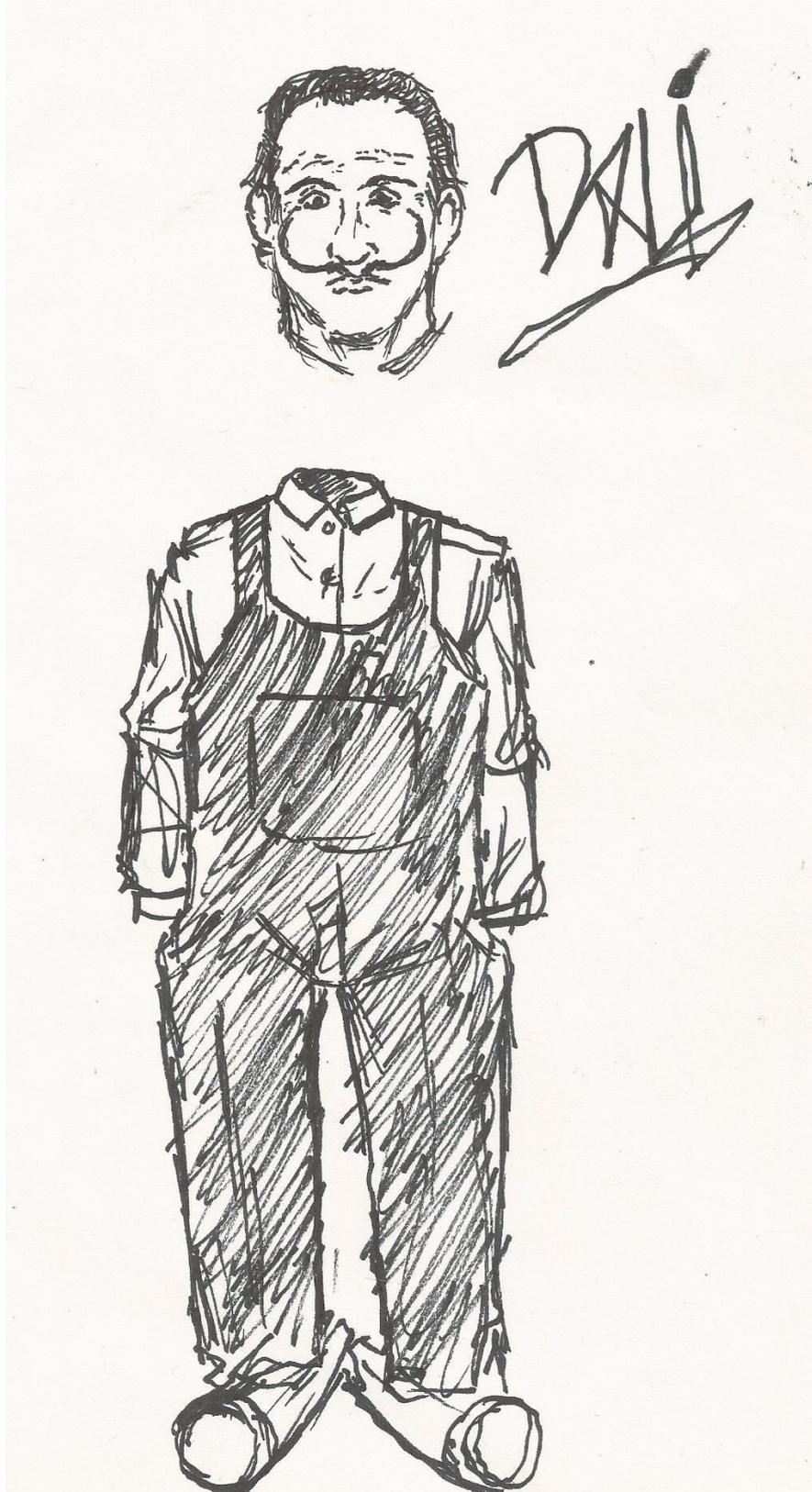
2.7.2 Diseño del vestuario de los personajes de *Frida y Freud, dos amantes reprimidos*





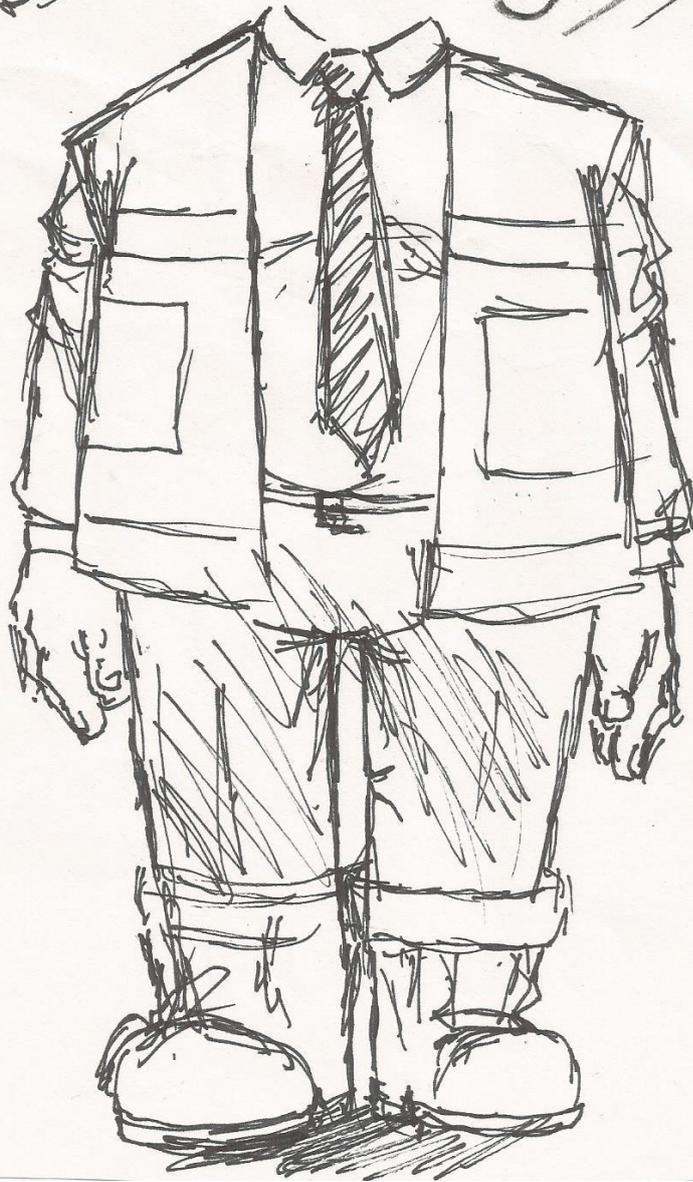
Para las obras que no se montarán se propone el siguiente diseño de vestuario:

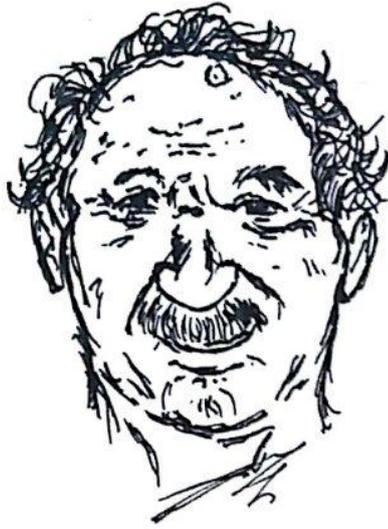
2.7.3 Diseño del vestuario de los personajes *Esperando al elefante de las patas largas*



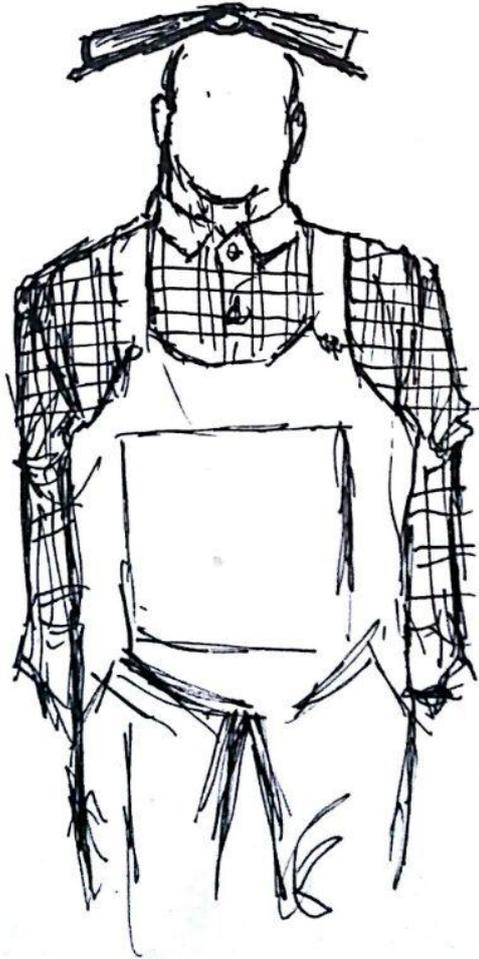


Sócrates

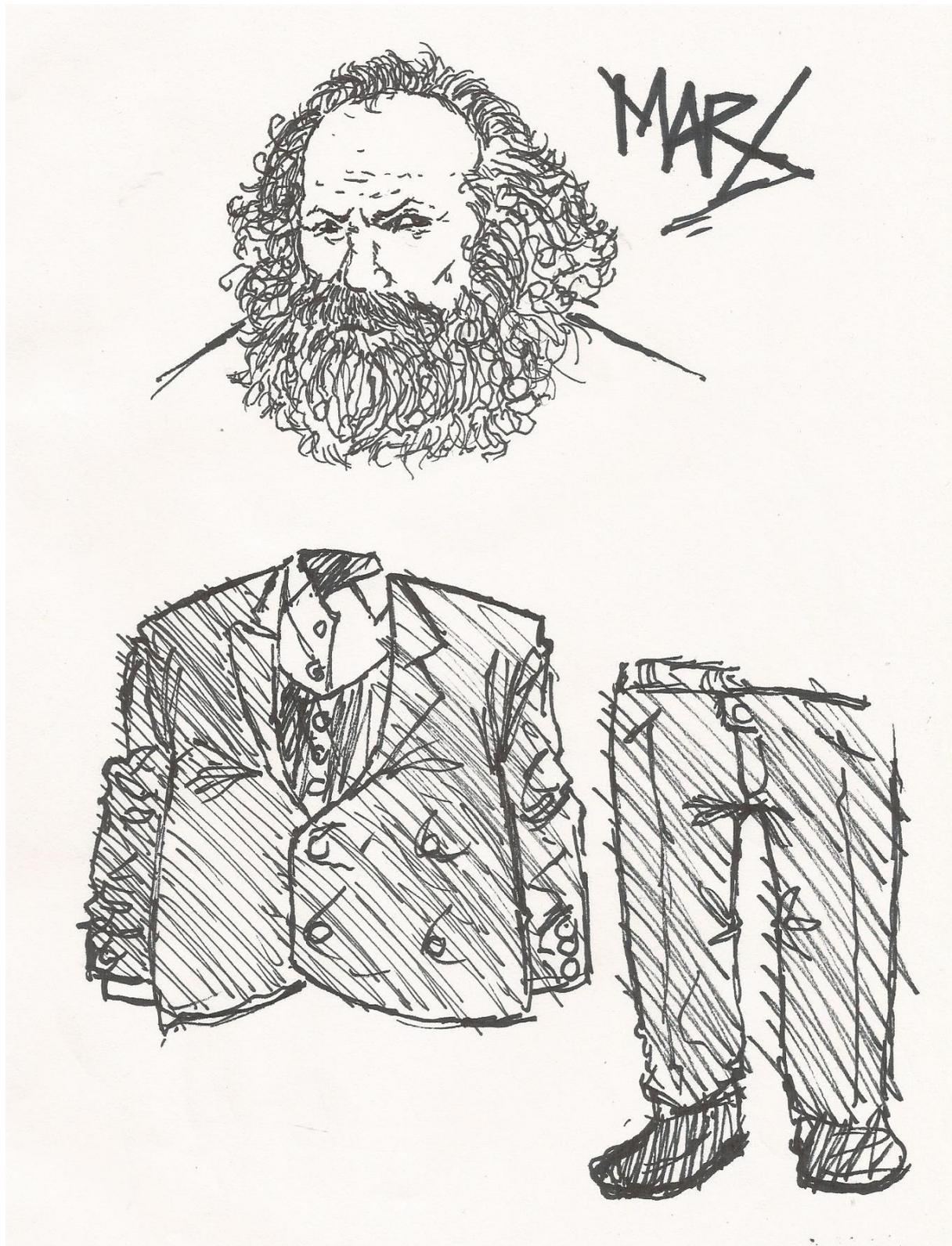




Handwritten signature or initials, possibly 'Abo', written in a stylized, cursive script.



2.7.4 Diseño del vestuario de los personajes de *La primera y última mordida*





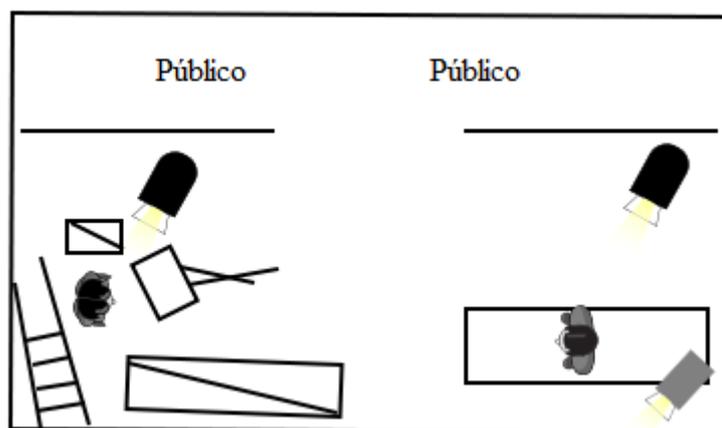


2.8 Espacio Escénico (decorado, accesorios e iluminación)

A propósito de las características que demandan las obras de Microteatro sobre el espacio, y en sintonía con la inmovilidad de los personajes en la puesta en escena, las historias que comprenden *El fruto de lo absurdo*, ocurren en un único espacio:

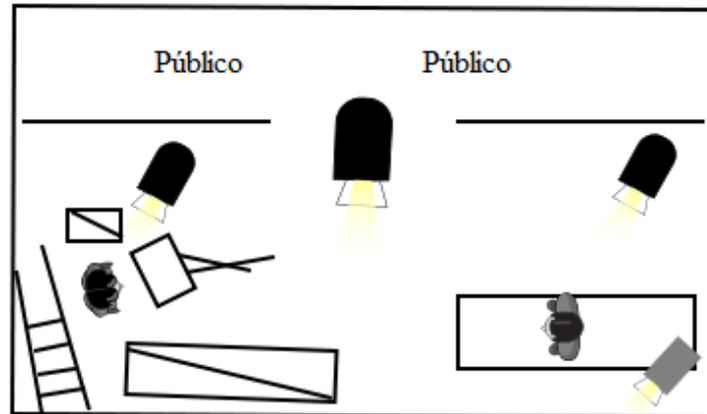
En el caso de *Frida y Freud, dos amantes reprimidos*, la obra se desarrolla en la habitación y/o cuarto de pintura de Frida Kahlo; el decorado, apoyado en los colores tierra e inspirado en la década de los treinta (30), juega con la deformación e incomodidad visual, a fin de producir esa atmósfera irreal y sinsentido de este género teatral. Se utilizarán elementos de utilería inspirados en el oficio de la artista y en los comunes de un dormitorio, que permitan dar noción del lugar. De esta forma, se dispondrá de una cama individual, un caballete con lienzo, una escalera de madera, cuadros, un mueble con utensilios de pintura, y una silla con espaldar. Igualmente, habrá elementos de utilería de menor protagonismo, como los jarrones con flores, tabaco y cigarrillos, cesta con frutas y una mesita de noche con teléfono.

El espacio escénico descrito estará respaldado por la iluminación que acentuará la deformidad del espacio y permitirá reforzar la atmósfera exasperante que se desea lograr. En primera instancia, las luces se utilizarán para presentar a los personajes, quienes se ubican en extremos contrarios, buscando la intimidad de la escena y la cercanía de estos con el público. Dos cuarzos con leve inclinación, iluminarán a cada actor desde el lateral, intentando crear la ilusión de la cenital, y una contraluz los enmarcará para dar volumen a sus cuerpos y profundizar sus acciones.

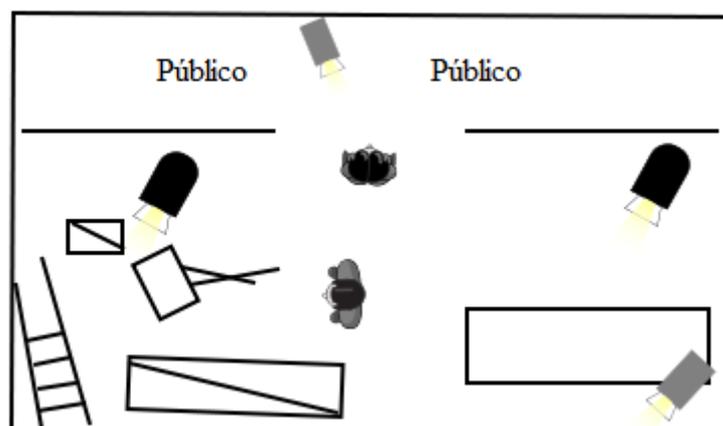


Por otro lado, la iluminación tendrá un papel protagonista, pues permitirá avanzar la escena a través de un lenguaje visual entre los colores y el espacio. Así, con la llegada del primer silencio en escena, y a propósito de las acciones próximas de Freud, que dan el primer

intento por reconocer el lugar, la iluminación cambiará con el uso de la frontal, levemente inclinada hacia la derecha, para simular la luz natural del cuarto en juego y con luces rojas para intensificar las emociones negativas de los personajes. La contraluz se mantiene.



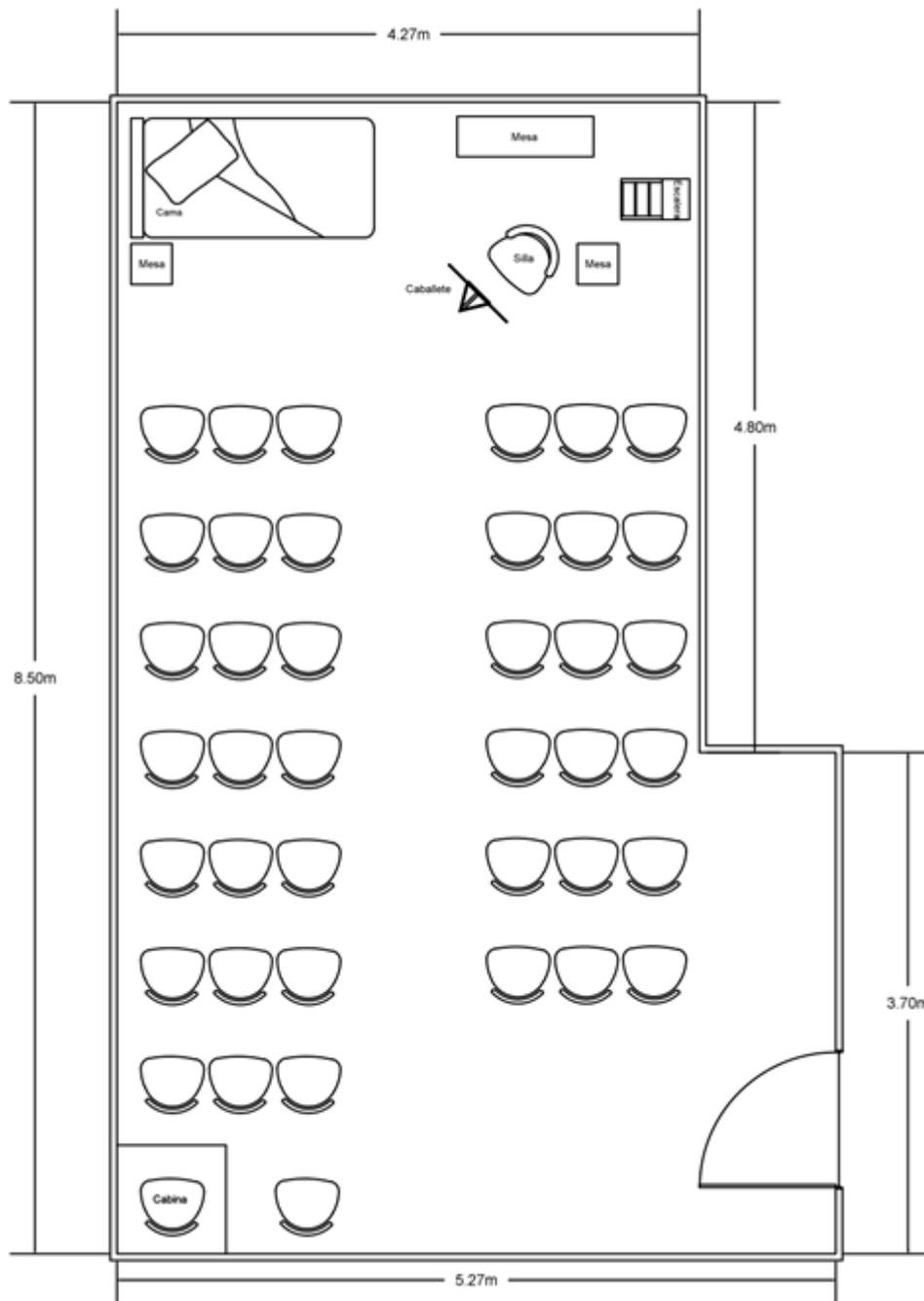
En continuidad con esta ilusión que se pretende con las luces, el tercer cambio en la iluminación se produce cuando Freud camina hacia Frida para sacarla a bailar. En este punto, se encenderá una luz del pasillo que permita marcar el espacio donde Frida se desplaza para hacer su baile. Mientras que la luz frontal baja la intensidad poco a poco, la luz lateral del lado de Freud, con luces rojas, marcará las acciones del personaje. La contraluz se mantiene. Esta última se apaga cuando acaba la música, mientras que la frontal se enciende para dar entonación a las acciones de los personajes, una vez que estos estén en el centro del escenario.



Luego de esto y a modo de repetición de escena, los cambios de iluminación estarán dentro de esta planimetría o diseño establecido, que cambiará de una forma a otra, según la intención de los diálogos y las acciones de los personajes

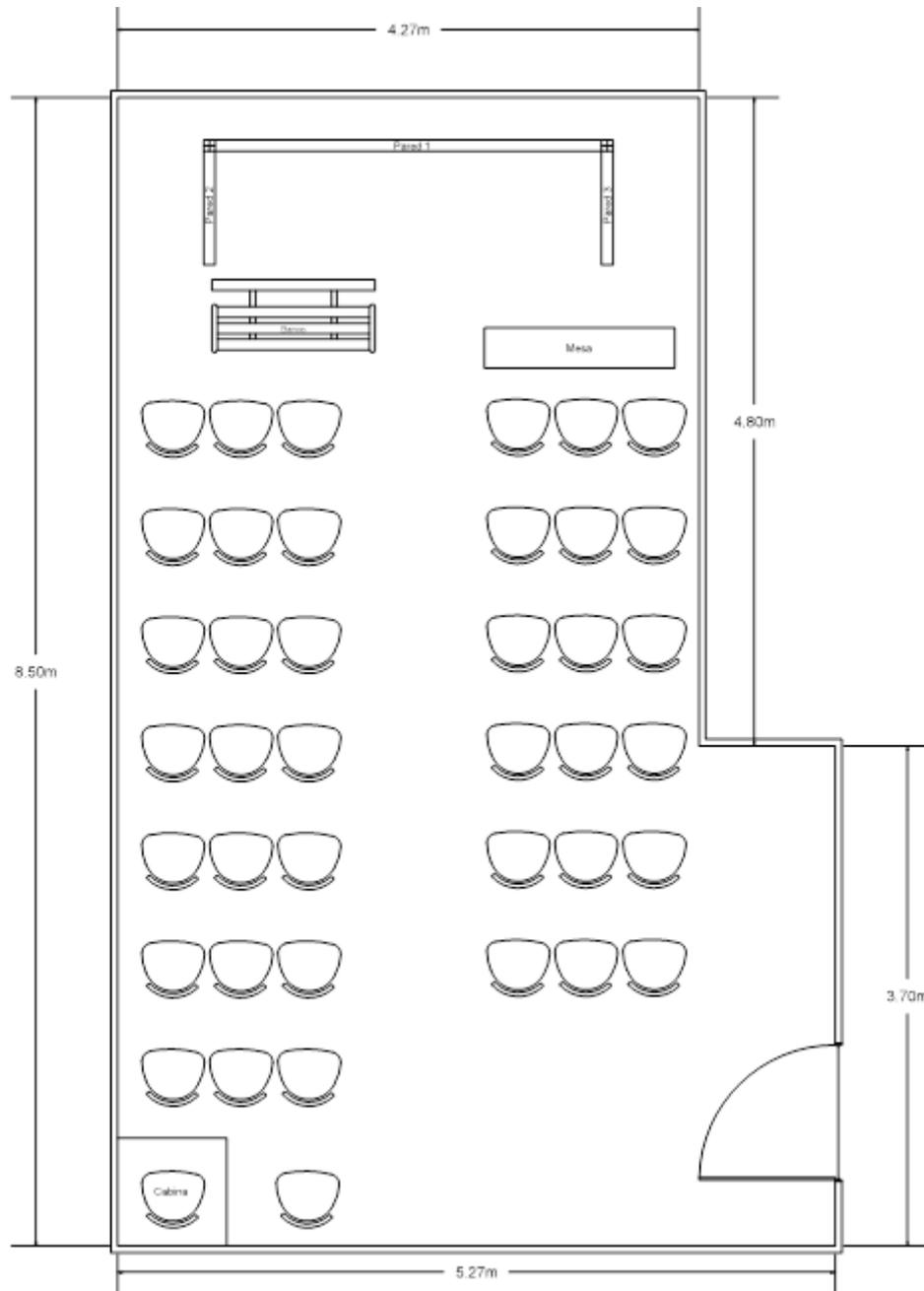
Asimismo, con la intención de mantener un mismo código visual en cada una de las historias, en la otras dos obras: *La primera y última mordida* y *Esperando al elefante de las patas largas*, se mantiene esa deformación del espacio y esa paleta de colores anteriormente definida, desarrolladas también en un solo espacio: una plaza de estar donde se venden frutas y un terreno despejado donde se construye una casa, respectivamente. En ambas se utilizarán pocos elementos de utilería, inclinándose más hacia una propuesta de espacio vacío. En el caso de la primera, se dispondrá de un cajón grande de madera, que simule una frutería improvisada donde predomine la venta de manzanas, un banco y una vitrina. En la segunda, la utilería predominante es el esqueleto en madera de una casa, un banco de madera, herramientas de trabajo de un carpintero como el martillo, la sierra, palas, clavos y maderas.

2.8.1 Diseño del espacio escénico para la puesta en escena de *Frida y Freud, dos amantes reprimidos*

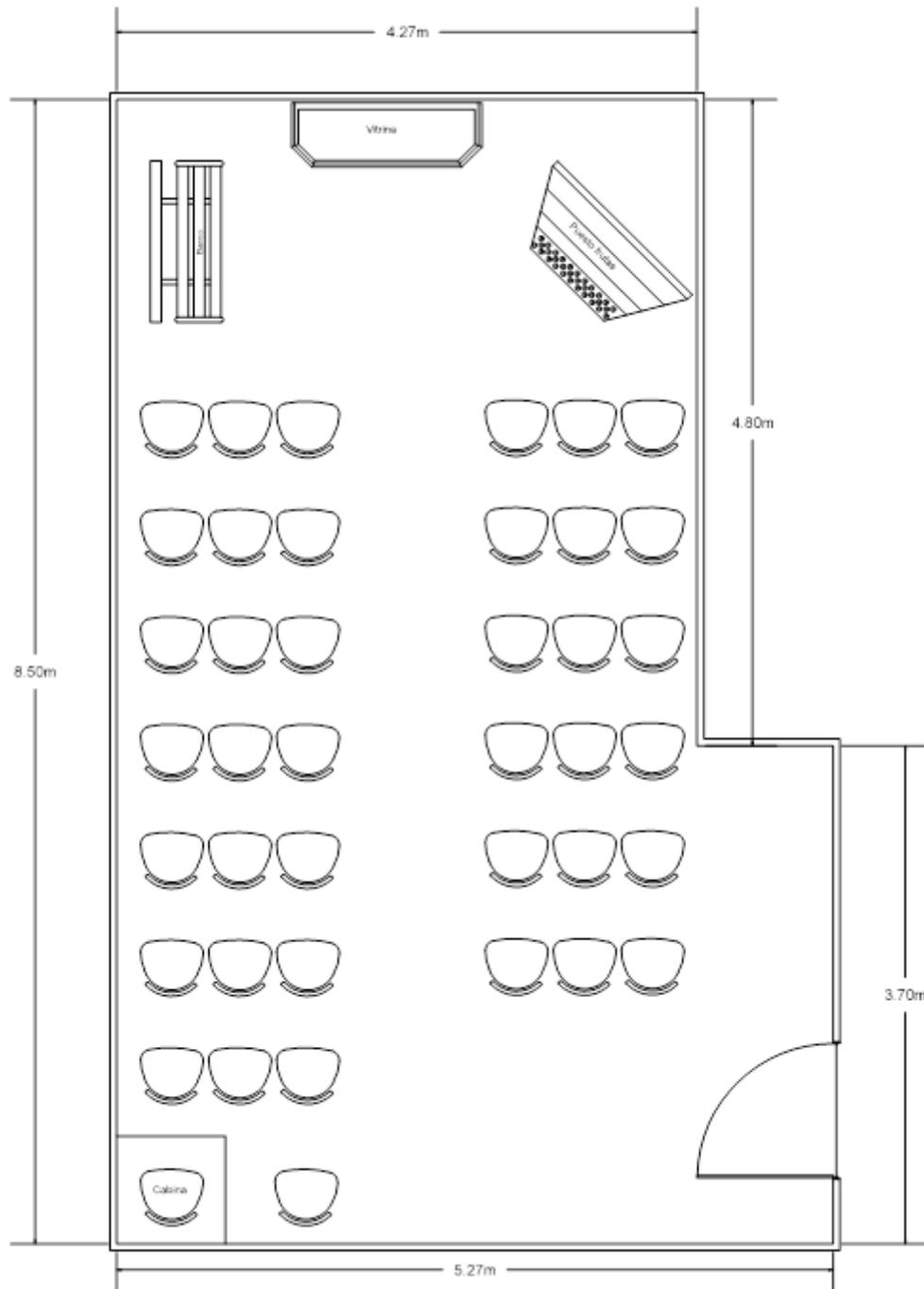


Para las obras que no se montarán se propone el siguiente diseño del espacio:

2.8.2 Diseño del espacio escénico para la puesta en escena de *Esperando al elefante de las patas largas*



2.8.3 Diseño del espacio escénico para la puesta en escena de *La primera y última mordida*



2.9 Musicalización

La llorona es una famosa tonada de Tehuantepec, Oaxaca, México, sin autor conocido que narra una historia de amor y dolor en los tiempos de la Revolución Mexicana. Se tomará la versión interpretada por Chavela Vargas para resaltar, en el baile de Frida con Freud, la unión reprimida de amor de ambos personajes.

2.10 Dirección actoral

Para establecer la división de etapas, la dirección se basa principalmente en Constantin Stanislavski y sus ejercicios para preparar al actor. Se establece como premisa la importancia de inmovilizar al actor para que pueda encontrar en sí solo la necesidad de saber qué le pasa como personaje y qué necesita para resolverlo o, según sea el caso, tener conocimiento de si dicha solución existe. El propósito es establecer en la conciencia del actor, que actuar no es generar acciones exteriores y que sin ese movimiento externo, lo absurdo de la acción resulta más evidente.

En la búsqueda de esa conexión de los actores con su personaje, los ensayos se dividen en cuatro etapas: primero, la delimitación absurda en relación con las dimensiones del personaje, una preparación intelectual de fondo a la vida, obra y pensamiento crítico que los define, de modo que los actores dispongan de nociones psicosociales del papel a representar. Segundo, la lectura de la pieza sin acciones ni movimientos y, a propósito de la etapa próxima, sentados en una silla de espaldas, totalmente rectos. Tercero, exploración y credibilidad del personaje; cuarto, montaje y puesta en escena, en la cual se marca la distribución en el espacio con relación al diseño de arte y al decorado, a fin de que puedan definirse los movimientos según el espacio real.

Durante la tercera fase, se realizan ejercicios bajo la concepción “estar sentado” de Stanislavski, utilizando la información recolectada en su libro sobre cómo la falta de acción resulta muchas veces más interesante que la acción misma. En esa etapa se harán dos ejercicios de reflexión: uno es estar sentado, esperando algo, sin intentar actuar ni generar diálogos; el otro es la creación de una escena improvisada, determinante en la vida del personaje, donde la búsqueda de un objeto en particular, defina el logro de todos sus objetivos o el fin de sus carencias, con la opción de generar diálogos, según la decisión de cada actor.

Así, para mantener la misma característica actoral del género del teatro del absurdo, se trabaja la inmovilidad del personaje como un sinsentido con un propósito específico, no

necesariamente a la vista del público. Por esta razón, tanto la inmovilidad externa de un personaje sentado, sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción; como la búsqueda de un objeto imaginario, son factores determinantes para la dirección y puesta en escena de la pieza teatral.

2.11 Ficha artística

Para la realización del montaje de la pieza *Frida y Freud, dos amantes reprimidos* se contactó a los siguientes actores que brindaron su talento para que estos personajes pudiesen revivir:

Frida Kahlo

Caremily Artigas

kianellyar@gmail.com



Sigmund Freud

Ignacio Moreno

ignaciomoreno.com@gmail.com



2.12 Ficha Técnica

Dirección general: Gabriela Córdova

Producción general: Verónica Méndez

Asistencia de producción: María Fernanda Rovaina, Samantha Sánchez y Daniela Gruber

Dirección de arte: Gabriela Córdova & Verónica Méndez

Asistente de arte: David Sojo

Maquillaje: David Sojo

Diseño de iluminación: Gabriela Córdova & Verónica Méndez

Operador de iluminación: Mariana Mifsut

Sonido: Gabriela Córdova & Verónica Méndez

Diseño de vestuario: Eduardo Navas, Graciela Sosa, Joaquín Casas.

Vestuario: Damelis Carballo

Diseño gráfico: Dayerlin Blanco

Tutor: Astrid Pérez

Sala: Teatro Urban Cuplé, Micronovel #21

Capítulo III

3.1 Presupuesto

El presupuesto a continuación intenta detallar, lo más exhaustivo posible, el costo real de los recursos utilizados para la realización del proyecto. El mismo, tiene una complejidad de fondo en relación al mercado y/o rentabilidad de las producciones teatrales en Venezuela. En términos económicos, y por ser una obra para Microteatro, se trabajó bajo la modalidad por taquilla: los ingresos en entradas se dividen en dos, un 50% para la sala de teatro y otro 50% para el productor ejecutivo, en este caso, para las integrantes del proyecto.

De ese porcentaje, el productor de la pieza dividirá las ganancias, según lo previamente establecido con el equipo de trabajo, de la manera correspondiente. La forma más común es dar el 25% al elenco, dividido en partes iguales, y el 25% restante se utilizaría para cubrir la inversión de la producción: recursos, transporte, gastos por función y otros departamentos. Sin embargo, por las características del proyecto, y a propósito de recaudar ingresos en beneficio de la Unidad Oncológica Infantil del JM de los Ríos, todos y cada uno de los integrantes del equipo decidieron trabajar en pro de la donación.

Ahora, aunque resulta difícil hablar del teatro como una industria comercial, la innovadora iniciativa del Microteatro ha permitido, a su forma, rescatar las audiencias perdidas y reinterpretar el mercado teatral. Así, a pesar de las condiciones económicas derivadas de una súper inflación, la promoción de esta tendencia teatral, aunada a la escasez de producciones cinematográficas y televisivas, ha hecho que un número considerable de personas inviertan en el entretenimiento que brinda los espacios del Urbán Cuplé; permitiendo, por último, el aumento de la oferta teatral. Así, aun cuando las salas no cuenten con grandes presupuesto, se logra alcanzar los objetivos trazados. Asimismo, la puesta en escena, en nuestro caso y en muchos otros, se logra por diversas donaciones o acuerdos con productores, personal artístico y técnico.

En consideración con lo anteriormente establecido y por ser el teatro una industria tan precoz en el país, la mayoría de los involucrados en este negocio trabaja de manera freelance o independiente, tal concepción de honorarios fijos o cobro estándar, varía según la cotización de la persona en el mercado, la experiencia en las tablas y trayectoria. Por tan razón, los montos establecidos en los honorarios fueron consultados con diversas personas involucradas en el área. Luego, esos datos fueron promediados para buscar un patrón en común; obteniendo así nuestro monto final. Sin embargo, bajo la modalidad por la que se rige

Microteatro y el teatro en general, no es recomendable pedir cotizaciones formales que expresen las aspiraciones económicas de los que trabajen bajo la modalidad descrita.

Para finalizar, y en concordancia con las opiniones de tantos expertos en el mercado, la mayor ganancia que puede obtenerse en el teatro es la satisfacción del público y la liberación del alma en cada función; eso tiene un valor agregado que para la gente que hace y vive el arte de la representación, vale mucho y cuesta poco.

TRABAJO DE GRADO- UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO 2016	
Fecha	Del 30 de agosto al 4 de septiembre 2016
Nombre del proyecto	Frida y Freud, dos amantes reprimidos
Categoría	Microteatro
Duración	Entre 12 y 15 minutos
Productor	Verónica Méndez
Director	Gabriela Córdova
Dirección de arte	Gabriela Córdova & Verónica Méndez

CÓDIGO	RUBRO	TOTAL
1. HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	80.000
1.2	Producción	120.000
1.3	Guion	15.000
1.4	Elenco	60.000
1.5	Iluminación- Sonido	40.000
1.6	Dirección de arte	60.000
SUBTOTAL		375.000
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Papelería general	17.940

2.2	Paquete promocional	80.000
SUBTOTAL		97.940
3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN		
3.1	Transporte	25.000
3.2	Alimentación	50.000
SUBTOTAL		75.000
4. DIRECCIÓN DE ARTE		
4.1	Escenografía	60.000
4.2	Utilería	80.000
4.3	Vestuario	35.000
4.4	Accesorios	10.500
4.5	Maquillaje	17.000
SUBTOTAL		202.500
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Teatro	41.595
5.2	Iluminación- Sonido	47.842,10
SUBTOTAL		89.437,10
SUBTOTAL		839.877,10
IMPREVISTOS (15%)		125.981,57
TOTAL		965.858,67

HONORARIOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
--------	-------	----------	----------	--------	----------	-------

1.1	DIRECCIÓN					
1.1.1	Director	80.000	1	---	único	80.000
1.1	SUBTOTAL					80.000

1.2	PRODUCCIÓN					
1.2.1	Productor general	80.000	1	---	único	80.000
1.2.2	Asistentes de producción	20.000	2	---	único	40.000
1.2	SUBTOTAL					120.000

1.3	GUION					
1.3.1	Guionista	15.000	1	---	único	15.000
1.3	SUBTOTAL					15.000

1.4	ELENCO					
1.4.1	Personajes principales	30.000	2	6	días	60.000
1.4	SUBTOTAL					60.000

1.5	ILUMINACIÓN- SONIDO					
------------	----------------------------	--	--	--	--	--

1.5.1	Operador de luces	20.000	1	---	único	20.000
1.5.2	Operador de sonido	20.000	1	---	único	20.000
1.5	SUBTOTAL					40.000

1.6	DIRECCIÓN DE ARTE					
1.6.1	Escenógrafo	20.000	1	---	único	20.000
1.6.2	Vestuarista	20.000	1	---	único	20.000
1.6.3	Maquillador	20.000	1	---	único	20.000
1.6	SUBTOTAL					60.000

1	SUBTOTAL HONORARIOS					375.000
----------	----------------------------	--	--	--	--	----------------

GASTOS ADMINISTRATIVOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

2.1	PAPELERÍA GENERAL					
2.1.1	3 Fotocopias del guion de 14 páginas	40	42	---	hoja	2.940
2.1.2	Impresiones del guion y tomo	50	300	---	hoja	15.000
2.1	SUBTOTAL					17.940

2.2	PAQUETE PROMOCIONAL					
2.2.1	Afiches	2.000	40	---	único	80.000

2.2	SUBTOTAL	80.000
------------	-----------------	---------------

2	SUBTOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS	97.940
----------	--	---------------

TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
--------	-------	----------	----------	--------	----------	-------

3.1	TRANSPORTE					
3.1.1	Transporte	5.000	1	2	días	10.000
3.1.2	Taxis	2.500	1	6	carrera	15.000
3.1	SUBTOTAL					25.000

3.2	ALIMENTACIÓN					
3.2.1	Refrigerio ensayos	2.233	---	20	días	50.019,20
3.2	SUBTOTAL					50.019,20

3	SUBTOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	75.019,20
----------	---	------------------

DIRECCIÓN DE ARTE

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
--------	-------	----------	----------	--------	----------	-------

4.1	ESCENOGRAFÍA					
4.1.1	Alquiler de la cama, y caballete.	60.000	1	1	semana	60.000
4.1	SUBTOTAL					60.000

4.2	UTILERÍA					
4.2.1	Compra de la utilería	80.000	---	---	único	80.000
4.2	SUBTOTAL					80.000

4.3	VESTUARIO					
4.3.1	Frida Kahlo (confección)	15.000	1	--	único	15.000
4.3.2	Sigmund Freud (confección)	20.000	1	---	único	20.000
4.3	SUBTOTAL					35.000

4.4	ACCESORIOS					
4.4.1	Bufanda con flores	3.000	1	---	único	3.000
4.4.2	Zarcillos grandes	2.500	1	---	único	2.500
4.4.3	Pulseras	2.500	2	---	único	5.000
4.4	SUBTOTAL					10.500

4.5	MAQUILLAJE					
4.5.1	Paleta de sombras	7.500	1	---	único	7.500
4.5.2	Bases	2.000	2	---	único	4.000
4.5.3	Esponjas de maquillaje	2.000	2	---	paquete	4.000
4.5.4	Algodones	1.500	1	---	paquete	1.500

4.5	SUBTOTAL	17.000
------------	-----------------	---------------

4	SUBTOTAL DIRECCIÓN DE ARTE	202.500
----------	-----------------------------------	----------------

PRODUCCIÓN

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

5.1	TEATRO					
5.1.1	Alquiler de sala	41.595	1	1	día	41.595
5.1	SUBTOTAL					41.595

5.2	ILUMINACIÓN- SONIDO					
5.2.1	Alquiler de luces y consola	47.842,10	1	6	día	47.842,10
5.2	SUBTOTAL					47.842,10

5	SUBTOTAL ILUMINACIÓN- SONIDO					47.842,10
----------	-------------------------------------	--	--	--	--	------------------

3.2 Análisis de Costos

El presente análisis refleja un aproximado de la inversión en el proyecto. El presidente de Microteatro Venezuela, Dairo Piñeres, cedió el espacio para la presentación de la obra que contaba con la iluminación y sonido. Por otro lado, las autoras de la tesis han conseguido apoyo a través de patrocinios para adquirir los elementos de la lista de necesidades del presente trabajo.

TRABAJO DE GRADO- UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO 2016	
Fecha	Del 30 de agosto al 4 de septiembre 2016
Nombre del proyecto	Frida y Freud, dos amantes reprimidos
Categoría	Microteatro
Duración	Entre 12 y 15 minutos
Productor	Verónica Méndez
Director	Gabriela Córdova
Dirección de arte	Gabriela Córdova y Verónica Méndez

CÓDIGO	RUBRO	COSTO
HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	0
1.2	Producción	0
1.3	Guion	0
1.4	Elenco	60.000
1.5	Iluminación- Sonido	0
1.6	Dirección de arte	0
SUBTOTAL		60.000
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Papelería general	15.000
2.2	Paquete promocional	0

SUBTOTAL		15.000
3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN		
3.1	Transporte	15.000
3.2	Alimentación	20.000
SUBTOTAL		35.000
4. DIRECCIÓN DE ARTE		
4.1	Escenografía	0
4.2	Utilería	45.000
4.3	Vestuario	15.000
4.4	Accesorios	0
4.5	Maquillaje	0
SUBTOTAL		60.000
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Teatro	0
5.2	Iluminación- Sonido	0
SUBTOTAL		0
SUBTOTAL		170.000
IMPREVISTOS (15%)		25.500
TOTAL		195.500

HONORARIOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
--------	-------	----------	----------	--------	----------	-------

1.1	DIRECCIÓN					
1.1.1	Director	0	1	---	único	0
1.1	SUBTOTAL					0

1.2	PRODUCCIÓN					
1.2.1	Productor general	0	1	---	único	0
1.2.2	Asistentes de producción	0	2	---	único	0
1.2	SUBTOTAL					0

1.3	GUION					
1.3.1	Guionista	0	1	---	único	0
1.3	SUBTOTAL					0

1.4	ELENCO					
1.4.1	Personajes principales	30.000	2	6	días	60.000
1.4	SUBTOTAL					60.000

1.5	ILUMINACIÓN- SONIDO					
------------	----------------------------	--	--	--	--	--

1.5.1	Operador de luces	0	1	6	días	0
1.5.2	Operador de sonido	0	1	6	días	0
1.5	SUBTOTAL					0

1.6	DIRECCIÓN DE ARTE					
1.6.1	Escenógrafo	0	1	1	días	0
1.6.2	Vestuarista	0	1	1	días	0
1.6.3	Maquillador	0	1	6	días	0
1.6	SUBTOTAL					0

1	SUBTOTAL HONORARIOS					60.000
----------	----------------------------	--	--	--	--	---------------

GASTOS ADMINISTRATIVOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

2.1	PAPELERÍA GENERAL					
2.1.1	Fotocopias del guion de 14 páginas	40	42	---	único	0
2.1.2	Impresión del tomo y guion.	50	300	---	único	15.000
2.1	SUBTOTAL					15.000

2.2	PAQUETE PROMOCIONAL					
2.2.1	Afiches	0	0	---	único	0
2.2	SUBTOTAL					0

2	SUBTOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS					15.000
----------	--	--	--	--	--	---------------

TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

3.1	TRANSPORTE					
3.1.1	Transporte	0	0	---	único	0
3.1.2	Taxis	2.500	1	6	carrera	15.000
3.1	SUBTOTAL					15.000

3.2	ALIMENTACIÓN					
3.2.1	Refrigerios ensayos	1.000	---	20	días	20.000
3.2	SUBTOTAL					20.000

3	SUBTOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN					35.000
----------	---	--	--	--	--	---------------

DIRECCIÓN DE ARTE

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

4.1	ESCENOGRAFÍA					
------------	---------------------	--	--	--	--	--

4.1.1	Alquiler de la cama y caballete	0	1	5	días	0
4.1	SUBTOTAL					0

4.2	UTILERÍA					
4.2.1	Compra de la utilería	45.000	---	---	único	45.000
4.2	SUBTOTAL					45.000

4.3	VESTUARIO					
4.3.1	Frida Kahlo (confección)	7.500	1	---	único	7.500
4.3.2	Sigmund Freud (confección)	7.500	1	---	único	7.500
4.3	SUBTOTAL					15.000

4.4	ACCESORIOS					
4.4.1	Bufanda con flores	0	0	---	único	0
4.4.2	Zarcillos grandes	0	0	---	único	0
4.4.3	Pulseras	0	0	---	único	0
4.4	SUBTOTAL					0

4.5	MAQUILLAJE					
4.5.1	Paleta de sombras	0	1	---	único	0

4.5.2	Bases	0	2	---	único	0
4.5.3	Esponjas de maquillaje	0	4	---	único	0
4.5.4	Algodones	0	1	---	bolsa	0
4.5	SUBTOTAL					0

4	SUBTOTAL MAQUILLAJE					0
----------	----------------------------	--	--	--	--	----------

PRODUCCIÓN

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
---------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	-----------------	--------------

5.1	TEATRO					
5.1.1	Alquiler de sala	0	1	7	semanal	0
5.1	SUBTOTAL					0

5.2	ILUMINACIÓN- SONIDO					
5.2.1	Alquiler de luces	0	1	7	semanal	0
5.2.2	Alquiler consola de sonido	0	1	7	semanal	0
5.2	SUBTOTAL					0

5	SUBTOTAL ILUMINACIÓN- SONIDO					0
----------	-------------------------------------	--	--	--	--	----------

CONCLUSIÓN Y RECOMENDACIONES

“El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana”.

Federico García Lorca

Este proyecto representó un verdadero desafío para las integrantes del equipo, al lograr fusionar el Teatro del Absurdo al formato Microteatro. Con esto se pudo constatar, de alguna manera, que la innovación es posible en cualquier área, cuando se tiene la disposición real de lograr el objetivo. No hay límite para la creatividad y el arte.

Al mismo tiempo, resultó muy gratificante corroborar, producto del estudio de personajes emblemáticos de la historia universal, que sus ideas, pensamientos, opiniones y aportes, continúan vigentes, en un mundo globalizado, preso por la transculturización y la tecnología.

A pesar de la arrasadora modernidad y el auge de nuevas tecnologías, el teatro sigue siendo una forma válida de comunicación y expresión, que permite por medio del humor, la sátira e ironía, expresar de manera constructiva, la crítica a los principales problemas que aquejan a las sociedades de todos los tiempos.

Producto de la propia experiencia, la primera recomendación que se haría a quien desee escribir un guion de Microteatro, es contar con suficiente tiempo previo para hacer una investigación y estudio exhaustivo, de las obras de los principales exponentes de este estilo y del género que vaya a ser seleccionado, que permita obtener un resultado coherente e interesante.

El tiempo entonces, es vital para leer, escribir, pensar, descartar, volver a empezar, familiarizarse con el material existente, que sirva de guía e inspiración para lo que se desea expresar. Esto es particularmente válido cuando se trata de un proyecto en equipo, donde las ideas y esencia de cada autor buscan la vía para expresarse en este arte de la escritura, que debe encontrar evidentemente un punto de coincidencia, por tanto, es fundamental para el equipo de autores, mantener la cohesión y sumar fortalezas en pro del proyecto compartido y la idea a desarrollarse.

El manejo del inglés por su parte, resulta muy útil en este proceso investigativo de revisión bibliográfica, por lo que es pertinente hacer la recomendación correspondiente al respecto.

Siendo el Microteatro en Venezuela una experiencia de reciente data, se recomienda a los futuros productores que egresen de la Universidad Católica Andrés Bello, ahondar en el estudio e investigación de esta propuesta, que les permita con sus aportes, allanar el camino para la definitiva consolidación del mismo, en un país que por su misma complejidad social, política, económica y moral, ofrece un abanico de posibilidades para abordar estos temas de manera inteligente sobre las tablas. Por su parte, el proyecto permitió aportar a la Unidad Oncológica Infantil del Hospital José Manuel de los Ríos, una serie de insumos médicos que requerían para sus pacientes, contribuyendo a mejorar las condiciones, desde nuestra limitada contribución, de aquellos que tanto lo necesitan.

Sin lugar a duda, la irreverencia y la inconformidad se encuentran resueltas en la innovación. Innovar en cualquier área siempre es posible, es de hecho nuestra mayor recomendación. Y el teatro, entendido como forma de expresión humana, tal propósito se halla en la capacidad que tiene de dar rienda suelta a la creatividad, imaginación y capacidad reinventarse. Esto justamente, ha sido el objetivo, combustible y principal motivación de las autoras de este proyecto.

"En tanto que haya alguien que crea en una idea, la idea vive"

José Ortega Y Gasset

LISTA DE REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

- Bennet, M. (2011). *Reassessing the Theater of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. Recuperado en noviembre 6 de 2015, <http://www.palgraveconnect.com/pc/doi/finder/view/10.1057/9780230118829>
- Berthold, M. (1974). *Historia Social del Teatro*. Madrid, España. Labor, S. A.
- Caballero, E. (2014). *Rinoceronte de Eugene Ionesco*. España. Centro Dramático Nacional.
- Casedesus, F y Pasamón, P. (2003). *La producción de espectáculos*. Recuperado en noviembre 10 de 2015, http://www.gestioncultural.com.uy/vinculos/MGC5B_4.pdf?v=ptorvrAoSTs
- Centeno, A. Comunicación personal. Julio 11 de 2016.
- Constantin, S. (1990). *Un actor se prepara*. México. Editorial Constanca.
- Debuta en Chile nuevo formato de “microteatro”. (2015, diciembre 14). *Publimetro*.
- Díez, I. (2012). *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*. Madrid, España. Revista Signa.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, España. Seix Barral.
- Herreras, E. (1996). *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. España. Universitat de Valencia.
- Jacquart, E. (1974). *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard.
- Lecturas para el eje IV. Historia. *Elementos fundamentales para una crítica de la historia*. Recuperado en noviembre 10 de 2015, http://jovenesemergencia.org/formacion/taller1/Lecturas_eje_IV.pdf
- Mesa, A. Comunicación personal. Mayo 12 de 2016.
- *Microteatro: Una Vanguardista y Sorprendente Experiencia de Entretenimiento* (2 de febrero de 2016). Recuperado en marzo 13 de 2016, <http://www.teactualiza.cl/2016/02/microteatro-una-vanguardista-y-sorprendente-experiencia-de-entretencion/>
- Microtheater Miami. (2012) *Historia*. Recuperado en noviembre 11 de 2015, <http://microtheatermiami.com/acerca-microteatro/>
- Pérez, A. Comunicación personal. Enero 21 de 2016.
- Perich, R. (2014). *El funeral de Torribilla: análisis como punto de partida*. Trabajo de grado de Licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.
- Poleo, J. Comunicación personal. Abril 18 de 2016.
- Ponce, R y Vértiz, C (11 de abril de 2013). *Microteatro México, revolución teatral*. Recuperado en noviembre 11 de 2015, <http://microteatro.mx/1366-2/>
- *Representantes del Teatro del Absurdo* (21 de abril de 2008). Recuperado en marzo 13 de 2016, <http://sobreteatroymas.blogspot.com/2008/04/representantes-del-teatro-del-absurdo.html>

- Staropolsky, G. (2014). *Microteatro, teatro a la carta en obras de 15 minutos*. Recuperado en noviembre 10 de 2015, <http://culturacolectiva.com/microteatro-teatro-a-la-carta-en-obras-de-15-minutos/>
- Teatro de ¼. (2015). Recuperado en noviembre 10 de 2015, <http://ommproduccion.jimdo.com/-/teatro-de-1-4-agosto-sept-2014/>
- Valera, J. (19 de marzo de 2015). *Venezuela y el teatro del absurdo por Juan Carlos Varela*. Recuperado en noviembre 11 de 2015, <http://runrun.es/opinion/impacto/193777/venezuela-y-el-teatro-del-absurdo-por-juan-carlos-varela.html>
- Vélez, F. (1970). *Teatro del Absurdo*. Recuperado en noviembre 11 de 2015, <https://revistas.upb.edu.co/index.php/upb/article/view/4389/3954>
- Zambrano, I. (13 de agosto de 2014). *Microteatro Venezuela mejora su formato*. Recuperado en noviembre 10 de 2015, http://www.el-nacional.com/escenas/Microteatro-Venezuela-mejora-formato_0_463153860.html

ANEXOS

Afiche promocional para las redes sociales

Twitter e Instagram: @confridayfreud

teatro de **T/4** Microteatro Venezuela®

30 de agosto al 04 de septiembre

Sala 21

CORPORACIÓN PLANCOORD, C.A.

CAREMILY ARTIGAS COMO **FRIDA**

IGNACIO MORENO COMO **FREUD**

DIRECCIÓN
GABRIELA CÓRDOVA

PRODUCCIÓN GENERAL
VERÓNICA MÉNDEZ

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN
SAMANTHA SÁNCHEZ
MARÍA ROVAINA

MAQUILLAJE Y ASISTENTE DE ARTE
DAVID SOJO

DESDE **30** DE AGOSTO

Frida y Freud
Dos amantes reprimidos

OBRA ORIGINAL DE GABRIELA CÓRDOVA

MARTES A SÁBADOS
07:15pm / 07:45pm / 08:15pm / 08:45pm
09:15pm / 09:45pm

DOMINGOS
06:15pm / 06:45pm / 07:15pm / 07:45pm
08:15pm / 08:45pm

www.microteatrovenezuela.com

Espacios **urban** Cuplé

CCCT NIVEL C2

ENTRADAS A LA VENTA EN
WWW.TICKETMUNDO.COM
Y TAQUILLAS DEL EVENTO

teatro
de **174** Microteatro
Venezuela®

30 de agosto al
04 de septiembre

Sala 21

CORPORACIÓN PLATACOBO, C.A.

CAREMILY ARTIGAS COMO FRIDA
IGNACIO MORENO COMO FREUD

DIRECCIÓN
GABRIELA CORDOVA

PRODUCCIÓN GENERAL
VERÓNICA MÉNDEZ

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN
SAMANTHA SÁNCHEZ
MARÍA ROVAINA

MAQUILLAJE Y
ASISTENTE DE ARTE
DAVID SOJO

DESDE
30 DE
AGOSTO

Frida y Freud
Dos amantes reprimidos

OBRA ORIGINAL DE
GABRIELA CORDOVA

Espacios
urban
Cuplé

CCCT NIVEL C2

ENTRADAS A LA VENTA EN
WWW.TICKETMUNDO.COM
Y TAQUILLAS DEL EVENTO

Nota de prensa

FRIDA Y FREUD REVIVEN POR 15 MINUTOS

El teatro de ¼ abre sus puertas a dos emblemáticos personajes de la historia universal que se reinventan para exponer al público un tema eco de la sociedad

Caracas. 8 de agosto de 2016.- En aras de promover el entretenimiento cultural en Venezuela mediante nuevas opciones teatrales, se presenta la micro-obra: Frida y Freud, dos amantes reprimidos, donde estos personajes expresarán, desde su punto de vista, temas de relaciones humanas.

A partir del 30 de agosto y hasta el 4 de septiembre, la sala MicroNovel N° 21 del teatro Urban Cuplé del CCCT, será el escenario ideal para que Caremily Artigas e Ignacio Moreno, ambos actores de reconocida trayectoria en las tablas, recreen el idilio de dos amantes que jamás sucedió, pero que hubiese sido ideal.

A Frida no le duele la vida y a Freud no le pesan los sueños. En un mundo onírico, ambos viven de un absurdo. Se mienten con total honestidad y se apoyan sin razones aparentes. Dentro de una fantasía compartida, debaten, y cuando eso sucede, nada duele o pesa.

Este proyecto es una Tesis de Grado para optar al título de Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales, de la Universidad Católica Andrés Bello de las estudiantes Gabriela Córdova y Verónica Méndez, directora y productora, respectivamente, el cual parte de la creación de un guion teatral basado en el género del teatro del absurdo, que sirva —mediante el humor, la ironía y la opinión de figuras emblemáticas— exponer temas que durante décadas han tenido eco en la sociedad.

Partiendo del revuelo que ha generado el Microteatro en Venezuela, y otras partes del mundo, la idea del proyecto es que a través de esta innovadora iniciativa, traer a colisión al teatro absurdo, donde la fusión de ambas permita el enriquecimiento del espectador en este género teatral.

Con 6 funciones diarias —7:15 p.m., 7:45 p.m., 8:15 p.m., 8:45 p.m., 9:15 p.m. y 9:45 p.m.— Frida y Freud, dos amantes reprimidos, busca que el público asistente vea el mundo desde otras perspectivas, haciendo que estos y otros personajes, revivan a través del arte de la representación, para plantear su opinión, una vez más, dentro de esos temas que aún siguen gobernando al mundo.

Las entradas podrán ser adquiridas en las taquillas del teatro o a través del portal web: <http://venezuela.ticketmundo.com/MicroTeatro> parte de los fondos serán destinados para comprar insumos para donar a los niños del Hospital JM de los Ríos.

Redes sociales

Instagram y Twitter: @conFridayFreud

Publicada en El Nacional el 9 de agosto de 2016.

Link: http://www.el-nacional.com/escenas/Frida_y_Freyd-teatro_venezolano-teatro_Venezuela_0_899910053.html

Publicada en El Universal el 13 de agosto de 2016.

Link: http://www.eluniversal.com/noticias/cultura/frida-freud-reviven-por-minutos_431611

Fotos













