

Puesta en escena de A Dama dos Evangelhos¹: Mezcla de lenguajes para llevar a la escena el personaje de María Magdalena

Staging of A Dama dos Evangelhos: Blend of languages to bring to the scene the character of María Magdalena

Elisa Martins Lucas²

Resumo

El artículo presenta etapas de la puesta en escena de *A Dama dos Evangelhos*, texto elaborado con objetivo de sistematizar el proceso de creación dramática actoral. La metodología utilizó procedimientos de práctica escénica (improvisaciones corporales y vocales), mezcla de lenguajes (Teatro de Objetos y *Cuentacuentos*) clases de Magia y de Danza del Vientre, y recogida de datos cualitativos junto a los espectadores. Los resultados apuntan que hay una mayor funcionalidad en la transmisión del contenido cuando múltiples lenguajes son llevados a la escena y que el proceso de creación dramática actoral se configura como forma alternativa a la teoría y práctica teatral tradicionales.

Palavras-chave: Puesta en Escena; proceso de creación dramática actoral; mezcla de lenguajes; *A Dama dos Evangelhos*; *María Magdalena*

Abstract

The article presents stages of the staging of *A Dama dos Evangelhos* (*The Lady of the Gospels*), a text elaborated with the aim of systematizing the process of actoral dramaturgical creation. The methodology used scenic practices (body and vocal improvisations, and functions), blend of languages (Theatre of Objects Storytelling), Magic and Belly Dancing classes and qualitative data collection with the spectators, the results point out that there is a greater functionality in the transmission of content when multiple languages are brought to the scene and that the dramatic dramaturgical creation process is configured as an alternative to traditional theatrical theory and practice.

Keywords: Staging; actoral dramaturgical creation process; blend of languages; *The Lady of the Gospels*; *Mary Magdalene*

E-ISSN: 2358.6958

¹ El texto fue originalmente escrito en Lengua Portuguesa y Lengua Castellana. En la puesta en escena se utilizó la versión em Lengua Portuguesa. Por ese motivo, cuando se cita la obra en este artículo, tanto en referencias al título como al contenido, se utiliza el portugués.

² Actriz, dramaturga, directora e investigadora, doctora en artes escénicas. Directora de Artes Escénicas en el Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). elisa.lucas97@gmail.com

Contexto de la investigación y origen de la dramaturgia

Este artículo presenta procedimientos, fases y resultados de la puesta en escena de *A Dama dos Evangelhos*, que integró la investigación realizada como parte de mi tesis doctoral (Lucas, 2016), desarrollada del 2011 al 2016 en el programa de Doctorado en Ciencias del Espectáculo de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de la Profesora Doctora María Concepción Pérez, con el apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (Capes, Brasil). La investigación tuvo como objetivo sistematizar el proceso de creación dramática actoral, que consiste de un abordaje metodológico donde el actor/actriz actúa también como autor/autora, interfiriendo en la elaboración textual de la obra:

[...] actores y directores parten de un personaje, de un tema o de una situación para construir el texto dramático y el espectáculo a través de la exploración máxima de diferentes recursos (objetos, músicas, filmes, pinturas, libros, etc.) y técnicas diversas (de acuerdo con la trayectoria de cada artista), siempre buscando sorprenderse a sí mismos y a su público y comunicarse de una forma creativa [...]. (Lucas, 2016, p. 28)

La motivación para sistematizar el proceso surgió a partir del estudio de Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Roberta Carreri, Renato Ferracini y otros actores y directores contemporáneos. Teniendo por base mi trabajo como actriz/dramaturga, utilicé una mezcla de procedimientos de práctica escénica con el objetivo de sistematizar el proceso a través de una práctica artística que llevase a cabo todas sus etapas. La metodología adoptada en la tesis presentó características de una investigación práctica en las artes, según Borgdorff (2010), Pérez y Sánchez (2010) y Sánchez (2009). Se trata de una investigación que se ocupa del conocimiento plasmado en las prácticas de arte (objetos y procesos) cuyo diseño "incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica" (Borgdorff, 2010, p. 26). Dicha metodología implica la inserción del artista en el campo del saber, la experimentación práctica es elemento fundamental y no existe separación entre sujeto y objeto de estudio. El trabajo se enfoca desde la perspectiva de la acción y no se contempla separación entre teoría y práctica.

El enfoque de la investigación empírica consistió en crear y escenificar una dramaturgia a partir del personaje bíblico/literario/legendario de *María Magdalena*. La elección por este personaje se dio porque la figura se presta a ser interpretada desde diversos ángulos convirtiéndose en un personaje idóneo para una creación dramática y espectacular. Venerada oficialmente como *Santa María Magdalena* con templos en todo el mundo dedicados a su figura, es un personaje que, a lo largo de los siglos, adquirió gran importancia en el imaginario popular cristiano occidental a partir de leyendas y tradiciones relacionadas con su nombre.

La investigación consistió de las siguientes etapas: 1) Experimento de creación dramática actoral; 2) Planteamiento de la Puesta en Escena; 3) Preparación de la puesta en escena; 4) Aplicación del experimento en las Artes Escénicas y 5) Sistematización del proceso de creación dramática actoral. Actué como actriz/dramaturga/investigadora. Desempeñé un trabajo doble, que constó de dos momentos dife-

rentes: la creación dramaturgica y la puesta en escena. También se puede realizar los dos momentos a la vez, tal como lo hacen muchos actores investigadores y como lo hice yo misma el 2003, cuando inicié en el proceso de creación dramaturgica actoral durante el grado en Arte Dramático (UFRGS), con el trabajo de investigación titulado *O processo de criação dramaturgica do ator a partir da transposição cênica de um personagem literário*³. En dicho trabajo realicé un experimento que dio como resultado el monólogo *Confesso que Capitu* (2004). Puesto que en la dramaturgia de *María Magdalena* se pretendía sistematizar el proceso, pareció oportuno dividir las etapas para que quedasen más didácticas.

En la primera etapa realicé el experimento de creación dramaturgica titulado *Lo Profano y lo Sagrado en la figura femenina*⁴ (2011), cuyo objetivo fue crear una dramaturgia a partir del personaje de *María Magdalena*. En él, elaboré el texto *A Dama dos Evangelhos / La Dama de los Evangelios*, que presentó de forma poética y ficticia la trayectoria del personaje: Educada en la infancia, abusada y prostituida en su juventud, la mujer considerada el primer testigo de la Resurrección de Jesucristo.

La dramaturgia proponía que el texto fuese interpretado por una sola actriz que pudiera presentar a todos los personajes que se nombran (*Narradora, María Magdalena, Padre y Madre de María Magdalena, Fariseo, Salomé, Juan Bautista, Jesucristo, Esclava de María Magdalena, Guardias Romanos, Amantes de María Magdalena, etc.*), y para ello modulase enfoques corporales, acciones y voces. El texto se expresaba tanto en tercera como en primera persona: La Narradora contando la historia de *María Magdalena*, y esta reaccionando y confesando su historia.

Finalizado el texto, que se publicó en *Dramaturgia de Iberescena - Antología* (Lucas, 2012), fueron desarrolladas las próximas etapas. En este artículo presento los procedimientos ejecutados entre las etapas 2, 3 y 4 con sus fases y resultados documentados e ilustrados con fotos. Dichas etapas han sido ejecutadas en Porto Alegre (Brasil) a lo largo de 22 meses.

Metodología

La metodología incluyó procedimientos de producción teatral; práctica escénica (Teatro de Objetos, *Cuentacuentos*, improvisaciones corporales y vocales, clases de Magia y Danza del Vientre, ensayos y funciones); recolección de datos cualitativos a través de cuestionarios repartidos a los espectadores tras las funciones y registro fotográfico. Para tanto, trabajé con un equipo de expertos en el campo de las Artes Escénicas.

Etapa 2: Planteamiento de la puesta en escena

En esta etapa (realizada de enero de 2012 hasta julio de 2013) se ejecutaron las siguientes acciones: definición del enfoque de la obra (enfoque metodológico y del

3 Para más informaciones, véase: Lucas, 2013.

4 En la etapa recibí Ayuda a Procesos de Creación Dramaturgica en Residencia de Iberescena.

proceso de puesta en escena), contacto con los profesionales y, finalmente, elaboración y presentación de un proyecto de solicitud de subvenciones y apoyos para la realización del espectáculo.

Teniendo por base los parámetros de la metodología práctica en las artes, procuré que la puesta contribuyera a la investigación propuesta. Me planteé entonces explotar visual e imaginativamente el texto *A Dama dos Evangelhos*, creado por mí en la primera etapa. Opté por una puesta en escena que mezclase los lenguajes del Teatro de Objetos y del *Cuentacuentos*, también conocida como arte de contar historias (aunque adaptada a público adulto). Dichos lenguajes contribuían a subrayar determinados matices del personaje y a desarrollar la fantasía y la ensoñación.

En el Teatro de Objetos, “los protagonistas son objetos tomados del cotidiano⁵” (Guinsburg, Faria y Lima, 2006, p. 213). Según Vargas (2018, p. 428):

[...], Genty define el Teatro de Objetos como una vertiente del Teatro de Animación que se vale de objetos listos, en lugar de muñecos, desplazándoles de su función y confiriéndoles nuevos significados, pero sin transformar su naturaleza, explorando una dramaturgia que se vale del lenguaje simbólico, en detrimento de la importancia de la manipulación propiamente dicha⁶.

Utilizando dicho lenguaje, pretendía multiplicarme como actriz y mostrar distintas facetas de María Magdalena, a la vez que experimentaría con la manipulación con diversos elementos y los podría dotar de un carácter simbólico en su relación con el personaje. Ya el lenguaje del *Cuentacuentos* aportaría al espectáculo un enfoque tradicional en la presentación del relato, pues es bien sabido que gracias a la tradición de contar historias de forma oral surgieron las leyendas, los mitos, la Biblia y en concreto los Evangelios, de donde surge *María Magdalena*. El contador de historias crea un mundo a partir de palabras, gestos y acciones. Los recursos de este lenguaje me ayudarían a corporeizar la historia del personaje y a compartirla con el espectador.

La idea era que el espectáculo transportase al público al tiempo y lugar de la protagonista, invitándole a participar de los deseos más íntimos por medio de un personaje controvertido, a través del lenguaje simbólico del Teatro de Objetos y lúdico del *Cuentacuentos*. Los niños saben muy bien cómo dejarse atrapar por historias. Lo que ocurre es que, al crecer, las ocupaciones diarias impiden que sigan explotando el sueño y la imaginación. Partiendo de esa realidad, me propuse apelar a la imaginación de los adultos, proporcionándoles una experiencia de ficción.

En relación con el aspecto imaginativo del público, conviene citar un fragmento de *A Dama dos Evangelhos*: “[...] Maria tinha um problema de visão, via sempre além da conta. Enxergava coisas que ninguém mais via.” (Lucas, 2014, p. 14). También el artista tiene el don de ver *más de la cuenta, más de lo obvio*, transporta al espectador a un universo mágico y desconocido. Por esta razón opté explotar la caja negra como multiplicadora del imaginario, representando otros tiempos y ambientes según

5 “os protagonistas são objetos tomados do cotidiano” (Traducción de la autora).

6 “[...], Genty define o Teatro de Objetos como uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale da linguagem simbólica, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita”. (Traducción de la autora).

la ocupación espacial, los movimientos escénicos y la forma en que me relacionaría con los objetos de escena y con los espectadores.

Para la dirección escénica y de Teatro de Objetos, diseño de puesta en escena y escenografía, se contactó con Paulo Martins Fontes, de la *Cía. Gente Falante Teatro de Bonecos*, que compartió la dirección escénica con Deborah Finocchiaro, de la *Companhia de Solos & Bem Acompanhados*. Para la iluminación se invitó a Leandro Gass, los figurines se confiaron a Fabrízio Rodrigues, y la banda sonora original del espectáculo corrió a cargo de Jorge Foques. Las empresas *Íris Produções* y *Dona Flor Comunicação* se encargaron de producción, publicidad y prensa; con ellos trabajarían el fotógrafo Vilmar Carvalho y el diseñador gráfico Rafael Franskowiak. Yo, como actriz/dramaturga, asumí las funciones de actriz y responsable general de la puesta.

Decidimos que yo tomaría clases de Magia y de Danza del Vientre. La Magia ayudaría en la escenificación de efectos sobrenaturales: a) Cuando la *Magdalena* viese al demonio por primera vez; b) Cuando convirtiese agua en vino; c) Cuando viese a Cristo resucitado. Las clases de Danza del Vientre servirían para adaptar mi cuerpo al vocabulario de la danza y crear secuencias de movimiento para algunos momentos del espectáculo, ya que el texto alude con frecuencia a la danza, como cuando *María Magdalena* se refiere a *Salomé*: “Quando eu vi o corpo de *Salomé* cingindo pelo espaço, compreendi que na dança anjos e demônios se tornam amantes. A sensação que eu tinha é que quando ela dançava, toda a liberdade do mundo estava em seus pés” (Lucas, 2014, p. 16). Recibí clases de Danza del Vientre de la profesora Priscilla Silvestri entre febrero de 2013 y agosto de 2014.

En base a todo lo indicado más arriba, se elaboró el proyecto de solicitud de subvenciones *A Dama dos Evangelhos: Pesquisa, Dramaturgia e Criação*, que fue presentado a la convocatoria pública *EditaI SEDAC nº 41/2012 - EditaI de Concurso Pró-cultura RS FAC das Artes*, de la Secretaría de Estado de Cultura del Gobierno del Estado de Rio Grande do Sul (Brasil) en marzo de 2013, y recibió el *Premio IEACen/RS* (Instituto Estadual de las Artes Escénicas de Rio Grande do Sul) en julio del mismo año, obteniendo así financiación para desarrollar la puesta en escena.

EtaIa 3: Preparación de la puesta en escena

Inicialmente se hicieron reuniones quincenales entre octubre de 2013 y abril de 2014 con los componentes del equipo de creación y producción para organizar las diferentes acciones que se ejecutarían.

Primera fase artística: Estudios, ensayos, primer esquema del espectáculo, bocetos de vestuario y base escenográfica

La primera fase artística la realizamos de manera conjunta yo y el director de Teatro de Objetos, en la cual nos dedicamos a las siguientes tareas:

- Estudio del texto.
- Estudio teórico/práctico del Teatro de Objetos, de modo que la actriz/dramaturga se pudiera familiarizar con dicho lenguaje.

- Estudio de los objetos que podrían componer la escenografía del espectáculo.
- Adquisición de objetos para la experimentación práctica en ensayos, y composición de la escenografía.
- Ensayos y montaje de un primer esquema del espectáculo.

En el estudio del texto se definieron los tres primeros personajes con los que se trabajaría: a) La narradora, que presentaría la historia y se relacionaría con los espectadores desde el principio de la obra; b) *María Magdalena* que, como persona con momentos de lucidez y osadía, demuestra energía sexual y tiene su lado sobrenatural; y c) *Salomé*, más sensual, pero más sutil en la mirada y en sus inclinaciones.

El texto sufrió algunos cortes y cambios, para adaptarlo al Teatro de Objetos. Por indicación del director, añadí un prólogo que serviría para presentar el Teatro de Objetos:

NARRADORA: Em cada objeto construído, além da sua função, existe uma história a ser desvendada. Conforme o tempo de cada um. Nessa história, fatalmente, nos encontraremos com a dualidade das coisas. Assim é nossa personagem. Vista sob vários olhares. Demoníaca e santificada em um único corpo. (Lucas, 2014, p.13)

También añadí un epílogo en el que se aludía a la leyenda provenzal que sostiene que, tras la muerte de Jesucristo, *María Magdalena* huyó al sur de Francia en un barco. En dicho epílogo, se sugiere que Jesucristo resucitado se va con *María Magdalena* (pero podría ser igualmente el espíritu de Jesucristo, su mensaje o su doctrina):

NARRADORA: Naquele barco estava Madalena, que agora levava dentro de si o perfume daquele homem. Mas ainda não era o momento de partir. Ao longe, se ouviam passos apressados na areia. Era ele, o ressuscitado, que irradiava beleza e bondade. Ele subiu na barca, abraçado em sua companheira. Partiram em direção ao desconhecido. Na busca da continuidade de suas obras. (Lucas, 2014, p.28)

En esta etapa, el director y yo decidimos que en la escena en que el Padre de *María Magdalena* sube a la *Torre de Magdala* - torre donde *Magdalena* vive y crece como prisionera, tras empezar a tener visiones y a sufrir posesiones (Lucas, 2014, p.14) – y aunque solamente desea exorcizarla, siente atracción por la hija y no es capaz de controlarse⁷. Abusa de ella, pero luego se suicida. La violación, por tanto, sería uno de los episodios ficticios que se explorarían en la dramaturgia:

NARRADORA: Ao voltar para a casa, o pai trancou novamente a filha na torre. E prometeu que enquanto ele vivesse, ela não sairia mais de lá. Madalena urrava de dor. Uma noite, o pai subiu à torre disposto a vencer o demônio que a possuía. Leu antigas escrituras. Ela sentiu o corpo se retorcer e nascer dentro de si à volúpia que a fazia girar. Viu suas vestes caindo. Só lembrava-se de dançar.

MADALENA: Quando acordei, a janela da torre estava quebrada e lá embaixo estava meu pai. (Tem uma visão) Ele lançou-se pela janela da torre depois que me

⁷ En la primera versión del texto, el padre de Magdalena, se mata para no violar su hija (Lucas, 2012, p.70).

deflorou. (Lucas, 2014. p.18)

En esta etapa también seleccionamos los objetos que iban a figurar en el espectáculo. Buscamos objetos antiguos y prestamos gran atención al contraste entre tamaños grandes y pequeños.

Los ensayos se sucedieron de octubre de 2013 hasta abril de 2014, cinco veces por semana, cinco horas al día, totalizando veinticinco horas semanales. Durante los ensayos, perseguí los siguientes objetivos:

- Conseguir una actitud escénica a partir de improvisaciones corporales y vocales con diferentes objetos.
- Descubrir, a través de la codificación y descodificación de las improvisaciones, formas de juego que me permitiesen realizar las acciones como un impulso verdadero y presente.
- Corporeizar vocalmente acciones y sensaciones.
- Mostrar de forma clara y precisa la subjetividad de los personajes.
- Construir distintas atmósferas a partir de estímulos sonoros.
- Profundizar en el entrenamiento actoral, para llegar a un estado creativo y de disponibilidad pasiva.
- Investigar cambios de ritmo, energías, impulsos y calidades de movimiento en la actuación.

Durante los ensayos, el director y yo experimentamos con cada objeto, mediante improvisaciones corporales y vocales. Los ejercicios de estiramiento, fortalecimiento de las manos y estiramientos de la parte superior del cuerpo (necesarios para la manipulación de los objetos) pasaron a integrar mi entrenamiento actoral. También se trabajó la forma en la cual yo debería manejar y relacionarme con los objetos: lo que Paulo Martins Fontes llama *Instancias de Calidad Energética del Objeto*. Este principio contempla cinco variantes:

1. Actor en conexión directa con el objeto, donde la manipulación del actor puede aportar al objeto otros significados por su forma, peso, volumen, etc.
2. Actor en conexión directa con el objeto en un soporte (una mesa, por ejemplo).
3. Objeto estático en un soporte (una mesa) mostrado por la luz escénica sin necesidad de la manipulación/energía del actor.
4. El actor dibuja movimientos en el aire con el objeto.
5. El actor interpreta a un personaje utilizando el objeto en su forma funcional, sin manipularlo y sin sugerirle otra función.

A través de las improvisaciones pasé a investigar distintas funciones y posibilidades para cada objeto, así como la manipulación de elementos de vestuario (las telas seleccionadas). Por ejemplo, la rendija por donde echar las monedas que tenía el cofre de joyas se asoció a un clítoris, el movimiento de manipulación de abrir y cerrar la caja y su sonoridad podrían sugerir una relación sexual (con ese efecto se trabajó la

escena en la que el padre de la *Magdalena* la viola). Además, la actriz, cuando interpretase a la Narradora, podría acariciar de tal modo la caja que sugiriera que estaba consolando a *María Magdalena*. Durante las improvisaciones busqué explorar como referencias “[...] binomios como acción-reacción, inmovilidad-movimiento, silencio-ruido [...]”⁸ (Beltrame, 2003, p. 42). De forma paralela a los ensayos recibí clases de Magia por parte del mago Kronnus.

A continuación, pasamos a determinar los objetos que sugerirían a los diferentes personajes y lugares/espacios/ambientes, o recibirían diferentes funciones a lo largo de la obra. *María Magdalena* sería interpretada por mí en algunos momentos de la obra, y en otros, su presencia estaría sugerida por cinco objetos diferentes (Figura 01): un frasco de perfume pequeño (debido a su fuerte relación con el perfume); un cofre antiguo de joyas de metal; un lienzo (manipulado como si fuera una muñeca, cuando la *Magdalena* baila en un prostíbulo creyendo estar en un templo); una jarra plateada en la escena de la conversión del agua en vino (que desaparecería en un juego de magia) y una botella de cristal simbolizando su pureza (como cualidad humana, no sexual).



Figura 01: Tres de los objetos utilizados para representar a María Magdalena (de izquierda a derecha): un frasco de perfume, un cofre de joyas, una botella de cristal.
Fotos de la autora.

El demonio, el ángel y el Fariseo serían sugeridos por dos candelabros antiguos sin velas (Figura 02).

8 “[...] binômios como ação-reação, imobilidade-movimento, silêncio-ruído [...]” (Traducción de la autora).



Figura 02: La autora en ensayo de *A Dama...* Dos candelabros antiguos sin velas representarían al demonio (izquierdo) y al ángel (derecha).
Foto: Vilmar Carvalho.

El Padre de la *Magdalena* se haría presente mediante un libro pequeño, en alusión a las Sagradas Escrituras que el padre leía a la hija (Figura 03). *Salomé* inicialmente sería sugerida por la tela roja manipulada como si fuera una muñeca (Figura 03) a la que yo le pondría joyas (collar, anillo y pulsera), en una metáfora de la vanidad femenina.



Figura 03: La autora en ensayo de *A Dama...* A la izquierda, el Padre de Magdalena se sugiere mediante libro pequeño. A la derecha, tela roja que representa a *Salomé*.
Fotos: Vilmar Carvalho.

Después sería interpretada por mí, llevando la vajilla con la jarra de metal antigua y una botella de cristal. La misma jarra (Figura 04) representaría a *Salomé* y después a la cabeza de Juan Bautista (Figura 04).



Figura 04: A la izquierda, jarra de metal representaría a Salomé y después a la cabeza del Bautista. A la derecha, la autora en ensayo de *A Dama...*: Salomé besa la cabeza del Bautista.
Fotos: Vilmar Carvalho.

A continuación, yo haría un juego de magia, pues el agua se pondría roja y de dentro de la jarra saldría la sangre de *Juan el Bautista* (Figura 05). La madre de *María Magdalena* sería representada por un pañuelo en forma de banda de cabello, cuando yo se lo quitase del pelo (Figura 05).



Figura 05: La autora en ensayo de *A Dama...* A la izquierda, la sangre del Bautista.
A la derecha, pañuelo representa a la madre de la Magdalena.
Fotos: Vilmar Carvalho.

La misma tela de seda roja que representaría a *Salomé* (véase figura 03), anteriormente sería utilizada como tela en una escena de posesión de *María Magdalena* (Figura 06), que sería una síntesis de la coreografía que sugería movimientos de una relación sexual, creada en 2011 durante el experimento de creación dramática.

Después representaría a Jesucristo predicando el Evangelio, cuando yo me volvería de espaldas y con mi largo pelo posaría como si fuera Jesús (Figura 06).



Figura 06: La autora en ensayos de *A Dama*... En las fotos de la izquierda, tela roja utilizada en la escena de posesión. A la derecha, la autora representa a Jesucristo.
Fotos: Vilmar Carvalho.

Buscando un objeto que mejor se adecuase para representar a Jesucristo, y siguiendo a Chevalier (1986, p. 813), se decidió que, además de *María Magdalena*, también Jesucristo sería representado por un frasco de perfume rojo:

La sutileza imperceptible, y por tanto real, del perfume lo emparenta simbólicamente a una presencia espiritual y a la naturaleza del alma. La persistencia del perfume de una persona, después de su partida, evoca una idea de duración y de recuerdo. [...]. Pero el perfume también es expresión de virtudes: eso dice Orígenes a propósito del buenísimo olor del ciprés. En el yoga es también la manifestación de una cierta perfección espiritual, pues el olor que desprende un hombre puede depender de su aptitud en transmutar la energía seminal.

A partir de este detalle, creé el siguiente texto, que fue añadido al texto original, en una escena en que la *Magdalena* va detrás de Jesucristo:

MADALENA: Não conseguia ver seu rosto. Suas palavras se espalhavam pelo ambiente, entravam por nossos poros, tocando nossa essência e perfumando nosso coração. Aquele homem era um oceano de liberdade [...]. (Lucas, 2014. p.22)

Al final de la obra, Cristo resucitado se sugeriría mediante una botella roja. La opción por el color rojo se tomó en alusión a la sangre de Cristo, derramada para salvar a los hombres, según la tradición cristiana. Siguiendo dicho raciocinio, para escenificar el epílogo de la obra, decidimos utilizar un frasco de perfume en miniatura para (a sugerencia del director) representar, bien a un supuesto hijo de Cristo con *María Magdalena*, bien a la doctrina cristiana (el sentido se dejaría a la imaginación de cada espectador).

Los amantes de *María Magdalena*, que figuran en la obra cuando ella decide entregar su cuerpo a cambio de conocimiento, estarían representados por candelabros con velas encendidas (Figura 07).



Figura 07: Candelabros con velas encendidas representaría a los amantes de la Magdalena.
Foto: Vilmar Carvalho.

Los guardias romanos que frecuentan el lecho de *María Magdalena* se sugerirían mediante monedas antiguas. La narradora metería dichas monedas en el porta joyas/cofre de metal, a través de la ranura, en una metáfora de la prostitución, donde el porta joyas/cofre representaría el órgano femenino, como receptáculo del semen masculino. Así como la mujer recibe el semen del hombre en una relación sexual, la *Magdalena prostituta* recibiría las monedas y las iría introduciendo en su caja de joyas/cofre.

La *Torre de Magdala* sería sugerida por dos luminarias árabes encajadas la una con la otra, el mar lo sugerirían dos telas azules y la ciudad de Magdala serían dos cajas árabes pequeñas.

Las seis botellas coloreadas de cristal en miniatura, puestas en un plato giratorio, representarían inicialmente a los cuerpos que se entregan a orgías en la *Torre de Magdala*, después perfumes, luego esencias embalsamadoras; y por último, los apóstoles de Cristo en la *Santa Cena*. La vajilla antigua sería usada como vajilla de *Salomé* (cuando yo la interpretaba) y al final de la obra sugerirá el barco en el que *María Magdalena* huye de Palestina.

Las demás telas utilizadas formarían parte del vestuario. Configurarían una falda de lienzos, en alusión a la danza de los siete velos, mencionada por Oscar Wilde en *Salomé*⁹ (1891) y tendrían otras funciones: funcionarían como el velo que *María Magdalena* se pone cuando va a hablar con Poncio Pilatos para pedirle la libertad de Jesucristo y el lienzo que representa a *María Magdalena* en un momento de la obra. Yo me despojaría de casi todos estos paños cuando escenifico a *María Magdalena* en un prostíbulo, que ella cree templo (LUCAS, 2014, p.17).

El Cuadro 01 muestra los objetos que sugirieron y representaron distintos personajes o tuvieron diferentes funciones a lo largo de la obra:

9 En dicha obra, *Salomé*, enamorada de Juan el Bautista baila con siete velos de forma seductora para persuadir a su padrastro de que lo mate, por haberla ignorado.

OBJETO	PERSONAJE O FUNCIÓN
Seis botellas coloreadas de cristal en miniatura puestas en un plato giratorio	<ul style="list-style-type: none"> • Los cuerpos que se entregan a orgías en la Torre de Magdala. • Los Apóstoles de Cristo en la Santa Cena. • Perfumes. • Esencias embalsamadoras.
Tela de seda roja	<ul style="list-style-type: none"> • Función de tela en una escena de posesión de María Magdalena. • Salomé (manipulada como muñeca). • Jesucristo predicando el Evangelio (cubriendo las espaldas de la actriz).
Jarra de metal antigua	<ul style="list-style-type: none"> • Salomé. • Cabeza de Juan Bautista.
Vajilla antigua	<ul style="list-style-type: none"> • Vajilla de Salomé (cuando es interpretada por la actriz). • Barco en el que María Magdalena huye de Palestina.
Falda de lienzos	<ul style="list-style-type: none"> • Lienzo que representa a María Magdalena. • Velo con el que María Magdalena se pone cuando va a hablar con Poncio Pilatos.

Cuadro 01: Un mismo objeto representa a diferentes personajes o recibe diferentes funciones a lo largo de la obra.

Los siguientes objetos tendrían función simbólica, pero no sugerirían ni representarían a ningún personaje: El reloj de arena significaría el paso del tiempo; una lupa sugeriría las distintas visiones que se tienen del personaje protagonista; un trapo o paño aludiría al sudario de Cristo. En una alusión a la pintura de *Madeleine aux deux flammes* de Georges de la Tour, se decidió utilizar un candelabro con una vela encendida en la primera escena en que interpreto a *María Magdalena*.

A continuación, los demás integrantes del equipo asistieron a un ensayo del primer esquema del espectáculo. A partir de lo visto, el figurinista creó un boceto de vestuario proponiendo una malla/mono enterizo de *lycra* pegada al cuerpo, bordada con dibujos que pareciesen tatuajes y que diera la impresión de que yo estaba desnuda (Figura 08). Sobre dicho atuendo se pondrían otras prendas y accesorios: Un chaleco corto y dos faldas (una encima de otra), que a lo largo de la obra se irían desprendiendo, hasta que yo me quedase solamente con la malla, como si en la trayectoria de la construcción de su fe, *María Magdalena* se fuera despojando de las cosas mundanas.

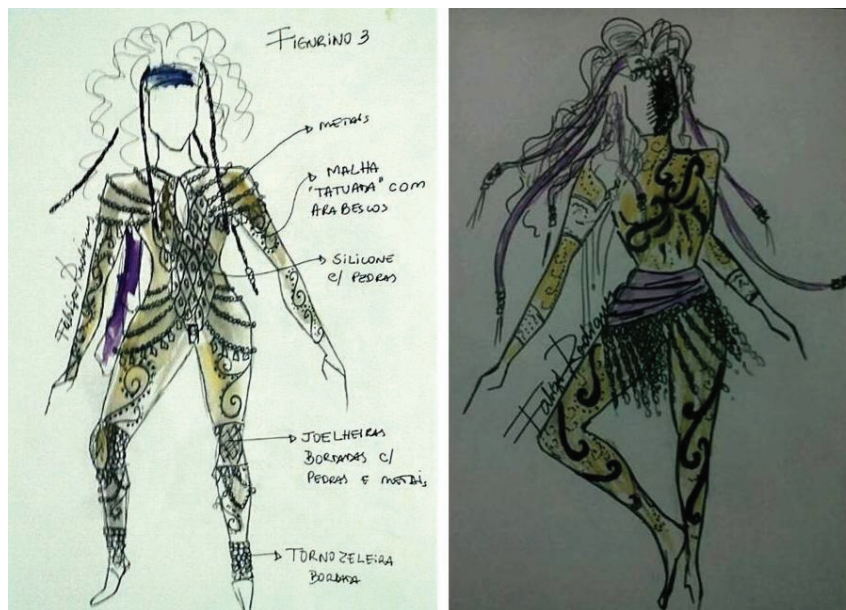


Figura 08: Bocetos de figurín de Fabrizio Rodrigues.
Fotos de la autora.

La primera falda que aparecería sería de estilo egipcio, en alusión al emblemático personaje de Cleopatra (Figura 09). La segunda falda sería a base de lienzos unidos a un cinturón (Figura 09), que podrían desprenderse del cinturón y desempeñar otras varias funciones en el espectáculo. El cinturón tendría dos bolsillos, que servirían para guardar las monedas antiguas y el candelabro que representaría al fariseo.

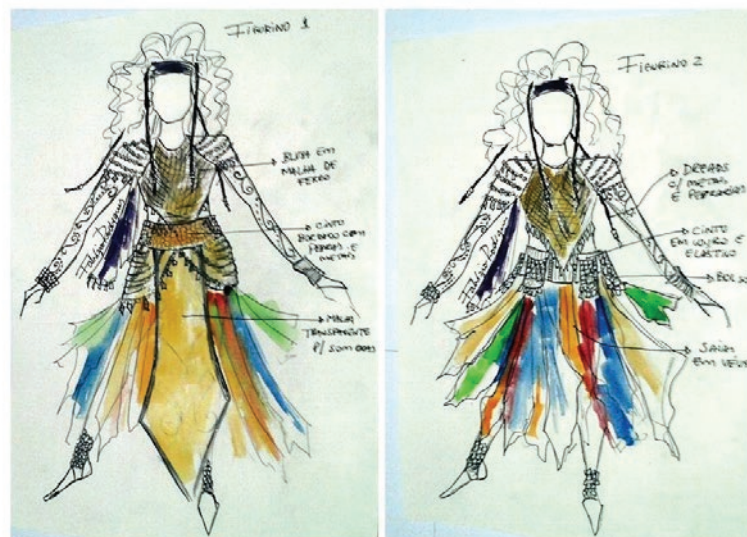


Figura 09: Bocetos de figurín. A la izquierda, falda de estilo egipcio. A la derecha, falda a base de lienzos. Dibujos de Fabrizio Rodrigues.
Fotos de la autora.

El director creó un boceto de base escenográfica donde se colocarían los objetos. Una especie de mesa/baúl que, abierta, sería la mesa donde estarían los objetos, y cerrada, permitiría guardar la utilería/escenografía de la obra (Figura 10). Sobre dicha mesa se colocarían dos paredes laterales confeccionadas en madera con dibujos de celosía, que permitiría trabajar la iluminación lateral de la mesa, iluminar los objetos,

y la actriz cuando actuase allí (Figura 11). El motivo de elegir estos dibujos fue por la relación que la celosía tiene con lo femenino, ya que dicho elemento decorativo, creado por los árabes, tenía como principal función en aquella sociedad proteger a las mujeres de miradas masculinas.

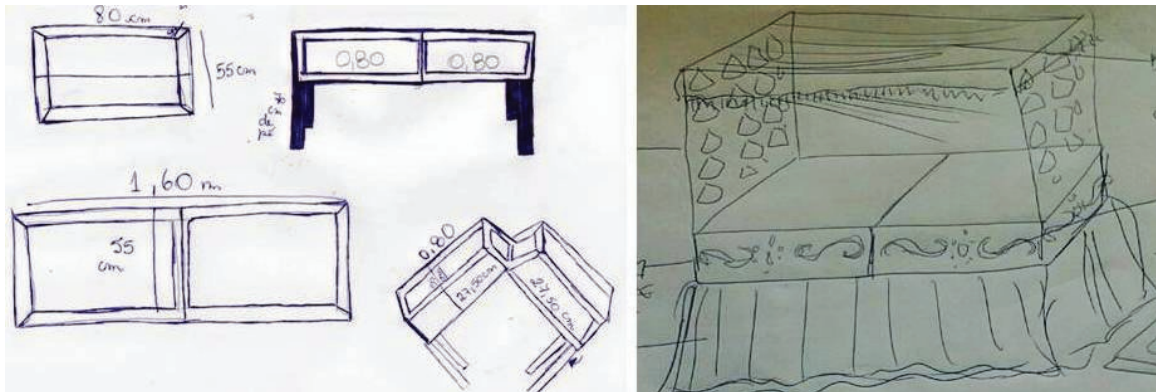


Figura 10: Dibujos de escenografía de Paulo Martins Fontes (izquierda) y Fabrizio Rodrigues (derecha).



Figura 11: A la izquierda, dibujo de Paulo Fontes para la escenografía de *A Dama dos Evangelhos*. A la derecha, foto de la escenografía por Camila Meulan.

El director sugirió el uso de dos mesitas de estilo árabe que, separadas, tendrían la función de mesa, pero cuando se superponían y se le añadían las dos luminarias árabes encajadas, formarían la *Torre de Magdala*. Yo construiría la *Torre* a partir de la falda de estilo egipcio cubriendo las dos mesitas y con las dos luminarias árabes encima. Se pretendía dar al espectáculo una ambientación exótica oriental, como perteneciente al mundo semítico-árabe y, por tanto, ajena a la tradición cristiana y católica de María Magdalena y su entorno y, de ese modo, distanciar al personaje de las imágenes que se encuentran en iglesias y museos occidentales.

Segunda fase artística: Ajustes en la actuación, trabajo de los demás integrantes del equipo de creación y ensayo abierto

En esta fase (de enero hasta abril de 2014), el profesional de iluminación, el músico, el figurinista y la directora escénica pasaron a frecuentar los ensayos con objeto de acondicionar sus elementos a la acción de la obra. Presenté al músico diversas músicas orientales como muestra de las sonoridades que pretendía que figurasen en la obra. A medida que se iban confeccionando o adquiriendo escenografía, accesorios escénicos, figurines, banda sonora, etc., se iban incorporando a los ensayos.

La directora escénica realizó ajustes en la actuación, trabajando minuciosamente todo el material escénico. En este proceso, se abordaron los siguientes aspectos:

- Cambios de ritmo en la actuación y en los tiempos de cada escena, así como los silencios y pausas necesarios para la acción. También, la respiración necesaria para las escenas naturalistas.
- El desarrollo progresivo de cada escena, prestando atención a los cambios. Además, el trabajo de la imaginación, sobre todo en el diálogo interno de la historia que se narra, precisando las intenciones claras y objetivas para, partiendo de la zona superficial, adentrarse en la naturaleza profunda del personaje. Para ello, se procuró trabajar en lo que realmente interesaba en cada momento/escena del espectáculo. En ese proceso se consideraron fundamentales diversas cuestiones planteadas por la directora, tales como el supuesto sentimiento experimentado por alguien que ha visto realmente a Jesucristo, lo que se siente cuando se experimenta placer por primera vez, y lo que podría significar hablar con Dios, ya que al principio de la obra *María Magdalena* habla con Él (Lucas, 2014, p.13).
- Los cambios de interpretación para distinguir a los personajes, sobre todo las diferencias entre hacer de *María Magdalena* o de Narradora: yo debería estar atenta, para que esos dos personajes no se fundieran en uno solo.
- La auto observación de gestos, movimientos y palabras del texto, teniendo claro el fin de cada gesto, movimiento o palabra; marcando los momentos considerados sacros y profanos con dramatismo, diseñando mejor los movimientos a través del trabajo corporal con los niveles (alto, medio bajo), los ángulos y el dominio del cansancio.
- La integración y la apropiación con los objetos y el texto.
- La atención a la manipulación de objetos y búsqueda de la calma: Aunque tuviera que manipular muchos objetos, debería atenerme a uno cada vez, con precisión, calma y una respiración adecuada.
- La relación actriz/objetos cuando sugirieran o representaran personajes.
- Trabajar el humor cuando corresponde, aunque de forma sutil.

Durante todo el proceso, se trató de observar el lenguaje del *Cuentacuentos* llevado al teatro, prestando especial atención al texto. Se emplearon a fondo diversos recursos, entre ellos, la *Gestalt de la palabra*. Finocchiaro, que también se dedica a

trabajar con el lenguaje del *cuentacuentos* llevado al teatro, en sus procesos de creación de personaje y de abordaje del texto teatral, trabaja con lo que llama *Gestalt de la palabra*. La palabra alemana *Gestalt* significa conjunto, configuración, totalidad o forma. En este caso se refiere a la forma de la palabra. Por medio de este principio, Finocchiaro explora las formas de decir una palabra a partir de las características de su significado, variando factores como ritmo, intensidad y velocidad. Así, para decir "lejos", alarga la vocal "e", lo que da una idea de longitud. O por contra, cuando dice la palabra "corto", la dice de forma muy corta y rápida, sin extender ninguna vocal.

También se tuvieron en cuenta los matices del texto y el juego temporal (mayor o menor rapidez en el recitado del texto), la valoración de cada palabra del texto como parte importante de la narración, la explotación de distintas formas de hablar, la atención a la voz de cada personaje, el recurso de "narrar con el personaje" (mientras yo hacía de narradora hablaba de otros personajes, pero lo hacía con la voz de dichos personajes). Me serví de dicho recurso, por ejemplo, en la escena del padre de *María Magdalena*, en que sigo narrando, pero con la voz del Padre:

NARRADORA: [...] O pai...

PAI: Todo o dia, subia à Torre de Magdala e lia trechos do livro sagrado para a menina, a *Torah*, na esperança de que o "tal" anjo de suas histórias voltasse e a salvasse daquelas possessões. (Lucas, 2014. p.14-15)

Posteriormente pasé a mostrar a los dos directores las secuencias de movimiento creadas en las clases de Danza del Vientre. Dichas secuencias se utilizaron en dos momentos del espectáculo: coreografía para presentar la *Torre de Magdala* (que se llevó a cabo con las dos luminarias árabes conteniendo velas encendidas, Figura 12) y coreografía del personaje de *Salomé*, que sirvió para deshacer la torre y cambiar la escenografía.

El 27 de marzo de 2014 se hizo un ensayo abierto en el Teatro Carlos Carvalho, seguido de una charla entre los artistas y el público presente sobre el proceso de trabajo. En esta fecha, el fotógrafo registró el ensayo para la prensa y para la identidad visual del espectáculo.

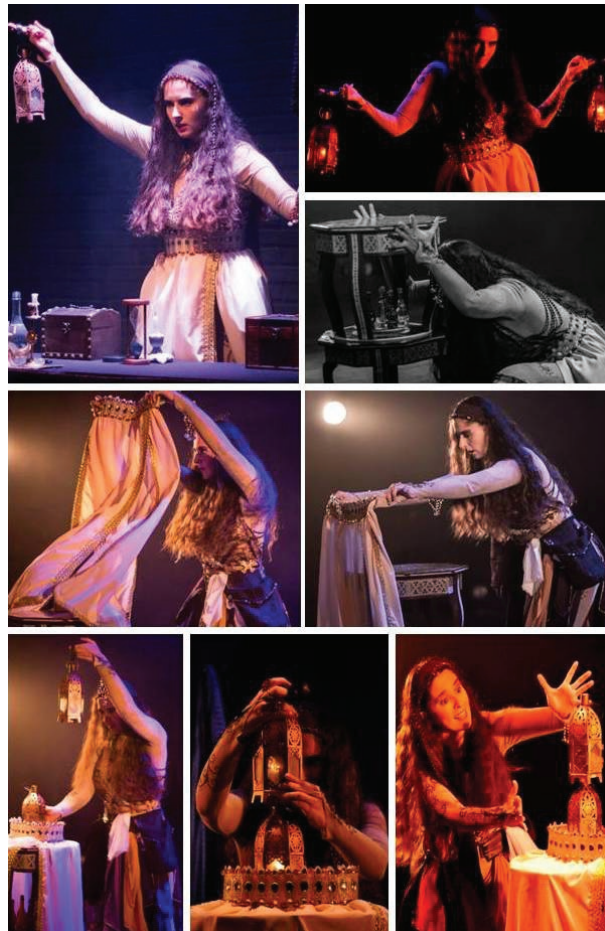


Figura 12: La autora en ensayo de *A Dama...* ejecuta coreografía y construye "La Torre de Magdala" con objetos y elementos de su vestuario.
Fotos: Camila Meulan y Vilmar Carvalho.

Los ensayos siguieron hasta final de abril. A continuación, la asesora de prensa inició el trabajo de divulgación de la obra. Los profesionales responsables finalizaron la banda sonora, la escenografía, los figurines y accesorios escénicos, y se realizaron ensayos con todos estos elementos escénicos en el teatro donde se desarrollarían las funciones.

Etapa 04: Aplicación del experimento en las Artes Escénicas

La cuarta etapa fue la realización de la puesta en escena de *A Dama dos Evangelhos*¹⁰ en la ciudad de Porto Alegre. La obra se estrenó el 2 de mayo de 2014 y se hicieron dieciséis funciones entre mayo y agosto de 2014. A partir de la ejecución del espectáculo, la obra se pudo someter al examen del público, y se pudo verificar su comunicabilidad de acuerdo con las reacciones de los espectadores, tras haberse representado el espectáculo bastantes veces. Barba (1986, p. 102) opina que las funciones representan el "momento de que otros estén presentes – los espectadores – son los testigos de esta situación de encuentro que nosotros seguimos llamando teatro".

10 Ficha técnica: Dramaturgia y Actuación: Elisa Lucas; Dirección de Teatro de Objetos, Escenografía y Concepción Escénica: Paulo Martins Fontes; Dirección Escénica: Deborah Finocchiaro; Iluminación: Leandro Gass; Banda Sonora: Jorge Foques; Figurín: Fabrizio Rodrigues; Dirección de Producción: Viviane Falkembach; Producción Ejecutiva: Plinio Marcos Rodrigues; Asesoramiento de Prensa: Dona Flor Comunicação; Fotógrafo: Vilmar Carvalho; Diseñador: Rafael Franskowiak; Consultoría de Ilusionismo: Mágico Kronnus; Orientación Coreográfica: Priscilla Silvestri.

Para todas las funciones, la sala tuvo un aforo máximo de 75, o de 50 localidades, ya que se trataba de una obra intimista y el local debía ser apropiado.

Resultados

A partir de los procedimientos realizados, enfocando la mezcla de los lenguajes del Teatro de Objetos con el Cuentacuentos adaptado al público adulto y añadiendo elementos de la Danza del Vientre y de la Magia, llegamos a una puesta en escena híbrida de un espectáculo unipersonal que exploró dichos lenguajes con el fin de corporeizar en la escena *María Magdalena* y contar su historia de forma teatral, poética, visual y lúdica.

En obra, interpreto la Narradora y *María Magdalena* enfatizando distintas modulaciones físicas y vocales para cada una, dándoles una postura específica y un ritmo vocal distinto. Aun que dichos aspectos sean sutiles, son perceptibles por el espectador. Existe un desdoblamiento entre narración, actuación y manipulación del objeto, es decir, ora narro, ora interpreto a la protagonista y ora hago referencia a un objeto como siendo el personaje, relación que se repite con los demás personajes citados en el texto. Busco cambiar enfoques corpóreo-vocales de forma a materializar distintas sensaciones de los personajes cuando los interpreto.

Todos los objetos presentes en la puesta son operativos en la escena, recibiendo función utilitaria y uso estético a lo largo de la obra. Ellos sugieren distintos personajes o espacios mencionados en el texto y adquieren diferentes funciones. Además, son utilizados como escenografía móvil, que es cambiada a través de coreografías de Danza del Vientre ejecutadas, contribuyendo en la transformación del espacio escénico.

Al principio de la obra la actriz aparece encubierta por la luz, su rostro y los objetos utilizados en esta escena - reloj de arena, lupa y pequeño frasco de perfume - son los únicos elementos que aparecen. Su voz se expresa en todo su potencial por la narradora, con distintas modulaciones para presentar la protagonista, que en este momento es sugerida por el frasco de perfume. A lo largo de la puesta la actriz acompaña e ilustra el texto, narrando y explorando su cuerpo de distintas formas. En algunos momentos son llevados en cuenta el sentido y la *ficcionalización*¹¹ mimética de la actriz, en otros momentos se enfatiza la tensión del cuerpo en contacto directo con el objeto. Es decir, ora el gestual de la actriz representa acciones miméticas, acompañando la lectura y dicción de un texto (como en la escena de la primera posesión de *María Magdalena* a los siete años); ora se presenta a través de la manipulación del objeto, como cuando la actriz manipula un candelabro como siendo un Fariseo. En otros momentos, gestos y movimientos oriundos del vocabulario de la Danza del Vientre son utilizados de forma que se tornan un elemento a más de la puesta. También hay momentos de la obra en que los gestos y acciones de la actriz sirven para complementar sus narraciones e instaurar el espacio dramático, como ocurre cuando ilustra el lago de Genesaré a través del gesto. Esa dinámica posibilita

11 Aunque la palabra "ficcionalización" no exista en el diccionario de la RAE (Real Academia Española), es un término de uso frecuente en el argot teatral.

que el espectador experimente la actriz “[...] de manera diferente, no apenas psicológicamente por identificación o por distancia (efecto de distanciamiento), pero como un cuerpo móvil”¹² (Pavis, 2016, p. 176).

La entonación se presenta por veces ritmada, cortada, etc. En algunos momentos hay un alargamiento o encortamiento de las palabras, debido a las técnicas de *Cuentacuentos* exploradas. Son llevados en cuenta los matices del texto y el juego temporal (mayor o menor rapidez en el recitado del texto), la valoración de cada palabra como parte importante de la narración, la explotación de distintas formas de hablar, la atención a la voz de cada personaje y el recurso de “narrar con el personaje”. Dichas características se configuran como una tendencia de la actuación contemporánea. Según Pavis (2016, p. 175.):

Las categorías tradicionales de imitación (mímesis) y de narración (diégesis) son desafiadas. Actuar y narrar se funden en una instancia que tanto puede ser actor como narrador (a veces llamado de *narractor*). De esa forma, el *performer* oscila entre un actor dramático y un cuentacuentos épico.¹³

La relación con la platea permea toda la obra, la actriz se dirige directamente a los espectadores sin establecer la convención de una cuarta pared. El discurso del texto está basado en la significación lingüística. Existe una preocupación en contar la historia de forma comprensible y visualmente poética y creativa. Todo es contado, confesado y por veces, cuestionado al espectador, como por ejemplo en la escena del apedreamiento, donde *María Magdalena* pregunta directamente a los espectadores: “Não foi o vosso Deus quem disse: - Frutificai e multiplicai-vos e enchei a terra? - Como esse mesmo Deus chama de imunda aquela que gera a vida e lhes dá os filhos?” (Lucas, 2014, p.24). A lo largo de la obra los espectadores representan ora el pueblo de Magdala, ora los amantes de *María Magdalena* y ora espectadores.

El tiempo presenta digresiones sin dejar de construir la trayectoria del personaje con principio, medio y final.

Los figurines reciben varias funciones a lo largo de la puesta y a veces hacen de escenografía, no apareciendo todos al principio de la obra. No se trata de un típico figurín de un personaje, no caracteriza un medio social, ni una época, estilo o preferencias individuales. Su función es facilitar la gestualidad de la actriz y contribuir para contar la historia aunque que tenga inspiraciones en figuras del universo femenino.

La iluminación es dinámica, detallista y funcional, acompañando y subrayando principalmente los cambios entre *Narradora* y *María Magdalena*. Sugiere impresiones generales y climas, trabaja el relevo de la actriz y de los objetos contribuyendo en la construcción de imágenes, como cuando la actriz esconde el rostro en la escena de posesión de *María Magdalena* o cuando se pone de espaldas para interpretar a Jesucristo. En algunos momentos de la puesta son utilizadas linternas y velas encendidas.

¹² “[...] de maneira diferente, não apenas psicologicamente por identificação ou por distância (efeito de estranhamento), mas como um corpo movente” (Traducción de la autora).

¹³ “As categorias tradicionais de imitação (mimeses) e de narração (diegesis) são desafiadas. Atuar e narrar fundem-se em uma instância que pode tanto ser ator como narrador (às vezes chamado de narractor). Dessa maneira, o performer oscila entre um ator dramático e um contador de histórias épico.” (Traducción de la autora).

Los saltos del espacio y del tiempo, son puntuados, ora por la iluminación, ora por la banda sonora que colabora para instaurar diferentes atmosferas. En el momento en que *María Magdalena* metafóricamente entrega su cuerpo a los espectadores y se va a la platea, se enciende la luz general y la actriz invade el espacio del público, momento único de la puesta en que eso ocurre.

Reflexionando con respecto a qué lugar la puesta en escena atribuyó al texto, se puede decir que esta comparte el protagonismo con el texto, dándole vida, imagen y movimiento, pero también cambiando algunos de sus fragmentos de forma que este se adaptase mejor a los lenguajes explorados. El espectáculo parte del texto dramático y busca darle sentido teatral, visual y corporal. El texto es narrado e interpretado. Todos los elementos de la puesta (actriz en movimiento, objetos/escenografía, vestuario, iluminación, banda sonora) así como todas las elecciones del equipo de creación partieron del personaje de *María Magdalena* en coherencia con los lenguajes explorados. El equipo buscó de forma colaborativa lenguajes, elementos y materiales que mejor funcionarían para comunicar la trayectoria de *María Magdalena*, pretendiendo conectar el espectador con esa figura a partir de metáforas visuales. Todos los elementos están engajados en la puesta, presentando un enfoque en común. Se buscó una unidad, semejante aquello que Ryngaert (1998, p.66), al reflexionar con respecto a la evolución de las técnicas escénicas, denomina como "dramaturgia de conjunto", refiriéndose a una práctica escénica en que todos los elementos hacen sentido y no solamente el texto. En este sentido, conviene citar a Pavis (2013, p. 22):

Conque el problema no es más saber quién – sea el autor o el director – posee o controla el texto, ni como, de qué manera, la práctica textual afecta el escenario, pero antes de todo saber como la representación y la experimentación escénica ayudan al actor, y en seguida el espectador, a comprender el texto a su manera¹⁴.

La puesta en escena es metafórica. El discurso global de la obra puede ser definido como una puesta en escena artesana, creativa, lúdica y poética que privilegia el trabajo corporal de la actriz, su relación con los objetos y con el espectador. La obra revisita cuestiones del femenino a partir del personaje de *María Magdalena* en una mezcla de contenidos legendarios y ficcionales.

Los programas repartidos a los espectadores antes de la obra preparaban la recepción a partir de aspectos claves (una particularidad sobre los diversos puntos de vista con respecto al personaje protagonista, un relato de la actriz/dramaturga sobre el proceso de creación del texto y de la puesta, un relato sobre la mezcla de los lenguajes explorados, un texto corto con el significado simbólico del perfume - objeto que representa a *María Magdalena* - y textos institucionales como ficha técnica, financiadores y apoyadores). El olor en el escenario (esencia de mirra) y la presencia de la actriz fundida en la luz al principio de la obra transmitían a los espectadores una atmosfera de misterio desde que entraban en la sala.

14 "Portanto, o problema não é mais saber quem - seja o autor ou o encenador - possui ou controla o texto, nem como de que maneira, a prática textual afeta o palco, mas antes de tudo saber como a representação e a experimentação cênica ajudam o ator, e em seguida o espectador, a compreender o texto à sua maneira". (Traducción de la autora).

Durante las funciones se repartieron cuestionarios¹⁵ a los espectadores, preguntándoles sobre elementos de la puesta en escena y del texto, de forma que se hizo una recogida de datos cualitativos.

A la pregunta de "¿En su opinión, sobre qué trata el espectáculo *A Dama dos Evangelhos*?", los espectadores demostraron que habían comprendido el tema y la historia contada, tanto si tenían o no conocimientos previos¹⁶ con respecto a *María Magdalena*. El personaje parece haber llamado bastante la atención de los espectadores; hubo incluso espectadores que vinieron a verla más de una vez. A este respecto, una espectadora dice en el cuestionario que se enteró mejor de los detalles al ver la obra por segunda vez (quizá debido a la profusión de objetos utilizados, aunque el espectáculo es fácilmente asequible a cualquier tipo de público). En la representación se ofrece, de hecho, abundante información visual y textual, se trabaja con juegos de palabras y con la fragmentación temporal¹⁷, sin perder la línea cronológica de la historia. Es como un ir y venir constante en la vida de la protagonista. Otra espectadora comparó el espectáculo con un libro que una persona lee muchas veces, encontrando algo nuevo en cada nueva lectura.

De un modo general, se puede decir que la imaginación del público fue estimulada durante la obra, ya que los espectadores admitieron haber imaginado la historia que la actriz representaba, gracias al texto, a todos los recursos actorales (cuerpo, voz y capacidad de imaginación), a los lenguajes incorporados, a la iluminación y a la banda sonora del espectáculo. Más de un espectador dijo sentirse como si estuviera "dentro" de la historia que se estaba representando, como si ellos mismos la estuviesen viviendo. A este respecto, una espectadora indicó que el recurso de la narración ayudaba a activar la imaginación.

Las imágenes escénicas construidas a lo largo de la obra han sido bastante apreciadas por los espectadores, principalmente la *Torre de Magdala* y también las distintas imágenes construidas con la misma tela roja: escena de posesión de la *Magdalena*, en seguida *Salomé* y finalmente Jesucristo predicando el Evangelio (Figura 13).

A través de las respuestas se ha podido percibir que los objetos permitieron una serie de asociaciones mentales, posibilitando varias lecturas a los espectadores. Los más apreciados fueron las velas y el juego con las telas. Otros objetos, como el per-

15 Questionário sobre o espetáculo A Dama dos Evangelhos

Nome completo:

Sexo:

Profissão:

Idade:

Data:

1. Em sua opinião, sobre o que trata o espetáculo A Dama dos Evangelhos?

2. Você conseguiu compreender a história?

3. Que momentos da vida de Maria Madalena você considera que foram fundamentais para a construção de sua personalidade?

4. Você acredita que sua imaginação acompanhou a história que a atriz contou e representou? Por quê?

5. O que mais você gostou? A história, o texto ou a forma da representação (a encenação) Por quê?

6. Escolha três objetos usados no espetáculo que mais lhe marcaram e diga o que significaram para você?

7. Você considera que toda a movimentação da atriz durante o espetáculo, contribuiu para a compreensão da história? Por quê?

8. Você veria o espetáculo uma vez mais? Por quê?

9. Se quiser comentar alguma impressão sobre o espetáculo além das perguntas acima, sinta-se à vontade:

16 Aunque Brasil sea el país con más católicos del mundo, aquí no se conoce la literatura asociada a María Magdalena. La Legenda aurea, por ejemplo, es prácticamente desconocida, a diferencia de lo que sucede en el continente europeo, que ha originado tantas tradiciones y leyendas en torno al personaje.

17 Tendencia del teatro posdramático explorada en la creación dramaturgica.

fume, fueron también destacados en los cuestionarios. La belleza y la delicadeza de los objetos igualmente llamaron la atención.

El juego de magia para representar la Resurrección de Cristo (Figura 13) dio un carácter onírico al espectáculo, pero de los cuestionarios se deduce que más que el hecho mismo de "hacer magia en la obra", lo que realmente impresionó fue la transformación de los objetos en distintos personajes, durante el juego teatral, es decir, la pura *magia del teatro*.



Figura 13: La autora en *A Dama...* A la izquierda, Jesucristo predicando el Evangelio. A la derecha, magia para representar la Resurrección de Cristo. Fotos: Vilmar Carvalho.

Se observa además que los espectadores apreciaron el trabajo corporal de la actriz, la precisión y fluidez de los movimientos y de la narrativa, incluso los movimientos aprendidos de la Danza del Vientre, la conexión e interacción entre actriz y demás elementos de la puesta en escena – objetos, iluminación (Figura 14) y música – y la relación directa con los espectadores sin ser invasiva, contribuyeron a contar la historia de una forma sorprendente y para corporeizar las diferencias físicas y vocales entre los personajes de la Narradora de *María Magdalena* y de *Salomé* (Figura 15), principales personajes que figuran en la obra, así como para presentar a los demás personajes mencionados.



Figura 14: La autora en *A Dama...* A la izquierda, interacción entre actriz y objetos: Paño alude al sudario de Cristo. A la derecha, autora se funde con la luz.
Fotos: Vilmar Carvalho.



Figura 15: La autora en escenas de *A Dama...* Arriba a la derecha: Narradora presenta a Magdalena (un frasco de perfume) a los espectadores. Abajo a la izquierda: Magdalena habla con Dios. A la derecha: Autora interpreta a Salomé.
Fotos: Vilmar Carvalho.

Conclusiones

A lo largo de las dieciséis funciones realizadas, basándose en los registros de los procedimientos de la puesta y en las opiniones de los espectadores expresadas en los cuestionarios aplicados se puede concluir que la puesta en escena de *A Dama dos Evangelhos* comunica la trayectoria de María Magdalena al espectador a través de los lenguajes explorados de forma atractiva, poética, creativa e intimista. Todos los recursos de la puesta en escena contribuyen a la comprensión del relato. La repre-

sentación funciona muy bien en una sala pequeña, donde público y actores están físicamente cercanos. El hecho de que haya una sola actriz en absoluto impidió la comprensión del texto, ya que, con la ayuda de objetos, vestuario, iluminación, música y la técnica actoral, los asistentes pudieron seguir cada detalle de la representación. Las opiniones de los espectadores demuestran la validez de los abordajes utilizados para contar la historia. Por otra parte, el énfasis que se pone en la condición femenina lo hace especialmente atractivo para cualquier planteamiento de género.

Los resultados del estudio apuntan que hay una mayor funcionalidad en la transmisión del contenido cuando múltiples lenguajes son llevados a la escena y que el proceso de creación dramaturgía actoral funciona en un escenario y se configura como una forma alternativa a la teoría y práctica teatral tradicionales. Además, se concluye que dicho proceso puede ser sistematizado y funciona en un escenario. Para ello, el personaje de partida debe ser lo suficientemente complejo y atractivo como para interesar al público y comunicarse con él. Además, el actor/dramaturgo (o actriz/dramaturga) debe tener claro su enfoque desde el principio, apoyarse en una sólida investigación, valiéndose de las técnicas apropiadas para comunicar teatralmente su contenido. Por todo ello, es un enfoque que resulta atractivo para hombres y mujeres del teatro.

Referencias

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Traducción de: 1. ed. Colección Escenología. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

BELTRAME, V. O trabalho do ator-bonequeiro. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 2, n.0, p. 33-52, 2003.

BORGDORFF, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, Alcalá de Henares; N° 13, 2010, págs. 25-46, 2010, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

CHEVALIER, Jean con la colaboración de GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Edición autorizada n. PL-23-CG-85. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DE LA TOUR, Georges *Madeleine aux deux flammes*, 1625–1650. 1 lienzo.

LUCAS, Elisa Martins. *A Dama dos Evangelhos / La Dama de los Evangelios*. Porto Alegre: WW Livros, 2014 70 p. Disponible en: < http://issuu.com/elisalucas8/docs/e-book_25_08_2014>. Consulta virtual realizada el: 10 feb. 2019.

LUCAS, Elisa Martins. La Dama de los Evangelios. En: *Dramaturgia de Iberescena: Antología*. México D.F.: Paso de Gato, 2012. P.63-79.

LUCAS, Elisa Martins. *Lo Profano y lo Sagrado en el proceso de creación dramática del actor a partir del personaje de María Magdalena. Interrelación entre teoría y praxis escénica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. Tesis (Doctorado en Ciencias del Espectáculo) – Programa de Doctorado en Ciencias del Espectáculo, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016. (Tesis no publicada).

LUCAS, Elisa. Martins. Uma Criação Dramatúrgica a partir da Transposição Cênica da Personagem Capitu de Dom Casmurro. Repertório: *Teatro & Dança* (Online), v. 21, p. 105117, 2013. Disponible en: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12091>>. Consulta virtual en 15 de mar. 2019.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Traducción: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. Para Repensar o Trabalho do Ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. Traducción: Ananyr Porto Farjado. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-182, jan./abr. 2016. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266054652>>. Consulta virtual en: 01 de mar. 2019.

PÉREZ, Victória Royo; SÁNCHEZ, José Antonio Martínez. La Investigación en Artes Escénicas: introducción. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, Alcalá de Henares; Nº 13, 2010, p. 05-14. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Traducción: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio Martínez. Investigación y Experiencia. Metodologías de la Investigación Creativa en Artes Escénicas. *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre, Barcelona: Diputació Barcelona, n 35, p. 327 -335, 2009. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>>. Consulta virtual en: 08 mar. 2015.

TEATRO DE OBJETOS. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo (SP): Perspectiva, 2006.

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.32, p. 425-434, setembro 2018. Disponible en: <DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102322018425>>. Consulta virtual en:15 feb. 2019.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Traducción de João do Rio. 1. ed. Coleção A Obra-Prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 2003.

Recebido em: 12/08/2018

Aprovado em: 26/04/2019