



UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN, LENGUAJE, CULTURA Y ARTES,
CIENCIAS HISTÓRICA - JURÍDICAS
Y HUMANÍSTICAS Y LENGUAS MODERNAS

**EL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA EN EL
TEATRO IBEROAMERICANO ACTUAL**
(DE 1995 A 2010)

TESIS DOCTORAL

POR OSCAR EDUARDO ALMEIDA MONTERDE

DIRECTOR: PROF.DR. DON CARLOS ROLDÁN LÓPEZ

MADRID

2015

INFORME.

TESIS DOCTORAL: Oscar Eduardo Almeida Monterde

TÍTULO DE LA TESIS:

EL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA
EN EL TEATRO IBEROAMERICANO ACTUAL
(DE 1995 A 2010)

DIRECTOR de la Tesis Doctoral:

Dr. Carlos Roldán López

INFORME

TESIS DOCTORAL. OSCAR ALMEIDA

TITULO DE LA TESIS:

**EL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA EN EL TEATRO
IBEROAMERICANO ACTUAL (DE 1995 A 2010)**

La tesis doctoral de D.Oscar Almeida Monterde supone un abordaje conceptual de todo un conjunto de prácticas artísticas y dramatúrgicas de compleja sistematización, no sólo por su dispersión geográfica sino sobre todo por la pluralidad de sensibilidades y apuestas que concurren en el proceso.

El concepto de creación colectiva ha servido de elemento catalizador y unificador de todas las propuestas analizadas en esta tesis, ya que los distintos abordajes dramatúrgicos estudiados tienen a este concepto como central tanto desde el punto de visto metodológico como ideológico. Es, pues, un concepto múltiple en la línea expuesta por los sistemas de pensamiento de los que el investigador procede y en los que el concepto emerge.

El trabajo incide en la significación de las metodologías de creación artística surgidas al amparo de nuevos esquemas de pensamiento descentrados que ofrecen una diversidad de perspectivas tanto en la creación dramatúrgica como en la interpretación actoral. Igualmente se establece claramente cuál es la relación de esta metodología-ideología en el abordaje de problemáticas sociales y políticas.

La tesis doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con todos los requisitos de fondo y forma para proceder a su lectura y defensa como el procedimiento otorga.

En Madrid, a 25 de Mayo de 2015.

SR.D.Carlos Roldán López.

Profesor Titular del Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico jurídicas y Humanísticas y lenguas Modernas.

*Para mi Madre...,
y la memoria de mi Padre.*

A mi hermana y mis hermanos.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES:

Mi enorme gratitud por su apoyo y orientación a:

Dr. Carlos Roldán López,

Dra. Nieves Martínez Olcoz,

Ricardo y Judith Almeida,

Claudio Valdez Kuri,

Mtro. Dodanys García Aguilera,

Prof. Alberto García Castaño.

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	11
1. METODOLOGÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN	20
1.1 Enfoque de Análisis.....	21
1.2 Instrumentos de Análisis.....	25
2. GENEALOGÍA DEL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA.....	28
2.1 Marco histórico: Hegemonías de la Cultura Oficial en Iberoamérica en el Siglo XX	29
2.2 Marco histórico-Estético: Prácticas del teatro experimental en el mundo y su influencia en Iberoamérica: de 1960 a 1980.....	35
2.3 Origen del concepto de Creación Colectiva	41
2.4 Definición y procedimiento de la Creación colectiva	47
2.4.1 Primera etapa: Investigación documental previa	49
2.4.2 Segunda etapa: Investigación experimental	52
2.4.3 Tercera etapa: Análisis.....	58
2.4.4 Cuarta etapa: Composición.....	61
2.4.5 Quinta etapa: Montaje	65
2.5 Divergencias entre los procesos de Creación Colectiva y Creación Teatral Tradicional	67
2.6 Producción y gestión de la Creación Colectiva	81

3. MARCO HISTÓRICO DE LA ESCENA ALTERNATIVA IBEROAMERICANA ACTUAL: de 1995 a 2010.	87
4. EL CONCEPTO DE COMUNIDAD Y PARTICIPACIÓN EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL.	97
4.1 Roger Bernat , España	104
4.2 Mapa Teatro: proyecto Cúndua, Colombia	120
5. EL CONCEPTO DE EXPERIMENTACIÓN ESCÉNICA EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL	129
5.1 Teatro de Ciertos Habitantes, México	134
5.2 Teatro la Candelaria, Colombia	150
6. EL CONCEPTO DE ESPACIO ESCÉNICO EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL	160
6.1 Teatro da Vertigem, Brasil	164
6.2 La Fura Dels Baus , España	182
7. EL CONCEPTO DE CUERPO EN ESCENA EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL	190
7.1 Teatro Yuyachkani, Perú	194
7.2 Entrenamiento y pedagogía en Yuyachkani, Perú.....	209
8. CONCLUSIONES	217
BIBLIOGRAFÍA	233
ANEXO 1 Entrevista a: Teatro de Ciertos Habitantes, México	245
ANEXO 2 Entrevista a: Residui Teatro, España	258
ANEXO 3 Recopilación Fotográfica	270

INTRODUCCIÓN

Creo que hay una contradicción entre los intereses y las necesidades del público.

Lo que le interesa no es lo que necesita, y lo que necesita no le interesa.

*Es necesario hallar caminos para hacer lo que necesita aunque se resista a ello,
de igual manera hay en el teatro una diferencia entre éxito y eficacia.*

HEINER MULLER

Esta investigación se ocupará de estudiar la Creación Colectiva¹ en el teatro Iberoamericano, como un procedimiento de creación escénica que desde los años sesenta, se ha venido definiendo como una práctica alternativa en relación a las formas tradicionales del quehacer teatral basadas en la Dramaturgia literaria². El objeto de este estudio es mostrar finalmente la influencia de este procedimiento en las prácticas del teatro alternativo actual.

En la Creación Colectiva el principal componente de trabajo ha sido la Dramaturgia Actoral³, como un factor de contraste que ha permitido diversificar la puesta en escena actual, a través de un reordenamiento creativo y operativo en su búsqueda de proximidad social.

En el capítulo 1 *-Metodología y fuentes de investigación-* se comentarán los recursos metodológicos y las fuentes documentales para realizar este estudio. Si tomamos en cuenta que en esta investigación se examinarán diversos documentos que exponen los procesos de distintos montajes escénicos de Iberoamérica; los procedimientos de análisis en este caso estarán basados en elementos de apreciación técnica y operativa de las artes escénicas, con énfasis en los procesos de creación.

¹ La creación colectiva define la creación grupal de teatro, empleado durante los años 60's en las nuevas corrientes del teatro Latinoamericano, donde se plantean y deciden en grupo las premisas de la creación teatral. Varios aspectos de esta dinámica surgen de las vanguardias experimentales de los años 60's en EUA y Europa: Grotowski, Barba, Schechner, Brook, entre otros.

² Este modelo de estructura dramática tradicional otorga primacía intelectual al autor-escriptor, ha sido frecuentemente adoptado por la práctica del teatro oficial y comercial. En ocasiones *-desde el punto de vista de algunos autores-*, como un procedimiento asociado a intereses y mecanismos de producción institucionales. Sobre este aspecto revisaremos las observaciones de: Ileana Diéguez y Fernando Del toro, entre varios otros.

³ Concepto generado desde los años 60's, a raíz el movimiento: "Nuevo Teatro Colombiano" y adjudicado a Enrique Buenaventura, director del teatro experimental de Cali (T.E.C.) donde el proceso de estructuración y escritura del espectáculo se realiza experimentalmente a partir del trabajo actoral, partiendo de premisas temáticas derivadas de una investigación previa. Según Gerardo Luzariaga.

En este capítulo se presentará un cuadro sintetizado con las líneas básicas de la Creación Colectiva para localizar su funcionamiento en las prácticas escénicas reseñadas posteriormente.

Como referente metodológico se emplearán algunas de las técnicas del análisis escénico de Patrice Pavis, donde particularmente nos ocuparemos (Pavis, 2007), del concepto de *Análisis-reconstrucción*⁴ para aplicarla en los trabajos escénicos por estudiar. Pavis propone puntos de observación para abordarse a partir de los diferentes elementos de una escenificación.

Este trabajo se apoyará básicamente en referencias bibliográficas, hemerográficas y videográficas, provenientes de fuentes especializadas de documentación sobre las artes escénicas de Iberoamérica. Un acervo que ha sido desarrollado por grupos de investigación de distintas instituciones culturales y universitarias de diversos países. Algunas con más de treinta años de actividad.

Entre ellas cabe destacar: la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) de España, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED) de España, el Centro de Investigación y documentación teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México, El Archivo Virtual Artes Escénicas de España, la Universidad Laval de Quebec, Canadá, la Universidad de Buenos Aires (UBA) de Argentina, el grupo editorial Escenología de México, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Argentina, el Centro Internacional de Investigación teatral (TNT) de España, y las publicaciones de la revista “Conjunto” de Cuba, entre varios otros.

El siguiente Capítulo 2. -*Genealogía del concepto de Creación Colectiva*. Estará enfocado a describir el origen y el funcionamiento de esta modalidad de creación teatral señalando sus características principales. Inicialmente en el punto: *2.1 -Antecedentes históricos y estéticos sobre el concepto de Creación Colectiva -*, abordaré la importancia del surgimiento de este tipo de práctica donde el actor asume la función de *investigador-creador*, y donde independientemente de su labor interpretativa interviene

⁴ En este tipo de análisis Pavis plantea la reconstrucción histórica de la representación teatral a partir de diversos documentos: Libretos escénicos, grabaciones en video, documentos de investigación y crítica especializada, entrevistas, documentos hemerográficos, etc.

metodológicamente en su proceso como generador de conocimiento⁵. Un movimiento generado desde la década de los años 60's, en los laboratorios escénicos de las vanguardias teatrales en Europa y Estados Unidos: (Grotowski, Barba, Schechner, Brook, entre otros), como influencia de las ideas de Antonine Artaud, Bertolt Brecht, Meyerhold, Stanislavski, Tadeuz Kantor entre otros.

En el punto 2.2 *Origen del concepto de Creación Colectiva*, partiendo de la figura del actor-investigador se explicará brevemente el surgimiento de la Creación Colectiva y su desarrollo en Iberoamérica a través de las prácticas experimentales de Enrique Buenaventura en Colombia así como Augusto Boal en Brasil entre otros.

En el punto 2.3 *Definición y procedimiento de la Creación colectiva*, se explicará el funcionamiento general de esta modalidad de trabajo señalando sus etapas principales y sus características operativas y formativas, destacando aquellos aspectos que desde la mirada del lenguaje teatral resultan significativos.

En el punto 2.4 *Divergencias entre los procesos de Creación Colectiva y Creación Teatral Tradicional*, se explicarán las principales diferencias entre dichas prácticas, partiendo de criterios de *-operación- creación-*, y destacando la naturaleza de sus diferentes procesos.

Partiendo de la noción del actor-Investigador podremos esclarecer esta divergencia donde será útil revisar distintos conceptos de dramaturgia.

Si tomamos como premisa inicial el concepto general de dramaturgia, entendido como:

[un ordenamiento estructural del material dramático: fábula, acción, conflicto, personajes, disposición espacio-temporal, texto escrito, discurso, etc. en un texto dramático]
(Hormigón, 2002, pág. 106)

Éste ordenamiento, al materializarse en la escena se convierte en lenguaje teatral: *creación vocal, espacio físico, movimiento, trazo escénico, imagen etc.* Haciendo

⁵ El actor al desarrollar un proceso organizado de experimentación actoral, aporta nuevas soluciones para el diseño de entrenamientos y recursos didácticos de la actuación, además de su función estética dentro de una puesta en escena.

palpable su reordenamiento discursivo⁶ en la praxis, y donde el texto escrito es uno más de los recursos.

De modo que si en la dramaturgia tradicional el autor establece el sentido discursivo y estructural del material dramático a través de un texto que rige un universo configurado, donde el artista escénico es intérprete de dicha configuración, en la Dramaturgia Actoral el actor es el eje del planteamiento discursivo y la resolución escénica, mediante un proceso experimental que configura al material dramático desde el escenario como labor colectiva.

De esta manera la divergencia entre la *Creación Colectiva* y la *Creación Teatral Tradicional* indica un cambio en la práctica del teatro contemporáneo independiente. Por un lado la *Creación Teatral Tradicional* se suele ejercer *-en numerosas ocasiones a través de instituciones oficiales y comerciales-* como un ordenamiento vertical y jerárquico de funciones: Productor-Dramaturgo-Director-Actor-Público; y con un marcado interés en el resultado final como producto.

A diferencia de la *Creación Colectiva -que se ejerce sobre todo en las agrupaciones independientes-* como un ordenamiento horizontal y participativo de sus funciones: Actor-Director-Dramaturgo-Actor-Público-Productor, y con interés en el proceso creativo como generador de conocimiento además del resultado. Y donde la tarea del productor es precisamente optimizar la integración del público a dicho resultado.

Hay que mencionar que esta práctica no desplaza la presencia del dramaturgo ni del texto escrito, así como tampoco pone en cuestión el valor artístico de variadas producciones que aún emplean la dramaturgia tradicional. Simplemente se trata de ubicar el surgimiento de otro procedimiento que ha posibilitado el redescubrimiento creativo de algunos elementos del lenguaje escénico, así como el empleo de otras formas de organización humana en el teatro como búsqueda de proyección social.

La premisa esencial en este sistema de trabajo es lograr la aproximación al público mediante un proceso de investigación donde el actor aborda las problemáticas colectivas e individuales, acudiendo directamente a las fuentes temáticas y configurando así el dispositivo escénico de forma participativa.

⁶ El lenguaje escénico supone la intervención ideológica de los escenificadores, independientemente del autor dramático.

En los siguientes capítulos 3 al 7 serán planteados como ejes de reflexión y análisis, algunos elementos de la Creación Colectiva que –*al parecer*- años después se encuentran todavía vigentes y visibles en algunas prácticas contemporáneas del teatro alternativo en Iberoamérica. Dichos ejes de reflexión estarán acompañados en cada caso por un marco teórico para señalar su reposicionamiento ante las nuevas necesidades estéticas y discursivas del contexto actual, ayudando a afirmar su fundamentación.

Por lo cual en el punto 3.1 - *Marco histórico de la escena alternativa Iberoamericana actual: (1995 a 2010)*-, reflexionaremos sobre dicho contexto. Un período de particular importancia por estar inmersas distintas transformaciones políticas- sociales-históricas e ideológicas derivadas -*entre otros fenómenos*- del acelerado proceso de globalización en Iberoamérica.

Tomando en cuenta la influencia de la sociedad de la información en la percepción del público actual, que además de ser cada vez más heterogéneo está sumergido en el oleaje del consumo y la vertiginosa multiplicación de la oferta de entretenimiento electrónico masificado, que se distribuye en gran medida por medio de dispositivos de simulación⁷ en un mercado de efectos programados, cabe preguntarse las posibilidades reales de acercamiento personal con el público.

La fragmentación, descontextualización y re-contextualización a las que está sometida la sociedad mediática anula la posibilidad misma de su inteligibilidad, en el sentido autónomo y reflexivo de la experiencia y de la conciencia cognitiva de un acontecer vital. (Subirats, 2004, pág. 41)

Al observar las posibilidades de atención y participación activa del espectador actual, donde las posibilidades de contacto humano quedan restringidas o afectadas, las coordenadas de acción de grupos humanos e individuos influyen en sus relaciones modificando también su noción de pertenencia quizá como un estado transitorio en su re-definición de identidad.

Ante dichos procesos históricos el teatro alternativo de Iberoamérica, especialmente en el período comprendido entre (1995 y 2010), ha experimentado procesos artísticos cada vez más autónomos probando nuevos procedimientos y logrando así comenzar a

⁷ Emplearé el término simulación en relación al concepto de simulacro, desde la visión de Jean Baudrillard.

romper la inercia de los sistemas tradicionales de producción teatral al crear poco a poco sus propios modos de creación, formación y proyección pública.

De esta manera en el siguientes capítulos: 4 al 7 se abordaran dichos aspectos destacados de la C.C. propuestos como ejes de reflexión, para analizar y valorar su influencia en procesos de creación escénica actuales, mediante una selección de agrupaciones contemporáneas de teatro iberoamericano, donde se examinará su relevancia en algunas de sus prácticas. Estos ejes se describen a continuación en relación a los grupos seleccionados:

- El concepto de comunidad y participación en la Creación Colectiva actual de: (Roger Bernat , España). *Se complementa con un caso adjunto sobre (Mapa teatro en Colombia)*
- El concepto de experimentación escénica en la Creación Colectiva actual de : (Teatro de Ciertos Habitantes, México) *Se complementa con un caso adjunto sobre (Teatro La Candelaria en Colombia)*
- El concepto de espacio escénico en la Creación Colectiva actual de: (Teatro Da Vertigem, Brasil) *Se complementa con un caso adjunto sobre (La Fura dels Baus en España)*
- El concepto de cuerpo en escena en la Creación Colectiva actual de: (Teatro Yuyachkani, Perú). *Se complementa con una práctica adjunta sobre la pedagogía experimental en Yuyachkani.*

En particular se trata de agrupaciones de teatro alternativo⁸; que por lo regular trabajan desde posiciones de resistencia buscando hacer frente a un entorno de insatisfacción social.

En Iberoamérica –como lo menciona Fernando De Toro- la relación entre Políticas culturales y práctica artística ha sido muy desigual, una coyuntura inestable sometida a conflictos de intereses y en ocasiones a procedimientos arbitrarios y anticuados:

⁸ Dentro de las agrupaciones de teatro independiente, nombraremos como -Teatro Alternativo- a las propuestas teatrales, cuyas premisas artísticas implican ejercer una aguda posición crítica en relación a su entorno social y político, replanteando constantemente sus medios de creación.

“..... existe una producción teatral anquilosada y sobrecargada, que ideológicamente revela una nostalgia de un pasado irrecuperable, de un fantasma que incluso puede llegar a operar demagógicamente sin quererlo. Al reclamar una identidad que nunca ha existido pero que siempre se ha considerado como existente ó en busca de. (Dieguez, 2007, pág. 12)

El resultado de estos factores ha sido perder el contacto vivo con el público, al tratar de captarlo desde las iniciativas oficiales mediante una identidad impuesta y dirigida por los medios de poder.

“En América latina la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, fue decisiva en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica. Esta urgencia impulsó la creación de los teatros independientes y de la creación colectiva.” (Dieguez, 2007, pág. 21)

Pero a pesar de las dificultades mencionadas, las agrupaciones seleccionadas han logrado definir una estética propia partiendo de su consistencia crítica, su trayectoria profesional, así como del impacto social de sus proyectos. Donde hay que mencionar como factor importante que se trata de grupos que además de publicar sus reflexiones sobre sus propios procesos de creación, también han sido motivo para la realización de estudios teóricos y publicaciones realizada por varios investigadores y ensayistas destacados que estudian la escena iberoamericana actual.

Para terminar en el capítulo 8. *Conclusiones*, me ocuparé de exponer los resultados del estudio, señalando la particular manera en que dichas agrupaciones han incorporado los procedimientos de Creación Colectiva valorando la magnitud y el sentido de sus propuestas, buscando subrayar su evolución técnica y operativa.

De esta forma podremos también examinar: como las nuevas generaciones de creadores escénicos, se ha podido constituir como un crisol de convergencia pública, que mediante procesos artísticos ponen a prueba el balance entre: identidad colectiva e identidad individual.

Según Ulrich Beck (destacado sociólogo alemán contemporáneo):

Vivimos en una era de riesgo que es global, individualista y más moral de lo que suponemos. La ética de la autorrealización y logro individual es la corriente más poderosa de la sociedad occidental moderna. Elegir, decidir y configurar individuos que aspiran a ser autores de su vida, creadores de su identidad, son las características

centrales de nuestra era. (Beck, 2000, pág. 215)

Por lo tanto en dichas propuestas, *-partiendo del marco teórico en cada eje de reflexión-*, será interesante apreciar la influencia multi-referencial de sus creadores, en especial respecto a los modelos de creación centro-europeos, para poder valorar sus alcances creativos y discursivos como contrapropuestas de esos mismos referentes.

“Para bien o para mal, el teatro latinoamericano en general, tal vez más que cualquier otro a nivel mundial, ha sido marcado por estéticas y prácticas escénicas europeizantes, con lo cual no deseamos sostener que no exista una tradición teatral propia. El problema no reside en lo que se adopta, sino en cómo se utiliza lo adoptado.” (Toro, 1996, pág. 13)

Existen ya estudios realizados en Norteamérica sobre el fenómeno teatral latinoamericano y Español (*también conocido como peninsular*), y han señalado la percepción generalizada que tiene el público anglosajón y centro-europeo, sobre el teatro iberoamericano, ubicándolo como un producto exótico e incendiario por su efervescencia política y su misticismo, *-según lo comenta Diana Taylor (destacada investigadora Norteamericana de Artes escénicas)*.

Para salir de dicha categorización, *-según esta autora-* los nuevos artistas escénicos han abordado los problemas de la actualidad como conflictos locales pero también como universales, sin por ello caer en la evasión del origen, ofreciendo su visión crítica sobre la condición humana en el mundo occidental.

Sobre este punto Diana Taylor también menciona:

Así como los sistemas de circulación económicos y culturales experimentan un cambio como parte de la globalización, nosotros también nos vemos enfrentados a nuevos sistemas de control y centralización en los que jugamos un papel. En el pasado los artistas viajaron de los centros a las periferias coloniales (generalmente en una sola dirección), y por ello nosotros ahora vivimos en un ambiente de una mayor y al parecer, multidireccional circulación cultural. (Taylor, 2000, pág. 150)

Por lo tanto será importante observar el proceso de asimilación de las nuevas creaciones escénicas, que mediante procesos de investigación se han desarrollado buscando revitalizar las relaciones entre la escena y el público, en su facultad de proximidad colectiva.

Posiblemente la presencia de dichas propuestas escénicas en Iberoamérica ha sido un importante motivo para la gestión de nuevos espacios, de nuevos enfoques en la formación actoral, así como la creación de nuevos públicos permitiendo una presencia más activa de las agrupaciones independientes en dicho entorno, como un medio autónomo que busca consolidarse mediante posibilidades de continuidad y autogestión.

Las características de este fenómeno son variadas y ofrecen un panorama rico en posibilidades de reflexión.

PRIMER CAPÍTULO

METODOLOGÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

La presente investigación se realiza como un estudio sobre los orígenes y características esenciales de la Creación Colectiva en Iberoamérica y su aplicación posterior *-entre 1995 y 2010-* en proyectos de creación escénica reciente realizados con dichos procedimientos de experimentación.

En un principio durante *-Capítulo dos-* este estudio tendrá un carácter descriptivo y se destinará a esclarecer el origen y funcionamiento de la creación colectiva. Posteriormente se destinará a examinar la aplicación de la Creación colectiva en las prácticas del teatro alternativo actual- *Capítulos Cuatro al Siete -*.

De modo que éste es un tipo de estudio *-sobre casos específicos de creación-*, que realiza un registro y presentación *teórica -basada en documentos-* para estudiar y describir procedimientos *prácticos*, de creación e Investigación escénica.

Por lo tanto en este tipo de trabajo cobra vital importancia comprender las motivaciones y forma de organización que ejercen tanto actores como directores en cada proyecto escénico presentado, para comprender como plantearon sus procesos experimentales a través de variadas técnicas de prueba-búsqueda-observación-registro y selección, comprometiendo así todos los recursos del actor y sus relaciones con los otros medios de la escena, con la finalidad de cubrir las necesidades de cada proyecto, formulando sus estrategias y resolviendo sus cuestionamientos mediante sus etapas de realización. (Ver detalles en CAP 2).

En el ámbito de la investigación teatral, a dichos procedimientos prácticos *- donde se experimenta y se reflexiona sobre el proceso mismo-* según el concepto de Alejandro Ortíz Bullé, se le conoce como *-Investigación experimental-*,:

En la investigación experimental del teatro la meta es explorar y determinar ya sean las causas y las razones por las que ciertas formas teatrales poseen tal ó cual posibilidad expresiva, así como también encontrar nuevos paradigmas en la expresión teatral sustentados en observaciones científicas, como pudiera ser el caso de formación y entrenamiento actoral. (Goyri, 1999, pág. 74)

Para poder realizar entonces un estudio adecuado sobre esta materia, hay que observar detalladamente las acciones emprendidas por cada agrupación (actores y director), examinando sus procesos de trabajo observando con atención las aportaciones y transformaciones de la Creación Colectiva en la actualidad.

1.1 Enfoque del Análisis en relación a las fuentes de información.

Para ello debo aclarar que al tratarse de procesos artísticos donde las motivaciones de sus creadores y sus variadas transformaciones durante el proceso implican ajustes y adaptaciones constantes, hacen necesaria una postura de observación donde no se intente aplicar a dichas prácticas esquemas de análisis, que busquen someter *-toda-* práctica a modelos fijos infalibles, tanto en los aspectos técnicos como estéticos.

Por ello es precisamente importante ubicar el ángulo de observación para este estudio. Hay numerosas teorías estéticas que abordan la obra de arte *-como contenido-*, descifrando sus aspectos formales para revelar su andamiaje *-como discurso-*.

En este caso al estudiar la Creación Colectiva, propongo acercarnos *-al proceso-* antes que al producto, tratando de indagar su funcionamiento, y observando aspectos técnicos de su trabajo, *-sin la intención de juzgarlos estéticamente-*.

En todo caso hay que valorarlos como configuraciones que ameritan más una descripción de sus motivaciones y recursos creativos, que una interpretación de su impacto estético.

Es decir se trata de estudiarlos destacando su instrumentación, sus referentes y motivaciones como producción artística, en lugar de su recepción como construcción de significado.

Una de las corrientes de pensamiento contemporáneas que particularmente ha postulado una mirada crítica a los procesos literarios y artísticos es la de Jaques Derrida, a través de la teoría de la *Deconstrucción*⁹. Y cuya perspectiva ha inspirado el andamiaje teórico de autores de diversos estudios estéticos. Una influencia que ha dado lugar a textos *esenciales* a los que este estudio recurrirá constantemente. Como es el caso de aquellos realizados por la Dra. Ileana Diéguez, *-notable investigadora de origen cubano, especialista en artes escénicas de Iberoamérica-*, quien se apoya en Derrida entre otros referentes teóricos:

⁹ La deconstrucción es una crítica al estructuralismo logocentrista, donde se sostiene que el discurso no implica una lectura unívoca sino multívoca del sentido y donde las variables perceptivas del lector describen su multiplicidad interpretativa. Sobre este punto revisar: Mario Bunge, y Everardo Reyes García.

La deconstrucción implica una práctica filosófica y política aplicada a textos de la lingüística, la literatura, el arte, la religión, la filosofía, evidenciando los sistemas de poder que los habitan. (Diéguez, 2009, pág. 11)

Diéguez ha investigado con amplitud la expresión escénica latinoamericana y ha elaborado textos de gran utilidad, entre ellos recopilaciones y crónicas-testimonio de procesos creativos donde se examina su funcionamiento.

A este procedimiento se le ha llamado en ocasiones *–Desmontaje–* y consiste en crear no solo registros escritos sobre las prácticas sino convocar a debates y demostraciones en público, donde los creadores conversan con especialistas mostrando fragmentos de su trabajo.

Y si bien en sus textos no toma *-en forma literal-* la visión crítica de Derrida como modelo, si crea a partir de él, pautas de indagación donde las posibilidades de análisis son interesantes:

Los desmontajes tampoco implican estrictamente una deconstrucción, en el sentido derridiano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el terreno de la discusión la consistencia dura de las categorías, poéticas, y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento. (Diéguez, 2009, pág. 13)

Documentos que son registros y reseñas de procesos escénicos donde cobra vital importancia tanto el rigor crítico de sus autores como la participación de sus propios creadores, quienes ofrecen un punto de vista reflexivo situando sus problemáticas y describiendo sus prácticas.

Un procedimiento que también ya desde los años setenta venía realizando Eugenio Barba en sus llamadas *Demostraciones*, poniendo a la consideración de los interesados los procesos de elaboración. Otra modalidad que se suma a las mencionadas es el *Work in progress*, donde un proyecto escénico con tentativas de presentación a público, presenta avances para ponerlos a discusión.

En el contexto de la creación teatral alternativa Iberoamericana, los encuentros del “*EITALC*” (*Escuela Internacional de teatro de América Latina y el Caribe*), han sido también portadores de debates y conferencias invaluable que permitieron la

reflexión sobre procesos escénicos, de los cuales se han escrito también textos valiosos como los de Raquel Carrió, quien comenta lo siguiente sobre dichos encuentros:

[.. mirar al teatro de otra manera : su engranaje interno, sus secretos, su universo de mutaciones y transformaciones: su artesanía..]. (Carrió, 1996, pág. 25)

Y donde es posible registrar una variada gama de experiencias útiles, tanto en el orden creativo como de investigación.

[...me parece mejor aún que los actores, pedagogos y directores, puedan contar con un material que no solo reflexiona, sino relaciona sus criterios con acciones y ejercitaciones específicas. A más de la utilidad práctica de este tipo de investigaciones, estoy convencida de que irá creando progresivamente un diálogo más complejo entre “creadores” y “especialistas”.] (Carrió, 1996, pág. 25)

De esta manera, como puntos de referencia que nos acercan a las necesidades de este estudio emplearé los planteamientos de Patrice Pavis en lo que este autor denomina “Análisis-reconstrucción”¹⁰, y donde a partir del estudio de diversos documentos recopilados sobre los procesos escénicos, se reconstruyen sus particularidades.

Citando al mismo Pavis:

“El análisis-reconstrucción se dedica especialmente al estudio del contexto de la representación, con la finalidad de conocer la naturaleza y la extensión de los contextos implicados”.. (Pavis, 2007, pág. 27)

¹⁰ “El análisis-reconstrucción se realiza *post festum*, y reúne una colección de indicios, reliquias ó documentos de la representación, así como de las declaraciones de intenciones de los artistas escritas durante la preparación del espectáculo y las grabaciones mecánicas efectuadas desde todos los ángulos, y todas las formas posibles(banda sonora, video , película, CD-ROM , etc) .

1.2 Instrumentos de Análisis

Los aspectos de observación y organización para este estudio serán propuestos de la siguiente manera:

- 1) Analizar en cada caso la forma en que principales las líneas de trabajo de la de Creación Colectiva, se aplican todavía en las prácticas contemporáneas de teatro alternativo en Iberoamérica¹¹.
- 2) Plantear las premisas más importantes de la C.C.,-*mismas que se exponen abajo-*, como medio para observar y verificar su vigencia actual.

De esta forma, empleare también dichas premisas como criterio para delimitar y distribuir las líneas de investigación, que corresponden a las prácticas contemporáneas más relevantes del teatro alternativo en Iberoamérica, que emplean este procedimiento.

Para responder a los aspectos del punto 1), se mencionan a continuación las principales líneas de trabajo de la C.C., mismas que se describen a continuación en forma sintética y servirán como marco de observación en las prácticas¹²:

- 1) Investigación Previa
- 2) Investigación experimental
- 3) Análisis de resultados y planeación
- 4) Composición
- 5) Montaje.

Para responder a los aspectos del punto 2), se mencionan a continuación las 4 premisas esenciales de la C.C. que serán abordadas en las prácticas seleccionadas:

¹¹ Dichos aspectos de la C.C. se explicarán con detalle en el capítulo dos.

¹² Este es un cuadro básico muy general, cuyo funcionamiento que se explicará en detalle en el Cap.2, donde se podrán también observar muchas de sus posibles variantes internas, pero donde la estructura externa por lo general se conserva.

- El concepto de participación y espectador activo como vínculo comunitario
- El carácter experimental del trabajo colectivo
- El concepto de espacio escénico como ruptura con las formas tradicionales
- El papel del cuerpo en escena como objeto de lenguaje múltiple (polisémico).

Delimitando así los ámbitos de observación y reflexión sobre dichas prácticas, estructurando así los contenidos de los capítulos 3 al 7 y destacando su relación con el contexto estético y discursivo actual.

Cabe mencionar que el nombre definitivo que empleo al nombrar los capítulos y líneas de investigación, deriva de estas cuatro premisas, *-aunque la forma en que es nombrada arriba aún reside en su concepto tradicional -*.

Con esto quedarán conformadas entonces las siguientes Líneas de investigación para este estudio. De tal forma que ubicare la selección de agrupaciones de teatro alternativo actual, *-con el criterio anterior-* para estudiarlas específicamente donde sus prácticas, sus intereses y su trayectoria resulten más visibles o interesantes, correspondiendo a dichas líneas.

Líneas de Investigación

La propuesta entonces queda organizada así:

- El concepto de comunidad y participación en la Creación Colectiva actual de: (Roger Bernat , España). *Se complementa con un caso adjunto sobre (Mapa teatro en Colombia)*
- El concepto de experimentación escénica en la Creación Colectiva actual de : (Teatro de Ciertos Habitantes, México) *Se complementa con un caso adjunto sobre (Teatro La Candelaria en Colombia)*
- El concepto de espacio escénico en la Creación Colectiva actual de: (Teatro Da Vertigem, Brasil) *Se complementa con un caso adjunto sobre (La Fura dels Baus en España)*
- El concepto de cuerpo en escena en la Creación Colectiva actual de: (Teatro Yuyachkani, Perú). *Se complementa con una práctica adjunta sobre la pedagogía experimental en Yuyachkani.*

La distribución anterior – *como se ha mencionado*- se enfoca a destacar la relación más cercana que cada agrupación desarrolla con su ámbito de trabajo: (el cuerpo, el espacio .. etc.), pero donde todas emplean la C.C. y desarrollan procesos artísticos - *descritos en las líneas de trabajo del punto 1-*.

Si tomamos en cuenta que la Creación Colectiva se inició entre los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que a la vuelta de veinte años hacia el fin del siglo XX y comienzos del XXI, han ocurrido en Iberoamérica cambios significativos en términos históricos y estéticos, los puntos de análisis arriba descritos se ocuparán de examinar la forma en que las principales premisas y procedimientos de C.C. se hacen aún presentes en las prácticas contemporáneas de teatro alternativo.

El interés metodológico de nuestro estudio es mostrar y comprender las aportaciones de la Creación Colectiva como una modalidad de creación que aún tiene un impacto en la escena actual. Las características de este procedimiento de trabajo serán detalladas en el siguiente capítulo.

SEGUNDO CAPÍTULO

GENEALOGÍA DEL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA

El presente capítulo busca esclarecer el concepto principal de esta investigación: La Creación Colectiva. Y para ello será necesario también explicar un concepto esencial que le da consistencia a dicha práctica,; la Dramaturgia Actoral.

De esta manera en los siguientes puntos se expondrá tanto la genealogía como la definición y explicación de la C.C, detallando los procesos de Dramaturgia Actoral (D.A), que le dan soporte a dicha práctica.

Así, al ser un procedimiento de escenificación que propone dinámicas muy contrastadas con los modos de producción comunes se hace necesario explicar su origen. Al principio de este capítulo se expondrán los antecedentes históricos y estéticos de la C.C. considerando las tendencias artísticas y contradicciones culturales que propiciaron su origen y práctica en el mundo y en Iberoamérica.

Posteriormente se explicarán sus etapas y procesos de trabajo, para finalmente hacer hincapié en los factores que dieron lugar a la divergencia entre las prácticas escénicas tradicionales basadas en la dramaturgia escrita y la tradición literaria, en contraste con los procesos alternativos de escenificación que paulatinamente se desprendieron de lo literario en busca de formas más cercanas de contacto con la gente, obligando a modificar sus prácticas dramáticas y sus procesos de creación-producción.

2.1 Marco histórico: Hegemonías de la Cultura Oficial en Iberoamérica en el Siglo XX.

“Al principio, el teatro era el canto ditirámico...”

Después las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios...

.. separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira..”

AUGUSTO BOAL.

A lo largo del siglo XX –según lo expresa Juan Villegas- varios países iberoamericanos vivieron procesos históricos donde buscaron consolidarse como estados nacionales e incorporarse a las dinámicas mundiales desarrollando mecanismos ideológicos operados desde las instituciones y configurando las coordenadas de la sociedad civil, así como regulando sus intereses culturales y definiendo los márgenes de una identidad colectiva concebida desde la óptica del poder.

Una de las características más evidentes de la modernidad fue la formación de los estados nacionales y con ella la de establecer rasgos definidores de lo Nacional]...[Cada país construyó una imagen para consumo interno y, con frecuencia, una diferente para el consumo exterior. El proceso de construcción de esta imagen es de larga historia, pero en términos generales corresponde a la imagen que los poderes culturales de cada país querían proyectar de sí mismos y de sus intereses sociales, económicos y culturales. (Villegas, 2005, pág. 185)

Desde el punto de vista de Analola Santana- surgieron así procesos históricos variados y complejos donde dichas sociedades asimilaron sus correspondientes modelos de cultura oficial y donde la actividad artística estuvo regida por criterios estéticos asociados a intereses delineados por la esfera del poder

..., se crea un proceso bajo el cual el objeto de arte se convierte en un objeto de consumo artístico que se califica a partir de su lugar dentro de la jerarquía impuesta por el pensamiento oficial de la época. (Santana A. , 2010, pág. 75)

Así la auténtica capacidad de *–representar–* a la sociedad resultó con el tiempo una práctica cuestionable, -como lo comenta el investigador español Oscar Cornago-:

La desconexión del sujeto con la historia tiene que ver no solo con la tan citada crisis de la representación, sino también con el sentimiento de no pertenencia a un espacio concreto. Si la historia nacional ha quedado petrificada en un monumento de la memoria, la de fuera, la del mundo exterior, se ha convertido en una imagen observada en una pantalla. (Cornago O. , 2011, pág. 271)

Considerando la apreciación de Analola Santana, al mencionar que los criterios de legitimidad artística, como herencia histórica, estuvieron regidos a partir de la burguesía ilustrada del Siglo XIX, *-que por lo regular se perpetuaba hacia el siglo XX operando aún con parámetros de juicio estético como: Alta y Baja Cultura-*. (Santana. 2010, pág.76), las posibilidades para instaurarse en la sociedad latinoamericana tan diversa culturalmente y por ello tan compleja, resultaba un desafío a la vez que una arbitrariedad.

En el caso de España el período de la dictadura franquista (1939-1975), precedida por la guerra civil –según Ursula Azik- generó un fuerte estado de suspensión creativa, en particular respecto a un tipo de teatro que originalmente busca orientarse hacia la renovación estética (Lorca, Unamuno, Valle Inclán, Alberti, Max Aub, entre muchos otros), y donde la magnitud social del arte teatral también era un motivo de búsqueda.

No hace falta recordar qué consecuencias trae para la cultura española. el estallido de la guerra civil en 1936. En cuanto al teatro, es bien sabido que éste queda derrotado. La muerte trágica de Lorca, la muerte de Unamuno y Valle-Inclán y el exilio, al acabar la guerra, de Alberti y Max Aub, de Margarita Xirgu, Rivas Cherif y muchos más hombres de teatro, es el balance directo de la guerra. Pero sus consecuencias no se limitan sólo a esto. Con la victoria del franquismo se crea una situación particularmente dura para el teatro, sobre todo en los primeros años de posguerra, cuando el teatro ocupa un lugar marginal en la vida social y cultural en España. (Azik, 1983, pág. 6)

En el caso español –según esta autora- un tipo de teatro oficial se enfocó a la promoción de los valores del régimen, dando después lugar al surgimiento de un movimiento denominado *-Nuevo teatro español-* desarrollado como abierta divergencia.

El Nuevo Teatro español surge como un movimiento vanguardista en unas circunstancias muy particulares. Existe entonces en España, en el campo de la cultura, un dualismo mantenido desde la época de la guerra civil y que se debe a la división del pueblo español entre los nacionalistas y los republicanos, entre vencedores y vencidos. En el desarrollo del teatro contemporáneo, esta división significa la existencia de dos diferentes teatros: uno que tiene el carácter oficial y profranquista y, si no es de carácter obviamente propagandista, es un teatro comercial, y otro que queda al margen de la vida cultural, como es el caso de muchos autores realistas, o baja a la clandestinidad, como es el caso del Nuevo Teatro. (Azik, 1983, pág. 6)

En algunas de estas naciones –desde el punto de vista de Lawrence Chesney- las iniciativas culturales oficiales, intentaron expresar y definir su lugar en el mundo y su papel en la historia participando de los procesos de modernización en línea semejante a las sociedades desarrolladas, tratando de tomar como referencia las políticas culturales ejercidas en países centro-europeos, al buscar establecer teatros nacionales con proyección popular pero adaptada a intereses ideológicos locales.¹³

Instituciones que si bien han servido finalmente como importantes promotoras de la cultura teatral, -según este autor- también han funcionado como espacio de la cultura oficial en su rendimiento de cuentas como promotores de cultura.

[Lo que ocurre es que hasta ahora el arte se había visto influenciado por la denominada esfera política, y en ese sentido el discurso artístico puso su énfasis en el contenido político]..[Los cambios actuales tienden a transformar esta visión y a descubrir lo que se conoce ahora como la función política y la crítica de la ideología, siendo ambos poderosos instrumentos de la estética, por cuanto manejan en profundidad el más importante mecanismo de control social: la ideología.] (Chesney, 2007, pág. 11)

Tiempo después – *entre las décadas de los sesentas y ochentas del S. XX-* en la búsqueda de una auténtica intervención crítica, -según Rosalina Perales- surgió la necesidad de hacer de la creación artística un espacio de confrontación poniendo a prueba los modelos estéticos o ideológicos que resultaran obsoletos, desplazando su margen de acción hacia los ámbitos marginales, así como también más allá de los

¹³ Hay que tomar en cuenta a este respecto el modelo del Teatro Nacional Popular (TNP) de Francia, adaptado a las características de cada nación, ésto según las observaciones de *CHESNEY Lawrence Luis*.

límites territoriales, poniendo en duda la soberanía del *-Estado-Nación-* como delimitación cultural y su actitud certificadora de identidad.

La identidad es quizá el tema más importante de este período. Dentro del aura de la desmitificación que reina, se intenta echar a un lado el falso nacionalismo inspirado por los gobiernos, para ahondar en las raíces auténticas de cada país. (Perales, 1989, pág. 39)

Hacia finales de los años sesenta –según esta autora- surge también en el mundo un espíritu de reflexión y toma de conciencia que cuestionaba las contradicciones del capitalismo como sistema hegemónico y donde varios colectivos artísticos tomaron también posturas radicales frente a fenómenos como la pobreza, el racismo y la guerra, entre muchos otros factores que detonaron movilizaciones en varios países. Este contexto finalmente afectó al teatro Hispanoamericano volviéndolo más politizado y didáctico. (Perales, 1989, pág. 10)

La necesidad de una auténtica representación para los sectores marginales en la escena se iba haciendo cada vez más urgente.

Las relaciones entre este actor y su pasado –histórico- se van a plantear de otro modo, porque este pasado empieza a hacerse difícil de ver. Ese pasado oficial es cada vez menos creíble, y sin embargo hay cada vez más necesidad de volver a hacerlo visible, a medida que la historia vuelve hacerse presente. (Cornago O. , 2011, pág. 277)

Sobre este punto Enrique Buenaventura, director de la TEC (Teatro Experimental de Cali, Colombia), citado por Luzuriaga, señala con toda claridad su postura sobre esta necesidad de reivindicación:

Lo que nuestros pueblos necesitan, dice, en su proceso de liberación, es poder utilizar libremente las conquistas de la ciencia y del arte de los colonizadores para desarrollar su propia tradición adormecida y enterrada. (Luzuriaga, 1990, pág. 92)

De esta manera la práctica del teatro de los años sesentas fuera de los circuitos oficiales, -siguiendo a Rosalina Peláez- comenzó a hacerse frecuente en Latinoamérica enfrentando la falta de infraestructura y desplazándose hacia las comunidades que en muchos casos no tenían la mínima noción del teatro, ya que eran poblaciones que difícilmente podrían acceder a los teatros nacionales, asentados en las capitales ó las grandes ciudades y donde *-curiosamente-* las clases populares *-eran representadas-* por

actores profesionales para explicarle a la clase media-alta su existencia como muestra de orgullo por su *-autenticidad cultural-* .

Si antes el teatro se presentaba para la aristocracia, la oligarquía, o la burguesía, el foco ahora es la clase media baja, el proletariado, los campesinos, los pobres, en suma el pueblo. Y como estos no pueden llegar hasta el teatro, el teatro va hasta ellos. (Perales, 1989, pág. 35)

Por lo tanto la escena Latinoamericana comenzó a buscar alternativas. Y éste fue el marco de gestación para la *-Creación Colectiva-*:

La creación colectiva se constituye junto a las luchas populares ahí donde existe la confrontación contra los poderes de la represión; no se instala en los espacios que cede el sistema político, el gobierno en turno, y no se incorpora a las formas del mercado artístico. (Goutman, 1992, pág. 39)

En la Creación Colectiva las formas de trabajo teatral cambiarían drásticamente al carecer de textos teatrales con temáticas específicas sobre sus conflictos presentes.

Se trabaja con un tipo de teatro marginal ó experimental que se aleja de las tradiciones del teatro más comercial y de la cartelera. (Santana A. , 2010, pág. 17)

De esta manera la Creación Colectiva, *-según lo expresa Alberto Villagomez-* va a surgir como una estrategia teatral donde no se *-representa-* al pueblo, sino que se crea y se recrea a sí mismo *-in situ-* en su mismo entorno:

Investigación y esclarecimiento de los problemas sociales en los lugares mismos donde se encuentran con el objetivo de socializar propiciando la denuncia. (Villegomez, 1978, pág. 123)

El caso español no difiere de las motivaciones de dicha gestación, donde una fuerte vocación crítica y formal de la escena, llevaron también a la necesidad de extremar sus formas de escenificación como denuncia, *-según lo señala Ursula Azik-* :

En España, la creación colectiva se relaciona sobre todo en los teatros independientes y normalmente tiene el carácter contestatario y de una respuesta política hecha ante una realidad no aceptada. (Azik, 1983, pág. 9)

Buscando un concepto claro de lo que se conoció en ese momento como - *Creación Colectiva*-, podemos tomar la definición de la Investigadora cubana María Escudero quién definió este procedimiento así:

“Crear colectivamente es tomar un hecho mediante el libre juego de improvisaciones u otro sistema. Es trabajar sobre el tema, encontrar una forma estética que lo contenga, una forma correcta que lo exprese, mostrarlo al público. El público y los actores discuten lo que han visto y hecho y la obra se modifica”. (Escudero, 1978, pág. 52)

Para ubicar y comprender las cualidades artísticas, técnicas y las necesidades formativas que esta tarea exigía en aquel momento, debemos comprender las influencias estéticas y discursivas del teatro experimental que a nivel mundial se estaba realizando; mismas que permitieron que dichas generaciones en Hispanoamérica lograran poner en marcha este procedimiento, cuestiones para desarrollar en el siguiente punto.

2.2 Marco histórico-Estético: Prácticas del teatro experimental en el mundo y su influencia en Iberoamérica (1960-1980).

Durante la década de los años sesentas, en diversos países Europeos y también en Norteamérica, surgieron tendencias artísticas como consecuencia de la posguerra. En ellas se plasmaron variadas posturas de pensamiento y creación que expresaron diversos aspectos de la fragilidad humana en la sociedad moderna, tanto en lo individual como en lo colectivo. –*Pensamiento Existencialista, Neo Realismo en el cine, Nouveau Román en la literatura, Teatro del Absurdo, vanguardias Situacionistas, entre otros*-. Movimientos que influyeron al teatro mundial creando nuevas coordenadas para la práctica escénica y en especial para cuestionar y replantear la función del actor en sus nuevas propuestas.¹⁴

Hasta ese momento en la formación actoral, si bien había pasado por interesantes etapas de transformación estética, aportando nuevas técnicas para el actor del siglo XX: –*Stanislavski-Meyerhold-Coupeu-Brecht*-, aún se buscaba la sustentación de la destreza como consigna indispensable.¹⁵

En algunos ámbitos de producción se seguía entendiendo la función del actor como caracterizador psicológico y social de perfiles humanos a través de su capacidad para representar relatos escénicos convincentes. Es decir actuación eficaz como producto interpretativo¹⁶.

El entorno moderno de la racionalización (economía del esfuerzo) elevó la técnica a un conocimiento funcional; ésta evidencia el dominio que hace eficiente el trabajo de un actor. De la misma manera que la ciencia buscaba su método universal, el arte de actuar pretendía su “técnica universal”, un conjunto de principios y procedimientos válidos universalmente para los propósitos artísticos. (Fediuk, 2008, pág. 132)

Una función que obedecía a criterios generalizados basados en pautas formativas que –según lo comenta Elka Fediuk- venían corriendo desde siglos anteriores.¹⁷, y que

¹⁴ Consultar tendencias artísticas mundiales y su influencia en Hispanoamérica en los años sesenta : (Perales, 1989, págs. 21- 24)

¹⁵ Consultar sobre historia de las teorías de actuación: Edgar, Ceballos (1999).

¹⁶ Idem.

¹⁷ Sobre este punto consultar la herencia de las escuelas de formación actoral europeas S XVIII-XIX. En : (Fediuk, 2008, pág. 117)

seguían circulando en ciertos auditorios occidentales donde la valoración correspondía a la capacidad actoral para poner en escena un legado común de cultura teatral clásica europea, donde las habilidades del intérprete eran valoradas con criterios de virtuosismo.

La actuación se convertía en un arte del que se exigía cada vez más y era destinado al público culto, sensible y conocedor. (Fediuk, 2008, pág. 123)

Pero en dicha época ante cambios sociales cada vez más vertiginosos, se diversificaron las audiencias, haciendo casi imposible y absurdo aplicar criterios unitarios para homogeneizar el fenómeno de la recepción y producción del teatro.

La reordenación de la sociedad asociada a la revolución burguesa y a la conformación de estados nacionales influyó en la diferenciación de los públicos según las clases, los intereses y los gustos, incidiendo en la generación de nuevas formas teatrales en competencia. (Fediuk, 2008, pág. 126)

Como señal de ruptura fueron apareciendo –como lo expresa Felipe Rendón- las primeras prácticas escénicas que tendían hacia la proximidad social en circunstancias donde las diferencias de clase y situaciones de urgencia estaban muy presentes. Un dato interesante como antecedente histórico de la Creación Colectiva en Europa, lo señala este autor:

Estamos hablando aquí de los tal vez primeros experimentos de creación colectiva que produjo Joan Littlewood directora Inglesa, realizando durante la Segunda Guerra Mundial con actores marginales en los sótanos del tren de Londres donde vivían hacia finales de los 40 a causa de la guerra, una Creación Colectiva titulada “Oh que bella guerrita”, en la cual reflejaban su interpretación de la realidad vivida por la guerra en ese tiempo en Europa. (Rendón, 2008, pág. 6)

En este contexto quizá la mayor influencia para el teatro mundial y el teatro Iberoamericano de Creación Colectiva, fue la aportación de Bertolt Brecht a través de sus puestas en escena, sus textos teatrales; pero sobre todo por sus escritos teóricos y sus conceptos sobre el papel del actor en un nuevo teatro donde las pautas de

identificación *-actor-personaje-público-* eran cuestionadas, y donde el orden narrativo de la puesta en escena se conducía más hacia un sentido temático que anecdótico.¹⁸

Uno de sus mayores aportaciones –como lo expresa más adelante Ana Goutman– fue la idea de plantear un espectador activo en lugar de pasivo. La posibilidad de distanciamiento *-actor--ficción representada-*, la ruptura de la intimidad escénica *-el mito de la cuarta pared-* que desde su punto de vista debía romper constantemente *-la ilusión escénica-* para dar lugar al comentario del actor sobre el acontecimiento presenciado; una estrategia de objetivación que abría su reflexión hacia el público.

El actor brechtiano tiene dos momentos: en uno está en la representación y, en otro, se ve actuar o se mira actuar, lo que significa actuar y observar una actitud crítica para que el espectador pueda a su vez comprender y juzgar. (Goutman, “Teatro y Liberación”, 1992, pág. 40)

Ya desde Edwin Piscator, el teatro político con tendencia a la concientización pública venía tomando lugar, pero en el caso de Brecht las transformaciones estructurales de la dramaturgia y la puesta en escena, fueron más contundentes dejando de lado ciertos principios *-aristotélicos-* de la composición dramática. (Perales, 1989, pág. 24)

De forma semejante, la reconocida compañía teatral francesa *-“Theatre du Soleil”* – dirigida por Ariane Mnouchkine, en sus primeras etapas orientó su trabajo hacia los barrios obreros de París mediante una dinámica de trabajo grupal. (Rendón. 2008, pág.6).

Pero en cuanto a la nueva cultura del *-“Teatro de Grupo”*, como también se ha nombrado a los *colectivos teatrales independientes-* uno de los principales referentes para la nueva escena latinoamericana e internacional, fueron los teatros experimentales europeos también llamados *-“Laboratorios Escénicos”-* : encabezados por Jerzy Grotowski; quien prescindiendo de los medios comunes de la escena moderna: (costosos dispositivos de ilusión escénica en línea realista), y con la firme postura de explorar los recursos esenciales y ancestrales del actor, partió de sus propiedades físico-corporales, para investigar su naturaleza en un ámbito ascético y riguroso, concibiendo el teatro como una disciplina de autoconocimiento:

¹⁸ Consultar la influencia en Hispanoamérica de la teoría escénica de Bertolt Brecht : (Perales, 1989, pág. 25)

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de auto-revelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. (Grotowski, 1974., pág. 51)

En forma semejante los experimentos escénicos de Tadeuz Kantor buscaban la configuración de la escena desde puntos de partida –*que ocasiones*- eran no textuales, partiendo sobretodo de imágenes y acciones intempestivas surgidas de los actores donde él también figuraba como orquestador (“*Wielopole-Wielopole*”), creando así espectáculos –*que desde el punto de vista de Rosalina Peláez*- proponían una estética muy particular y de enorme impacto para el teatro contemporáneo mundial. (Perales, 1989, pág. 30)

Sin duda una aportación invaluable para la escena mundial y también para el teatro Iberoamericano, ha sido el Odin Teatret,¹⁹ agrupación que bajo la dirección de Eugenio Barba ha desarrollado un sistema de trabajo a partir del lenguaje corporal y fonético del actor, y quien -*bajo la influencia de Grotowski*- consiguió conformar un lenguaje común propio. Lo destacado del Odin Teatret –*entre otras cualidades*- ha sido una cultura de grupo donde se ha logrado sistematizar el trabajo del actor partiendo del entrenamiento corporal y vocal personal, la improvisación y la dramaturgia polisémica.²⁰

Otra influencia notable fue la de los grupos Norteamericanos de teatro de protesta y acción callejera, quienes a finales de los años sesenta, se hicieron presentes en las grandes ciudades estadounidenses: Bread and Puppet, de Peter Schumann quienes crearon dispositivos novedosos a partir de muñecos gigantes, o San Francisco Mime Troupe, así como las experiencias grupales de Richard Schechner y el Teatro Ambientalista, ó Julian Beck y Judith Mailina en el Living Theatre, entre otros.²¹

¹⁹ Un texto de referencia a manera de semblanza sobre el Odin Teatret es : Watson, Ián,(2000)

²⁰ El trabajo del Odin T. en Iberoamérica ha sido comentado en diversos foros, a partir de sus constantes talleres y conferencias en Latinoamérica y España.

²¹ Consultar la influencia en Hispanoamérica de las propuestas escénicas del teatro norteamericano de protesta : (Perales, 1989, pág. 26)

Muchas de estos experimentos, independientemente de sus inquietudes discursivas y sus procedimientos de búsqueda *-donde la corporalidad actoral-* tomaba ya un lugar destacado, también fueron definidas por una fuerte carga de referentes visuales.

En una época que fue testigo de la expansión mundial de los medios electrónicos de comunicación y de la multiplicación de la imagen como recurso de expresión pública, las artes escénicas absorbieron este fenómeno no solo como un soporte visual en forma de diseño escénico, sino también como un punto de partida definitorio para las nuevas estructuras de escenificación, *-según lo comenta Analola Santana-* donde el texto *-dramático-literario-* comenzaba a declinar como eje principal de la puesta en escena. Así, el arte conceptual comenzó a formar parte de las artes escénicas:

Sin embargo, es hasta la década de los setenta que se reconoce al performance art / arte conceptual / no-objetual como tal, continua desarrollándose en los ochenta y adelante. Esta forma artística se caracteriza por su trabajo con el cuerpo y su integración de comunidades marginales. Se desdeña la palabra como eje escénico y se enfoca el cuerpo, los objetos y los sonidos. (Santana A. , 2010, pág. 61)

En resumen éstos *-entre muchos otros-* factores, influyeron al nuevo teatro Iberoamericano, que en ese momento se inclinaba a responder tanto a sus necesidades de legitimación social, como a redescubrir su nueva relación con la sociedad occidental europea y norteamericana, impregnándose *-bajo su propia lógica y necesidades-* de las nuevas tendencias mundiales de creación artística.

2.3 Origen del concepto de Creación Colectiva

[El cuerpo del actor] ...[El grado cero del teatro].

[Habitamos nuestro cuerpo, sin cuerpo no estaríamos, sin palabra no seríamos.

Soy lo que digo, estoy donde está mi cuerpo.]

Marco Antonio de la Parra

Recapitulando, en las nuevas tendencias e inquietudes estéticas y discursivas que originaron la Creación Colectiva, podemos localizar necesidades que desde el punto de vista técnico de la actuación, obligaban a emprender un cambio sustancial en la manera de trabajar. -Según Rosalina Peláez- hacia la década de los años setenta en resumen la puesta en escena alternativa iberoamericana ponía en práctica las siguientes pautas:

Las técnicas utilizadas en Latinoamérica de 1967 a 1987 comprenden las que desarrolla la creación colectiva –improvisación por ejemplo- las del teatro documental- presentación de hechos reales a través de objetos y situaciones verídicas- las del absurdo- caos situacional y escénico, las de la crueldad- violencia escénica- y las de la teoría brechtiana. Multiplicidad de roles del actor, transformación en escena, interpelación constante al público y anti- estructura aristotélica. (Perales, 1989, pág. 43)

Y en este marco de experiencias sobresalía una nueva actitud reflexiva y práctica sobre el cuerpo en la escena, donde se iba desplazando el modelo: escenario-sala / actor-espectador, para desarrollar otras formas de proximidad, buscando la dimensión estética del teatro como –Encuentro- . -como lo ha estudiado el destacado Investigador Argentino Jorge Dubatti quien ha acuñado el concepto de “prácticas conviviales”-.

Una experiencia que iba más allá de la valoración del teatro como un –Objeto artístico- terminado y sujeto a juicio estético. Es decir: -Producto-. El *encuentro* ó – *convivio*”- implica un nuevo posicionamiento de los creadores escénicos.

Sobre éste fenómeno -de interesantes consecuencias en las artes escénicas alternativas no solo iberoamericanas, sino mundiales- hay diversos estudios. Algunos de ellos destinados a Latinoamérica, son los realizados por Ileana Diéguez quien haciendo referencia a Jorge Dubatti, lo describe así:

El acto capaz de convocar la aparición de lo teatral: el encuentro de presencias, reunión ó convivio sin el cual no tendría lugar el acontecimiento teatral. (Dieguez, 2007, pág. 41)

Donde la presencia corporal, enfatizando el tiempo presente del encuentro-intercambio, actor-público, busca personalizar cada vez más al espectador en lugar de despersonalizarlo. Sacarlo del anonimato grupal para singularizarlo - *redefiniendo así*- su capacidad para descubrir una nueva posición en la colectividad.

Una dinámica que – *siguiendo a Elka Fediuk*- requiere la presencia del actor ya no como figura de culto -o *desprecio*- sino como motivador social, como catalizador simbólico de las necesidades públicas.- “*Actor-núcleo de la persona, como activador de la sociedad civil*”-. (Fediuk, 2008, pág. 138)

Un encuentro que sin embargo debe contener también las condiciones de subjetividad que implica una experiencia estética, donde el cuerpo del espectador es parte vital:

El espectáculo debe ser tan medido que convierte el cuerpo del espectador también en máquina de gestos sin que el espectador se percate. El cuerpo del espectador se involucra pero su mente no. Su mirada mental viene del sitio donde se lee y se sueña y se asocia libremente. (Parra, pág. 47)

Una convención de apertura actor-espectador vuelta revelación poética y experiencia de conocimiento mutuo que dejaría atrás lo especulativo:

El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos con nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano. (Grotowski, 1974., pág. 53)

Y en estas condiciones de proximidad aparecía para las nuevas propuestas colectivas la necesidad de estudiar a fondo y experimentar las posibilidades de gestación dramática que comprometía al actor a ser el centro de todo: origen y final del acto teatral.

Una facultad que de hecho, no era sino la recuperación de una función ancestral del teatro como crisol comunitario, ya que desde la antigüedad venía desplazándose de lo ritual a lo civil. De esta manera al ubicar el origen de la Dramaturgia Actoral en

realidad hablaríamos de redescubrir una primitiva propiedad del teatro, que fue desplazada, disipada y mecanizada a través de la historia.

Aunque en épocas anteriores la Dramaturgia Actoral no se llamara así en cierto modo se venía ejerciendo. Su principal atributo fue la capacidad de improvisación, - como lo destaca Gerardo Luzuriaga -: esa destreza que lleva al límite al actor a través de su capacidad de observación y su calidad de escucha, en suma: una forma *-aguda-* de estar aquí-ahora. El presente *-practicado-* como un vertiginoso posicionamiento del espacio-tiempo: como captura del instante con el público en la escena, pero también como el momento circunstancial contextualizado en las tensiones públicas de la comunidad.

En realidad la improvisación es una práctica cuya trayectoria data del siglo XVI a través de la tradición de la *-Comedia del Arte-* donde a partir de una serie de personajes fijos muy populares, los actores trabajaban con gran flexibilidad de adaptación y ejecución, revitalizando así el encuentro con el público.

Género teatral italiano de farsa popular improvisada basada en personajes y situaciones tipificadas. Se originó durante la década de 1550 en el norte de Italia y tuvo vigencia en el teatro europeo durante dos siglos, con mucho éxito particularmente en Francia, donde fue conocida como la Comédie-Italienne. (Rubio M. G., 2007, pág. 1)

En cuanto a la Comedia del Arte Gerardo Luzuriaga menciona lo siguiente:

Tal dramaturgia fue una autentica dramaturgia de actores que estableció una nueva relación con un nuevo público. (Luzuriaga, 1990, pág. 111)

Su estudio en la Creación Colectiva influyó para el origen de la Dramaturgia Actoral como procedimiento de composición escénica (Perales.1989.pág.35).

En el contexto latinoamericano el estudio de esta tradición dio referencia para las dinámicas de trabajo actoral que se requerían, pero sin la intención de seguirlas como tal. Esta implementación así como otras técnicas, las aprovechó Enrique Buenaventura quien al frente del T.E.C. (Teatro experimental de Cali, Colombia), fue el primero en acuñar el término: *-“Dramaturgia de Actor”-* para experimentar uno de los procedimientos clave de la Creación Colectiva.

La reconquista de la dramaturgia del actor es una condición indispensable para la creación de una dramaturgia nacional y latinoamericana, y para la renovación del teatro en general, para salvarlo de ese síndrome mortal que son las repeticiones multinacionales de un éxito. No se trata de cambiar los resultados sino de una revolución en la materia del quehacer teatral. (Luzuriaga, 1990, pág. 111)

El actor para Buenaventura era pieza clave al volverse creador de la convención escénica y quien permitiría prescindir de otros dispositivos escénicos que por su costo y complejidad operativa resultaban imposibles y obsoletos.

Habiendo buscado, desde fines de los sesenta, en el montaje colectivo una solución a la crítica situación en que se encontraron él y su grupo cuando perdieron el apoyo oficial, conocía de primera mano la función primordial del actor en la construcción del texto escénico (Luzuriaga, 1990, pág. 110)

Así en el TEC el trabajo actoral como núcleo de la composición escénica, fue también evolucionando hacia su intervención metódica en cuanto a las condiciones previas de cada proyecto, surgiendo así el perfil de Actor-Investigador.

[En Colombia en 1986,] .. [Buenaventura trabaja con más ahínco por la reconquista del espacio escénico por el actor “requisito indispensable para el desarrollo de la verdadera dramaturgia nacional”. Es por esto que subraya contundentemente la importancia decisiva para el actor, del momento en que éste deja de ser “Histrión” para participar e intervenir “metodológicamente” en el proceso de producción: “Dramaturgia del actor” (Rizk, 2001, pág. 222)

NOTA: La explicación específica de estos conceptos se tratará en el punto 3.3

Finalmente, en línea semejante Santiago García al frente de: “La Candelaria” en Colombia, buscaba desarrollar esa capacidad múltiple en el actor para forjar la doble mirada, optimizando su formación crítica y sensible sobre su entorno pero ejecutada en el presente mismo de la acción escénica. Sobre este problema Beatriz Rizk cita a García:

“La gran dificultad para el actor de nuestro tiempo es desarrollar su capacidad de observación, que desde el punto de vista de una nueva clase le permita ver con una nueva perspectiva la realidad y mostrar esa visión desde el escenario” (Rizk, 2001, pág. 222)

Esta capacidad exigía por lo tanto un nuevo entrenamiento que las escuelas tradicionales de teatro no enseñaban y que propició para las nuevas agrupaciones otras estrategias formativas. Ésta es una de las razones que justifican la influencia de Eugenio Barba, *-entre otros directores-pedagogos destacados-* que han visitado con frecuencia a los países iberoamericanos.

Para Barba el involucramiento corporal del actor en la Dramaturgia Actoral es esencial ya que lo pone en contacto con las raíces de la motivación y con su capacidad para *-crear un lenguaje-* que lo trasmite.

“ .. son los actores los que exploran y crean la materia prima que va a plantar los cimientos de la puesta en escena y no el escritor”. (Watson, 2000, pág. 119)

Donde la capacidad asociativa del actor en el presente de la escena, implicaba un constante enfrentamiento para romper los bloqueos y las resistencias culturales que el cuerpo trae consigo. Razón para inclinarse por el trabajo individual donde cada actor debe generar su propio auto-entrenamiento.

La preferencia de Barba por la improvisación individual como base de su dramaturgia proviene de su concepto de creación colectiva, Considera que las raíces de la creación colectiva residen en las conexiones entre las asociaciones mentales que un actor establece con un tema dado y sus reacciones al mismo. (Watson, 2000, pág. 103)

Y finalmente un creador escénico de importancia internacional, que ha desarrollado todo un sistema de teatro como estrategia de participación colectiva es sin duda Augusto Boal, director brasileño forjador de diversas técnicas basadas en la condición marginal de la sociedad *-el oprimido-* y donde el teatro debía cumplir una función crítica movilizadora y urgente.

Boal quien compartió principios y aciertos con las agrupaciones de creación colectiva, trabajó también esa función múltiple y activa del actor en sus propuestas aunque no le hubiera llamado Dramaturgia Actoral, pero que sin duda la ejercía a través de su concepto de actor-comodín. Luzuriaga cita a Boal:

La gran innovación del sistema es la separación del actor y del personaje. En palabras de su creador, el propósito fundamental del sistema comodín es “eliminar la propiedad privada de los personajes por actores individuales” (Luzuriaga, 1990, pág. 169)

En este caso la distancia actor-personaje es una clara respuesta a los propósitos brechtianos de distanciamiento, además de plantear su concepto de actor como sujeto activo inmerso en el intercambio escénico, en su función movilizadora del espectador.

La óptica del actor-comodín debe ser la del autor ó adaptador, quienes tienen conciencia de la totalidad y trascienden el tiempo y el espacio. El comodín tiene conciencia de principios, medios y fines. Conoce el desarrollo de la acción y el objetivo de la pieza. Es omnisciente, mágico, poliformo, ubicuo. En escena funciona como maestro de ceremonias, juez, exégeta, conferencista. (Luzuriaga, 1990, pág. 174)

Por lo tanto: también realiza una dramaturgia de actor .Boal definió otras muchas propuestas de teatro con fines participativos, pero su estudio merece un espacio aparte.

Estas fueron las principales prácticas que dieron origen a la creación colectiva, - y a la *Dramaturgia Actoral como eje de su dinámica de trabajo-*, donde el perfil tradicional de actor se fue transformando, dando lugar a un teatro que se abrió paso en los medios alternativos. Las características de este procedimiento se estudiarán en el siguiente punto 3.3

2.3 Definición y procedimiento de la Creación colectiva.

La Creación Colectiva (C.C.) es el proceso de escenificación que se realiza en agrupaciones independientes, donde los objetivos y procedimientos creativos se desarrollan en grupo especialmente a través del equipo actoral y director, definiendo tanto la estructura de la puesta en escena como sus procesos de creación y donde la principal meta es la proximidad social.

Existen tres características generales básicas de la Creación Colectiva que plantea el Investigador Cubano Rine Leal:

- *Texto en equipo alternando con la realización*
- *Realizarse y presentarse fuera de los espacios escénicos tradicionales.*
- *Público participante que abandona actitud pasiva.* (Leal, 1978, págs. 126 - 127)

Dentro de la C.C. La Dramaturgia Actoral es el procedimiento de creación teatral donde el Actor funciona como generador de las acciones escénicas que determinan desde el principio del proceso creativo la naturaleza de los demás componentes de la escenificación, tanto los elementos dramáticos: (personajes, conflicto, estructura, tema), como los elementos escénicos: (gestualidad, movimiento, espacio, caracterización vocal, y la relación actor-espectador). Aportando tanto el contenido como la forma de la puesta en escena.

Es decir: en este tipo de trabajo el actor es tanto la fuente de la composición escénico-dramática como intérprete de la misma. Por lo tanto dicho proceso creativo implica una doble participación constante y diversificada a través de distintas etapas de trabajo.

Su función concreta es proveer de recursos (acciones escénicas) que den consistencia al espectáculo, pero sobre todo que permitan verificar y enriquecer las hipótesis de su planteamiento teórico inicial.

Por lo tanto en este tipo de espectáculos la labor actoral desarrolla tanto una función investigadora como expresiva, ejerciendo una labor integradora y estructuradora donde se ponen a prueba tanto las interrogantes de una visión crítica previa sobre una

problemática, como también la articulación formal *-lenguaje escénico-*, que permita la presentación eficaz de un discurso en un contexto social determinado.

La principal diferencia de la D.A. con la dramaturgia tradicional (literaria), es que en la primera el equipo actoral resuelve de manera *-colectiva-* desde el mismo escenario la composición del espectáculo, y en la segunda el texto dramático es una composición ya constituida que precede a la escenificación, establecida en un código prefigurado en forma escrita y resuelta de manera *-individual-*.

Esto nos obliga a observar la diferencia entre el autor-individuo *-autor solitario-* y el individuo grupal *-autor colectivo-*, en cuanto a posiciones para percibir la realidad y su incidencia en un contexto social específico.

Como lo anota con claridad Francisco Garzón Céspedes al señalar un rasgo esencial de la Creación Colectiva:

La creación colectiva marca la transición histórica entre una estética personal hacia una estética de la participación. (Garzón, 1978, pág. 4)

Por lo tanto hay que destacar que una de las principales facultades de este procedimiento de trabajo teatral reside en su capacidad dinámica para intervenir en la realidad como acción artística, integrándose al devenir constante que se construye, se de-construye y se reconstruye a cada momento a través del intercambio: actor-espectador. Dando lugar a la convicción de no dar por sentada una sola versión *-verídica-* de la realidad presentada en el escenario. Sino admitiendo que los acontecimientos son coyunturas en movimiento siempre sujetos a transformación:

“La creación colectiva permite renovar, actualizar, dar participación constante, adecuarse a los ambientes, niveles y condiciones de los públicos masivos, enriquecerse con experiencias, enmendar, agregar, suprimir escenas renovar el lenguaje y darle mas autenticidad y veracidad, abarcar cada vez más los aspectos infinitos de la realidad social.” (Galich, 1978, pág. 30)

Este proceso de creación se sostiene a través de diversas etapas de trabajo en las que se desarrollan dinámicas de experimentación y reflexión participativa, ejerciendo una constante consulta sobre el sentido legítimo de sus hallazgos como proyección social. En diversos foros latinoamericanos de C.C. se han discutido las etapas de dicho procedimiento, una síntesis de este proceso es el que propone Eduardo Vázquez Pérez:

Investigación o análisis ----- Improvisaciones ----- Montaje de la obra.

Este es un esquema muy básico donde coinciden los planteamientos de las primeras propuestas de C.C. desarrolladas por sus iniciadores en Latinoamérica :(Buenaventura, García, Boal, entre otros).

A continuación propongo un modelo más actualizado que integra también un enfoque que ha tenido enorme influencia en Latinoamérica: la presencia del Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba quien ha participado en diversos foros en este continente desde los años 70's. Su visión no desplaza la propuesta donde aparecen las fases anteriores sino que las precisa aún más. También integro puntos sobre procedimientos de C.C. recopilados por Chris Baldwin y Tina Bicat.

A continuación propongo un desarrollo por etapas de este procedimiento.

2.4.1 Primera etapa: Investigación documental previa.

Se trata de una aproximación documental y reflexiva previa al trabajo experimental donde se deben plantear premisas de trabajo o puntos de partida que puedan mostrar los rasgos potenciales de la problemática y el entorno social que se quiere examinar, y donde la definición de las ideas y el ordenamiento de las inquietudes con frecuencia se realizan a través de un debate en grupo.

El elemento de trabajo que resulta de esta etapa -según Theodor Shank- se conoce como *-Idea incentiva-*. Y puede instrumentarse a través de textos (no necesariamente dramáticos), imágenes plásticas, motivos musicales y/o sonoros, hasta situaciones escénicas de prueba planteadas por el director o alguien del grupo, que serán analizadas y propuestas como recursos para la siguiente etapa experimental.

Según Theodor Shank los puntos de partida para idea incentiva son:

- 1) *Ejercicios*
- 2) *Problema social, político ó estético*
- 3) *Texto ó cuadro*
- 4) *Trabajo con materiales u objetos*

5) *Guión escrito por alguien del grupo.* (Vázquez, 1978, pág. 144)

Estos recursos iniciales se han diversificado a raíz de la enorme amplitud de medios de información actuales y donde podemos también agregar reportajes periodísticos, motivos publicitarios, fotografías, encuestas, películas, canciones, participaciones en blogs, etc.

En algunas ocasiones la información se recopila desde fuentes directas recabadas a través de comunidades específicas *-los grupos humanos sujetos a observación-* y donde los datos se adquieren por medio de instrumentos de investigación de campo: (encuestas, entrevistas, test, etc:), En estos casos hay que considerar el estudio sistemático de dichos materiales, empleando sus propias herramientas de análisis por especialidad: ciencias sociales, psicología, filosofía, etc.

Hay que considerar también que en los inicios de la C.C. se desarrolló una forma de análisis aplicada en ciertos casos a textos dramáticos ya existentes. Una estrategia que consistía en abordar textos de teatro que aportaban material sugerente, pero sin una intención interpretativa sino solo para examinar su vigencia temática contemporánea.

Se trataba de *-extraer-* literalmente el material temático en bruto de dicha estructura dramática para someterlo a examen desde una perspectiva actualizada libre de valoraciones literarias. Empleando diversos ángulos de observación: sociales, políticos, psicológicos, económicos, etc. El objetivo era sacar a la luz el *-subtexto-* de la obra y recuperar sus líneas temáticas como ejes de averiguación.

Según Eduardo Vázquez Pérez existen varias modalidades para trabajo textual en la C.C.:

- *Texto previo (primeras incursiones: Buenaventura)*
- *Texto colectivo por una comisión del grupo*
- *Texto simultáneo a la puesta, con texto realizado por todo el grupo.* (Vázquez, 1978, pág. 141)

En estas modalidades permanecía el texto base como inicio de la reflexión, pero a partir de éste el grupo proponía otro nuevo. En ocasiones se empleaban textos de teatro clásico por su amplitud y profundidad temática, aunque finalmente solo se

tomaran como referencia de contenido sin tomar en cuenta literalmente elementos como fábula ó personajes.

En otras ocasiones se buscaba estudiar la estructura dramática de dichos textos como estrategia para poner a prueba un ordenamiento preliminar de conflictos dramáticos. Es decir descubrir las fuerzas en pugna que movía las dinámicas ético-sociales que incidían en las problemáticas de estudio de la investigación previa en los contextos implicados, pero enfocadas como puntos abiertos a discusión.

Si la investigación logra su objetivo, el resultado será un material mucho mas vasto que el que puede incluirse en una obra de teatro. Se precisa entonces una síntesis desde el punto de vista dramático. En discusiones colectivas ha de quedar definida la contradicción fundamental del tema y un desmontaje del mismo debe conducir, como el caso del análisis de la pieza escrita a la selección de los núcleos dramáticos.] .. [esclarecer las fuerzas en pugna]. (Vázquez, 1978, págs. 146 - 147)

Por lo tanto si tomamos en cuenta que dichas aproximaciones reflexivas constituyen la perspectiva crítica previa del proyecto, su rigor teórico no solo fortalece sus posibilidades de precisión discursiva, sino también su capacidad de afectar y estimular de manera sensible al equipo creativo, generando imágenes personales y preguntas más precisas y renovadas que incentivan la imaginación creativa sobre un fenómeno social dado.

Si el grupo se decide a crear la obra, generalmente porque no existe otra que trate del tema que les interesa, entonces la primera fase será una investigación de carácter histórico-social y parte de la riqueza de sus resultados estará relacionada con la eficacia del modelo de investigación seguido. (Vázquez, 1978, pág. 145)

Por ello –según Pérez Vázquez- un factor determinante para resolver: lagunas temáticas, aproximaciones incompletas y/o procesos de pensamiento defectuoso, consiste en orientarse desde la investigación previa a partir de métodos comprobados. Y sobre todo realizar una reflexión basada en un andamiaje teórico sólido. . El involucramiento exhaustivo del grupo de actores en esta investigación como sensibilización y dominio del tema es fundamental para recrear ó negar después las hipótesis en la experimentación. (Vázquez, 1978, pág. 148)

Al finalizar esta etapa de Investigación previa se plantea obtener una -Idea incentiva- que no es otra cosa sino la formulación de las hipótesis de trabajo, que se

pondrán a prueba en la siguiente etapa experimental donde los procedimientos de la Dramaturgia Actoral entran en función.

De esta manera el grupo y el director-coordinador organizan las sesiones próximas de la etapa experimental. En ella es esencial la capacidad para plantear las consignas de trabajo que parten de la Idea incentiva, entendidas como acciones realizables a partir de las facultades actorales convirtiéndolos en intereses disciplinarios: (materialidad de los recursos del actor) es decir: gestualidad, voz, corporalidad, espacio, movimiento, etc.

De esta manera los datos y conceptos teóricos habrán de convertirse en estímulos de exploración escénica, entendiendo que dicha etapa experimental por lo regular no busca necesariamente resultados estéticos, sino aproximaciones sensibles para cuestionar y dimensionar imaginativamente una problemática.

Las sesiones de exploración actoral se diseñan según la naturaleza de cada proyecto a partir del criterio y sensibilidad de sus integrantes, su experiencia y sus cuestionamientos, donde la selección de recursos disciplinarios y las técnicas que se requieran para realizarlos, dependerán en cada ocasión de necesidades distintas.

En esta parte se consideran aspectos técnicos y logísticos para asegurar la progresión adecuada de la fase experimental así como la planeación de sus objetivos y sus recursos de registro y análisis: (fichas y formatos, videgrabaciones, bitácoras por actor, por director, por entrenadores, etc.). También las intervenciones creativas interdisciplinarias si es que éstas son oportunas: músicos, artistas visuales, y asesores especialistas de distintas ramas.

2.4.2 Segunda etapa: Investigación experimental

La etapa experimental se lleva a cabo en sesiones de Improvisación actoral en espacios propicios para ello. Por lo regular comenzando en salones cerrados para ir sentando las dinámicas de comunicación y relación creativa de los participantes frente a un material nuevo.

Desde un principio en todas las experiencias grupales, la relación de los actores entre si y estos con el director prueban su capacidad para establecer una sintonía que estimule la disponibilidad y su grado de involucramiento, así como la necesidad de

crear un lenguaje común en relación a disciplinas que se ponen a prueba: voz, gestualidad, espacio, imaginación, resistencia corporal, etc. y su relación a temas ya determinados; propiciando acuerdos de trabajo que abarcan desde la preparación física hasta los niveles más sutiles de relación creativa entre director y actores.

Hay que recordar entonces nuevamente, que nos referimos a una forma de trabajo actoral donde el actor trabaja primero en la perspectiva de ser portador de conocimiento, donde su propio cuerpo al ser un organismo dotado de inteligencia, se vuelve observatorio del entorno, que examina por medio de sus facultades actorales la naturaleza subjetiva de los conflictos humanos y sociales, para después ser capaz de objetivarlos y ponerlos en la balanza de la reflexión grupal.

Para desarrollar dicha función debemos recordar entonces esa capacidad indagadora del *-Actor-investigador-*, donde sus habilidades implican disponer de un nivel de conciencia corporal desarrollada, y donde su destreza se pone a prueba para trascender las nociones de la actuación tradicional (imitativa), permitiendo recibir e intercambiar (*sin referentes estéticos previos*) diversas motivaciones del entorno en forma natural.

La capacidad de “aprender a aprender” (BARBA), queda abierta a nuevos aprendizajes y a la permanente reorganización del conocimiento previo. La enseñanza de las técnicas relacionadas con el cuerpo entendido como cuerpo-mente, pone el acento en el autoconocimiento: una dimensión metacognitiva. (Fediuk, 2008, pág. 144)

De ahí la necesidad de entrenar y poner a su máximo rendimiento esa capacidad de indagación-discernimiento-distanciamiento.

Si la fase anterior (investigación previa), fue eminentemente teórica, y dio como resultado una hipótesis de trabajo, esta otra (improvisación), mediante la praxis, tiene como función enjuiciar a la anterior. Este enfrentamiento debe cumplir los requisitos de selección tomando en cuenta criterios cualitativos. (Vázquez, 1978, pág. 149)

De modo que la atención prestada a dichas sesiones implica disciplinar la mirada tanto para actores como para director y demás creativos que participan en el proceso. Las cualidades a observar y registrar desde luego varían mucho y tendrán que ver con la naturaleza del proyecto y sus cuestionamientos.

Desde la perspectiva del T.E.C. (Teatro Experimental de Teatro de Cali) Colombia, dirigida por Enrique Buenaventura, la improvisación buscaba por lo regular descubrir lo

-no visible- de la realidad, haciendo una radiografía de los condicionamientos y mecanismos de la conducta social e individual.

En la Improvisación los estímulos sirven de puntos de contacto entre la realidad esencial y la aparente. (Vázquez, 1978, pág. 98)

Y ahí es aquí donde se encuentra la función esencial que le ha valido a la Dramaturgia Actoral su eficacia y su alcance crítico: su aguda capacidad para tomarle el pulso a la colectividad como discernimiento activo de sus contradicciones y como un observatorio de sus problemáticas.

Para cumplir esta función las técnicas de improvisación son diversas y se encuentran en constante evolución. En cuanto a la improvisación Felipe Rendón, actor-investigador colombiano menciona en torno a “La candelaria”, (*una de las compañías latinoamericanas de más tradición en esta vertiente*) lo siguiente:

[Podríamos decir que la improvisación es un compendio de destrezas adquiridas por el actor mediante el desarrollo continuo y disciplinado de su arte, siendo aplicadas de una forma oportuna para la solución de conflictos escénicos de manera veloz, hábil y eficaz]. ... [para el descubrimiento de las acciones y conflictos]. (Rendón, 2008, pág. 84)

Y respecto a sus aplicaciones específicas en el proceso de la C.C agrega:

[cabría decir que la improvisación tiene dos momentos clave dentro de la creación artística; uno sería en el momento mismo de la presentación del espectáculo frente a un público,] .. [el segundo, es aquel que interviene en la creación de la obra de teatro –arte–, donde el actor está en constante creación a partir de unos presupuestos establecidos y en beneficio del descubrimiento de los incidentes, situaciones, acciones, personajes y conflictos del texto dramático en pro de la puesta en escena, o inventando estas mismas categorías para la creación de la puesta en escena y la dramaturgia textual en el caso de la Creación Colectiva. (Rendón, 2008, pág. 5)

Volviendo al caso del T.E.C. de Cali Colombia, buscaron en sus técnicas de Improvisación la verificación de la idea incentiva; en sus primeros años tomando como

referencia un texto dramático base para examinar sus núcleos dramáticos. Para ello una técnica empleada fue la improvisación *-por analogía-*, donde el grupo proponía provisionalmente su propia versión *-Hipótesis-respecto a las escenas seleccionadas del texto base.*

La improvisación por medio de la analogía consiste en presentar a los actores una situación semejante a la del núcleo dramático escogido, pero que recoja la contradicción fundamental contenida en él (conflicto). El éxito ó no de ella, está ligado a lo acertada que pueda ser la analogía seleccionada y lo práctico de la motivación. (Vázquez, 1978, pág. 148)

Para profundizar en los alcances del trabajo actoral en esta tarea Buenaventura, estudió y aplicó ciertos conceptos de psicoanálisis apoyándose específicamente en el método de la Interpretación de la sueños de Freud. Su propuesta consistía en explorar el contenido latente²², por medio de la asociación libre de las percepciones de actor durante las sesiones, tratando de descubrir y articular una estructura de acciones portadoras de evidencias, respecto a la naturaleza de los núcleos dramáticos.

El análisis (refiriéndose al psicoanálisis) tendrá éxito si se permite al sujeto, sin censurarle nada, la expresión desinhibida de todos los elementos del sueño y de toda asociación libre. (Vázquez, 1978, pág. 95)

Este tratamiento implica una labor interesante aunque ardua por parte del actor, ya que requiere poseer una enorme sensibilidad y capacidad de retención, para rescatar y procesar sus hallazgos localizando impulsos e imágenes, tratando de descubrir su propia cadena de acción.

La improvisación debe continuar hasta que se agoten todas las asociaciones que es capaz el actor. La labor del director y de los actores no consiste en seleccionar las mejores imágenes o escenas producidas sino identificar el hilo conductor que une a todas las asociaciones libres. (Vázquez, 1978, pág. 96)

Otra de las variantes para retener y articular los hallazgos de este procedimiento consistía en la dinámica de *-condensación-* en la que los actores comprimían selectivamente el material obtenido individualmente en base al hilo conductor de sus imágenes, como una estructura sintética de acciones. Así como también la de *-rotación-*

²² El contenido latente (Freud a veces dice "ideas latentes") es la verdadera experiencia -deseos, vivencias- que motiva el sueño y el objeto de interés del terapeuta en la terapia psicoanalítica.

, donde varios actores hacen a un solo rol ó personaje, ó también donde un actor hacía a varios personajes. (Luzuriaga, 1990, pág. 45)

La improvisación si se realiza con libertad necesaria, engendra sus propias imágenes y signos alternativos y puede inclusive cuestionar al análisis textual previo. Propone no impone. (Vázquez, 1978, pág. 103)

Como resultado de estos procedimientos se pueden obtener recursos de discernimiento para confirmar o reconducir la línea discursiva del proyecto, así como también para retomarla posteriormente en la etapa de Composición, definiendo claves para la articulación escénica definitiva, pero siempre partiendo de secuencias experimentadas, analizadas y seleccionadas por el grupo. De ahí que la técnica de condensación constituye una herramienta que ayuda al actor-investigador para retener y organizar procesos que suelen ser frágiles e intrincados.

Aunque cada agrupación plantea en sus proyectos distintas formas de notación al registrar sus procesos de experimentación, existen desde formatos escritos simples y pragmáticos hasta técnicas corporales elaboradas para sostener vivo el registro de lo acontecido.

Por ejemplo: La ficha llamada *-Análisis primario-* desarrollada para sesiones de improvisación por “La candelaria”, donde Felipe Rendón, menciona sus partes:

- *Número y fecha de la improvisación.*
- *Autor (encargado o propositor) y título.*
- *Descripción.*
- *Intenciones.*
- *Tema.*
- *Análisis.*
- *Música.* (Rendón, 2008, pág. 9)

De una manera más sintética Grotowski sugería una forma rápida para tomar el apunte al terminar una sesión, que consistía solo en doblar una hoja de papel verticalmente por la mitad dejando dos franjas como columnas y apuntar en el lado

izquierdo las acciones físicas realizadas y del lado derecho las imágenes percibidas a partir de dichas acciones físicas, un documento simple y útil para posteriores usos. (Richards, 2005). Pero sobre todo desarrolló principios para la estructuración de -*acciones-signo-*, (entendiendo aquí como signo: claves de introspección):

El actor: debe ..[Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos, En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos “dar y recibir”] (Grotowski, 1974., pág. 185).

En realidad el registro más confiable para esta labor es el cuerpo mismo, ya que posee una admirable capacidad para reelaborar acciones por sí mismas permitiendo la posibilidad de registrar las imágenes percibidas. El cuerpo sometido a estados agudos de atención es capaz de despertar mediante acciones no ilustrativas, imágenes inesperadas. Es capaz de visualizar y visualizarse a sí mismo.

En esta línea una de las aportaciones es la del “Odin Teatret”, quienes a través de distintas técnicas de entrenamiento, han estimulado la creación de nuevos procedimientos tanto personales como colectivos para la creación de estructuras de movimiento -*partituras físicas-*, donde la meta es poder crear secuencias derivadas de las improvisaciones, como formas físicas transitorias de gran precisión entre la etapa experimental y la etapa de composición escénica. Creando así un registro vivo de lo experimentado y cuya recuperación sin tener aún categoría estética, queda como una pre-estructura de dramaturgia corporal y vocal de enorme interés como material para ser sometido a análisis.

En esta etapa experimental también se suele poner en juego la participación del director no solo como un coordinador que propone y observa, sino como alguien que también interviene, planteando variaciones de las consignas de trabajo buscando nuevas combinaciones y registrando las respuestas encontradas.

Dichas variaciones suelen tener un grado de riesgo, ya que puede alterar el equilibrio formal del experimento desviando su finalidad. Por ello su práctica implica: rigor, tacto y creatividad, ya que en esta etapa el director tampoco cubre aún una función expresiva sino investigadora y su incorporación debe respetar ciertos acuerdos estables de la búsqueda. Entonces dichas variantes se deben desarrollar como pruebas anexas y sus resultados pueden llegar a ser muy interesantes y productivos.

2.4.3 Tercera etapa: Análisis

Esta etapa tiene como objetivo resolver la articulación del discurso del proyecto y sus posibilidades como dispositivo escénico, partiendo de resolver dos problemas:

1. Realizar la relación comparativa entre lo experimentado y las hipótesis planteadas, buscando comprobarlas y/o redefiniendo las premisas de la Idea Incentiva.
2. Reflexionar y proponer premisas estéticas que permitan potencializar los resultados como lenguaje escénico, planificando su realización.

Esto obliga a agudizar la mirada en dos experiencias más que están en juego: la problemática social que se estudia y el lugar que tiene el sujeto social como espectador de su entorno. Es decir reflexionar sobre *-el espectador-* como sujeto partícipe de la experiencia teatral y donde su *formación previa* es también un tema de estudio: el papel que juega la información directa o *-mediatizada-* en su comunidad respecto a sus propias problemáticas.

¿Cuáles son sus referentes estéticos y su margen de comprensión e independencia crítica en la recepción de información en su contexto? : sea esta artística, periodística, televisiva etc. Nuevamente se trata de un tema muy complejo y extenso, donde cada proyecto puede variar sus propuestas y necesidades frente a este problema según el contexto y posición crítica que tenga al respecto.

De cualquier modo la finalidad es comprender y motivar las estrategias adecuadas del lenguaje escénico donde el teatro juega un papel artístico como instrumento crítico y no solo como informador de una problemática. Por lo tanto es indispensable la capacidad de analizar y seleccionar el material experimentado para proyectarlo con eficacia a través de un tratamiento escénico.

Los resultados de la improvisación deben ser analizados teniendo presente la relación que el grupo busca establecer entre la pieza y los espectadores. (Luzuriaga, 1990, pág. 96)

Si partimos de la modalidad donde se toma un texto base como referente temática, la mirada selectiva del director y el grupo tiene que destacar las secuencias donde las acciones proyectan, contradicen o enriquecen las premisas de la hipótesis. En “La candelaria” de Colombia este trabajo coordinado por Santiago García (Director -

fundador), reúne las conclusiones que arrojan todas las fichas realizadas por sesión, el -*análisis primario*- arriba descrito, para posteriormente convocar a una reunión de valoración y conclusiones finales: -*análisis secundario*-, al terminar la etapa experimental.

La dinámica del análisis secundario consiste en recapitular cada improvisación con sus respectivos puntos de desarrollo. Cada autor, según el orden en que se haya ejecutado la improvisación, sale para leer las observaciones anotadas en el cuadro, recordando y aclarando, tanto inquietudes como apreciaciones de la improvisación. Cuando ya han pasado todos los autores desarrollados en el cuadro, se hace una ronda de opiniones en la que cada actor –voluntariamente– da su apreciación y valoración de la etapa de improvisaciones culminada. (Rendón, 2008, pág. 8)

Ahora bien si partimos de la modalidad que toma un texto base como referente estructural-dramático, los criterios de selección además de evaluar las hipótesis en cuanto a su veracidad temática, comprueban la capacidad dramática de las secuencias como recursos esclarecedores y detonadores de los conflictos, en relación al concepto de núcleos dramáticos arriba descritos; es decir la definición de las fuerzas en pugna para verificar su magnitud pública y sus posibilidades de proyección hacia las comunidades implicadas.

Sea que el montaje final lo rescate como estructura definitiva ó no.

Según Richard Schechner :”La deconstrucción de un texto compromete no solo el análisis de lo que el autor ha escrito- este es solo el primer paso- sino un análisis- vía acción, durante este análisis activo los actores y el director acumulan un repertorio del material que puede incluir el montaje de escenas originales creadas por el autor, alteraciones de otras escenas y también material totalmente nuevo creado a partir de improvisaciones, como también la eliminación e incorporación de personajes. (Watson, 2000, pág. 100)

Como en esta etapa se trata de discutir las posibles estrategias discursivas y formales del proyecto escénico, es primordial definir una postura sobre el nivel de acercamiento y provocación hacia el público. Aunque, -*repito*-, cada agrupación y cada contexto tiene su posición al respecto, aunque una de las posturas comunes que prevalece y hacen coincidir a las distintas agrupaciones de Creación Colectiva, es la convicción de buscar el papel -*activo*- del espectador y esta facultad puede tener muchas variantes.

La activación de los espectadores para que reaccionen críticamente y productivamente ante el texto escénico propuesto, violenta toda recepción o “lectura” a tono con el proceso de creación, y así empieza a generarse un nuevo código de participación] (Luzuriaga, 1990, pág. 105)

Implica tanto las propuestas donde se hace directamente partícipe a los espectadores en los montajes en forma de debate, por ejem. en la línea de Augusto Boal, ó como también la que plantea un lenguaje escénico que despierta la imaginación del público como libre asociación, pero desarrollando recursos no ilustrativos. En esta línea figura le influencia del “Odin Teatret” en Latinoamérica.

En este caso el criterio de análisis de resultados de la fase experimental está enfocado sobre todo hacia la capacidad *corporal-energética* lograda en cada secuencia de acciones, y donde el criterio de selectividad se plantea más sobre la búsqueda de una configuración metafórica de las acciones físicas, que sobre un tratamiento narrativo-escénico convencional.

Poco a poco a través de una síntesis de las asociación psico-físicas libres del actor basadas en el tema, en la lectura del director, de lo que observa, ambos tratan de encontrar la expresión física ideal de la imagen mental con la que comenzó. (Watson, 2000, pág. 104)

Estos procesos dan como resultado una serie de necesidades donde entran a participar otros miembros creativos para planificar el proyecto: el productor ejecutivo, diseñadores y el dramaturgo (en caso de requerirlo).

Entonces cabe mencionar que al tratarse de procesos cuya naturaleza es la constante exploración-prueba y corrección de los recursos de la escenificación; en la creación colectiva no se realizan por anticipado las propuestas de espacio escénico, vestuario, diseño sonoro, accesorios, etc.

Sino que se ponen a prueba en la siguiente etapa *-composición-*, para verificar su eficacia a través de los actores. Este punto modifica de antemano la logística de realización escénica acostumbrada en el teatro tradicional.

Aquí el diseño de producción no trabaja en función de crear un producto estético *-apriori-*, sino de posibilitar un proceso de creación.

2.4.4 Cuarta etapa: Composición

En la etapa de composición se hace más delicada y definitoria la participación del director escénico y de los creativos (diseñadores), así como el dramaturgo.

Y aquí vale reconsiderar al dramaturgo, quien al participar en la C.C., lleva a cabo una función importante y al mismo nivel que el resto del equipo. No es un integrante aislado y su función puede llegar a cobrar enorme importancia cuando el proyecto en cuestión implica un nivel complejo de tratamiento escrito; hay montajes de C.C. donde la palabra tiene una misión importante y su composición resulta una buena estrategia; pero en todo caso su participación será el resultado del plan expuesto por el grupo.

La primera necesidad es formular un boceto de estructura escénica que pueda darle consistencia al espectáculo, pero concebida desde ahora como una estructura global y articuladora del dispositivo escénico en conjunto: acción-imagen-movimiento-espacio-palabra-sonoridad-tiempo. Por ello lo primero es discutir y resolver los modelos de convención escénica a instrumentar según las necesidades del contexto.

Hay montajes de C.C. que necesitan un tratamiento didáctico por la naturaleza de su auditorio, así como hay otros que requieren de un enfoque más agudo que ponga a prueba la capacidad de atención y asimilación crítica en el público.

Algunos incluso se someten a la modificación del espectáculo con la participación abierta de la gente a través del debate, y otros implican distintas estrategias para despertar la curiosidad activa del espectador.

Si el teatro quiere ayudar a transformar el público, como pedía Brecht, tiene que hacerlo desde las posiciones de los más interesados en eso, Se regresa a uno de los problemas capitales del arte de nuestra época: conjugar lo estético con lo útil. (Vázquez, 1978, pág. 140)

Hay espectáculos que han decidido abordar leyendas tradicionales completas, descubiertas en el camino de su Investigación, así como otros al contrario más heterogéneos, que han sido estructurados como collages de textos cuidadosamente seleccionados e integrados a una convención escénica, resuelta en cuadros plásticos de acciones físicas en lugar de la palabra dialogada. (Vázquez, 1978, pág. 140)

De modo que la presencia de texto en el espectáculo es variable y lo esencial es dimensionar la estructura del espectáculo.

Cuando los conjuntos no construyen una “letra fija”, basan la selección en el eje de acciones dramáticas. Sobre todas las diferencias podemos inferir que esta fase concluye con la elaboración del significante de la obra en forma dramática- escrito o no- de lo que luego será el espectáculo teatral. (Vázquez, 1978, pág. 150)

Algunas compañías se han valido de modelos o teorías dramáticas ya establecidas para hacer contrapropuestas de las mismas, como es el caso de Enrique Buenaventura en el T.E.C. de Cali Colombia, quien estudió a fondo los modelos de análisis estructural de (Ubersfeld, Gremais), y los conceptos de la teoría actancial²³) así como las ideas de (P. Weiss y su *-Teatro Documento-* entre otros), para crear otras modalidades de trabajo a partir de sus propias necesidades.

Aspectos destacados del modelo del TEC.:

- 1) *Conflicto.*
- 2) *Dimensión colectivizada del Conflicto, en contraposición al modelo actancial: sujeto individualizado.*
- 3) *Configuración elemental (universal-abierta) en lugar de la totalidad estructural (cerrada)*
- 4) *Atención a las contradicciones internas de las fuerzas en pugna: universo dramático y mundo exterior. (Luzuriaga, 1990, págs. 101 - 102)*

Desde la perspectiva de Buenaventura, la estructura escénica se resolvía, otorgando a los elementos escénicos su facultad significante, al nacer directamente en el propio escenario, *-concebido actoralmente-* sin referencia a planteamientos anecdóticos precedentes.

Esta autonomía le permitía desarrollar su propia selección de conflictos *-eje paradigmático-* y su propia articulación *-eje sintagmático-*, (Luzuriaga, 1990, págs. 101 -

²³ El concepto de actante es una forma de ser y estar en el texto; este concepto se refiere a aquel que encarna, en un relato, una o varias formas de ser o de hacer, es decir, uno o varios actantes. (Levi.Strauss, 2011)

102), es decir contenido y trama del espectáculo, pero ya concebidos como tratamiento visual de la escenificación:

El discurso del montaje (dice Buenaventura): “es un discurso iconográfico”, formado principalmente por imágenes. Y la fisonomía estética ideológica y política del grupo no puede sino afectar la creación de las imágenes escénicas. Con todo estas son “polisémicas”, ambiguas, tienen una autonomía que no es reducible ni traducible a conceptos. (Luzuriaga, 1990, págs. 101 - 102)

Esta fue una de las grandes aplicaciones y aportaciones del T.E.C. en la estética de la Creación Colectiva Latinoamericana, motivada por las posibilidades de la Dramaturgia actoral como catalizadora de una teatralidad más libre y portadora de una gestualidad propia. O sea: la capacidad *-polisémica-* de los recursos de la escena; que no es otra cosa que aquella propiedad que Eduardo Pavlovsky, llamó: *multiplicidad simbólica de los objetos en la escena*. Liberando así al cuerpo y al dispositivo escénico de las funciones representacionales fijas del teatro tradicional, permitiéndoles una función poética.

Pasaríamos entonces del *-cuerpo-personaje-* al *-cuerpo-objeto-* múltiple, que extendería el uso de la unidad de tiempo hacia convenciones escénicas más versátiles a través de diversas alternancias de espacio-acción, donde el cuerpo siendo ya: *-cuerpo-polisémico-* permitiría desarrollar una nueva agilidad narrativa.

Hay que considerar que estos fueron recursos de convención escénica ya empleados por los grandes directores de la segunda vanguardia en Europa: Kantor, Grotowski, Brook, así como Barba entre otros; mismos que fundaron su estética como síntesis simbólica y la condensación plástico-energética del cuerpo en escena:

Para Barba existen esencialmente dos niveles de comunicación en el teatro: la significación y lo que él llama: La Sinestesia. La significación pertenece al campo de la semiótica e incluye los significados intencionales y (a menudo no intencionales), que se pueden leer en una producción. El nivel sinestésico de la actuación, por otro lado, se refiere al nivel de comunicación entre los actores y el público que desafía a la significación, como el ejemplo de la tensión corporal del actor en la audiencia y la respuesta del público a la sensación ó sensaciones producidas por una escena particular. (Watson, 2000, pág. 120)

Así, la Creación Colectiva en Iberoamericana desarrolló formas semejantes de teatralidad como una forma de activar la imaginación de sus auditorios tratando de despertar la actitud pasiva del espectador.

De esta manera debemos considerar que los modelos de composición escénica experimentados en este tipo de creación fueron inclinándose más por las estructuras Épicas: (como influencia de las ideas de Brecht y Weiss) (Perales, 1989, pág. 25) que basaban su composición en el desarrollo temático, la interrelación actoral y la síntesis teatral a partir de metáforas visuales y documentos-evidencia.

Podemos agregar la influencia de KANTOR como referente: [Andrzej Zurowki, al describir el teatro de Tadeuz Kantor, uso el término de Narrativa visual. En esta descripción, Zurowki define la narrativa visual como un teatro de semántica no verbal basada en el cuerpo ó en la expansión visual, en lenguaje asociativo y afectivo como el tipo de narración ... que elude a la lógica verbal lineal] . (Watson, 2000, pág. 120)

Por ello la labor articuladora de la escena en la C.C. se realiza al momento de gestarse a sí misma mediante el trabajo de: director, actores y equipo creativo; tomando el boceto estructural como hipótesis de trabajo, para hacer los ajustes necesarios al momento, y donde el apoyo del dramaturgo es vital, pero partiendo de las necesidades *in situ*, mismas que surgen de la *-síntesis teatral-* derivada de la capacidad polisémica del dispositivo escénico resuelto en conjunto por el equipo.

Así la realización del espectáculo va descubriendo sus posibilidades y estrategias en el acto. Es decir el lenguaje escénico *-surge-*, no se diseña por anticipado.

El “Odin Teatret” en este aspecto también propone dos conceptos que sirven como posibles ejes de funcionamiento integral para el espectáculo al momento de apuntalar su grado de complejidad narrativa:

Barba sostiene que la red de acciones puede configurarse en alguna de las estructuras argumentales básicas: encadenada o simultánea. La estructura argumental encadenada propone una narrativa lineal donde las acciones aparecen encadenadas en forma causal, como generalmente sucede en el teatro convencional. La estructura argumental simultánea ignora la linealidad y está constituida por acciones que se desarrollan sin consideración alguna por su relación causal. (Watson, 2000, pág. 118)

Es decir como asociaciones libres que rompen la relación cronológica permitiendo al público extraer o intuir el significado.

El mismo Barba sigue un *–equilibrio–* entre ambas estructuras en un mismo espectáculo, así como también lograr un balance entre los niveles de comunicación arriba mencionados: significación y sinestesia.

Esta etapa de trabajo en la C.C. se cierra con la participación de los creativos hasta llegar a las decisiones definitivas de la composición del montaje. El desarrollo de cada implemento del dispositivo escénico implica un alto grado de dominio y entrenamiento por parte de los actores, dado que los dispositivos: espacio, objetos, vestuario etc. *suelen dejar de ser lo que son* para volverse simbólicamente activos, lo cual se requiere un trabajo de repetición y de precisión constante con el fin de dotarlos de significación. En la medida en que el trazo final se establece, se planea, se ensaya y se conduce hacia el montaje final.

2.4.5 Quinta etapa: Montaje.

En esencia la etapa de montaje no presenta grandes diferencias en relación a la organización del trabajo teatral respecto a otras formas del quehacer escénico: formación de equipos técnicos y distribución funciones específicas para las presentaciones, ensamble físico de la puesta en escena, elaboración de guiones técnicos, distribución de tareas para la logística del espectáculo, ensayos generales, etc.

Las necesidades de la C.C. en ocasiones recurren a la posibilidad de resolver sus espectáculos en espacios abiertos o espacios no-convencionales: sitios extraños *–y por lo tanto interesantes–* para el estrecho contacto con las audiencias: patios de reclusorios, plazas, mercados, jardines, escuelas, o cualquier otro lugar alternativo. Que si bien es una opción también compartida por muchos tipos de espectáculo, lo que hace particular a la C.C. es la tentativa de optimizar la participación del público que puede llegar a ser mucho más que un simple juego participativo, ya que intenta responsabilizar al público en su capacidad de intercambio.

Este requerimiento implica resolver una logística especial de diseño espacial y dispositivo actoral y humano para las dinámicas a proponer.

El propósito principal de la Creación Colectiva es destruir el muro que separa al público del actor y ofrecer una obra abierta que sea modificante y modificable, en una interrelación dialéctica que convierta la escena en un organismo vivo, tan efímero en ocasiones como puede ser el problema de una comunidad y hasta una noticia periodística".
(Leal, 1978, pág. 127)

De esta manera las necesidades de cada montaje pueden variar enormemente según la propuesta. Un montaje escénico en general conlleva una serie de exigencias para resolver toda suerte de adecuaciones tratando de rescatar y enriquecer lo logrado en el periodo de gestación y elaboración, por ello el rigor ejercido para solucionar los detalles finales puede ser desafiante.

Y aquí cabe mencionar que la C.C., genera un tipo de espectáculo que implica un alto grado de concentración por parte de sus integrantes, ya que no solo se limitan a presentar la escena *-sin perder sus cualidades artísticas-*, sino también a comentarla e interactuar dispuestos a afrontar cualquier eventualidad, aspecto que complejiza su ejecución y resolución formal.

2.5 Divergencias entre los procesos de:

Creación Colectiva – Creación Teatral Tradicional

Como hemos visto la Creación colectiva se ha desarrollado como una práctica teatral distinta a los medios tradicionales de escenificación en Iberoamérica. Las características más notorias de este contraste se mencionarán brevemente en el siguiente punto, donde hay que considerar que al ser ambas, *-en términos disciplinarios-* prácticas relacionadas con un fin común: *-la puesta en escena-*, desarrollan actividades que en ciertos aspectos se parecen, pero donde sus diferencias finalmente se manifiestan al observar sus finalidades y su distinta naturaleza artística; variando entonces sus estructuras y condiciones de trabajo.

Para esclarecer y localizar dichos contrastes, en principio se definirá brevemente la dinámica de los procesos tradicionales de creación teatral, para posteriormente señalar las diferencias con la C.C.

Como se ha mencionado en la Introducción, debemos ubicar la escenificación tradicional actual como una tendencia histórica dominante en los procedimientos de creación y producción teatral, que han venido funcionando a partir de una organización de trabajo basada en tareas especializadas y ordenadas por jerarquías y donde el punto de partida es el texto teatral otorgando primacía intelectual al autor-escritor, y mediante el cual tanto el productor como el director escénico inician la tentativa de un proyecto escénico.

Durante el siglo XX esta dinámica de trabajo se fomentó hasta generalizarse en el teatro occidental, *-como lo señala Elka Fediuk-* donde el director escénico gana posición como cabeza creativa de la escenificación pero bajo criterios discursivos del autor y *-económico-operativos-* del productor.

La organización teatral racionalizó su operación definiendo las funciones en jerarquías subordinadas: el autor dramático se convirtió en la autoridad en el sentido moral, sin formar parte de la estructura teatral; el mayor poder se le otorgó al director del teatro (productor o administrador de la empresa); el director de escena goza del poder en el espacio del producto, es quien reparte las tareas artísticas y su función es coordinar y controlar el trabajo de los “creativos” (escenógrafos, músicos, coreógrafos, etc.) y de los actores, velando por la unidad de la obra (Fediuk, 2008, pág. 161)

Desde el punto de vista histórico este concepto de puesta en escena surge desde el siglo XVIII y XIX como una herencia ideológica de la ilustración y la tradición teatral de la naciente burguesía, *-según lo comenta Juan Agustín Rossi -* a partir de los términos: “Mise en Scene” e “Inszenierung” acuñados en Francia y Alemania respectivamente, en la práctica teatral europea donde destacó la aparición especializada del director de escena. (Rossi, 2006, pág. 212)

Aunque *-para este autor-* la función en sí, del director escénico ya se ejercía desde tiempos remotos al considerar la participación de diversos sujetos que finalmente organizaban la escena sobre las tablas.

Si hablamos de puesta en escena, no como expresión sino como función, es decir como toma de decisiones estéticas respecto a un espectáculo, mi respuesta a esta cuestión es que tal función es de origen remoto y se funda en el desarrollo histórico. Fuese quien fuere quien tomaba decisiones estéticas sobre el espectáculo, el brujo, chamán, oficiante, sacerdote, poeta, escenógrafo etc. Como encargado de realizar el trazo escénico. (Rossi, 2006, pág. 212)

Entendemos entonces *- en este orden de ideas-* que el análisis del texto dramático, la investigación histórica, y las tareas de interpretación global de la escena, como tareas destinadas a la representación teatral del texto, comenzarían a ser desarrolladas por una sola figura que iría comenzando a tomar poder como oficio.

Lo que va pareciendo a partir del período del romanticismo francés, es la especialización del oficio de director de escena. La función ó funciones que comprende el montaje escénico habían sido ejercidas por una misma ó diferentes personas. Pero lo nuevo es la aparición de un especialista, que lleva el escenario un espectáculo. (Rossi, 2006, pág. 215)

Una figura concreta que históricamente surgió como ejemplo de director escénico en la escena europea del siglo XIX, fue el Duque Saxe de Meiningen, uno de los primeros directores propiamente dichos.

Sobre dicha figura Juan Agustín Rossi cita a Edgar Ceballos :

Historiográficamente nos hemos situado entre mediados del ochocientos y finales del novecientos, para delinear el sentido del arte de la dirección escénica, a manera de toma de conciencia en sí como oficio artístico, y que parte de un dios padre fundador:

Meiningen y se ramifica en Antoine y Stansilavski. La primera trinidad para una nueva teología de renovación teatral, que habrá de continuarse a través de los grandes nombres del novecientos, (Rossi, 2006, pág. 225)

Según Juan Agustín Rossi con el advenimiento del director escénico se deja en claro la manera en que ciertas funciones de participación y organización escénica comenzarían recaer en una visión individualizada, que –según este autor- contrastarían con prácticas teatrales de épocas anteriores donde esta mirada no existía:

Para comprender lo característico de este individualismo ó personalismo del director de escena moderno, comparémoslo con el anonimato de los “maîtres du jeu” de los misterios de la edad media. Es que ese emerger del “yo”, por oposición al “nosotros”, que había comenzado en el renacimiento, llegó a su apogeo en el XIX y coincide ó es una de las causas de la aparición del director escénico como especialista (Rossi, 2006, pág. 226)

Por su parte Natacha Koss ubica a partir de la aparición del director escénico, el advenimiento de la actuación moderna partiendo de Konstantín Stanislavski. Aunque según ella los antecedentes se sitúan en *-la Dramaturgia de Hamburgo de Lessing y en la paradoja del comediante de Diderot-* como textos emblemáticos de teoría teatral surgidos en el siglo XIX y que marcarían respectivamente funciones y criterios estéticos significativos para la posteridad. Del primer caso se derivaría la presencia del –*“Dramaturg”*- como consejero literario y teatral de una compañía y en Diderot el fundamento donde –según la autora- se sostiene que los grandes artistas son grandes imitadores de la naturaleza (Koss, 2008, pág. 334)

El concepto de Modernidad que emplea, *-en cuanto a la práctica teatral-* está apoyado en Jorge Dubatti, al considerar bajo este término los valores fundados en el progreso ilimitado de la educación, la fe en la supremacía de la razón y su consecuente capacidad para enunciar verdades universales:

En el teatro este racionalismo está sustentado en la idea de un teatro útil, en tanto se constituye como fundamento político del nuevo teatro, que se articula alrededor de dos puntos principales:

1.- la ilusión referencial, es decir, la posibilidad de crear un efecto de realidad en la escena (ya sea desde la puesta ó desde la actuación)

2.- *la puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social.* (Koss, 2008, pág. 334)

Precisamente al resaltar la figura de Meiningen como primer director escénico de la modernidad, - *Rubén Ortiz, destacado director y ensayista mexicano*- señala los rasgos de voluptuosidad casi militar empleadas en las puestas históricas de dicho director por su diagramación del espacio y la composición escénica de grupos actorales.

Ortiz se apoya en la visión de Michel Foucault sobre el concepto de *–episteme*- para comprender la naturaleza histórica del hombre, entendida como: *-calidad de objeto separado de análisis-*, centrando así la mirada de los primeros directores escénicos como liderazgos discursivos que examinan al hombre y sus determinaciones históricas por medio de una estética individual.

Una episteme puede considerarse un paradigma [...] un subsuelo del pensamiento, una infraestructura mental subyacente a todos los hilos del conocimiento sobre el hombre en determinada época. (Ortiz, 2008, pág. 14)

En esta misma línea de ideas Ortiz encuentra las teorías de Gordon Craig como formulaciones con esa misma intención; cita a Craig cuando éste se refiere al teatro como: *–“La máxima expresión de la inteligencia humana”-*. Una idea expresada en: *–“El Arte del Teatro” de Craig-*, que según Ortiz es cuestionable al plantearse bajo un ímpetu casi profético.

Dentro de ese juego de espejos de lo humano, demasiado humano que es el teatro, el director de escena se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor. (Ortiz, 2008, pág. 14)

Es decir: el director escénico como eje del pensamiento, orquestador de una mirada dirigida, que se *-des-dobla-* formando su propio universo, desarrollando la puesta en escena como *–“el espectáculo de mi análisis del mundo”-*. Una mirada paralela a la realidad:

El director de escena aparece, pues, en la actualización del teatro en la episteme moderna, como Sosias, ese doble desplegado de la época clásica- el de la ilusión ó el

de la fábula- , que no está ahí para organizar la repetición de un cuento sino para fundar un reino autónomo en el que el hombre quede, asimismo desplegado, explicado bajo el discurso de la ciencias humanas en conjunción con los devenires estéticos (Ortiz, 2008, pág. 41)

De esta manera Rubén Ortiz ubica entonces al espectador de dichos emprendimientos teatrales *-bajo el dominio estético del director-* como la ideal proyección de sí mismo donde el –“yo habla por el nosotros”. (Ortiz, 2008, pág. 17)

Por otra parte si nos centramos en el papel del texto dramático en dicha evolución del teatro moderno, podemos encontrar –*según Domingo Adame, quien basándose en José Luís García Barrientos-* destaca la presencia de un teatro textocentrista, que expresa un fenómeno de desplazamiento temático y formal al constituir documentos que funcionan como soporte discursivo.

De esta manera no es el dominio de lo teatral sino de lo textual, donde el lenguaje ejerce su hegemonía, ya que permite textualizar, mejor ó peor, todas las realidades teatrales (y no teatrales), transcribir las verbales y describir las no verbales. (Adame, 2005, pág. 361)

De esta forma se confirmaban las funciones especializadas de la actividad teatral donde ahora el autor *-en términos generales-* realizaría una acción *-prescriptiva-* separada de la actividad escénica por sí misma.

El autor es entonces un sujeto ausente. En lo concerniente al concepto de dramaturgo “el verdadero sujeto de la visión dramática es el público y es el dramaturgo el que se ve obligado a identificarse con él, a ponerse en su lugar como alguien que hubiera previsto lo que efectivamente solo ve el público. (Adame, 2005, pág. 361)

Y así, partiendo del texto dramático como documento, se establecerían las principales coordenadas temáticas y referenciales de la puesta en escena, además de las características literarias y estructurales, de donde se desprendería uno de los elementos esenciales del teatro occidental moderno: *-El personaje-*, cuya presencia Domingo Adame cuestiona y analiza a partir de la mirada de Robert Abirached.²⁴ Y donde el

²⁴ Robert Abirached ha publicado un interesante estudio: *“La crisis del personaje en el teatro moderno”*. (1994) España, ADE

punto a observar es la tradición que entiende la representación humana en la escena basada en criterios de semejanza.

El teatro occidental descansa en la noción aristotélica de mimesis: “representación de las acciones de los hombres”, y en el concepto de “máscara”: existencia de un rostro ausente en espera de otro que lo llene. (Adame, 2005, pág. 365)

Una herencia que ya contaba con antecedentes que – *como se expresaba arriba*- históricamente ya estaban arraigados y fortalecidos por los planteamientos de siglos anteriores.²⁵ . En esta perspectiva la actividad actoral estaría encaminada a la ejecución escénica, - *prescrita de antemano*- por el legado caracterológico del autor, pasando por la adecuación estética y discursiva del director:

El personaje preexiste al actor que lo encarna, actúa e interpreta. La encarnación se refiere a la función plástica y sensorial materializada en un sistema de signos. El cuerpo del actor se desrealiza sin dejar de pertenecer al mundo cotidiano, asume los rasgos del personaje sin que estos dejen de ser ficticios. (Adame, 2005, pág. 366)

De esta manera –*según los autores anteriores*- la actividad teatral predominante desarrollada en el teatro occidental durante el siglo XX, terminaría generando una herencia de textos y estéticas escénicas personales propuestas desde la visión particular de sus autores y directores– *constituyendo géneros y “estilos” de escenificación*- que conformarían un legado de repertorios y tratamientos convertidos en patrimonio.

Un acervo que habría que conservarse y realizarse mediante procesos escénicos instrumentados por intervenciones especializadas e individualizadas, mediante organizaciones jerarquizadas conocidas como compañías teatrales. En nuestros días este modelo –*empresarial o institucional*- en términos de realización teatral sigue vigente.

Y entonces, desde el punto de vista operativo y enmarcados en el concepto de empresa, este tipo de procesos escénicos inician entonces con la elección de un texto dramático por parte del productor-empresario, para luego delegarse al director; quien estudia minuciosamente dicho texto considerando sus virtudes discursivas, estéticas,

²⁵ La idea del teatro y las nociones del personaje y mimesis, como actividad de lo imaginario sobre lo real, permanecieron sin mayores cambios en Europa hasta las primeras impugnaciones en el siglo XVII, y después en el XVIII, provocando un estancamiento en las formas dramáticas, que no demolieron el edificio dramático del teatro aristotélico. Según Adame.

literarias y estructurales, desarrollando en ocasiones una investigación personal sobre los elementos históricos, sociales, psicológicos, filosóficos, etc. que requiera el texto en cuestión, con la finalidad de captar la esencia ya plasmada en la articulación estilística del autor en forma escrita.

Al comenzar el estudio de la obra el director tiene bien abiertos lo ojos respecto a los tres elementos presentes en toda obra teatral: contenido ó tema, estructura y estilo. Finalmente debe reconocerlos y comprenderlos como valores literarios y teatrales. (Candfield, 1991, pág. 5)

Para luego proponer un concepto de escenificación convocando a un grupo de colaboradores *-equipo creativo-* es decir los diseñadores que desarrollan sus propuestas a partir del concepto del director. Este asienta entonces su plan de escenificación *-incorporando los diseños de sus colaboradores-* en un formato personal de trabajo conocido como libro de dirección, que viene a ser el plan maestro de la puesta en escena²⁶.

Dicha propuesta se cotiza y se pone a consideración del productor para ser autorizada y financiada. Una vez gestionados los recursos económicos se plantea el elenco de la obra y el plan de trabajo para desarrollar los ensayos y la realización de la producción: *-los elementos escénicos previamente diseñados-*.

Este modelo y sus etapas consecuentes las sintetiza con claridad Marisa De León de la siguiente forma:

Las responsabilidades del proceso de producción se dividen principalmente en cinco etapas de trabajo:

- *Preproducción: (Definición y financiamiento)*
- *Ensayos y realización (puesta en escena y construcción)*
- *Producción: (montaje en el foro, ensayos técnicos y generales)*
- *Estreno-temporada-gira: (comercialización)*

²⁶ Aunque el libro de dirección es un elemento que algunos directores no emplean, ó solo lo emplean en ciertas ocasiones y etapas de trabajo, el proceso de escenificación parte de un plan previo que busca asentar la composición global de la puesta en escena a punto de ser desarrollada.

- *Posproducción (cierre administrativo, registro y evaluación)*. (León, 2007., pág. 98)

En esta dinámica, la consigna creativa para el actor se conduce desde un principio, hacia una interpretación del texto dramático y personaje(s) asignado(s) como objetivos primordiales de estudio y asimilación; de la misma forma que desarrollará su propuesta partiendo de las premisas artísticas del director y su equipo creativo.

[En el primer ensayo] se reparte la versión definitiva de los libretos, repertorios, guiones, etc. y el director junto con el equipo artístico de diseñadores expone el proyecto, la propuesta del montaje, el concepto genérico y estético, así como fechas, términos y condiciones generales de contratación. (León, 2007., pág. 100)

Así, en esta dinámica de trabajo el primer acercamiento de toda la compañía hacia la obra se realiza mediante una o varias sesiones de mesa, donde se analiza a fondo las cualidades del texto con la finalidad de orientar su interpretación. (León, 2007., pág. 101)

El paso del texto a la escena se desarrolla mediante un trazo escénico donde el movimiento (diseño corporal y trayectorias, acciones de conjunto etc.) por lo regular ya está vislumbrado por las pautas de composición del director en colaboración con el coreógrafo (según el caso), en un espacio previamente diseñado por el escenógrafo.

El libro de dirección es la determinación del movimiento escénico] .. [esta determinación consiste en tomar decisiones, primeramente acerca de los lugares en que se deben presentar las escenas una por una, y después, acerca de donde, como y porque habrán de moverse los personajes de una lado para otro en zonas previamente escogidas. (Candfield, 1991, pág. 134)

En este aspecto, la libertad de movimiento del actor en el espacio es variable, - puesto que para algunos directores al principio de los ensayos es factible cierta exploración creativa del actor-, pero siempre bajo los límites de la concepción escénica del director, pues es él quien finalmente tiene la idea de conjunto de la puesta en escena -a partir del libro de dirección- y por lo tanto de su estructura escénica, de elaboración estilística en la corporalidad y en el tratamiento vocal, así como del concepto visual del espectáculo.

En resumen, el libro de dirección debe encerrar toda la información necesaria acerca de la representación, para mostrar clara y completamente como debe escenificarse la obra. (Candfield, 1991, pág. 131)

Hay que observar que este procedimiento pone énfasis en la responsabilidad del actor, como el ejecutante de un profundo trabajo de caracterización mediante la realización de acciones escénicas dirigidas hacia la interpretación de un personaje cuya naturaleza en buena medida ya está concebida.

Los movimientos están planteados para personajes, no para actores. (Candfield, 1991, pág. 142)

Curtis Candfield, ejerce *–en relación al comentario anterior* - su rigor como director y especialista de técnica de la dirección escénica en Norteamérica, sosteniendo una postura estricta donde pareciera restarle personalidad al actor, *-cosa que no ocurre a ese extremo-*.

Respecto al punto anterior, se pueden llegar a tener numerosos enfoques, respecto al concepto de libertad del artista escénico. En este tipo de práctica se observa la primacía a realizar productos escénicos que se destacan por ofrecer un discurso y plan operativo estructurado, mediante procedimientos escénicos donde lo principal es su factura estética.

A continuación se describirán los contrastes más visibles con respecto a la Creación Colectiva.

En cuanto al Concepto y práctica de Autor:

Tal vez la primer diferencia que salta a la vista en la C.C es quien y como realiza la estructura y escritura del hecho teatral (dramaturgia). De antemano, las funciones del dramaturgo como un profesional del teatro que colabora en la composición dramática de una escenificación y su expresión por medio de la palabra, es una actividad que se sostiene en la Creación Colectiva. Pero lo que cambia principalmente es la noción de autor individual.

Como se mencionaba en el capítulo 1, la C.C no forzosamente desplaza, ignora, o menosprecia la presencia de la palabra ni el papel del dramaturgo en dicha tarea.

“La dramaturgia autoral y la creación colectiva son líneas artísticas paralelas que no tienen por qué devorarse una a la otra. Cada una tiene su campo y su función dentro de un teatro revolucionario. La única diferencia está en que cuando la primera peca de ausentismo, la segunda acude a llenar el vacío”. (Galich, 1978, pág. 31)

El cambio consiste en el hecho de que el proceso *–personalizado–* del autor teatral, se desplaza hacia la dinámica participativa, partiendo de referentes comunes *- investigación previa-*, y en ocasiones con una fuerte influencia de los contextos sociales particularizados una vez investigados, y a partir de los cuales *–y para quienes-* se escenifica, mediante un proceso experimental realizado desde el actor (Dramaturgia Actoral).

“En lugar del método doble del teatro tradicional, donde un dramaturgo escribe el guión aisladamente y otros artistas lo llevan a escena; el nuevo teatro practica un proceso único donde el grupo mismo desarrolla la pieza desde la concepción inicial hasta la representación terminada”. (Vázquez, 1978, pág. 131)

Y este salto entre la visión individual y la colectiva ha creado numerosas posiciones de reflexión estética entre creadores escénicos actuales, puesto que supone diversas transformaciones respecto a la finalidad y mérito de la creación teatral.

La dramaturgia no pertenece a una temporalidad resuelta. La dramaturgia, si es algo, es una práctica que nos capacita para sacudirnos de las falacias intencionadas y economías trastornadas basadas en la noción de individualismo. (Heathfield, 2011, pág. 91)

Por lo tanto la función del dramaturgo en la C.C, tiene la importante tarea de asentar la posición crítica grupal sobre un tema determinado, examinada mediante un proceso experimental hecho por los actores, para articular el material dramático hacia su estructura final. (Ver etapa de composición cap-3). Función que precisamente *-en dicha etapa-* ya no puede realizar el actor al estar encaminado a la preparación de su rol específico en el montaje.

En cuanto al Concepto y práctica de actor:

Así, el trabajo del actor en la creación colectiva tiene algunos cambios, puesto que se diversifica y se desarrolla más allá de la función de caracterización.

Deja de ser el simple ejecutante para convertirse en el creador de sus propios mundos, en un elemento dinamizador para la construcción del todo.] .. [Se puede decir que en la Creación Colectiva el actor pisa el terreno del director y el dramaturgo, los actores son los encargados de realizar las improvisaciones que servirán en construcción] (Rendón, 2008, pág. 12)

Desde luego esta característica nos deja ver otro perfil en la profesión de actor muy distinta:

El actor es.....[el coordinador de su propia propuesta actoral, inventa los estímulos que darán paso a su creación total. El sistema pasivo donde el actor espera de su director el estímulo o la respuesta es abolido totalmente, acá él debe de estar preparado integralmente en su arte, no como un ejecutante, sino como un creador, trasgresor y transformador de la realidad en sus propuestas actorales.]. (Rendón, 2008, pág. 112)

De esta manera sus capacidades se encuentran profundamente enfocadas hacia la investigación y la creación, resolviendo otras necesidades de práctica y autoformación.

La negación que la C.C. hace del más recio teatro tradicional, es una negación dialéctica. El integrante del grupo no se libera de “exigencias artísticas”, sino que adquiere otras nuevas. (Vázquez, 1978, pág. 151)

Al intervenir directamente en la investigación y reflexión que formula el discurso escénico, el actor requiere ciertas capacidades intelectuales, para observar, estructurar y sintetizar la información, y luego poderla desarrollar a través de su técnica actoral. Por lo tanto para esto es indispensable una constante disciplina auto-formativa.

La operación del grupo difiere de una compañía clásica ó de una institución-empresa moderna; dedica una parte de sus actividades al aprendizaje en conjunto (en el mismo espacio o con el mismo guía) y lo complementa con estudios de interés personal, lecturas de amplio espectro y, a veces, con actividades fuera del grupo que suelen diversificar los proyectos personales. (Fediuk, 2008, pág. 144)

Esta modalidad de trabajo integral del actor difiere entonces de la formación del teatro tradicional por especialidades o técnicas específicas, dejando atrás la noción de –*estilos*- ya establecidos de actuación, puesto que la orientación estética en la C.C. consiste en la capacidad para crear su propio lenguaje según la puesta en escena y su contexto.

En cuanto al Concepto y práctica de director:

La tarea del director es coordinar los procesos de reflexión y creación de un proyecto desde una perspectiva colectiva, para luego visualizar e instrumentar su escenificación. Y donde los materiales de búsqueda –*idea incentiva*- (ver punto 3.2.2) al ser múltiples, se diversifican en forma y fondo

–respecto a la práctica tradicional donde la fuente del proyecto es siempre el texto dramático- .

[El director]...[Con el tiempo se amplía entrando en competencia con la autoridad moral del autor, quien retorna a la literatura, mientras la escena se nutre de guiones, esquemas o adaptaciones de textos literarios. Esto coincide con el movimiento de la balanza hacia la “cultura de la imagen” que propicia el alejamiento del teatro textocentrista para acercarse al escenocentrista.] (Fediuk, 2008, pág. 161)

Así al orientar los procesos de análisis-investigación-experimentación del proyecto, *-con especial atención al proceso actoral-*, se fundamenta conceptual y estéticamente la puesta en escena.

El director ya no es un intermediario de entre la página escrita y la puesta en escena, aunque todavía desempeña un papel importante. Su función es la de crear las condiciones propicias (metodológicas y psicológicas) para la creación actoral. (Luzuriaga, 1990, pág. 99)

Por lo tanto al estar así reorientadas sus funciones de autoridad, *-desde el punto de vista intelectual-*, su incorporación creativa suele ser diferente: más observadora y receptiva.

El director se deja al extravío como un observador como un espectador de las improvisaciones, que organiza y da su punto de vista claro y enriquecedor. Sigue siendo el guía del proceso, no como un inquisidor o dictador, más bien como un

estimulador principal. Es un miembro más del grupo que toma el trabajo de manera más compartida. (Rendón, 2008, pág. 13)

Y en su momento toma la batuta definitiva para coordinar el proceso de escenificación, donde la composición escénica final –desde el punto de vista operativo y estético- requiere de su capacidad para asentar la visión global.

En cuanto al Concepto de trabajo grupal:

En las agrupaciones alternativas que trabajan en C.C., la distribución de las funciones suele tener otras dinámicas, donde la distribución del trabajo se realiza en grupo.

Observamos en las relaciones de producción/creación un proceso dinámico, abierto, menos jerárquico gracias al modo multifuncional; es decir alternando las funciones que anteriormente determinaban el status dentro del teatro, institución, ó empresa. La relación con los públicos concretos se hizo más estrecha y los espacios alternativos favorecieron a esta nueva comunicación. (Fediuk, 2008, pág. 138)

Donde las funciones suelen ser rotativas según circunstancias y capacidades.

Algunos grupos no reconocen ninguna diferencia de funciones en el trabajo. Todo lo crean en el mayor sentido de colectivismo. En otros las funciones son rotativas] ... [Otros trabajan la primera fase de la creación: -la investigación ó análisis – sin distinción de oficio, y a partir de ese momento cada cual aporta al espectáculo a través del medio más adecuado para él. (Vázquez, 1978, pág. 142)

De esta manera bajo dichos criterios de organización, las agrupaciones alternativas sostienen un concepto de participación que exige compromiso, formación constante y capacidad de adaptación, tanto en los aspectos creativos como operativos, para resolver los requerimientos de cada montaje, estableciendo en forma colectiva las estrategias adecuadas para cada escenificación.

En cuanto al Concepto de espectador activo:

El teatro puede llegar tener una enorme capacidad de asimilación pública, mediante estructuras abiertas y audaces que permitan al espectador una libre asociación de sucesos cuestionando sus causas y repercusiones en base a temas propuestos, en

lugar de recibir únicamente interpretaciones terminadas. Sobre este punto Gerardo Luzuriaga cita a Augusto Boal a este respecto:

En el teatro tradicional, según Boal, el espectador, interlocutor silencioso, absorbe las visiones acabadas del mundo, que corresponden generalmente a la imagen que de él tienen las clases dominantes. Esto en virtud de que el espectador delega pasivamente poderes en los personajes para que actúen y hablen por él. (Luzuriaga, 1990, pág. 185)

De esta manera la asimilación del presente individual y colectivo, de la escenificación es la clave para convocar sin intermediaciones el encuentro *escena-público*.

La activación de los espectadores para que reaccionen críticamente y productivamente ante el texto escénico propuesto, violenta toda recepción ó “lectura” a tono con el proceso de creación, y así empieza a generarse un nuevo código de participación]. (Luzuriaga, 1990, pág. 185)

En la C.C las posibilidades participativas del público en relación a la escena y en ocasiones *–dentro de la escena misma–*, es un tema muy amplio que será retomado en capítulos posteriores.

2.6 Producción y Gestión de la Creación Colectiva

Las necesidades operativas de la C.C en Iberoamérica, han sido resueltas por agrupaciones teatrales independientes, partiendo frecuentemente de severas condiciones socioeconómicas a lo largo de su historia, y donde por lo regular sus posibilidades de creación y distribución han marcado una distancia en relación a los circuitos oficiales y comerciales del teatro.

Aunque también por otra parte hay que destacar que varias de ellas por su vocación social han experimentado un frecuente contacto con distintas audiencias en entornos particulares, *-en varias ocasiones comunidades específicas-*²⁷, encontrando así formas de relación que han permitido dar sentido a su presencia, constituyendo núcleos de trabajo comprometidos y autónomos.

Por lo tanto dichas agrupaciones teatrales se han constituido como formas de organización desligadas del modelo tradicional de empresa teatral. Como lo señala Jesús Cimarro *-importante productor y gestor de artes escénicas en España-*:

Estas compañías, llamadas así por la alternativa –a nivel organizativo, económico y de tamaño numérico- que ofrecen a la empresa de producción, ocupan un importante lugar dentro de la producción privada, al crear en la mayoría de los casos núcleos estables de producción. (Cimarro, 1997, pág. 76)

Estas agrupaciones –desde la perspectiva de este autor- presentan las siguientes características:

- *Formadas por pocos miembros, con la opción de ampliar el equipo, -por lo regular para resolver tareas técnicas- según las necesidades de cada montaje.*
- *La posibilidad de subsanar dichas necesidades con miembros de la misma agrupación evitando gastos. En ocasiones siendo los mismos actores quienes adquieren responsabilidades de gestión y montaje.*
- *Poco volumen de representaciones en un circuito de exhibición muy reducido.*

²⁷ En este caso podemos hablar en Iberoamérica de “Mapa Teatro” en Colombia, ó Yuyachkani en Perú, así como el trabajo de Roger Bernat en España. Estos casos se ampliarán en el cap. 4.

- *Organización interna muy escueta en producción y distribución, donde se rotan tareas entre los mismos miembros.*
- *En ocasiones cuentan con local propio para ensayos.* (Cimarro, 1997, pág. 76)

De esta manera podemos ver como los alcances de dichas agrupaciones dependen en gran medida de la capacidad de compromiso y capacitación de sus pocos integrantes ya que *-como menciona Cimarro-*, las tareas suelen ser rotativas y su impacto puede tener relación con: la formación y experiencia de sus integrantes, la disponibilidad de tiempo para realizar dichas tareas: producción y gestión *-fuera de sus tareas artísticas-*, y desde luego sus contactos con circuitos de distribución.

En general la figura del productor en la C.C. se encuentra estrechamente vinculada con el proceso artístico, tanto para proveer los requerimientos de dicho proceso, como para detectar su futuro impacto, y planear a tiempo las estrategias de su proyección. Chris Baldwin *-quien junto a otros autores llaman “teatro de creación”, a este tipo de procesos-* menciona que el productor debe tener una posición especialmente creativa y solidaria con las tentativas de cada proyecto:

.los productores de teatro a menudo se quedan poniendo en orden la gestión y las finanzas y solo intervienen cuando el director no puede llegar a más. Sin embargo, cuando se trata de teatro de creación, el productor necesita estar completamente involucrado y totalmente dedicado a asegurarse de que el proyecto pueda llegar a buen término. (Baldwin, 2002, pág. 149)

De ahí lo importante que es para el productor ser un *observador-activo*, permitiéndole adquirir una visión periférica sobre las posibilidades de impacto de un proyecto.

Todo esto demuestra que, para un productor, la fase de concepción es crucial tanto en términos de organización como de tiempo. Cuanto más tiempo se tenga para completar esta fase, a la vez que se nos da una fecha tope, más fácil será la labor que vendrá después. (Baldwin, 2002, pág. 157)

De ahí que se deban cuestionar y resolver una serie de puntos *-que desde la mirada de este autor-* se agrupan de la siguiente manera:

- *Qué tipo de personas se necesitan*
- *Cuanta gente se necesita*

- *Cuando se planea hacerlo*
- *Qué tipo de espacio escénico se busca y para qué tipo de público está orientado el proyecto.*
- *Cuánto costará?*
- *Quien puede estar interesado en aportar dinero para este proyecto y por qué?*

(Baldwin, 2002, pág. 157)

De ahí que sea aventurado para este tipo de producciones establecer desde un principio una estimación de costos o calcular la cantidad de recursos humanos, cuando todo está en juego durante la experimentación. De la misma forma no se puede saber el tiempo que tarde un proceso experimental.

De cualquier forma la mirada del productor debe estar atenta a las posibilidades de proyección en relación a las posibles audiencias con objeto de buscar estrategias de financiamiento. Baldwin sobre este aspecto menciona lo siguiente:

Cualquiera que sea la génesis del proyecto, como productor se debe estar completamente convencido de que hay algo en la idea que atraerá a otras personas. Una vez que nos hayamos comprometido con el proyecto, se tendrá que persuadir a un equipo de teatro completo: patrocinadores y sponsors, espacios escénicos, gente de marketing y de prensa, y al público objetivo, de que este es un esfuerzo que vale la pena. (Baldwin, 2002, pág. 149)

De esta manera la procuración de fondos se desarrolla en la medida en que un proyecto vaya esclareciendo su naturaleza creativa, su lenguaje; y descubriendo a su espectador y su entorno de intercambio. Y donde -según Baldwin- hay que adelantarse a calcular y buscar los medios propicios para consolidar dicho proyecto:

Para esto y como la mayoría de los proyectos, probablemente, se tendrá que conseguir tanto dinero como sea posible de promotores y donaciones que (ojalá) darán dinero por adelantado. Pero hay que recordar que estas organizaciones, ya sean de dinero público o privado, querrán algún tipo de participación en lo que se está haciendo. (Baldwin, 2002, pág. 156)

Quizá por esto para el productor en la C.C., sea un desafío captar el devenir de una producción que está determinada por su carácter cambiante, donde nada está establecido y donde hay que saber promover lo que aún no tiene forma. Sin embargo debemos recordar que numerosas agrupaciones no cuentan con la figura del productor, siendo los mismos integrantes quienes se encargan de realizar dichas tareas.

El teatro alternativo tiene la costumbre de que todos hagan todo, porque no se piensa en los recursos humanos especializados. (Berman M. , 2013, pág. 2)

Por lo tanto Cimarro *-ante dicha problemática de operación-* menciona que dichas agrupaciones tienen pocas posibilidades para realizar temporadas extensas y giras, circulando en entornos reducidos, sin mucha capacidad de proyección, lo que mueve a pensar que al enfrentar su difícil inserción en los circuitos de salas teatrales, se presentan problemas como: una frágil conservación de públicos y escasas posibilidades de subsistencia así como dificultades para recuperación su inversión.

En relación a dichos problemas de financiamiento como estrategia es importante el papel que juega el distribuidor en este tipo de agrupaciones, para resolver una vía de ingresos para dichas agrupaciones. Sobre este punto este autor cita a Juana Sánchez respecto de este punto:

En cualquier caso es imprescindible, que haya identificación en las líneas de trabajo; este principio ideológico incide directamente en los resultados de la producción. Puesto que esta es en definitiva, a través de la distribución, la fuente primordial de ingresos del grupo. [...]. En este punto se encuentra uno de los potenciales creativos del productor, seleccionando los circuitos adecuados para la distribución del espectáculo. (Cimarro, 1997, pág. 77)

Sobre este mismo punto, Francois Colbert y Manuel Cuadrado, partiendo de una perspectiva del Marketing cultural mencionan lo siguiente:

Para el caso concreto de las artes escénicas, Melillo (), afirma: las artes escénicas por su primordial naturaleza artística, requieren principios de marketing (y sus consecuentes procesos y técnicas) que sean adaptados antes de su integración en el proceso creativo. Solo entonces se podrá encontrar una audiencia para un espectáculo escénico. Con todo, se descubre que los principios de marketing son constantes, mientras que el proceso creativo es cambiante. (Colbert, 2003, pág. 25)*

Sin embargo podemos encontrar que frecuentemente los sistemas de apoyos han venido funcionando para financiar los bienes materiales de producción, *- incluso sin considerar las nóminas-* descuidando la difusión y sostenimiento de su proyección mediante vías de distribución, dejando así que las producciones tengan poca continuidad, como lo afirma Mónica Berman:

Por otra parte, todos los subsidios están ligados a la producción y no hay nada ligado a la explotación, me refiero a la temporada de funciones. Se produce mucho pero queda ahí. No se piensa ni cómo, ni para quién, no se piensa el modo de sostener un espectáculo una vez que está listo. (Berman M. , 2013, pág. 3)

De esta manera encontramos que en las producciones independientes generalmente se ocupa mucho más tiempo en desarrollar los proyectos que el tiempo que se sostienen en cartel, logrando una reducida proyección al no resolver a tiempo las necesidades de difusión y comunicación, quizá por la misma saturación que el trabajo artístico demanda, quedando a la deriva las perspectivas a mediano y largo plazo de un producto escénico, como lo afirma Berman:

En lo independiente, autónomo o alternativo que no tienen fines de lucro en general, se piensa mucho en la creación y muy poco en la recepción. (Berman M. , 2013, pág. 3)

El problema también ha sido el surgimiento de un gran número de pequeñas producciones autónomas, que son poco conscientes de su actividad entre si; *-por la poca relación inter-gremial entre los creadores-* provocando que dichas agrupaciones pierdan de vista la proporción entre oferta-competencia- demanda y sus coordenadas de distribución.

El tema de los públicos tiene que ver también con políticas culturales. Los subsidios generaron una explosión indiscriminada de producciones que no están acordes a la demanda que hay de teatro. Entonces se produce un desfase con el poco público que hay. (Berman M. , 2013, pág. 4)

Una de las razones que dificultan la proyección de los espectáculos alternativos, es la poca visibilidad y accesibilidad para el público. Por lo regular la información para el público en este tipo de trabajos es confusa ó escueta, pocas veces hay forma de obtener datos certeros para el interesado. Sobre esto Berman agrega lo siguiente:

-¿Y qué pasa con el público en el teatro alternativo?

-En ese caso hay un problema central, al que denominamos “accesibilidad” para que el espectador se acerque. (Berman M. , 2013, pág. 4)

Para Berman es indispensable entonces que por su parte las agrupaciones independientes tengan una postura de observación más consistente sobre las posibilidades de demanda de sus trabajos.

En lo más artístico, que tiene otros fines, el proceso es diferente. No se trabaja al gusto del público, pero entonces es necesario ver cómo establecer la relación con el público potencialmente objetivo. [...] Es necesario pensar a quién está dirigido el proyecto que se está encarando. Es necesario acotar: por dónde circula este público potencial, qué radio consume, qué programa de televisión, qué diarios, es necesario saber de sus consumos culturales. (Berman M. , 2013, pág. 5)

De esta manera la investigación y formación de públicos es una labor cada vez más necesaria para su desarrollo cuando se trabajan procesos experimentales.

TERCER CAPÍTULO

Marco histórico de la escena alternativa Iberoamericana actual: de 1995 a 2010.

Cuando ya todo es teatro, ¿qué le queda entonces al teatro?

Roland Barthes.

Si observamos el contexto histórico –en *los años setenta*- en que la Creación Colectiva se originó como forma alternativa de producción teatral, podemos observar que las condiciones históricas de entonces marcaron *-según varios autores-*: (Vázquez Pérez Eduardo, 1978: 136-140),(Perales Rosalina, 1989:10), (Villegas Juan,2005: 185), un fuerte apego a posiciones de resistencia ante diversas políticas oficiales.

Y donde dichos puntos de vista expresan la manera en que las estrategias de operación y los principios que movían a la C.C. estaban encaminadas a tomar posiciones de intervención crítica implementando escénicamente una auténtica representación social, especialmente en los contextos más desfavorecidos de Iberoamérica.

Ante los cambios históricos ocurridos en las tres últimas décadas donde las condiciones políticas se transformaron notoriamente, las formas de organización y creación de las nuevas agrupaciones alternativas de teatro que continúan ejerciendo la C.C. han presentado cambios notables, como lo expone Hans Thies Lehmann:

Definitivamente hay un renovado espíritu de trabajo en colaboración, si bien de un modo diferente al de los tiempos de la –creación colectiva- de hace algunos años, aunque solo sea por una idea menos utópica del trabajo colectivo. (Lehamann, 2011, pág. 311)

En el período comprendido entre 1995 y 2010 *-desde la perspectiva de Joel Ortega Juárez-*, se han registrado transformaciones históricas en Iberoamérica enmarcadas por períodos de transición de los gobiernos de la región hacia estados democráticos,

En las docenas de procesos transicionales ocurridos en el último cuarto del siglo XX, tanto los que pusieron fin a dictaduras militares de derecha en Portugal, España y Grecia en la Europa Mediterránea; las de las llamadas dictaduras proletarias o democracias populares en el centro y el este europeo, o bien la caída de las dictaduras militares derechistas de Iberoamérica: Brasil, Argentina, Uruguay, Perú, Bolivia, Paraguay, sobre todo la dictadura de Pinochet en Chile, y además el fin de las dictaduras militares en Centroamérica, si bien en esta región se dieron dos fenómenos singulares: la Revolución sandinista en Nicaragua y el Pacto FMLN-gobierno militar en El Salvador, en todos esos casos se transitó de sistemas y regímenes autoritarios a su transformación en democracias. (Juárez, 2012, pág. 5)

Así se percibe que algunas de dichas sociedades venían de etapas históricas marcadas por dictaduras militares y condiciones opresivas.

Por lo tanto se puede apreciar –*como lo comenta Analola Santana-* la manera en que este proceso terminó modificando notablemente las condiciones de acción para las nuevas industrias culturales, donde uno de los factores determinantes que ha influido en dicho margen de tiempo, ha sido la participación cada vez más acelerada de las sociedades iberoamericanas en los procesos de globalización. (Santana A. , 2010, pág. 17)

En esta nueva coyuntura –*según Analola Santana-* el papel de las instituciones oficiales como mediadoras de cultura se fue transformando. La función de dichas instancias como reguladoras del acontecer histórico-cultural ligado a contenidos ideológicos cambió su orientación, dando lugar a espacios inéditos de mutación donde los nuevos individuos, –*transitoriamente carentes de representación en el sentido político-*, se convertían en sujetos de emancipación voluntaria o involuntaria, aunque a la vez también en sujetos vulnerables de nuevas formas de regulación ó –*normalización-* derivados del nuevo orden mundial.

Fue entonces en este contexto donde las políticas neoliberales entraron en vigor estableciendo criterios de mercado a cualquier actividad de intercambio. (Santana A. , 2010, págs. 34 - 50)

Así, la historia entendida como representación colectiva - *como lo expresa Oscar Cornago, destacado Investigador de artes escénicas de España*- al estar dictada desde los medios oficiales se transformaba tratando de implementar nuevas formas de identificación y aglutinación social bajo pautas democráticas.

Estas reinenciones de la historia, generalmente centradas en el acto último, se han ido escenificando de manera siempre distinta. Uno de los últimos intentos por encontrar un final, y con él quizá un sentido, tuvo lugar en los años setenta y sobre todo en los ochenta. El mundo (occidental) salía de una época de revoluciones artísticas y políticas, años de experimentalismos estéticos y radicalidades políticas. Este período marcó en algunos países de Iberoamérica y Europa el paso de las dictaduras militares a las democracias. A partir de ahí se inicia una época de “normalizaciones” artísticas e institucionales. Los nuevos gobiernos se entendieron como la vuelta a una especie de normalidad dentro de la historia y el fin de aquellos años de ilegalidades políticas y artísticas, que en algunos casos pasaron a ser legales y en otros definitivamente ilegales. (Cornago O. , 2011, pág. 226)

Quien además destaca esta particular situación donde el individuo común se ha venido encontrando paulatinamente *–aislado–* al no tener claros sus vínculos con el contexto oficial.

Instituciones que no representan a sus ciudadanos e individuos que no se sienten representados. (Cornago O. , 2011, pág. 272)

Al observar esta experiencia de desvinculación donde el individuo se encuentra cada vez más disperso, pero a la vez más cerca de los privilegios de la democracia, - *siguiendo la perspectiva de Oscar Cornago*- podemos localizar un espacio confuso de reordenamiento en las nuevas sociedades. Un espacio de mutaciones que muestra por un lado una nueva participación civil pero por otro lado una integración masiva a un nuevo orden mundial que arroja al individuo ante nuevas coordenadas existenciales y donde los perfiles de identidad se han venido transformando vertiginosamente, alterando el sentido de pertenecía que antes *-según este autor-* se limitaba a conceptos como: institución-territorio-comunidad-nación.

Este fenómeno de desvinculación o transformación de las formas de pertenencia también lo aborda Néstor García Canclini –*reconocido antropólogo argentino*²⁸- quien encuentra nuevos ejes que delinear la configuración social actual:

La problemática no se reduce al dominio del territorio ó de los apartados institucionales. A veces, las relaciones actuales se configuran como una sociedad de redes (familiares, locales, regionales y trasnacionales). (Canclini N. G., 2009, pág. 2)

Dejando así atrás los esquemas tradicionales de participación y marcando un giro evolutivo importante hacia la *-voluntad del individuo-* como crisol de las expectativas humanas- *ética de la autorrealización* – (Beck, 2000).

La institucionalización de estas identidades contribuyó a un desplazamiento del campo artístico hacia la primera persona, un –yo- proyectado, sin embargo, sobre un espacio público, es decir, social sobre el que no consigue construir un relato representativo. (Cornago O. , 2011, pág. 263)

Así,- *desde esa perspectiva-* la posición del sujeto inmerso en el devenir de la historia parece desincorporarse como *-sujeto acrítico del acontecer-*, aunque también con la posibilidad de re-definir su posicionamiento crítico desde su autonomía ideológica.

... ser histórico no significa formar parte de una historia, sino una manera de estar frente a la historia. (Cornago O. , 2011, pág. 283)

Esta posición de objetividad que comenta Cornago, nos induce a un desdoblamiento crítico como actitud de reubicación constante, que finalmente es la posición que él considera deseable del artista contemporáneo.

Por lo tanto –*según lo anterior-* estas condiciones han motivado una perspectiva diferente del creador escénico alternativo de las recientes generaciones al intentar comprender, convocar y plasmar el lugar que tiene el individuo contemporáneo ante las nuevas coordenadas sociales y existenciales donde un sistema –*que como lo comenta Luís Chesney* – está profundamente individualizado y ha marcado la pauta del orden social.

²⁸ García Canclini se ha especializado en el estudio de los fenómenos de Modernidad-posmodernidad en la cultura Latinoamericana, a él se le debe el concepto de *-hibridación cultural-*. Actualmente es profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana en México.

El teatro en América Latina ha manifestado siempre una gran diversidad cultural, aunque también es visible su unidad, principalmente histórica, no sincrónica. Por esta razón es que se puede hablar de momentos similares diacrónicos que son comunes en todo el teatro continental. A partir de los años noventa se evidenciará un cambio en la escena, que coincide con la incorporación de nuevos conceptos económicos en toda Latinoamérica, como se conoce este momento con la entrada del llamado neoliberalismo. (Chesney, 2007, pág. 26)

En esta situación y *-siguiendo la visión de Oscar Cornago-* una de las premisas que se puede observar en el artista escénico reciente podría resumirse así : - *“desde mí .. en el escenario busco proyectar la resonancia de mi contexto”- :*

La reflexión que algunos artistas, y parte de la escena en general, van a desarrollar en primera persona a medida que avanzan los años noventa, puede entenderse también como un modo de replantear esa relación con la historia que parece haberse perdido. La reflexión va a comenzar por abajo, por el propio cuerpo, por la historia personal del artista. Hablar de uno mismo es una forma de reconstruir un horizonte histórico. El cuerpo aparece como un espacio-cero, de la historia, (Cornago O. , 2011, pág. 278)

El punto de partida en esta línea – *como lo también lo señala Cornago-* ha sido escenificar la introspección abierta del actor como acto público, una práctica que al carecer de ficción pone al desnudo y en extremo la realidad de sí mismo provocando desde otra perspectiva el encuentro de intimidades: individuo actor- individuo espectador, redefiniendo incluso la cotidianidad, - como también lo comenta Thies Lehmann

Las artes escénicas tratan más sobre la investigación de la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien. Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más del arte de exponer realidades y de crear teatros de situación, que de representar ficciones dramáticas sobre ellas –aunque esta práctica no haya desaparecido completamente-. (Lehamann, 2011, pág. 313)

Abriendo así la posibilidad de redimensionar política y socialmente al sujeto contemporáneo. Dichos planteamientos expresan entonces observaciones e inquietudes destinadas a reformular el concepto de *–comunidad-* en el teatro como lugar de encuentro, como un espacio de relaciones que replantea la posibilidad para re-descubrir el interés común y donde la experiencia participativa podría volverse un modo diferente

de abordar las demandas tanto sociales como existenciales que al paso de los años – *según Cornago*- siguen sin resolverse.

A lo largo de los años noventa son muchas las cosas que parecen haber quedado atrás en la historia de occidente, sus militares y golpes de estado, sus revoluciones, luchas sociales e ideológicas, y muchas las que se presentan con deslumbrante novedad. Pero ni todo quedó tan atrás ni todo fue tan nuevo. Esto parecen decir los escenarios cuando vuelven a dirigirse directamente al público, a encender las luces para hablar cara a cara con el otro, para dejar ver un espacio de relaciones antes que una obra acabada. (Cornago, 2009, pág. 12)

En las últimas dos décadas – *según García Canclini*- se ha desarrollado una importante proyección de la cultura Iberoamericana hacia el contexto mundial a partir del impacto de los medios masivos de entretenimiento, además del lugar protagónico que ha tenido el uso de nuevas tecnologías de la información en los años recientes. Por otra parte han tenido lugar numerosos movimientos migratorios creando enormes desplazamientos humanos principalmente desde Iberoamérica hacia Norteamérica y Europa generado nuevas formas de adaptación a las culturas occidentales desarrolladas:

El desarrollo moderno de las sociedades iberoamericanas, y su parcial incorporación a procesos globalizadores, va acrecentando la importancia de otras formas de diversidad. A las diferencias étnicas y nacionales se añaden diferencias y desigualdades educativas, movimientos migratorios que generan nuevas fracturas y continuidades entre residentes en distintos países, las conexiones de las industrias culturales y las redes digitales que propician nuevos modos de acceso e intercomunicación pero también diversidades nuevas. (Canclini N. G., 2009, pág. 2)

Desde la perspectiva de Zygmunt Bauman - *destacado sociólogo de origen polaco*- en el mundo contemporáneo se han presentado cambios importantes en la manera en la que se desarrollan los vínculos humanos tanto en el ámbito laboral como privado, partiendo de las nuevas transformaciones motivadas por los acelerados procesos de individualización así como también por las nuevas dinámicas -*cada vez más vertiginosas*- de movilidad social, desplazando así numerosos mecanismos de una vida que era principalmente sedentaria en la sociedad moderna occidental. De esta manera los núcleos humanos movieron sus coordenadas hacia contextos cada vez más inestables en los estilos de vida e incorporación social alterando notablemente su sentido de pertenencia.

Este fenómeno Bauman lo ha estudiado con detalle, quien ha acuñado el término de *–Modernidad Líquida–* para explicar dicha problemática.

La modernidad pesada mantenía el capital y el trabajo dentro de una jaula de hierro de la que ninguno podía escapar. La modernidad liviana solo ha dejado a uno de ellos dentro de la jaula. La modernidad “sólida “ era una época de compromiso mutuo. La modernidad “fluida “ es una época de descompromiso, elusividad, huida fácil, y persecución sin esperanzas. En la modernidad “liquida” dominan los más elusivos, los que tienen libertad para moverse a su antojo. (Bauman Z. , 2002, pág. 129)

En estas condiciones *–según Bauman–* las relaciones humanas actuales también se suelen realizar motivadas a vivir un presente perpetuo, evadiendo compromisos duraderos y dejando atrás la cultura del esfuerzo que en otro tiempo permitió a otras generaciones construir con el trabajo de años su capacidad patrimonial, permitiéndoles valorar y sostener su capacidad productiva al formar parte de asentamientos humanos más o menos estables.

De modo que los conceptos de *-tiempo-espacio-* en la convivencia, que antes se mantenían más o menos homogéneos, ahora adquieren otra dimensión. (Bauman Z. , 2002, pág. 129)

En nuestro tiempo ante las nuevas condiciones *–extraterritoriales–* que como se puede apreciar, se imponen como pautas del reordenamiento social, la experiencia de la convivencia *– que se torna intercultural–* y su relación con el tiempo es distinta.

El encuentro entre extraños es un acontecimiento sin pasado. Con frecuencia es también un acontecimiento sin futuro (se supone y se espera que esté libre de futuro), una historia que, sin duda, no “continuará”, una oportunidad única, que debe ser consumada plenamente mientras dura y en el acto sin demora y sin postergaciones para otra ocasión. (Bauman Z. , 2002, pág. 103)

Desde esta perspectiva, podemos observar aspectos que complejizan la conducta del individuo actual, pero que también permiten diversificar y flexibilizar su ámbito de acción multiplicando sus posibilidades de identificación y asimilación de referentes.

Y así, este fenómeno nos obliga también a observar la manera en que las artes escénicas se han venido *–fusionando–* dentro de un marco referencial distinto y sumamente cambiante, donde *–desde el punto de vista de la investigadora mexicana*

Elka Fediuk- las nuevas dinámicas interculturales han marcado nuevos ámbitos de influencia.

Desde su perspectiva las ofertas culturales de todo el mundo han registrado y puesto en práctica nuevos dispositivos artísticos marcados por dicho orden intercultural.

Ya desde los años sesenta una tendencia que había influido al teatro mundial de línea alternativa, había sido precisamente el estudio de tradiciones *-no occidentales-* aplicadas a sus prácticas experimentales: Arianne Mnouchkine, Jerzy Grotowski, el Odin Teatret, Peter Brook, Richard Schechner, entre otros, realizaron viajes a Oriente e incorporado diversos aspectos en sus prácticas. (Fediuk, 2008, Pág. 141).

Según Fernando de Toro – *notable investigador chileno de artes escénicas* -en Iberoamérica la oferta cultural y en particular la escena alternativa también ha experimentado importantes transformaciones permitiendo diversificar y enriquecer profundamente sus referencias estéticas y sus motivos de creación.

Tal vez la entrada a la última década del siglo le permitirá al teatro latinoamericano sentirse parte de la comunidad internacional del teatro, cuya identidad y vitalidad no estará centrada en consignas de tradición ó modernidad, sino simplemente en establecer su propia identidad teatral, la cual solamente se puede obtener al transformar las etiquetas en prácticas escénicas que merezcan dicho nombre, como es caso de muchos espectáculos actuales que confirman y atisban un marcado cambio que esperamos se transforme en un hecho extendido en los años 90 en todo el continente. (Toro, 1996, pág. 15)

Las recientes tendencias estéticas occidentales –*como lo comenta Elka Fediuk*- han sido también motivadas por nuevas formas de pensamiento donde la reflexión del artista sobre su propia creación ha influido notablemente en su quehacer artístico.

La relatividad, la incertidumbre, la indeterminación, son los conceptos que atraviesan la filosofía, la ciencia y el arte, el juego (azar) y la arbitrariedad se incrustan en la realidad y ponen en duda su existencia real; la subjetividad se ampara en la experiencia, mientras la escena adopta los recursos de la fragmentación, la simultaneidad, la yuxtaposición y la autorreferencia, indicios de una operación artístico estética bajo el principio de repetición y diferencia (Deleuze). (Fediuk, 2008, pág. 139)

Es decir un nuevo marco de ideas que *–partiendo desde lo anterior–* ha permitido el reposicionamiento crítico de las artes escénicas ante los nuevos contextos. Pero enfrentando también nuevas estrategias institucionales de producción cultural *–como lo señala Analola Santana–* que cada vez más se mueven bajo criterios de mercado, y donde precisamente la posición crítica y audaz de algunas escenificaciones, han entrado en acción desde nuevas posiciones de resistencia:

En Latinoamérica [el posmodernismo] constituye una respuesta original y combativa, los módulos del logocentrismo colonizador, los ejercicios de descontextualización y generación de ambigüedad, desacralización paródica y carnavalización de los discursos de orden, conformarían un conjunto de gestos estético-políticos alternativos a formas de dominio que no han perdido vigor. (Santana A. , 2010, pág. 86)

Siguiendo esta perspectiva, y *–desde la mirada de García Canclini–* podemos ver como las nuevas estéticas de riesgo en la escena iberoamericana han tenido que enfrentar las estrategias de masificación de las industrias culturales, donde numerosas instituciones emplean criterios de uniformización estética muchas veces supeditadas a valores cuantitativos donde los niveles de audiencia marcan la pauta. :

La autonomía creativa de los artistas se redujo también por las exigencias expansivas de los mercados artísticos, cuando se pasó de las minorías de amateurs y élites cultivadas a los públicos masivos. Para espectadores concebidos bajo reglas mediáticas, las búsquedas experimentales debían reubicarse obedeciendo al marketing, la distribución internacional y la difusión por medios electrónicos de comunicación. (Canclini N. G., 2007, pág. 52)

De esta manera *-bajo los argumentos anteriores –* se puede resumir que la cultura oficial que anteriormente se venía rigiendo por intereses patrimonialistas basados en valores de *–alta y baja cultura–* y donde reinaba la estética del virtuosismo como producto cultural (Santana, 2010, Pág. 18); ha tenido que reorientar sus principios hacia un nuevo contexto de competencia de mercados:

Un tercer factor que desanimó la creatividad fue la atrofia del mecenazgo estatal y de los movimientos independientes de la cultura. Las políticas privadas y públicas, reconfiguradas bajo criterios empresariales, prefirieron, en vez de la originalidad que aspira a crear sus receptores, la capacidad de recuperación de las inversiones en exposiciones y espectáculos. (Canclini N. G., 2007, pág. 58)

De esta manera habría que preguntarse : en un contexto que ha fomentado la -*espectacularización de los discursos artísticos*- ¿qué tipo de experiencia estética será capaz de escapar de dicho dominio?.

Como posible respuesta a esta cuestión algunas propuestas del teatro Iberoamericano independiente orientaron sus trabajos hacia un tipo de intercambio cultural²⁹, pero a través de un equilibrio de influencias entre lo externo y lo interno, entre- *lo regional y lo universal*-.

Propuestas que incorporan nuevas formas de conceptualización y producción escénica pero bajo claves estéticas: -*liminales*”- como las ha nombrado la Dra. Ileana Diéguez, al señalar ciertos estados fronterizos que se permean entre el performance y el teatro.

Propuestas que logran proyectar sus escenificaciones hacia el exterior, pero partiendo de la relación con sus comunidades originarias como vínculos culturales aún indispensables. (Diéguez Ileana, 2007: Pag.19- 51).

²⁹ En esta aspecto cabe mencionar a :Yuyachkani en Perú, Mapa Teatro en Colombia, entre otros, como ejemplos de agrupaciones que aunque cuenten ya con proyección internacional, siguen partiendo de la acción comunitaria para desarrollar sus proyectos.

CUARTO CAPÍTULO

EL CONCEPTO DE COMUNIDAD Y PARTICIPACIÓN EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL

Como ya se ha comentado en este estudio, desde sus inicios la Creación Colectiva desarrolló un fuerte interés por poner a prueba la capacidad del teatro para lograr un acercamiento vivo y consciente entre el espectador y su contexto, a través de propuestas que permitieran al público descubrir y redescubrir sus vínculos humanos, redimensionándose socialmente en forma activa mediante el acontecimiento teatral.

En la actualidad –*como también ya se ha mencionado arriba*- el sentido de pertenencia del sujeto contemporáneo se ha venido transformando paulatinamente.

Desde la perspectiva de Amartya Sen (*destacado autor de origen Hindú, radicado en Inglaterra*), la noción de –*Identidad descubierta*- a partir del origen y marcada por determinaciones como: *-familia, etnia, educación, religión, condición económica, posición geográfica etc.* -, se ha venido transformando con intensidad hacia la noción de –*Identidad elegida*- donde el sujeto es capaz de modificar y diversificar su sentido de pertenecía partiendo de su voluntad, su responsabilidad y capacidad de desenvolvura en un mundo multi-referencial.

De esta manera, complementando esta idea con la visión de –*Zygmunt Bauman*-: un factor de importancia para comprender el concepto de –*comunidad*- , radica en entenderlo como un fenómeno *-individualizado, cambiante y migratorio-*, de gran complejidad que manifiesta profundas transformaciones sociales al replantar la identidad desde el ejercicio de su individualidad.

¹“*Hombres y mujeres buscan grupos a los cuales pertenecer, con seguridad y para siempre, en un mundo en el que todo lo demás se mueve y se desplaza, donde ninguna otra cosa es segura [...] “mientras la comunidad colapsa, la identidad se inventa”* (Bauman Z. , 2002, pág. 182)

Siguiendo las reflexiones del escritor Amartya Sen surgen cuestionamientos como:

...¿es necesario que nuestra identidad social se vincule precisamente con un grupo? ¿Por qué no varios grupos con los que uno se identifica de un modo o de otro? "identidad plural" [...]. Cuando uno tiene que desempeñarse de una forma o de otra, puede haber conflicto de lealtades entre la prioridad que se le da a la raza o a la religión, a los compromisos políticos, a las obligaciones profesionales o a la amistad. Descuidar nuestras identidades plurales a favor de una identidad "principal" puede empobrecer mucho nuestras vidas y nuestro sentido práctico (Sen, 2001, pág. 4).

Según Bauman las situaciones de endogamia que encierran a los grupos humanos en su origen limita la diversidad como oportunidad de elección:

La atracción por la comunidad de los sueños comunitarios se basa en la promesa de la simplificación: llevada a su límite lógico, la simplificación significa mucha mismidad y un mínimo estricto de variedad. (Bauman Z. , 2003, pág. 175)

De manera que -siguiendo a Amartya Sen-, la actividad del sujeto que elige también puede por el contrario estar influenciada por el imperativo del consenso : - ..”Hago lo que dicta la tendencia de mi contexto”- , lo que supone poner en riesgo la autonomía participativa del individuo cuando la comunidad -, *por consenso y bajo influencia de diversos factores-*, elige la opción de no tener que elegir.

En este marco y siguiendo las reflexiones de Bauman, las relaciones humanas actuales cuando obligan al sujeto a ejercitar su autonomía también lo orillan hacia la confrontación consigo mismo al tener que asimilar la soledad como posición de privilegio y riesgo:

Los miedos, ansiedades, y aflicciones contemporáneas deben ser sufridos en soledad. No se suman, no se acumulan, hasta convertirse en una causa común. Ni tienen discurso específico y menos aún evidente. (Bauman Z. , 2002, pág. 158)

Dejando así, -en este orden de ideas- una contradictoria y compleja coyuntura de relaciones donde al tener que esclarecer el sentido de pertenencia -sobre todo en lo referente a los lazos afectivos- pueden presentarse desalentadores escenarios de desafío:

Cuando las creencias, los valores y los estilos han sido “privatizados”, - descontextualizados ó “desarraigados”-, y los sitios que se ofrecen para un

“rearraigo” se parecen más a un cuarto de motel, que a un hogar permanente (Bauman Z. , 2002, pág. 158)

Según *-Gilles Lipovetski-* las relaciones hombre-sociedad parecen estar polarizados, dejando ver al individuo *–aislado pero a la vez “conectado”-*, confundido en el simulacro de sus particularidades -

... [“..nos juntamos porque nos parecemos, por que estamos directamente sensibilizados con los mismos objetivos existenciales. El Narcisismo no solo se caracteriza por la auto-absorción hedonista sino también por la necesidad de reagruparse en seres idénticos”]. (Lipovetzki, 1986, pág. 204)

Y donde el sujeto parece ser el causante de ciertos males públicos:

Se nos pide, como ha observado ácidamente Ulrich Beck, que busquemos soluciones biográficas a contradicciones sistémicas; buscamos la salvación individual de problemas compartidos. (Bauman Z. , 2003, pág. 169)

De esta forma podemos cuestionarnos la manera en que participamos en la búsqueda del bien común desde las trincheras de la individualidad, la forma de ser co-responsables de nuestro entorno. Bauman a este respecto concluye proponiendo la expectativa de redescubrir la capacidad de adquirir compromisos:

Si ha de existir una comunidad en un mundo de individuos, solo puede ser (y tiene que ser) una comunidad entrelazada a partir del compartir y del cuidado mutuo; una comunidad que atienda y se responsabilice de la igualdad del derecho a ser humanos y de la igualdad de posibilidades para ejercer ese derecho. (Bauman Z. , 2003, pág. 175)

Entonces finalmente vemos como el concepto actual de comunidad sufre constantes transformaciones, volviéndose plural y multi-referencial. Y donde el acto de elegir puede *–también-* motivar al sujeto a ejercitar la convivencia y la participación como una forma de redescubrirse a través de la diferencia, *-según lo expresa Elka Fediuk-* asimilando el contraste como posibilidad de redimensionar lo colectivo, y donde el acontecimiento teatral puede entonces plasmar en nuestro tiempo una peculiar vocación de heterogeneidad cultural. (Fediuk, 2008, pág.141).

Por lo tanto si repensamos el concepto de *–participación-* en las prácticas actuales del teatro podemos brindarle nueva atención. Con anterioridad se había hablado de la importancia del espectador activo como parte esencial de la creación colectiva.

Este concepto que desde los inicios de la C.C. se ha considerado un elemento importante.³⁰, se hace todavía presente en numerosas prácticas recientes del teatro alternativo de Iberoamérica como se señala a continuación.

Partiendo de la visión de Jorge Dubatti respecto a su concepto de *-convivio teatral-* podemos encontrar entonces una mirada reflexiva sobre la forma en que las prácticas de la escena alternativa actual, retoma las cualidades del teatro como *-encuentro-*, confrontando los referentes del sujeto contemporáneo, con las particularidades espacio-temporales del convivio teatral, entendiendo su cualidad de *-acto de intercambio-* en relación al presente y al lugar específico del encuentro teatral. Dubatti cita a Canclini en la siguiente forma:

No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria in vivo, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). (Dubatti, 2012., pág. 2)

Señalando *-según Dubatti-* la tensión cultural en la escena actual al confrontar *-lo real-* (que restaura la dimensión teatral del “aquí y ahora” en la percepción múltiple del participante) y *-lo virtual-*. (como dimensión teatral ficticia pre-determinada, fija y unívoca).

Es decir *-según este autor-* hay una confrontación entre la cultura *-in vivo-* contra la cultura *-in vitro-* (Dubatti, 2012., pág. 2)

Por su parte José Sanchís Sinisterra *-notable dramaturgo y teórico del teatro contemporáneo en España-* señala también dichas cualidades interactivas de percepción en el espectador, en el presente concreto del acto teatral:

La recepción de un espectáculo teatral, es un proceso interactivo [...] . un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte ó la experiencia estética. (Sinisterra, 2007, pág. 15)

³⁰ Ver genealogía de la creación colectiva CAP 2.

Así, *-en este orden de ideas-* el papel activo del espectador se ejercita mediante la recepción y discernimiento durante el encuentro teatral, a través de esa naturaleza efímera del teatro donde todo desaparece en la medida que ocurre - *como lo afirma Dubatti-* :

Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad (Dubatti, 2012., pág. 2)

Patricia Cardona *-desde una perspectiva que profundiza en las cualidades orgánicas del encuentro escénico-* agrega:

Para vivenciar la conmoción estética, tanto el espectador como el bailarín/actor tienen un mismo punto de partida: la activación de los procesos de ambos segmentos, -los hemisferios del cerebro-. Juntos, permiten la creación, al igual que la percepción creativa. (Cardona, 2001, pág. 71)

Donde *-desde su punto de vista-* la introspección funciona como la facultad de ver mediante el pensamiento activo de la escena *-lo oculto y subyacente-* del pensamiento cotidiano y su relación con el otro a través de ese intercambio de descubrimientos personales:

Yo espectador leo esta partitura. Asensos, caídas, virtudes, profundidades están en el rostro, en los colores, en las telas. Interpreto en ese mapa mis propias caídas, asensos, virtudes y profundidades. Me conduce la confesión del bailarín/actor. Me confieso secretamente. La alquimia que empieza en el espejo, termina conmigo. Y en ese momento digo: "Yo soy tu". Podría decir: "Tú fuiste yo". "Yo seré tu". (Cardona, 2001, pág. 71)

Finalmente esta dinámica de intercambios que inicia en la intimidad de la introspección y revela posibles relaciones de conjunto, nos obligan a definir y optimizar las cualidades de la escena como código de encuentro, como lenguaje y dispositivo de intercambio.

De esta manera –desde la perspectiva de Dubatti- aparecen conceptos como: – “micropoéticas”- y –“campo teatral”- que expresan nuevas formas para redescubrir las -coordenadas comunales- del encuentro teatral contemporáneo como estrategias independientes ante la homogeneización cultural.

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles [...] El “canon de la multiplicidad” es emergencia de las nuevas condiciones culturales y se manifiesta como rasgo compartido por las grandes capitales teatrales del mundo. (Dubatti, 2012., pág. 2)

Así, las micropoéticas son ejemplos de creación escénica bajo posturas de resistencia -que este autor- ubica como posiciones críticas frente a los modelos neoliberales.

Donde la capacidad –“multipolar”- (la forma en que Dubatti nombra a sujetos autónomos conectados desde sus diferencias), desafía a las estéticas impuestas por la uniformización. Haciendo que la escena desde el ejercicio de sus participantes descubra sus propios códigos de relación política.

El teatro se configura en la sociedad actual como un típico instrumento de contrapoder (Deleuze), de creación de espacios micropolíticos alternativos para la construcción y el desarrollo de otras subjetividades (Pavlovsky). Esas micropolíticas se transforman en armas contra el solipsisimo y el narcisismo introspectivo, favorecen la religación social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal. “No se va al teatro para estar solo” (Dubatti, 2012., pág. 11)

Es decir el presente como encuentro y ordenamiento de presencias, -y retomando la mirada de Hans Thies Lehmann-: - a través de prácticas escénicas que buscan “crear el acontecimiento”- en lugar de –“representar”- otro acontecimiento, que nos sustraiga y donde la ficción nos represente:

Por lo tanto, sigue siendo esencial reconocer que la verdadera dimensión política del teatro se encuentra no tanto en la tematización de cuestiones políticas candentes (las que por supuesto, bajo esta consideración ¡no quedan excluidas !), sino más bien en la situación, la relación o el momento social que el teatro como tal es capaz de construir.

El teatro debe ser considerado como una situación y su estética debe derivar de este concepto básico. (Lehamann, 2011, pág. 314)

Así, en base a este marco de ideas sobre los conceptos de *-comunidad y participación-*, a continuación explicaré los aspectos de Creación Colectiva, que se hacen presentes en la obra de Roger Bernat en España.

4.1 Roger Bernat, España

En España la actividad teatral entre los años ochenta y noventa del siglo XX tuvo grandes cambios como efecto de la transición entre la dictadura Franquista y el inicio de la democracia. Los años Ochenta marcaron una etapa donde numerosas propuestas, *-especialmente enmarcadas en el teatro independiente-*, desarrollaron nuevos planteamientos estéticos generando influencia en las siguientes generaciones, por sus formas de organización de trabajo y la renovación del lenguaje escénico.

Durante la década de los 80 el rasgo distintivo del teatro independiente español es la consolidación de los nuevos lenguajes escénicos que han comenzado a vislumbrarse en los últimos años del franquismo. Grupos como Els Joglars, Els Comediants, Dagoll Dagom de Cataluña o La cuadra de Sevilla, surgidos a fines de la era franquista, ejercen un gran impacto en el conjunto del movimiento teatral. (Kassai, 2002, pág. 2)

En ciertas agrupaciones donde se ejercía el modelo de *-teatro de grupo-*³¹ *organizaciones más horizontales que institucionales, que en ocasiones trabajaban en base a creación colectiva-* se desarrollaron en los ochenta diversificando formas de la creación teatral donde sobresalieron virtudes más visuales que textuales.

En resumen, la mezcla o el collage de lenguajes provenientes de medios ajenos al teatro es el rasgo caracterizador y diferenciador más importante respecto al teatro de corte comercial y/o al teatro basado en el texto escrito por un dramaturgo. El resultado es un teatro espectacular, un teatro-fiesta, un teatro-acto, un teatro-performance basado en el trabajo colectivo y no en un texto escrito preexistente. (Kassai, 2002, pág. 2)

Pero también *-según José Antonio Sánchez-* en esa época hubo un período de normalización en el marco institucional de la actividad teatral que propició reordenamientos contrastados en la oferta de las artes escénicas³². En este marco

³¹ Lo que hoy se llama teatro de grupo está sólidamente afincado en una tradición que, en los años 60 – 70, consagró un nuevo modo de producir y crear, un modelo que no se confundía con el teatro de aficionados, ni con las compañías de molde europeo, encabezadas por actores consagrados. Sobre este punto se puede consultar a Silvana García.

³² La tarea normalizadora, entendida desde el teatro institucional consistía en ofrecer al público un repertorio nacional e internacional, en puestas en escena que pudieran competir con las realizadas por los grandes teatros públicos europeos. (p:4).

algunas agrupaciones independientes ganaron terreno, pero también se generaron intereses entre el teatro comercial y oficial, que posteriormente le quitarían espacio a las propuestas emergentes. (Sánchez, 2006, Pág, 5).

Posteriormente durante la década de los noventa la descentralización autonómica provocó fracturas en la circulación de las artes escénicas dispersando la actividad independiente. Siguiendo la reflexión de J.A. Sánchez al aparecer la red de teatros públicos permitió la competencia de teatro de mediano y gran formato, desplazando las propuestas alternativas.

La descentralización autonómica produjo una desestructuración del sistema, que condujo al aislamiento. La red de teatros públicos favoreció, desde su creación en 1992, la circulación de grandes producciones o espectáculos con proyección comercial, pero dejó fuera, como no podía ser de otro modo, las producciones más arriesgadas. (Sánchez, 2006, pág. 9)

En este marco durante los noventa se gestaron nuevas agrupaciones alternativas que al enfrentarse a un orden cambiante de posibilidades y aislamientos, crearon nuevas estrategias de producción, creación y reflexión como es el caso de “La General Eléctrica” en Barcelona.

“La General Eléctrica”, *-colectivo teatral encabezado por Roger Bernat*, (Figura 1, ver anexo), *y fundado a finales de los noventa-*, generó un giro distinto a las relaciones de trabajo colectivo que se venían desarrollando bajo el modelo de teatro de grupo *-que trabajaban en base a un equipo y elenco estable-* buscando una nueva estrategia de participación a partir de colaboraciones eventuales de artistas de diversa índole, con el ánimo de crear un espacio de encuentro y una peculiar forma de provocar actos espontáneos de reflexión compartida, para convertirlos en juego escénico.

El caso de la General Eléctrica, fundada por Roger Bernat y Tomás Aragay en 1997 como un Centro de Creación para las Artes Escénicas y Visuales, es un buen ejemplo del nuevo modelo de organización, que ha de moverse entre lo inestable de un colectivo de personalidades distintas que renuncian a una organización jerárquica clara, y el peligro de llegar a una fijación excesiva de su estructura. (Cornago O. , 2012, pág. 1)

Bernat con “La general eléctrica” dirigió los siguientes espectáculos entre 1997 y 2001 fecha en que esta agrupación desapareció.

- 10,000 kg. (*Premio especial de la crítica 96/97.*)
- Confort doméstico (*Premio de la crítica al texto dramático, 97/98*)
- Trilogía 70 (*Premio de la crítica al actor revelación, 99/00*).

Como creador independiente siguieron:

- Que alguien me tape la boca (2003)
- La Buena Gente (2003)
- Amnesia de fuga (2004)
- La La La La (2004).
- Dominio Público (2008)
- Pura coincidencia (2009)
- La Conspiración de la Primavera (2010)
- Please Continue (2010)
- DTD (2011)
- Pendiente de Voto (2012).

A lo largo de esta trayectoria Bernat –como él mismo menciona- ha venido experimentando conceptos escénicos donde sus montajes han funcionado más como propuestas, centradas en el intercambio y la provocación lúdica entre sus participantes – *respecto al teatro mismo y otros intereses discursivos*-, que como espectáculos estéticamente contruidos, por ello la presencia actoral en estos casos tiene características muy diferentes a las habituales.

La primer diferencia que tienen las propuestas de Roger Bernat respecto a las corrientes tradicionales del teatro, así como también ciertos aspectos recurrentes de la Creación colectiva clásica, radica en su ruptura con la actoralidad, renunciando a los códigos del - *mercado de la destreza* ³³- , y donde está presente un ánimo de

³³ Entendiendo por esto: las categorías y expectativas comunes del teatro, en los que se espera del elenco su rendimiento como oficio profesional. Sobre este punto se puede constatar partiendo de diversos autores :Sánchez, Cornago, Santana, entre otros, la importancia del giro contemporáneo sobre profesión actoral, donde la nueva – *informalidad*- , que en ocasiones se hace presente en las propuestas alternativas, es una postura crítica hacia la hegemonía de las artes como patrimonio, y en las que se capitaliza el desempeño.

informalidad, de juego y azar, donde lo inestable e imperfecto, genera nuevas tensiones artísticamente productivas.

Por lo tanto en estas prácticas la actuación quedaba sujeta a revisión bajo coordenadas muy propias, *-como lo expresa el propio Bernat-* Algunos de sus trabajos se preparaban con poco tiempo para obligar la mirada del espectador hacia el proceso del espectáculo como algo vivo y donde la *-actoralidad-* no tendría que resolverse en términos de virtuosismo sino de búsqueda, aprovechando la espontaneidad de la imperfección.

Sobre esto el mismo Bernat agrega:

¿Qué es lo que vale la pena poner sobre un escenario? Lo pienso durante un rato. Luego otro rato, y finalmente me doy cuenta de que lo que me gusta poner sobre un escenario es lo que no se mantiene de pie. Lo que todavía no está del todo formado, lo que es imperfecto. Quizá por esa razón rara vez trabajo con actores de método.
(Bernat, 2012, pág. 1)

-Según José Antonio Sánchez-, al haber un fuerte interés en la gestación creativa mediante el diálogo y la aportación imaginativa de actores, invitados y colaboradores, Bernat empleaba su capacidad para situar dichas aportaciones colectivas en una dimensión escénica informal y carente de grandilocuencia:

Si Roger es virtuoso de algo, lo es sobre todo de la invención formal y estructural. Tal vez por ello deje tan claro que no le interesa la corrección interpretativa de sus actores, y que no le importa lo más mínimo estropear el buen trabajo de sus colaboradores con sus propias intervenciones como actor, completadas por la de sus amigos (Sánchez, 2012, pág. 5)

En el trabajo de Bernat, podemos localizar el concepto de *-idea incentiva de la C.C. clásica-*, precisamente bajo esta dinámica donde director, actores e invitados preparan sus materiales previos para experimentar, re-apareciendo entonces en forma de tratamiento ensayístico, donde se parte de temas previos como reflexión colectiva, y que vendrán a incidir en el dispositivo dramaturgico.³⁴

³⁴ Sobre este punto ver las observaciones de José Antonio Sánchez donde habla de recursos heterogéneos de naturaleza ensayística, en las primeras obras de Bernat.

Este tipo de procedimiento lo desarrolló sobre todo en la peculiar serie de montajes llamados: “*La buena gente*” (2003), (Figura 2),

No se trataba de espectáculos cerrados, sino de presentación de materiales elaborados con relativa rapidez durante tres semanas de trabajo. En el proceso de creación Roger Bernat colaboró con uno de sus actores habituales, Juan Navarro, y, en cada una de las piezas y en función de un tema, con un invitado. (Sánchez, 2012, pág. 1)

Donde sus colaboradores e invitados participaron en una serie de producciones realizadas en poco tiempo, basadas en una temática previamente propuesta:

Se parte de un tema general, se ensaya durante tres semanas, se representa unos pocos días y se pasa a la siguiente (Ordoñez, 2012, pág. 1)

En términos de Composición- *otro de los componentes de la C.C. clásica-*, resulta interesante ver como Bernat juega con libertad e intuición, al adecuar las condiciones – *inestables-* de sus dispositivos informales de teatro, para lograr hallar nuevas tensiones naturales que mantienen viva la escena, es otra forma de aplicar una de las características importantes de la C.C.: *-la improvisación-*, pero en esta ocasión, como una cualidad accidental de la escena en vivo.

En la serie de montajes “*La Buena gente*”, existe un orden previo que será presentado para insertarse en la colectividad informal, y donde la implicación espontánea de sus colaboradores en plena presentación, aporta ese carácter experimental del teatro colectivo.

En “*La buena gente*” una de las premisas importantes –*según el crítico de teatro español Marcos Ordoñez-* era que en cada montaje la gente circulara a sitios distintos de Barcelona, propiciando la ruptura de hábitos del espectador común para generar nuevas experiencias de encuentro.

Locales casi secretos, espacios autogestionados de la Barcelona subterránea, según los esquemas de la “psicogeografía emocional”: un plano de las líneas afectivas de la ciudad. “El público irá a barrios que no conoce y descubrirá lugares insólitos”. Un lavadero reconvertido en estudio de música electrónica, un bar oculto en el segundo piso, un almacén, una sala de baile. Escenografías efímeras, cuatro focos, kilos de imaginación. (Ordoñez, 2012, pág. 2)

Así en esta serie de espectáculos una parte fundamental de su vitalidad consistió en emprender estas escenificaciones casuales en espacios no teatrales de la ciudad de Barcelona, *-como arriba lo relata Ordoñez-* donde la gente al romper con sus hábitos de espectador de teatro convencional ya experimentaba la posibilidad de abandonar su inercia y descubrir otras en latitudes el hecho escénico.

De esta manera, *-según lo dicho-*: al redescubierto ámbito urbano de Barcelona como entorno inesperado, se sumaba el juego de participación teatral de actores e invitados, *-que a decir de J.A. Sánchez-* destacaba por su velocidad y ligereza *-sin carecer de profundidad-* aportando una dimensión de fragilidad e inmediatez que los distinguía como agentes de vitalidad teatral:

Asociados a la levedad y la rapidez, aparece la idea de lo frágil, de lo provisional, de lo que teje y desteje, lo que se construye y deconstruye, dejando tras de sí un solo rastro. Esa condición de fragilidad formaba parte de la definición misma de sus piezas de resistencia, concebidas en tres semanas. Fruto de un diálogo que se pretendía abierto, destinadas a su representación durante un corto espacio de tiempo y en lugares no demasiado preparados para la ejecución teatral. (Sánchez, 2012, pág. 7)

Así se podría hablar de una especie de estética del desenfado, si consideramos la profundidad del humor involuntario que nos presenta esa cotidianidad *-capturada o eclipsada en Bernat-*, donde las eventualidades al desnudo exponen encuentros humanos, que valen más por su vitalidad testimonial que por su factura artística.

Bernat se opone a falsear la realidad *-interpretándola-* en lugar de solo mirarla. Una desviación que por inercia funda en nuestra educación la condición de código, y donde la tarea de descifrarla nos obliga a crear un espacio de especulación, en lugar de ejercer la simple acción de observar.

Los procesos rápidos de este artista, nos alejan de un sentido comparativo habitual, si intentamos relacionar en forma directa, forma de trabajar, con las facetas de trabajo clásicas de la C.C.. Ya que el suyo es un contexto de creación alejado de toda intensión sistemática, y donde lo efímero *-adquiriendo y asumiendo toda su complejidad-*, se sostiene mediante una visión lúdica e irreverente.

Algunas de estas características aparecían en “*La La La La La*” (2004) (Figura 3), espectáculo, donde el propio Roger Bernat se situaba al centro de una reflexión escenificada sobre el creador, sus mecanismos de trabajo que le rodeaban, y una serie de

intereses discursivos propios y *-siendo él mismo quien formaba parte del elenco-* compartido por dos de sus actores habituales: Agnès Mateus, y Juan Navarro.

De modo que *-según José Antonio Sánchez-* el límite entre realidad y ficción quedaba a la deriva, creando precisamente una tensión que obligaba al espectador a atestiguar un acto lúdico de auto-reflexión, donde la materia a tratar era la *-persona misma-* que se encontraba al desnudo poniendo en movimiento las coordenadas temáticas que le afectaban:

En La, la, La, La, La, La (2002) es el propio Bernat el que se somete a esta especie de laboratorio de experiencias sociales: “Deseamos que el escenario sea un espacio de observación. Nuestro objetivo no es re-producir la realidad, ni siquiera representarla, sino conseguir que esta se exprese en un contexto artificial”. (Cornago, 2009, pág. 131)

De manera que “La La La La” se ofrecía como un observatorio sobre sí mismo, un laboratorio de auto-observación vuelto instrumento público. Intentando así poner a la intemperie la personalidad misma, donde *-por impulso de atrevimiento y riesgo-* el público pudiera imaginarse a sí mismo.

Y precisamente en esa misma línea de propiciar encuentros donde la materia de escenificación fuera *-Lo real-* en el entorno escénico como objeto de observación y auto-observación, aparece años después: “*Dominio público*” (2008), (Figura 4), un trabajo donde Bernat prácticamente invirtió los papeles del teatro convencional haciendo que fuera ahora el público el centro de la escenificación.³⁵

Este montaje consistía en reunir al público en una plaza y proveerlo de audífonos y un aparato receptor inalámbrico (*semejante a los que se ocupan en los museos para las visitas guiadas*). Este público comenzaba a realizar una serie de acciones a partir de lo que fuera escuchando, *- en su mayoría preguntas de distinta índole como las siguientes- :*

6. *¿Has venido al espectáculo por iniciativa propia? VE A LA IZQUIERDA.*

7. *¿Has venido al espectáculo por obligación profesional? VE AL CENTRO.*

³⁵ Cabe mencionar que otro importante montaje de Bernat donde el público formaba parte de la escenificación, fue *La Conspiración de la Primavera* (2010), un montaje donde la gente participaba bailando *-según sus capacidades-* una réplica de la conocida pieza coreográfica de Pina Bausch, siguiendo las indicaciones del grupo de Bernat, por medio de recursos tecnológicos.

10. *¿Te has mirado en el espejo antes de venir al espectáculo? ALÉJATE.*
11. *¿Has querido dar una buena imagen? PONTE LA MANO EN LA MEJILLA.*
58. *¿Tienes problemas económicos? VE AL CENTRO de la plaza.*
66. *¿Piensas que las jerarquías son necesarias para que las cosas funcionen? VE A LA IZQUIERDA Y SEÑALA A LA ACOMODADORA*
- . (Bernat, 2012, págs. 2-3)

De manera que las acciones generadas por este conglomerado de público en acción, daba lugar a una coreografía súbita e irreplicable en la que los espectadores se miraban entre sí en un evento que desarrollado como juego participativo.

Este trabajo se realizaba con la asistencia de guías para el público, pero nunca de actores ni elementos de índole teatral, dejando al descubierto la fisonomía de los espectadores creada a partir de las acciones físicas solicitadas por las preguntas, y donde la gente se auto observaba en grupo.

El ciudadano convertido en narrador, y director, en coreógrafo, son los puntos de partida de la última investigación de Bernat en torno a la figura del espectador y la posibilidad de prescindir del actor como punto central del espectáculo. (europapress.es, 2012, pág. 1)

Aquí el espectador se convertía en transformador del acontecimiento, en tanto que realizaba acciones libres dando respuesta a las preguntas y formando distintas combinaciones

El público ha dejado de ser un espectador para transformarse ya no en un participante sino en un transformador del evento, de manera que los factores de imprevisibilidad y del aquí y ahora van a ser elementos comunes en cada una de las obras que representen (Cruz, 2012, pág. 1)

Según lo observado, Bernat creaba entonces una dramaturgia inicial como punto de partida para motivar una dramaturgia final creada por la gente, experimentando en el espectador una serie de dinámicas que provocarían distintas formas de reaccionar, elegir e incorporarse a grupos eventuales, de esta manera el espectador en la medida que accionaba configuraba *grupos-minorías* o *grupos mayorías*.

Hace años que pienso que el teatro es el único arte que reflexiona sobre lo que significa ser una comunidad, sobre lo que significa la palabra “nosotros”. (Bernat, 2012, pág. 1)

En alguna entrevista al propio Bernat le preguntaban sobre su relación con los procedimientos de Augusto Boal en relación del teatro participativo y donde él manifestaba lo siguiente:

Dominio Público se emparenta con el trabajo de Boal porque se define y reivindica como teatro y lo hace desde una perspectiva en la que el espectador pasa a ocupar el escenario. Sin embargo ya no atesora la voluntad emancipadora del teatro brasileño sino reproduce sin modificarlas algunas estrategias de la comunidad. Dominio Público enfrenta al espectador a su identidad en el colectivo. (Bernat, 2011, pág. 1)

Los comentarios de Bernat sobre Augusto Boal, respecto a Dominio Público y una comparación sobre métodos de trabajo, nos reflejan como este director veía reflejados sus intereses en las premisas de Boal, aunque con propósitos distintos.

Desde mi punto de vista la inquietud de tomar al público como centro activo de discusión y motivación ciudadana es una necesidad civil que trasciende contextos y fronteras. Aunque el director Brasileño enfocara su trabajo hacia contextos marginados en condiciones sociales y políticas apremiantes. Bernat ha buscado confrontar con un público urbano europeo e Iberoamericano *-aparentemente democratizado-* ante su frágil capacidad de posicionamiento político, un público a quien resulta urgente estimular hacia la participación, enfrentando *-como dice el propio Bernat-* al espectador con su identidad colectiva.

En “Dominio Público” entonces el espectador como miembro de un conglomerado, (Figura 5), perdía su anonimato dando la cara a preguntas que lo ubicaban en las diversas fracciones de la colectividad, y que *-según el propio Bernat-* el objetivo era una provocación hacia la comodidad de ese anonimato:

Según Roger Bernat, el teatro, el teatro de arte minoritario, lo mismo que arte de acción que se mantiene en circuitos artísticos, carece de efectividad política inmediata, ya que su público no es susceptible de ser aleccionado y a lo máximo que se puede llegar es a una autoafirmación complaciente. (Bernat, 2010, pág. 1)

En este trabajo se destaca la crítica a las coordenadas culturales del ciudadano medio occidental, acostumbrado a cultivar su individualidad, *-como bien los señalan: Bauman y Lipovetzki, entre otros-*. Y donde la agitación propuesta por este trabajo, supone la apertura obligada hacia los demás, y su reordenamiento en minorías o segmentos.

La experiencia entonces que se ofrecía al espectador-participante en estas piezas, tiene una directa relación con las propiedades orgánicas de la vivencia corporal del público – *retomando la visión de Patricia Cardona arriba mencionada*- donde su acto de descubrimiento –in situ- podría generar una nueva forma de introspección y estar en grupo, en colectividad.

“Dominio Público”, fue entonces un laboratorio de auto observación compartido. En este caso la *-investigación previa-* de la C.C. clásica, se encuentra en la reflexión y el dispositivo que construye Bernat sobre el fenómeno del público, como eje de reflexión e intervención escénica. Y donde también aparecen distintas temáticas orientadas hacia una crítica de las colectividades dirigidas por el consenso del confort.

En dominio Público la forma espontánea en que se conforman grupos y subgrupos, minorías y mayorías, deja al desnudo a la sociedad frente a sí misma en un juego de espejo, como un mapa de sus vínculos micro-sociales.

Si podemos interpretar entre las líneas de acción *-de la C.C. clásica* -la necesidad de experimentar y analizar los resultados, este montaje resulta un sugerente instrumento de investigación de las dinámicas sociales, para los creadores como para la gente.

Por otra parte “Dominio público” como práctica de creación colectiva fue una experiencia escénica muy particular, que ponía a prueba un dispositivo de – *participación*- situando al espectador ante el umbral de elección y sus consecuencias, cuestionando a *-la comunidad-* como identidad uniforme y pre-establecida. Ofreciendo un ejemplo de práctica escénica donde también se ponía a prueba, el concepto de – *identidad elegida*- mediante la acción legítima de los individuos para conformarse en nuevos grupos.

En la más reciente producción de Roger Bernat: “*Pendiente de Voto*” (2012), nuevamente las posibilidades de participación del público se explotaban al máximo para crear un encuentro donde el motivo de reunión se centraría en experimentar las condiciones y posibilidades de desempeño crítico del público como participación ciudadana. (Figura 6)

En momentos en que la efervescencia política de España ante la reciente crisis, había dejado en el ambiente de ese país una importante necesidad de cuestionamiento y reflexión, y donde la *-representatividad-* de las instancias políticas oficiales había quedado duramente cuestionada, surgió en Bernat y sus colaboradores la inquietud de

explorar *-mediante un peculiar encuentro-*, ciertos puntos sensibles que responsabilizan al ciudadano común en su ámbito cotidiano, creando así un juego participativo donde el público sería incorporado a un congreso político ficticio, para lograr que los participantes dialogaran entre sí, bajo una dinámica organizada por el equipo de Roger Bernat.

En este montaje se permitiría crear formas de debate y agrupación de las audiencias, en torno a una dinámica basada en preguntas previamente elaboradas y proyectadas en una pantalla para propiciar respuestas *-in situ-* del público, captadas y procesadas por recursos computarizados. Sobre este aspecto Roberto Fratini comenta en una entrevista de José R. Díaz Sande:

No hay actores ni mediadores. El público está solo - indica Roberto. El público está solo con sus aparatitos para votar ante la gran pantalla. Votan como quieran, sin tener que estar guiados por un grupo político. Cuando la gente llega no se define, pero en base a sus respuestas se van configurando en grupos y cambian de escaño hasta formar un grupo más homogéneo. (Sande, 2013, pág. 2)

El espectador-participante al ser protagonista colectivo del encuentro, desde su butaca responde a las preguntas formuladas mediante un menú de opciones que opera con un aparato a control remoto que tiene en sus manos. Hay un tiempo límite para responder y así la computadora central reúne las respuestas creando paulatinamente categorías de opinión con las que finalmente se formarán grupos que parten de las tendencias registradas sobre las inclinaciones de la gente.

Así el propio Bernat comenta en dicha entrevista:

Las preguntas - prosigue Roger - llevan al propio público a concretar afinidades políticas. Pasan de un dispositivo assembleario a otro más representativo. El interés de las preguntas se mide por lo que provocan en la sala. (Sande, 2013, pág. 2)

De tal modo que en “Pendiente de Voto” las preguntas parecen funcionar como mediación de contenidos, donde no se toman en cuenta *-posiciones partidistas-* relacionadas directamente con la realidad política del entorno. (Figura 7)

En este proceso las preguntas varían en su naturaleza: desde preguntas meramente funcionales en cuanto a las reglas de la sesión, como preguntas de cierta

aproximación política, pasando por otras de orden lúdico que aportan cierta informalidad al encuentro creando una atmósfera anti-solemne.

Cada público escoge el recorrido que prefiere y ese guion enorme queda reducido a dos horas. Cada espectador en su butaca (escaño) con su "aparato" vota la opción que más le convence. Eso quiere decir que cada noche es diferente, aunque las cuestiones planteadas están preestablecidas. Hay un esfuerzo por estar fuera de la Agenda Política. Si cogemos los elementos más candentes, esos ya están en las Cámaras. Por ejemplo, hay temas como éste: ¿Crees que la circuncisión por motivos religiosos debe ser sufragado por la Comunidad Pública? y ¿Por motivos higiénicos? Pues son este tipo de cuestiones que no definen el color político, pero hace que la gente se especifique y no son discusiones eternas. (Sande, 2013, pág. 2)

Así al término de cada sesión o función, son publicadas las tendencias de orientación ideológica y posición crítica, dependiendo del consenso medido en cada una de sus etapas y preguntas de la puesta. Donde cada presentación podrá mostrar un grado de representatividad distinto –*incluso su tendencia hacia la elección de distintos regímenes políticos*- apareciendo publicadas en una página web del espectáculo. Así lo cometa Bernat en entrevista:

Este es un trabajo que intenta comprender como se organiza una comunidad para entenderse a sí misma y así construir un sistema que cualquier grupo pueda tener: asambleario o un gobierno de carácter más autoritario. (Bernat, 2011, pág. 2)

De esta manera como idea original del proyecto, lo creadores han buscado un acercamiento o rescate del ámbito ancestral donde la palabra desde tiempos remotos ha sido espacio de expresión comunitaria. (Figura 8)

Y donde la participación de la gente como dinámica de convergencia pública se ha manifestado, incluso motivando posiciones de responsabilidad.

Sobre esto los creadores destacan:

El Parlamento se puede traducir como "el lugar en que se habla". En ese lugar hay, actualmente, espacio para toda la fenomenología del hablar: conversación, cotilleo, confidencia, escena callejera, vituperio, debate cultural, lección, admonición. (Sande, 2013, pág. 1)

Si tomamos en cuenta las motivaciones con las que los creadores vislumbraron el origen de este trabajo, podemos reconocer el efecto de la efervescencia pública cuando una serie de acontecimientos históricos la propiciaron: el movimiento 15 M y levantamiento de los Indignados en España en 2011. Sobre este aspecto ellos mismos señalan:

Pendiente de voto salió del subconsciente del dramaturgo Roberto Fratini - Profesor de Teoría de la Danza en el Institut del Teatre de Barcelona -, y del director Roger Bernat en la Plaza de Cataluña de Barcelona. Llegó la ola del 15 M – recuerda Roger Bernat - Roberto y yo estábamos en la Plaza de Cataluña y vimos aquellas reuniones cómo otra opción política es posible, más allá de la establecida institucionalmente en el Parlamento. Por otro lado, hace años que trabajo con este tipo de organismos y me vino la idea de la Cámara de Diputados: Organizar, los diputados deciden y hay un protocolo. ¿Por qué no trasladar el organismo al público? (Sande, 2013, pág. 1)

De ahí que surgiera la inquietud de convocar *-desde una mirada teatral o asociada a lo teatral-* a un encuentro de audiencias dispuestas a dialogar ejerciendo las cualidades de la palabra y el diálogo público como espacio de encuentro reflexivo. El poder de la palabra y la conversación como conformación de consensos, donde el público fuera protagonista de la pieza: catalizador y creador de sentido.

Con este espectáculo queremos ver qué sucede si de pronto, a falta de todo poder efectivo, el papel de la palabra vuelve a ser aquel, exquisitamente, originalmente político, de convencer a quien la escucha (Sande, 2013, pág. 2)

Así, volviendo a esa peculiar relación o parentesco ancestral entre el teatro y la política, *- Roberto Fratini señala- :*

En sus inicios la política se basaba en el prestigio del decir. En cierto sentido la política era verdadera sólo y exclusivamente cuando los políticos se preparaban como verdaderos actores. Se ha vuelto falsa en el momento en que, con la presunta verdad y sinceridad democrática del drama como cómplice, los políticos comenzaron a comportarse como falsos espectadores, y como actores aficionados. (Sande, 2013, pág. 2)

Y de esta manera para tratar de ubicar este trabajo escénico, en la controvertida línea de denominaciones estéticas actuales, acude Roger Bernat aclarando lo siguiente:

Se ha dicho que esto no es teatro sino una “performance”, Yo diría que no. El contexto en él se sitúa es el del teatro más arcaico. Antiguamente el teatro era una herramienta para dibujar una comunidad. En la antigua Grecia el teatro y la democracia surgen al mismo tiempo y esto no es casual. (Sande, 2013, pág. 2)

Afirmando este punto, aparece en la página web del espectáculo publicada por el CND (Centro Dramático Nacional) de Madrid, la siguiente reflexión:

Llamados a interpretar el papel de espectador con derecho a censura: el parlamento es el teatro de inmersión más antiguo que existe. Ahora bien, como sucede a menudo en el teatro de inmersión, las carencias dramáticas de los intérpretes no se ponen en evidencia mientras estos se limiten a desempeñar su papel de espectadores. (c.n.d., 2012, pág. 2)

Encontramos entonces posiciones que nos invitan a distinguir entre una estética de reivindicación social y una estética del redescubrimiento de los vínculos humanos en la cotidianidad, *-precisamente-* como una forma espontánea y compartida de posible reivindicación.

Si nos acercamos a las líneas de trabajo de la C.C. en el caso de “Pendiente de Voto”, el concepto de *-investigación previa de la C.C. clásica-* se puede localizar claramente, como un instrumento indispensable y poderoso, ante la necesidad de lograr involucrar al público en un juego tan exigente. Hacerlo responder como ciudadano consciente y propositivo.

Nuevamente como en “Dominio Público” las audiencias al ser parte del evento, se relacionarían en torno a categorías o subgrupos, dependiendo de sus respuestas. En “Dominio Público” eran solo movimientos, pero en “Pendiente de Voto” se agrupaban según los resultados de sus decisiones registradas por el dispositivo computarizado, de manera que los diversos subgrupos de opinión se transformarían ahora en fracciones con compromisos de opinión, debate y resolución.

En un sentido discursivo las categorías de respuesta *-deliberadamente prediseñadas-*, ya establecen un orden político establecido, pero más allá del análisis discursivo, lo que esta labor implica es un trabajo de investigación y estructura *-dramaturgia de preguntas-*, para configurar la dinámica del juego participativo.

En este caso en “Pendiente de Voto”, la etapa de *-análisis en la C.C. clásica-*, se puede localizar en el dispositivo de presentación de resultados, que acompañaban este montaje, donde se podían apreciar las tendencias de opinión y resoluciones tomadas en cada sesión, y que se ofrecen aún en una web del evento. Una información disponible que el espectador podría tener interés de consultar, o tomarla solo a juego, ya que se trataba de un juego sobre el posible posicionamiento político, pero en forma de simulador. Dicha información serviría al propio grupo de Bernat.

Este es un dispositivo escénico, muy particular donde los recursos empleados por la agrupación de Roger Bernat, muestran una capacidad de despliegue técnico notable y donde podemos ubicar la etapa de montaje de la C.C. como un elemento vigente y productivo en cuanto al equipo de trabajo reunido por el director a través de Electrica Producciones, sino por las necesidades logísticas que implica para poder volverse, totalmente *-colectivo-* a través del juego participativo y directo del público.

El punto más radical dentro de las creaciones de Bernat, *-para centrarnos en el concepto de comunidad y participación proveniente de la C.C.-* fueron desde mi punto de vista “Dominio Público” y “Pendiente de Voto”, así como la “Consagración de la Primavera”, montajes donde se pone a prueba el posicionamiento del espectador, respecto a las dinámicas culturales y políticas, formando parte de un juego lúdico y reflexivo.

Para cerrar sobre dichas escenificaciones, *- y si nos permitimos retomar las reflexiones de Hans Thies Lehmann-* en cuanto a las nuevas tendencias del teatro actual como compromiso social:

No encontramos tanto una vuelta al teatro social comprometido, sino a todo tipo de combinaciones, reelaboraciones, del trabajo documental, estética del performance, acciones y actividades, teatrales –tanto de la danza como del teatro- en la exploración de la vida cotidiana. (Lehamann, 2011, pág. 313)

Finalmente Bernat busca hacer de la realidad *-trasladada al escenario-* un laboratorio desmitificador de discursos y códigos de comportamiento, que al funcionar como sistemas de aceptación y auto-aceptación colectiva, regulan el sentido de pertenencia.

Y así lo expresa en uno de sus ensayos:

El espíritu de mi trabajo es el de recuperar la estética de los hechos y los discursos. Para ello he tenido que dejar de imponerme a la realidad y aprender a crear las condiciones para que ésta se exprese. (Bernat, 2009, pág. 307)

Haciendo del teatro un medio sugerente de convergencia comunitaria y participación colectiva.

4.2 Mapa Teatro: proyecto Cúndua, Colombia

Como ya se había comentado en la introducción y en Capítulo 1 y con objeto de complementar y enriquecer la reflexión, a partir de la presentación de casos sobre la vigencia de la Creación Colectiva en las prácticas del teatro alternativo actual en Iberoamérica, he elegido una serie de casos complementarios para ampliar la reflexión sobre cada uno de los conceptos centrales de análisis de esta tesis.

En este caso para afianzar el concepto de –Comunidad y participación– en la escena contemporánea de Iberoamérica, propongo también presentar junto al trabajo de Roger Bernat, la presencia de la agrupación “Mapa Teatro” de Colombia, quienes han desarrollado en otras latitudes en el corazón de Latinoamérica proyectos escénicos multidisciplinares donde la participación colectiva y la acción comunitaria son relevantes.

Mapa teatro es una agrupación artística fundada en 1984, inicialmente en París por los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, (Figura 9), quienes centraron su interés desde un principio en abrir la práctica de las artes escénicas hacia nuevas posibilidades de cruce entre diversas disciplinas, y donde también abrieron nuevas formas de intervenir de manera crítica, en diversas problemáticas sociales partiendo de la acción comunitaria.

Fundado en París en 1984 por Heidi, Elizabeth, Rolf Abderhalden; artistas y directores escénicos, Mapa Teatro es un laboratorio de artistas dedicado a la creación transdisciplinar. Mapa Teatro traza su propia cartografía en el ámbito de las Artes Vivas, un espacio propicio para la transgresión de fronteras –geográficas, lingüísticas, artísticas–, para la confrontación de problemáticas locales y globales y para el montaje de medios, formatos y dispositivos. Su trabajo indaga la tensión entre micropolíticas y poéticas, archivos y documentos, mitologías y ficciones mediante laboratorios de la imaginación social y la creación de comunidades temporales experimentales. (Mapa, 2012, pág. 1)

Cobrando así una aguda y renovada visión crítica, y bajo premisas y propuestas estéticas, donde las prácticas escénicas pueden abrirse para instrumentar nuevos dispositivos de relación con la comunidad, esta agrupación ha podido replantear, - como lo comenta Ileana Diéguez- el teatro como laboratorio social.

Mapa Teatro es un laboratorio de artistas que representa las nuevas estrategias colectivas, diferentes a aquellas que animaron el Nuevo Teatro colombiano y latinoamericano desde los años sesenta. (Dieguez, 2007, pág. 153)

Si bien la primer formación de sus fundadores, se llevó a cabo en Europa: – Heidi inicialmente en disciplinas corporales como: Lecoq, Feldenkreis entre otros. Y Rolf en estudios sociales en Suiza, para después enfocarse al teatro y las artes visuales–, ambos desarrollaron proyectos que finalmente creaban nuevos vínculos, dejando atrás los modelos comunes de formación artística unitaria.

La utilización de recursos procedentes de las artes visuales como las escénicas, atravesados por referentes literarios, mitológicos, antropológicos y diversos campos teóricos, expresa la textura híbrida que caracteriza los trabajos de este colectivo. (Dieguez, 2007, pág. 153)

Así, complementando su formación en Colombia, esta agrupación decide establecerse en dicho país latinoamericano, realizando desde el año 2000 una serie de proyectos en la ciudad de Bogotá.

Después de haber transitado durante muchos años por diferentes escenarios teatrales y espacios no convencionales, Mapa desarrolla desde el año 2000, sus propuestas estéticas en una casa en el centro de Bogotá. Este espacio no convencional, concebido como un laboratorio de artistas, en su mayoría jóvenes, es un lugar autónomo de autogestión, en el cual se desarrollan los proyectos artísticos de Mapa Teatro, se realizan residencias artísticas y se producen obras de otros artistas. (Mapa, 2012, pág. 1)

Las propuestas de Mapa Teatro se enmarcan –entre otras corrientes de ideas– en la estética relacional de Nicolas Bourriard. Una visión crítica sobre el arte contemporáneo que estudia las condiciones de involucramiento que las prácticas artísticas pueden alcanzar a desarrollar en la actualidad, (Figura 10), respecto a contextos sociales concretos.

Este proyecto pone de manifiesto las estrechas relaciones que pueden tener el arte y la realidad, el teatro y la ciudad, la presentación y la re-presentación, tuvo una resonancia singular por sus características e implicaciones, tanto en orden estético

como político, antropológico y sobretodo de orden humano, relacional. (Abderhalden, 2010, pág. 1)

En este caso el proyecto “C’úndua” realizado por Mapa Teatro, consistió en una serie de acciones artísticas, colectivas y multidisciplinarias sobre la demolición y desaparición del barrio “Santa Inés El Cartucho” en Bogotá Colombia. Uno de los barrios más antiguos y populares de esta ciudad y donde vivieron miles de habitantes con diversos oficios, aunque también grupos desplazados por la violencia, traficantes de armas y drogas, etc.

En una nueva y radical iniciativa oficial enfocada a reordenar las condiciones urbanas de la capital colombiana, entre el año 2000 y 2003 este barrio fue arrasado para construir ahí un enorme parque.

Este lugar, donde sobrevivieron durante décadas millares de personas, entre recicladores, bodegueros, hoteles, misceláneas, pequeños comerciantes pero también desplazados por la violencia, traficantes de drogas y de armas, fue arrasado entre 2000 y 2003 para convertirse en un moderno parque de la ciudad, el Parque Tercer Milenio, que será inaugurado en junio de 2005. (Mapa, 2012, pág. 1)

Santa Inés El cartucho es uno de los barrios fundacionales de Bogotá, que había sido continuamente estigmatizado por las autoridades y los habitantes de la urbe, como fuente de múltiples mitos y fantasías, al punto de quedar finalmente identificado como un sitio específico de miedo.

Desde 1998 la administración distrital de Bogotá decidió llevar a cabo un ambicioso plan de renovación urbana que incluía decisiones tan abruptas como desaparecer dicho barrio. Una acción que *-según lo comenta Rolf Abderhalden -*, transformaría la configuración del centro de esta ciudad. (Abderhalden, 2010, Pág.1.).

Con la decisión tomada en 1998, de demolerlo completamente, de hacer tabula rasa para construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana. (Abderhalden, 2010, pág. 2)

Desde el punto de vista de este autor esta experiencia culminaría dejando en medio de la ciudad y su historia, una zona sin tiempo, ni memoria para la nueva cotidianidad homogénea y global. (Abderhalden, 2010, Pág.1,).

Desde el comienzo de las acciones de desalojo y demolición de esta zona de la ciudad y su enorme comunidad, Mapa Teatro se dedicó a registrar, e intervenir activamente en sus distintas etapas, a través de diversos dispositivos estéticos y participativos. Sobre este tipo de experiencia Ileana Diéguez comenta:

Desmontando la concepción del arte como acción instrumentalizada para la producción de obras, C'úndua fue generando espacios de encuentro y efímeras communitas en las que convergieron otras subjetividades poéticas. (Dieguez, 2007, pág. 154)

Para este grupo, dicha inquietud se centró en la necesidad de crear no solo un testimonio abierto, sino también un vínculo narrativo *-intrínseco-* entre sus propios habitantes, para enfrentar la experiencia y la memoria de semejante colapso, y donde la presencia activa de dicha comunidad aportaría una expresión fiel de los hechos, mediante la acción oral del acontecimiento.

A lo largo de esta experiencia “demoledora” en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental -. Fundacional- de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social, pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia. (Abderhalden, 2010, pág. 2)

En este sentido la acción artística respondía a la necesidad de propiciar un espacio de encuentro para la comunidad del El Cartucho, como protagonista de su propia pérdida.

Así fue cómo surgió la propuesta de realizar una puesta en escena basada en el mito de Prometeo Encadenado, pero en este caso bajo la versión del célebre director y dramaturgo alemán Heiner Müller.

-Según lo relata Rolf Abderhalden-, para él la historia de Prometeo se centra en cómo: *-después de que los dioses castigan a Prometeo por robarles el fuego y dárselo*

a los hombres, encadenándolo a la piedra con el águila comiéndole el hígado y Prometeo alimentándose de las heces del animal-; la imagen mitológica correspondía al acontecimiento que tenían en frente: el espacio de sacrificio, el despojo, y la lamentable condición de sufrimiento de los habitantes del Cartucho en el momento de su pérdida. (Abderhalden, 2010, Pág.2,).

En la versión de Müller existe un giro respecto a la versión original, donde Heracles al momento de liberar a Prometeo, éste ya no quiere irse de ahí, ya que se encuentra acostumbrado al águila y no sabe cómo podría vivir sin ella. Esta versión, según Abderhalden terminaba siendo más acertada para desarrollarla con los habitantes del Cartucho, porque expresaba su complejidad: esa contradictoria actitud de miedo a la libertad que podría estar muy presente en la comunidad del barrio.

Había entonces que comprender así la compleja diversidad de historias y necesidades personales que podría haber en la comunidad de un barrio, que vivía habitualmente entre la tensión y la sobrevivencia, aunque en su propio terreno y composición social. Por lo que el concepto mismo de libertad quedaba abierto para ponerse en cuestión.

Abandonar El Cartucho significaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación, y al mismo tiempo, un destierro. Así llegamos al lugar con la intención de proponer a un grupo de pobladores del barrio lecturas posibles del mito. (Abderhalden, 2010, pág. 4).

De esta manera Mapa Teatro convocó a una *-comunidad experimental, como la ha llamado el propio Abderhalden-*, para que representara una muestra de esa heterogénea población del barrio, y con ellos desarrollar el montaje de Prometeo durante un año, narrando ellos mismos su propia historia. En este sentido partía de un concepto empleado por el propio Müller de comprender al teatro como *-Laboratorio del imaginario social-*.

Al final de este laboratorio que tomo la forma de un -laboratorio del imaginario social- como lo llamó Heiner Muller, se llevó a cabo una noche de Diciembre del 2002 en un barrio semi-destruido, un acto “performativo”, una instalación-acción, con la participación de un grupo de habitantes: Prometeo 1º Acto. (Abderhalden, 2010, pág. 5).

Esta aventura implicaba entonces la posibilidad de re-inventar la historia de Prometeo, pero partiendo de la propia mitología del barrio, misma que solo podría configurarse y cobrar significado si partía de las historias particulares de sus habitantes, es decir reescribir el mito con su propio mito.

En el marco de representaciones donde se cruzaron imaginarios míticos colectivos y personales, Prometeo fue una performance sostenida por las ejecuciones de la presencia. A través de una elaboración poética emergieron los cuerpos y relatos de la memoria ejecutados por los propios habitantes performers. (Dieguez, 2007, pág. 156)

En términos de procedimiento, este proyecto de “Mapa Teatro” ha tomado la estrategia de crear una comunidad *-experimental-* dentro de la misma comunidad afectada, configurando con ellos un laboratorio de auto-observación y expresión.

Una micro-comunidad que es inducida a desarrollar su propio código de manifestación frente a los acontecimientos, y en esta idea podemos ver como en términos de Creación Colectiva, en este caso particular, *-lo que originalmente correspondería a la investigación previa y a los elementos incentivos-*, estos se encuentran en los testimonios de la propia comunidad en tiempo presente, en la efervescencia del propio acontecer, brindando así materiales muy activos y emergentes.

Más tarde esta agrupación realizó el montaje del segundo acto de Prometeo, ahora ante un territorio prácticamente ya destruido (Figura 11).

En esta ocasión los participantes delimitaron con recursos simbólicos los espacios perdidos, creando así cada participante un entorno íntimo de su memoria y multiplicando la dimensión poética del encuentro.

Un año más tarde en una noche de diciembre de 2003. Se presentó Prometeo 2º Acto, sobre las ruinas del barrio, miles de veladoras sirvieron para delimitar nuevamente calles y paredes de algunas casas de antiguos habitantes. En ausencia de toda huella habíamos a cada uno de los participantes, escoger el lugar más significativo de la casa algunos escogieron el dormitorio o la sala, otros el baño o la cocina, según la relación que hubiesen tenido con esos espacios. Instalamos ahí, en ese fragmento temporalmente re-construido del barrio, los muebles y los objetos escogidos y ahí, mismo, y ahí se re-instaló a cada uno de los participantes por espacio de una noche. (Abderhalden, 2010, pág. 5)

Es decir un acto donde los objetos significativos de cada habitante-performer, regresaban al mismo barrio – *ya demolido*- como un ritual de duelo, o como una enorme ofrenda dedicada a un pasado dolorosamente desprendido.(Figura 12)

Memoria mediatizada y acto performativo de la memoria reescribiendo sobre un espacio aparentemente borrado; reinstalación simbólica de la memoria. Atravesada por la tensión entre universos míticos, experiencias reales y estéticas, esta acción generaba una antiestructura utópica en el mismo corazón de la ciudad. (Abderhalden, 2010, pág. 156)

En el montaje de Prometeo, tanto en 1º parte como en la 2º parte, el dispositivo realizado por dicha comunidad, configura su propia mitología, como ofrenda dirigida hacia su propia pérdida.

Nuevamente aparece la necesidad de hacer que un montaje teatral sea realizado por la comunidad misma, pero en esta ocasión realizados como actos performativos, como rituales colectivos donde la presencia de la gente del barrio era testigo de su propio acontecer re-significado, resultando una interesante confrontación frente a sí misma.

Nuevamente en el caso de Mapa teatro , las etapas de elaboración escénica de la C.C. , reaparecen pero bajo una forma muy diferente, ya que en la creación teatral clásica de C.C. , el procedimiento *-aunque basado en la realidad-*, se realiza como una *-re-presentación-* de la misma, a diferencia de las acciones emprendidas por Mapa teatro, donde se *-presentan-* directamente los hechos de la realidad, bajo la consigna de adecuar, las coordenadas del teatro, al acontecer que ocurre al desnudo. Por lo tanto en este caso no hay nada que experimentar en términos de *-actoralidad-* por ejemplo, puesto que el elenco es la gente misma del pueblo y no hay ficción posible.

Las cosas son cosas, plenas de sentido. Si bien hay una ardua investigación previa por parte de la agrupación, el proceso artístico será más bien realizado como una re-significación de su propia suerte, de manera que en este caso hay una teatralidad en términos convencionales manifiesta, sino una teatralidad resultante de la expresión del barrio, como recurso testimonial, *-una estética ya muy alejada de los términos de: belleza-destreza-* creando un significado vital propio, no discursivo, no ornamental.

Posteriormente fueron realizadas otras acciones del proyecto “C’undua “, bajo tratamientos totalmente interdisciplinarios: “La Limpieza de los establos de Augías” y “Testigo de las ruinas” (Figura 13)

. Ambos desarrollados con la intención de registrar, difundir y hacer partícipe de la ciudad, el proceso de construcción del parque y la desaparición de Santa Inés El Cartucho, como comunidad y demarcación humana. En el primer caso Ileana Diéguez lo describe así:

La instalación integró dos relatos visuales, en dos tiempos y espacios: uno museográfico y cerrado –el museo de arte moderno de Bogotá, ManBo- que funcionó como “lugar de paso”, y donde se proyectaba en tiempo real (el presente) la construcción diaria del Parque. El otro, abierto y público “lugar de origen de la obra”, en la zona del parque en construcción –antiguo barrio de Santa Inés El Cartucho- donde se proyectaban los testimonios (el pasado) de los habitantes de la última casa derruida. Ambas transmisiones se hacían simultáneamente. (Dieguez, 2007, pág. 157)

Y finalmente el segundo: “Testigo de las ruinas”, una video-instalación dedicada a presentar el registro completo del acontecimiento y las etapas del proyecto mismo. (Figura 14), este con la finalidad de viajar y difundir en otras latitudes el testimonio de dicho acontecimiento.

En conjunto en el proyecto “C’undua”, “Mapa Teatro” se aproxima a crear dispositivos de crónica y reflexión abierta sobre un acontecimiento determinado, frente a una comunidad específica, dejando a un lado cualquier forma de simulacro social, y donde *-lo dramático-* no se escenifica, sino que es ya una *-cualidad-* de la realidad, una tensión que ocurre frente a todos.

La oralidad que expresa el proyecto “C’undua”, puede corresponder a la necesidad de dar voz – *sin tentativas políticas directas-* a la comunidad para realizar un acto significativo de recuperación y expresión. Acción que corría paralela a los medios documentales, pero donde independientemente del testimonio, la experiencia estética dota de significado personal y colectivo a los hechos, sin por ello hacer a un lado su lamentable condición dramática

Por lo tanto el concepto de *-comunidad y participación-* , en el caso de los trabajos de “Mapa Teatro”, y particular en el proyecto C´undua, se manifiestan por sí mismos, ya que es propiamente el centro del trabajo. Origen y finalidad de una acción artística, construyendo un vínculo consigo misma, para posteriormente proyectarse al público en general.

Inquietud por la ubicuidad como experiencia y obligación a transitar *-centro-periferia-* el acontecimiento en dos espacios y dos tiempos. Donde la comunidad en este caso ya no solo era la población del barrio, sino la gente de la ciudad de Bogotá quienes fueron testigos de semejante acontecimiento.

Así “Mapa Teatro”, tiene una especial presencia en la escena Iberoamericana, como una agrupación que sostiene una configuración distinta, a los márgenes tradicionales del teatro, presentando proyectos donde el arte y la comunidad, se encuentran bajo la consigna de una significativa participación.

QUINTO CAPÍTULO

EL CONCEPTO DE EXPERIMENTACIÓN EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL

Como ya se mencionó al principio de este capítulo, en años recientes, la creación escénica alternativa en Iberoamérica ha orientado su trabajo hacia procesos artísticos que enfocan la actuación como algo más que una mera actividad interpretativa, y donde la creación colectiva como modalidad de trabajo ha dejado influencia.

Cuando dichas prácticas no solo buscan desarrollar montajes escénicos hacia sus diversos auditorios, sino también reflexionar y transformar sus medios de creación, se vuelven generadores de conocimiento nuevo que les permite, replantear paulatinamente sus estructuras de trabajo y sus recursos formales, *-como lo mencionan adelante algunos autores -*

Si bien en el quehacer teatral occidental, *-desde el punto de vista de Alejandro Ortiz Bullé-* siempre se han cumplido múltiples tareas de investigación que sustentan su práctica en el escenario, *-mediante vastos y rigurosos trabajos-*; dichos estudios han respondido a una necesidad central: poner a disposición de la puesta en escena todos los recursos de contenido y forma: texto, espacio, vestuario, música, atrezzo, etc.

Elementos que han sido objeto de numerosas investigaciones de orden histórico, técnico y estilístico para la realización de montajes teatrales así como la producción de material de apoyo pedagógico.

Hay que observar entonces que dichas investigaciones suelen ser de naturaleza pragmática *-en relación a la puesta en escena-* y/o documental *- en relación a su manejo como acervo-*. Es decir se desarrollan en los márgenes de lo que este autor denomina como Investigación aplicada: (Goyri, 1999, pág. 72)

La investigación aplicada es la más común de las investigaciones que se realizan alrededor de la práctica escénica y también puede ser conocida como Investigación Tecnológica, la cual se propone resolver problemas cuya solución ofrecerá nuevos elementos en las técnicas de la creación teatral. Ya sea en el campo de la composición dramática, como en el trabajo actoral, el uso del espacio escénico y hasta la utilización de nuevas técnicas de iluminación. Etc. (Goyri, 1999, pág. 72)

Partiendo de las modalidades de Investigación que ha propuesto Ortiz Bullé, debemos considerar que dos de ellas se relacionan con la práctica escénica: la Investigación aplicada y la Investigación experimental. Dejando a parte: la Investigación teórica y la Investigación Histórica.

Y entendiendo que:

En la investigación experimental del teatro la meta es explorar y determinar ya sean las causas y las razones por las que ciertas formas teatrales poseen tal ó cual posibilidad expresiva, así como también encontrar nuevos paradigmas en la expresión teatral sustentados en observaciones científicas, como pudiera ser el caso de formación y entrenamiento actoral (Goyri, 1999, pág. 74)

Por lo tanto - *en este sentido*- experimentar consiste en crear un espacio dentro del espacio de la creación donde el contenido y los medios de expresión pueden llegar a adquirir nueva fisonomía.

Y en particular –*como ya se ha dicho anteriormente*- el principal elemento de la Creación Colectiva que activa y regula la función experimental de la investigación es la -*dramaturgia actoral*-, donde el desarrollo de sesiones de trabajo -*a partir de técnicas de improvisación*- realizada por los actores, -*especialmente cuando el objetivo es observar mediante la práctica organizada, la naturaleza misma de su trabajo: cuerpo-voz-sonido-palabra* -, ofrece elementos nuevos para su registro y consideración de posteriores investigaciones, independientemente de su posible utilización escénica a corto plazo³⁶.

Para realizar dichos procesos hay que recordar que la experimentación teatral a partir de dramaturgia actoral, requiere de un tipo de actor que domine tanto sus capacidades actorales como una particular capacidad de auto-observación que le permite reflexionar y replantear su quehacer como proceso de conocimiento³⁷.

Por otro lado, parece apropiado indicar que el hombre, al observar el producto de su expresión artística observa una parte de si mismo y al hacerlo se modifica, en cuanto modifica, por el conocimiento, la percepción que de él tiene. Esa es la importancia del

³⁶ Ver capítulo 3 - Segunda etapa investigación experimental

³⁷ Retomo esta cita del cap 2: *La enseñanza de las técnicas relacionadas con el cuerpo entendido como cuerpo-mente, pone el acento en el autoconocimiento: una dimensión metacognitiva. Planteada por Elka Fediuk.*

arte y a la vez, esa es la importancia del desarrollo del conocimiento frente al fenómeno artístico y a la observación de las condiciones que influyen en su producción.
(Thenón, 2002, pág. 14)

Surge así la figura de: *-actor-investigador, como lo ha nombrado Luís Thenon-* : una modalidad de actor que *-según describe-* ha trascendido en las últimas décadas tanto en la práctica de propuestas alternativas como en la reflexión actual que realizan diversos especialistas.

-Desde el punto de vista de Kent Sjöström- en dichos procesos experimentales, el actor realiza una aguda observación de si mismo llevando a cabo acciones de introspección que ponen en movimiento importantes registros sensibles de índole personal, mismos que se conectan con numerosos referentes aportando materiales de gran riqueza para ser analizados.

Dichas características personales *-testimoniales-*, en la actualidad han adquirido una especial atención como material artístico, si los observamos como parte del fenómeno de *-individualización-* que determina al sujeto contemporáneo³⁸.

Hay un conocimiento que es accesible principalmente desde la perspectiva del actor: puede ser sobre el proceso de fisicalización ó sobre las conexiones entre la vida privada y el papel. Se trata a menudo de un trabajo inarticulado cuyo valor indirecto se considera que reside en el encuentro de los actores con la audiencia. Pero hay un valor en la articulación de ese este conocimiento, de forma que puede ser discutido, estudiado y evaluado en otro ámbito que no es el encuentro del actor con la audiencia. Aquí, el actor puede generar una discusión sobre la formación de conocimiento en el teatro y sobre su incidencia en la historia narrada. (Sjöström, 2012, pág. 2)

-En este orden de ideas- la experimentación implica la creación de espacios propios para la observación y retención-memoria-registro-valoración de los procesos de creación que aportan conocimiento nuevo. Y sobre todo la posibilidad de desarrollar destrezas y procedimientos para lograr convertir materiales teóricos en materiales prácticos, utilizables mediante los recursos de la acción escénica, *-como lo señala Sjöström-*.

³⁸ A este respecto retomar la idea planteada antes : -“desde mí .. en el escenario busco proyectar la resonancia de mi contexto”-, en relación a la idea de Oscar Cornago sobre el actor en primera persona, donde el primer referente es el cuerpo y la historia personal del artista.

Es decir, hacer de los conocimientos previos preguntas *-experimentables* en términos de acciones concretas:

Este conocimiento es antijerárquico y pragmático, y a menudo se constituye de tradiciones físicas y orales. La regla suprema para juzgar cualquier problema es pragmática: ¿Qué hay en él para el cuerpo?. Las teorías y los métodos deben tener un valor si trabajan para el entendimiento corporal y las acciones físicas del actor. Si entorpecen el trabajo práctico se ven como ejercicios intelectuales hostiles a la intervención física. (Sjöström, 2012, pág. 6)

Así, el actor-investigador debe ser capaz de crear formas de observación-retención que permitan poner a prueba las hipótesis de trabajo, para poder descubrir *-desde su acervo vital-* nuevas percepciones (conocimiento nuevo), creando de esta manera nuevos códigos de funcionamiento para la escena

Desde la perspectiva de Gabriel Weisz – *notable investigador mexicano de Artes Escénicas-* el actor puede funcionar como un crisol: objeto y a la vez sujeto que muestra los condicionamientos colectivos, donde su capacidad radica en transformar lo general en lo particular mediante acciones concretas: un cuerpo particular que se revela como cuerpo público, como resonancia colectiva:

La investigación individual aborda un lenguaje concreto. A diferencia de un lenguaje blando y a menudo abstracto, el lenguaje concreto opera una conversión de los instrumentos y material del discurso de la acción. Con objeto de cuestionar nuestros marcos conceptuales, cada persona puede reconocer como almacena testimonios de su conducta que han demostrado encerrarla en conductas automatizadas. (Weisz, (2009, pág. 96)

-Según diversos autores- el perfil de actor-investigador es una modalidad de trabajo que hasta hace poco tiempo se ha orientado académicamente con un nuevo enfoque de profesionalización, en el diseño de programas pedagógicos de artes escénicas *-especialmente en programas de posgrado-*, junto a las nuevas necesidades de trabajo multidisciplinario.

En los objetivos profesionales de los programas prácticos sigue encontrándose la formación de actores y bailarines; la diferencia que el paradigma Investigador – creador ofrece reside en que al lado de ellos han aparecido una serie de figuras que están asumiendo mayor relevancia: en lugar de bailarines se hace más hincapié en la

formación de coreógrafos, por otro lado la profesión de actor se ha visto desplazada por la creador escénico autónomo, con capacidad para desarrollar una investigación artística en forma independiente. (Pérez, 2008, pág. 3)

-Según Sjöström- esta necesidad surge en un momento donde las nuevas formas de relación y participación en los proyectos escénicos dan cuenta de una cultura de grupo que otorga cada vez más importancia a los procesos experimentales de creación artística, donde el propio artista desmonta, reflexiona y pone a debate su creación.

Pienso cada vez más que la reflexión crítica necesita tomar en cuenta la dimensión teórica, así como la instancia documental y testimonial del arte donde se manifiestan las voces y miradas de los creadores. (Diéguez, 2009, pág. 19)

Bajo estas coordenadas, presento a continuación el trabajo realizado por la compañía mexicana -“Teatro de Ciertos Habitantes”- para estudiar su trayectoria como un ejemplo vigente de Creación colectiva, donde el concepto de experimentación tiene singular relevancia.

5.1 Teatro de Ciertos Habitantes, México

En México desde la década de los años cincuenta –según lo comenta Rodolfo Obregón- surgió una singular inclinación por experimentar un teatro bajo nuevas coordenadas de escenificación, a partir del grupo “*Poesía en voz alta*” conformada por reconocidos escritores y creadores teatrales: Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan José Gurrola, Elena Garro, Héctor Mendoza, -entre otros-.

Ellos abrieron un nuevo espacio de expresión que comenzó en 1956 y desde 1959 se asentó en la “Casa del Lago” de la ciudad de México. Un movimiento que buscó darle otra presencia a la palabra en la escena partiendo de la poesía y donde los recursos escénicos permitieron experimentar una serie de estilos y recursos inéditos en el teatro en México. (Obregón, 2006, pág. 58)

-Según este autor-, dicho movimiento dejó su influencia en el teatro universitario de la siguiente década donde siguieron en marcha inquietudes de experimentación escénica, y donde una de las necesidades formales más visibles giraba en torno a la gestualidad corporal y el uso del espacio escénico. El teatro que precedía a esta generación y cuya presencia ha sido predominante durante muchos años en la escena mexicana ha sido el realismo.

Por lo que se refiere al teatro de influencia realista, la conquista de una habla “a la mexicana”, firmemente enraizada en la dramaturgia del período pero vacilante aún en la boca de los actores, puede contarse en entre sus mayores aportaciones. Pero en esa forma de expresión escénica, de fuerte influencia norteamericana y tendencia psicologizante, el gesto se mantiene atado a los imperativos del estilo (la sujeción al modelo preestablecido por el personaje). (Obregón, 2006, pág. 58)

Así en la década de los sesenta, la presencia en México de nuevos portadores de enseñanzas y premisas del teatro mundial -y particularmente en el orden de la expresión corporal- reafirmó la necesidad de asimilar otros lenguajes escénicos frente el estilo dominante que marcaba la pauta en los medios del espectáculo.

Por su parte el arribo de Jodorowsky a México, en 1959, introduce las corrientes mundiales en boga: la revaloración de los postulados artaudianos, la autonomía de la escritura gestual planteada por Decroux, Lecoq y Barrault, entre otros; el valor liberador del cuerpo, a la manera grotowskiana; y el empleo del gesto como

herramienta de provocación, tal y como aparece en el Happening y las prácticas del Living Theatre. (Obregón, 2006, pág. 59)

Esta etapa fue fructífera permitiendo nuevas creaciones que experimentaban a toda costa bajo la pauta de nuevos referentes, partiendo de posiciones de riesgo. Sin embargo – *como lo señala Obregón-* en un medio teatral, *-centralizado en la Cd. de México-* y donde las condiciones de producción y continuidad desde hace décadas ha estado dominada por la producción oficial y comercial, no fue posible darle continuidad a dichas creaciones. Algunos actores de dicha época siguieron su paso en el teatro comercial dejando una huella dispersa de aquella efervescencia. (Obregón, 2006, pág. 58)

Aún en las décadas siguientes: durante los años setenta y los ochenta *-fuera de los contextos urbanos-* no se estimulaba la creación ni la permanencia de agrupaciones teatrales independientes, *-como lo señala Francisco Navarro-* (Navarro, 2004)³⁹

Lo más común había sido siempre un sistema de montajes unitarios donde cada obra tenía un diferente equipo. Sin una cultura teatral *-de grupo-*, *-como lo señala Obregón-*, los pocos que había se perdían de vista:

A diferencia de lo que sucedió en el mundo, donde los lenguajes puros de la experimentación se recombinan con las formas tradicionales; en México, hasta los años ochenta, los códigos corporales cultivados por Mimus teatro, Grupo Tres, Sigfrido Aguilar, Esparza, Pablo Mandoki, Rafael Pimentel, entre otros, se mantuvieron dentro de un universo cerrado, creando una atmósfera de aislamiento que terminó por asfixiarlos. (Obregón, 2006, pág. 61)

Sin embargo un destacado proyecto de experimentación teatral en la ciudad de México surgió con la apertura durante los años setenta del Centro de Experimentación Teatral de INBA (CET) que se mantuvo vigente hasta principios de la década de los noventa, *-como lo señalan fuentes periodísticas-*

Un recinto que albergó numerosas propuestas destinadas a la exploración de nuevas formas de creación teatral, y donde participaron distinguidos directores

³⁹ En México, la creación colectiva desarrollada en contextos populares ha persistido desde los años setenta pero a nivel muy limitado en cuanto a sus recursos de proyección, así como en su profesionalización. Cabe destacar que sin embargo el teatro independiente de labor comunitaria, tiene una fuerte cobertura en algunas regiones del país y existen cooperativas dedicadas a esta labor. A este respecto es recomendable consultar al Mtro. Francisco Navarro.

escénicos como: Abraham Oceransky, Julio Castillo, Peter Brook, Ludwik Margules, Luis de Tavira, entre varios otros⁴⁰.

La actividad de este centro, así como la presencia de nuevos festivales internacionales de artes escénicas a principios de los noventa, multiplicaron el interés por manifestaciones teatrales desconocidas en México sustentadas en dramaturgias corporales, uso de espacios escénicos no convencionales y el dominio de la imagen como punto de partida escénico.

-Según Elka Fediuk- a principios de dicha década surgieron aires renovadores para la infraestructura cultural en la ciudad de México con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes⁴¹ permitiendo una modernización y revaloración de los criterios de distribución artísticos, aunque aún bajo mecanismos centralizados y oficiales.

Los casos son contados pero pese a un sistema de producción oficial jerarquizado, *-como lo señala Ileana Diéguez-* se han desarrollado directores que mediante procesos de experimentación:

En el contexto del teatro mexicano, de marcada tradición psicológico-realista, apegado al principio de organización jerárquica de la puesta en escena, se han ido distinguiendo algunos creadores que proponen una escritura 'en negatividad', optando por caminos menos trillados. (Diéguez, 2008., pág. 1)

Logrando realizar montajes cuyos conceptos escénicos parten totalmente de premisas estéticas contemporáneas basadas en una gestualidad corporal renovada.

En años más recientes, aquellos que nos corresponde presenciar, la distancia entre el gesto y el habla de la escena mexicana, se ahonda entre la fisicalidad cultivada por creadores como Abraham Oceransky, Mauricio Jiménez, Jorge A. Vargas, Ricardo Díaz (que como tantos otros tropiezan con la dificultad de tener líneas de continuidad),

⁴⁰ El nuevo foro, dirigido por el maestro César Pérez Soto, recibió el nombre de Laboratorio Teatral Foro Independiente, en él se impartieron clases de danza y teatro a cargo de los maestros Lola Bravo, Julio Castillo y Federico Castro. En 1972 el director Abraham Oceransky lo adaptó como teatro inaugurándolo con la puesta en escena de Simio. Hasta 1977 hospedó a grupos de teatro experimental, adaptando su espacio tanto a la italiana como en isabelino. En 1978 se llevó a cabo la primera remodelación al ampliar la capacidad de sus graderías y las dimensiones del foro. En el mes de noviembre de 1978 se volvió a inaugurar con la obra Ubú Rey, con la Compañía del Centro de Experimentación Teatral, bajo la dirección de Peter Brook.

⁴¹ La década de los años noventa trajo una nueva sensación de bienestar y de posibilidades impensables en la crisis que parecía desvanecerse. El 7 de Diciembre de 1988, el diario oficial publicó el decreto presidencial de Carlos Salinas de Gortari, sobre la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

y un teatro cuyas tendencias mayoritarias, ligadas a los códigos supuestamente realistas del cine y la televisión, implican la supresión del cuerpo y la imitación servil del habla cotidiana. (Obregón, 2006, pág. 62)

Así en este contexto hacia el año 1997 cabe destacar la aparición de una agrupación independiente que partiendo de nuevos referentes estéticos, y la inquietud de generar procesos artísticos multidiscplinarios de creación colectiva, ha venido realizado sus montajes mediante largos procesos de experimentación: “Teatro de Ciertos Habitantes”. (Figura 15)

Esta compañía dirigida por Claudio Valdés Kuri, (*según lo expresa su propia web*): ha tenido la particularidad de enfocar gran parte del trabajo desarrollando diversas habilidades artísticas en la búsqueda de un artista integral de la escena:

*Sus proyectos son creados a partir de largos procesos de gestación, a partir de riesgos y cuestionamientos específicos. Cada montaje explora nuevos lenguajes como, resultado de la búsqueda constante de renovación de contenido y forma. El trabajo escénico recae en artista multidisciplinario, actor-músico-bailarín, en el uso de sus facultades a toda su capacidad.*⁴² (Habitantes, 2012, pág. 1)

Los montajes realizados por esta compañía son los siguientes:

- “*Becket ó el Honor de Dios*” (1997)
- “*Monstruos y Prodigios*” (2000)
- “*El automóvil Gris*” (2002)
- “*¿Dónde estaré esta noche?* (2004)
- “*La Piel*” (2006)
- “*El Gallo*” (2009)

Desde su primera puesta en escena “*Becket ó el Honor de Dios*”, (basada en un texto de Jean Anouilh), experimentaron nuevas condiciones de escenificación, al montarla en las escaleras del Convento del Carmen en la Cd. de México, -*según lo*

⁴² Esta es una información redactada por la compañía, que aparece en el texto de presentación en la Página Oficial de la compañía “Teatro de ciertos habitantes”

expresa su propia web-, donde el elenco se sometió a numerosos peligros desde el punto de vista físico.

Dicho montaje ya tenía como base una dramaturgia escrita por Gastón Yanes y el propio director, y desarrolló *-en este caso-* un tipo de investigación aplicada para asimilar e incorporar con rigor elementos escénicos del siglo XII, en un proceso que llevó un año de ensayos en dicho recinto. (*según lo expresa su propia web*)

A partir de esta experiencia *-como lo comenta su director-*, se consolidó la compañía con una fuerte voluntad de investigación y cambio.

Consideramos el cambio como la herramienta primordial para el desarrollo del espíritu artístico. Esta investigación va enfocada a que cada montaje evite al máximo repetir modelos o hallazgos anteriores. Al mismo tiempo, cultiva el pulimento, a través de procesos largos de gestación, nutridos de la experiencia acumulada en dirección, producción, equipo creativo e intérpretes. (Habitantes, 2012, pág. 1)

La clave del trabajo ha sido la firmeza de dicha investigación previa como soporte para la articulación del proceso de cada montaje, donde la exploración grupal es fundamental. (Kuri, 2011)

En “*Monstruos y prodigios*” segunda producción estrenada en el Festival de Cadiz, España en 2000, el punto de partida fue abordar la peculiar historia de los *castratti*, a manera de crónica-semblanza presentando su papel en la historia de la ópera mundial. Ofreciendo así *-según lo expresa Analola Santana-*: una fuerte crítica a los medios hegemónicos como herencia cultural, donde la *-deformación humana-* al servicio del *-virtuosismo artístico-* era permitido, abriendo con esta puesta en escena la discusión sobre los *-excesos y justificaciones-* éticos y estéticos en el arte occidental. (Santana, 2010, Pág. 61)

De “Monstruos y prodigios” se centra en la apreciación de los castratti a través de la historia. La narrativa en si se construye a partir del discurso científico y racional. Se narran diferentes sucesos con respecto a estos cantantes de ópera, desde la separación de lado de sus padres a temprana edad hasta el proceso de entrenamiento y su triunfo en el ambiente artístico de su época (Santana A. , 2010, pág. 186)

Lo particular de este montaje – *según lo expresa Analola Santana*- fue partir de la inquietud de escenificarse en forma de conferencia, dejando de lado el interés por una estructura dramática convencional, y donde la necesidad de *teatralizar*, una estructura tan inusual llevó a la compañía a experimentar una serie de posibilidades desde el punto de vista formal, buscando plasmar sus intereses discursivos en un lenguaje escénico concreto. (Figura 16)

En cuanto a la puesta en escena “De Monstruos y prodigios” es fruto de nueve meses de ensayos. Como señala el director, el montaje estuvo a cargo de los mismos actores, quienes, junto con el propio Valdés Kuri, se encargaron de transformar lo que en esencia era una conferencia a un género más teatral. [...] ..la producción final refleja, más que nada, un proceso de dramaturgia de puesta en escena con base en las experimentaciones de los propios actores y sus improvisaciones frente al tema central (Santana A. , 2010, pág. 88)

En el trabajo de teatro de Ciertos Habitantes, la etapa de investigación previa, *-como ya se ha mencionado-* es una de las consignas indispensables para la gestación de sus proyectos, y que coincide con las etapas de trabajo de la C.C.

Otra de las características destacadas en esta agrupación, que se relacionan con la C.C. clásica, es el hecho de partir de motivaciones que podrían hallarse en recursos variados como *-ideas incentivas-*, según la C.C.-, para iniciar sus procesos. Donde por lo regular no parten de un texto dramático, *-como ya se pudo observar en el caso del montaje anterior-*, pero que también se hace presente en el siguiente espectáculo de su trayectoria y que se expone a continuación.

La cuarta producción de la compañía fue: *“¿Dónde estaré esta noche?”* (2004). (Figura 17). Un montaje que aborda la historia de Juana de Arco pero desde una mirada particular, *-como lo señala Claudio Valdés Kuri -* aspecto que en primer lugar los llevó a buscar una referencia estructural que funcionara como *-aproximación dramaturgica-* sirviendo de apoyo para el desarrollo del proceso experimental. (Kuri, 2011)

Tomamos como base estructural la selección de momentos de la vida de Juana de Arco que incluyó Bernard Shaw en su Santa Juana. De dicho dramaturgo me interesó principalmente la eficacia con la que expone este complicado conflicto medieval en seis escenas y un epílogo. Más no me interesaron los cuestionamientos que plantea ni su brillante ironía política desarrollada al final de la obra. (Kuri C. V., 2009, pág. 152)

En “Donde estaré esta Noche”, el tipo de proceso dramatúrgico, muestra cierta semejanza con algunas prácticas de la C.C. clásica, *-en relación a algunos montajes realizados por Enrique Buenaventura en el TEC-*, donde también se empleaba un texto teatral inicial como base *-estructural-*, que finalmente serviría de acercamiento crítico al contexto y necesidades del nuevo montaje.

En este caso Valdés Kuri, toma el texto de Bernard Shaw, pero solo como punto de partida, *- el ordenamiento preliminar de conflictos dramáticos, que se menciona en cap3° sobre la C.C. clásica-*, pero solo para despegar hacia sus propias inclinaciones, dejando de lado las pautas discursivas y literarias del escritor Inglés, respecto a la historia de Juana de Arco.

La compañía, entonces desarrolló para este trabajo, *(según lo expresa su propia web)*: una investigación en la que se cuestionaba el significado actual de dicho personaje *-emblemático-* en la historia occidental, buscando principalmente las resonancias personales o *-interiores-* de esa historia para la agrupación.

El texto fue desarrollado a manera de entregas cronológicas paralelas al trabajo de improvisación con los actores. El resultado fue un trayecto en seis escenas que va de lo exterior -histórico e informativo- a la confrontación interior personal. De esta manera Shaw está muy presente en las primeras tres escenas, para posteriormente dar paso a los parlamentos escritos por Ma. Teresa Dal Pero tanto en su búsqueda del personaje como en la selección de secciones del proceso jurídico histórico, y finalmente en lo más confrontador y sutil, que fueron los textos “dictados” en proceso de canalización “solicitados” ex profeso (Kuri C. V., 2009, págs. 152- 153). (Figura 18)

En el caso de Ciertos Habitantes, en “Donde estaré esta Noche”, uno de los elementos que en este caso específico, funcionarían como *-idea incentiva, empleando el concepto empleado en la C.C.-* fue el uso de la psicología transpersonal, como vía de sensibilización, para propiciar el proceso introspectivo deseado por el grupo, donde las inquietudes estaban enfocadas principalmente hacia el autoconocimiento.

En este caso el empleo de dicha disciplina psicológica empleado por el director, al tomarse como procedimiento de experimentación actoral, le permitía, mediante sesiones y ejercicios realizados por una especialista de dicha disciplina, revelar las motivaciones e impulsos de los actores sobre las resonancias internas que les dejaba esta historia. (Valdés Kuri. 2009, Pág.151)

Cabe mencionar que desde hace tiempo una de las líneas de investigación y experimentación escénica que se desarrollan en el teatro alternativo, parten de procesos de *–autoconocimiento–*⁴³ como procedimientos introspectivos donde el actor descubre en sí mismo una fuente de material personal para volverlo colectivo en el escenario.

En el tercer capítulo ya se había hablado de dichas prácticas en la creación colectiva, al hablar de las técnicas empleadas por Enrique Buenaventura (TEC de Cali Colombia). Y donde la referencia previa de estos procedimientos era Grotowsky:

Estimular el proceso de auto-revelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida (Grotowski, 1974., pág. 89)

Como parte final, luego de dichos procesos introspectivos realizados por “Ciertos Habitantes” en su experimentación, *-a decir del propio Valdés Kuri en entrevista* -recurrieron entonces a *–convertir–* todos aquellos registros personales, en recursos teatrales bajo las pautas estéticas y discursivas de la puesta; habiendo antes pasado por minuciosos análisis de los resultados de la etapa de improvisación actoral tanto individuales como colectivas. (Kuri, 2011)

Este trabajo implicaba desde textos hasta partituras corporales. Otra de las semejanzas de este montaje, con la C.C. clásica, nuevamente respecto a los trabajos de Buenaventura en el TEC, es el uso de la psicología (basada en Freud) para implementar y analizar los resultados del proceso experimental, *-aunque al parecer con cierto interés de desciframiento -*.

De esta manera los procesos internos eran reorientados a través de elementos concretos de naturaleza escénica, buscando desarrollar mediante la práctica y el entrenamiento *–formas–* para *–materializarse–* y crear vínculos que pudieran extender lo interior hacia lo exterior colectivamente, dando lugar así a los textos definitivos del montaje.

En este punto el texto se encaminó a la intención principal de la obra: una invitación a escuchar nuestra voz interior, a asumir a nuestro guerrero y traspasar nuestros límites, venciendo al único enemigo verdadero: nosotros mismos. (Kuri C. V., 2009, pág. 156)

⁴³ Para ampliar este concepto también se puede consultar al dramaturgo y psicoanalista argentino Eduardo Pavlovsky, quien ha desarrollado el psicodrama y también el concepto de estética de la multiplicidad, entre otras aportaciones, como el concepto de multiplicación dramática.

En este caso por ejemplo, al realizarse la escena de confrontación militar entre los ejércitos de Francia e Inglaterra, *-según la versión metafórica del grupo-*, la propuesta *-basada en su experimentación-* funcionaba así:

La escena se solucionó con una confrontación musical de instrumentos de batalla, (Figura 19) elegidos por casualidad para mover energía y producir vibraciones que se sienten en el cuerpo. Cuatro largos cornos suizos, con sus sonidos bajos y profundos, se enfrentaban a penetrantes gaitas que entonaban diversos himnos nacionales, apropiándose uno y otro bando el favor de Dios, en un vaivén de nacionalidades y épocas que debían de recordar una y todas las batallas (Kuri C. V., 2009, pág. 156)

Cabe destacar como para este grupo, los procesos de experimentación actoral, están desarrollados a partir de objetos concretos con los cuales el elenco habrá de entrenar arduamente hasta poder adquirir un dominio completo, y a través de ellos poder crear una serie de asociaciones personales que resulten vivas e interesantes para el proyecto.

Dichos objetos por lo general son instrumentos musicales, pero de características no tradicionales y utilizadas en forma inusual, ya muy lejos de la intención de crear con ellos “música”: Funcionarían más bien como recursos de introspección e intercomunicación sensorial entre el grupo.

Los actores *-según comenta Valdés Kuri-*, durante todo el proceso de investigación previa y experimentación debían tener una relación constante con ciertos *-objetos concretos-* con los cuales involucrarse profundamente hasta adquirir un dominio.

En numerosas ocasiones se trataba de instrumentos musicales, pero también se proponían *-“cosas” muy particulares-* que sonaran o tuvieran cualidades de proyección y transformación.

Esto les permitía crear a partir de los objetos sus propios códigos personales como recursos de retención, que en el camino de las sesiones experimentales se iban abriendo hacia lo colectivo hasta que *-algunos de ellos -* pudieran quedar configurados en lo escénico, como es el caso de las propiedades sonoras de la voz y su profundidad en lo inconsciente. Como lo expresa María Teresa Dal Pero, actriz boliviana invitada por la compañía para desempeñar el papel de Juana:

Las vibraciones y los armónicos de los cornos eran irresistibles y yo buscaba con la voz acercarme al sonido que ellos emitían, investigando también cómo hacer para diferenciarme del mismo. Era una especie de navegación sonora (Pero, 2009, pág. 164)

Por lo tanto el cuerpo en este tipo de procesos es el centro de todo - *como lo comenta Valdés Kuri*-. No solo como eje de la acción además de elemento plástico, sino sobre todo como recinto de sensaciones donde residen los motores internos que en este montaje habría que poner en movimiento. (Figura 20)

.. contamos con la ayuda del bailarín y maestro de danza butoh: Diego Piñón. La asesoría de Diego sería la clave del tono y movimiento internos. (Kuri C. V., 2009, pág. 159)

Una de las particularidades de dicho proceso fue que *-aun partiendo de motivaciones tan personales-*, se buscaba generar un acontecimiento colectivo, donde la construcción de personajes nacía del encuentro creativo específico del grupo, dejando atrás el concepto de caracterización:

En los otros procesos de trabajo, en las otras obras que encaré, creo que la mayoría de mis personajes “existen” desde que aparecen en escena (más allá del desarrollo real que puedan llegar a tener a lo largo de la obra).

Porque de algún modo los veo, tienen cuerpo, existen para mí. En cambio, esta vez el personaje se fue armando y dibujando solo y exclusivamente durante el transcurso del espectáculo. En el desarrollo de la historia que se muestra. (Pero, 2009, pág. 163)

En particular se trataba de un concepto de *-personaje-* tan abierto - *planteado por el director y el grupo*, que aprovechaba las referencias locales y universales para fundirlas buscando que - *esta trama de Juana de Arco-* pudiera ocurrir en cualquier parte. Por lo tanto empleaba deliberadamente los acentos naturales de los actores con inclinación intercultural: Bolivia, Italia, Irán, México..

Con el grupo nos preguntamos: quien sería hoy en día Juana? Y también buscamos imaginar que hazaña de nuestra época contemporánea sería comparable con la de ella en aquel entonces. (Una joven campesina de Chiapas? , ¿una chiquilla en un disturbio en la Ciudad de México pidiendo hablar con el presidente de su país o de los Estados Unidos? ¡Pidiendo algo imposible¡. (Pero, 2009, pág. 161)

En este montaje también cobraría relevancia la presencia de *-ciertos objetos-* que formaban parte de la escena; no solo por sus cualidades sonoras y visuales sino por lo heterogéneo de sus orígenes y características: cornos, gaitas, bolas percutivas “taca-taca” *–un juguete popular mexicano-* así como un elemento tan especial como lo fue la armónica de cristal. (Figura 21)

Un extraño y delicado instrumento musical del período barroco propuesto por el director para la actriz en el personaje de Juana, *-según lo expresa Teresa Dal Pero-* quien buscaba experimentar con ella una fusión de vibraciones entre la armónica y su voz natural.

En la obra, la armónica de cristal solo aparece al final, durante el proceso que se le hace a Juana, y representa sus voces (y su capacidad ó incapacidad para oírlas). (Pero, 2009, pág. 165)

En suma: *-como lo señala en entrevista Valdés Kuri -*, un proceso que dejó para la compañía un caudal de experiencias, exigiendo fuertes entrenamientos y una intensa relación experimental con sus recursos: *-manejo de objetos e instrumentos musicales, fuerza y gestualidad corporal, voz, construcción de situaciones y acciones escénicas etc-*. Todo ello para aportar materiales escenificables y así poder configurar un dispositivo colectivo en función de un discurso.

La propuesta para nosotros actores y para el público terminó siendo muy sutil y, creo, muy difícil. ¿Quién de nosotros logra diferenciar, entre tanto ruido interior, su verdadera voz interna, su profunda necesidad?. ¿Y quién además logra atenderla y ser consecuente con ella? La confianza, la determinación arrasadora de Juana se volvieron el núcleo del trabajo y una gran apuesta para nuestras vidas. (Pero, 2009, pág. 167)

El Gallo (2009), (Figura 22), es una producción de reciente aparición donde el eje del trabajo fue abiertamente experimental, puesto que en este caso se partió directamente de tentativas del grupo *–según lo comenta en entrevista Valdés Kuri-* y donde nunca hubo como antecedente ningún texto escrito en concreto, sino la necesidad por parte del elenco de explorar como tema principal los procesos mismos de la creación escénica.

Para cristalizar dicha aventura se invitó al músico británico Paul Barker, quien desde un principio y atento a toda inquietud de experimentación aceptó hacer la composición musical, interviniendo en proceso colaborativo al paso de gestación de la creación misma, que realizaba el grupo sin ninguna idea previa del montaje.

El resultado sería entonces una puesta en escena de corte operístico, *-pero deliberadamente sarcástica-* llevada a cabo por un grupo de actrices y actores que *-someterían críticamente a observación-* la cultura del virtuosismo en el mundo de la ópera.

Donde la trama presentaría un registro de experiencias, crisis y confrontaciones, así como respuestas creativas que vive un grupo de cantantes desde la audición hasta el día de la presentación de algún evento llevado a cabo con un mínimo de tiempo y un máximo de stress, como lo señala la página web de la misma compañía:

El Gallo cuenta a través del teatro, la música y el movimiento, los múltiples avatares que enfrentan un director-compositor y un grupo de cantantes, al pretender montar una obra de estreno en solo dos semanas para presentarla en un concurso de ensambles vocales. (Habitantes, 2012, pág. 1)

Un aspecto importante a destacar en este espectáculo es la ausencia de la palabra *-en el sentido tradicional-*, para emplear en su lugar el uso de códigos fonéticos inventados con una estrecha relación con la música y bajo una intención abiertamente lúdica, como lo comenta el periodista Claudio Solano:

Con un diálogo ininteligible pero perfectamente comprensible por los sentidos; asistimos a los miedos, desesperaciones y éxitos de un grupo de actores/cantantes que se esfuerzan por complacer a un director que los somete a multitud de pruebas, provocando en ellos desasosiego y rencillas que acabarán a lo largo de los primeros ensayos. (Sandoval, 2010, pág. 1)

Es decir una vertiginosa crónica *-bufa -* sobre un proceso de escenificación operística donde la ausencia de la palabra serviría para dismantelar convencionalismos discursivos y detonar de una manera *-quizá más radical e instintiva-* el problema de la comunicación entre los miembros de dicho grupo, pero mostrando a su vez las formas más primitivas y audaces para interactuar entre sí, imponiéndose juntos a las dificultades personales y comunes. (Figura 23)

Una ópera para actores que ofrece la posibilidad de presenciar la intensidad de un proceso creativo, antes que la obra sea estrenada, para posteriormente asistir a dicha presentación. En la realidad como en la ficción, los intérpretes están expuestos, llevados al máximo de sus posibilidades vocales, físicas y emocionales, enfrentándose con limitaciones, miedos y anhelos, tanto propios como ajenos (Habitantes, 2012, pág. 1), (Figura 24)

Los testimonios de los procesos de creación suelen ser materiales regularmente escondidos para las audiencias, cuando funcionan como consumidores de productos acabados. Y sin embargo son etapas plenas de confrontaciones que revelan aspectos especialmente interesantes, sobre la condición humana enfrentada a la necesidad de aceptarse como desafío en espacios de tiempo comprimido. Sobre este punto amplía el periodista Manuel Zavala en una nota sobre esta escenificación:

De hecho, la audición y el proceso de ensayos es probablemente la parte más intensa de una producción teatral, y sin embargo, la audiencia solamente ve el producto terminado, con todas las arrugas planchadas, las inseguridades e inhibiciones encerradas bajo una capa de sinceridad forzada. (Zavala, 2012, pág. 1)

Ante la naturaleza multidisciplinaria de este montaje, las capacidades del elenco los obligaron a abrir criterios y asumir riesgos ampliando sus capacidades con objeto de articular el tratamiento musical que exigía este trabajo –*aún con su naturaleza basada en parodia*-, donde además los testimonios personales del actor, enfrentado a la deriva de las intensas contingencias del proceso creativo, resultaban parte medular de “El Gallo”. Sobre este punto también comenta Zavala:

El Gallo requiere una especie de actor completamente diferente, uno con un sentido más profundo de lo que significa el compromiso, uno que esté cómodo con explorar y exponer sus asuntos personales. (Zavala, 2012, pág. 1)

De esta manera, como ya se ha mencionado arriba el tratamiento vocal en este montaje, obligó que la voz se convirtiera en un instrumento exploratorio de fue desarrollado como espacio de búsqueda, una indagación sobre las resonancias y contradicciones internas de los personajes. A este respecto el periodista Evan K, agrega lo siguiente:

.. Encontrar desde sí mismo una forma de su propia voz (la que emiten sus cuerdas vocales y la que los distingue como artistas escénicos), brillar sobre las tablas a coro y

en solitario; hurgar dentro para extirpar y exponer sus propias debilidades y finalmente desecharlas en un acto de purificación y conciliación. Algunos cuadros escénicos, breves e íntimos.. (Evan, pág. 1)

Y donde la gestualidad corporal jugaría entonces un papel primordial, al estar íntimamente ligada a la voz –y cuyos efectos la modelarían-, siendo así el cuerpo el recurso expresivo más cercano y directo para el público. Es decir una aventura de afectaciones y estados abstractos e intensos donde se plasmaría un lenguaje no verbal fuera de soluciones ilustrativas. Se trató entonces de una presencia actoral que pondría a la orilla de lo discernible lo que normalmente entendemos como –*histrionismo*-. Como así lo comenta Evan K:

..... muestran a los personajes refugiados en sí mismos, y un histrionismo que va de los devaneos operísticos a la intimidad de la mirada directa. (Evan, pág. 1)

En este caso el histrionismo mostraría – *esa condición limítrofe*- de los condicionamientos públicos encarnados en el cuerpo del actor-cantante; como escudo de guerra frente a las contingencias del oficio escénico. Cuerpo de Histrión que sería sacrificado para adquirir una nueva –*epidermis emergida*- desde la profundidad de su proceso de confrontación. (Figura 25)

Finalmente un aspecto importante de dicha puesta en escena es el manejo del espacio escénico, donde un dispositivo abiertamente despojado de cualquier ilustración escénica ofrecería un ámbito completamente neutral. Un espacio central rectangular rodeado de músicos y con la presencia en primer plano del piano del maestro director. Sobre este aspecto Evan K comenta lo siguiente:

Un escenario que no nos regala referencia alguna más que la de una sala de ensayos musicales, que luego se transformará en cuadrilátero; zona de exorcismos y tierra de nadie. (Evan, pág. 1)

O sea una convención de espacio múltiple, donde la vulnerabilidad de los procesos de gestación se encuentra señalada por recursos lumínicos, y donde la evolución de acontecimientos se realiza desde la convención actoral.

Así “El Gallo”, ofreció un proceso creativo expuesto teatralmente por medios multidisciplinares, como vía de auto-observación, registro y depuración de resistencias personales, donde se enfatizó la necesidad de centrar la actividad de la compañía en un

tratamiento de experimentación cada vez más comprometido partiendo de dinámicas grupales y colaboraciones externas bajo un espíritu de riesgo.

En “El Gallo” el proceso escénico es el centro de todo, tema y acción misma que queda al desnudo, y Ciertos Habitantes, convierte así este espectáculo en una radiografía de su propia naturaleza creativa, donde el ojo experimental pasa a voltear el microscopio hacia sí mismo.

A lo largo de su historia la compañía “Teatro de Ciertos Habitantes” se ha encaminado a prolongados procesos de escenificación *-a decir del director-*, que suponen una fundamentación previa muy sólida donde la claridad temática y las intenciones discursivas, permiten aportar criterios claros para seleccionar y sintetizar lo esencial ante la vastedad y riqueza de recursos.

El proceso fue muy complejo y ahora, a la distancia, lo aprecio como tremendamente enriquecedor. Sería larguísimo recapitular como hubo que enfrentar múltiples situaciones y duras luchas de egos para lograr felizmente una temporada, así como giras nacionales e internacionales (Kuri C. V., 2009, pág. 154)

De esta manera el tipo de proceso de creación colectiva empleado por “Teatro de Ciertos habitantes”, *-como lo comenta Valdés Kuri-*, tiene la particularidad de desarrollarse en una forma de organización donde los diseñadores y entrenadores forman un equipo adjunto, que siempre camina paralelamente al proceso actoral. Y donde los actores con su investigación y experimentación, aportan la materia prima, que dicho equipo adjunto habrá de organizar y canalizar junto con el director.

La etapa de *-análisis de resultados frecuente en la C.C. clásica-*, en el caso de Ciertos habitantes, no es un proceso a realizar en forma del todo grupal, sino que era una labor desarrollada por el grupo de creativos y el director, seleccionando las secuencias y materiales más interesantes y factibles para integrarse a la propuesta definitiva.⁴⁴ Este trabajo *- a decir por el propio director-* era un trabajo que debía ser priorizado y visualizado por el equipo externo, quienes no estaban en escena y darían finalmente unidad al conjunto escénico.

⁴⁴ En base a entrevista realizada a Valdés Kuri.

“Teatro de ciertos Habitantes” es una compañía que dedica su trabajo a contextos amplios de público, *-como lo afirma Valdés Kuri-*,y debido a su actual cobertura internacional, realiza proyectos con una mirada principalmente sustentada en reflexiones y enfoques más universalistas que locales, bajo un concepto de experimentación donde los aspectos formales implican una exhaustiva depuración estética.

5.2 Teatro la Candelaria, Colombia

Siguiendo la inquietud por registrar y reflexionar sobre procesos escénicos, donde la experimentación es uno de los aspectos centrales y vigentes de la C.C. en nuestro tiempo; -y complementando la presentación de “*Ciertos habitantes*”-, presentaré brevemente a la compañía teatral “*La Candelaria*”, de Colombia,

La Candelaria, es un grupo teatral colombiano fundado en 1966 en Bogotá por Santiago García y un conjunto de intelectuales provenientes del teatro experimental y del panorama cultural, entre los que se encontraban actores, directores, pintores y escritores. Santiago García (1939-), dramaturgo y director de escena colombiano. Nació en Bogotá, y después de graduarse como arquitecto, estudió en el Berliner Ensemble en la entonces República Democrática Alemania. A su regreso a Colombia se vinculó a la Universidad Nacional como profesor con el ánimo de desarrollar una empresa de teatro experimental. (Solís, 2014, pág. 9)

Es otro ejemplo más de un quehacer artístico donde la investigación y la creación van de la mano, y donde es posible ver que desde hace varios años y hasta la fecha, se desarrollan en Iberoamérica procesos de experimentación escénica que emplean procedimientos de Creación colectiva.

Esta compañía encabezada por el Director Santiago García se ha dedicado a la creación teatral, como una forma de intervención crítica con un sólido compromiso social, y con mecanismos de trabajo que centran su interés en hacer del teatro un espacio de investigación, reflexión e intercambio con su comunidad.

En un país como Colombia que ha sufrido a lo largo de su historia, desarrollarse bajo duras condiciones sociales y políticas, *La Candelaria* ha generado una fuerte necesidad de vincularse con su comunidad, enmarcando sus tratamientos escénicos con elementos de su identidad local.

La Candelaria está comprometida al repertorio, la experimentación, y la discusión de los elementos fundamentales de la creación artística. El grupo de teatro La Candelaria se inscribe dentro del llamado nuevo teatro colombiano, el teatro colombiano contemporáneo representa cada vez más y con más fuerza la compleja situación de un país profundamente perturbado, producto de una constante crisis política, social y económica, difícilmente explicable. (Solís, 2014, pág. 9)

Para *La Candelaria* los recursos populares, son elementos tradicionales que definen la personalidad de un contexto ayudando a dicha agrupación a comprenderlo y sensibilizarse con él. Para poder así buscar y experimentar, *-a través de procesos de creación colectiva-*, las claves idóneas de contacto con la gente, permitiendo a estos últimos estimular su sentido de pertenecía y también la posibilidad de observar en forma crítica su entorno.

A través de una exploración continua del folklore, las situaciones y los personajes populares, han creado varias de las obras más conmovedoras de Colombia, (algunas creadas con su método de "creación colectiva"), señalando las agudas problemáticas sociales y políticas de la sociedad que les rodea. (Solís, 2014, pág. 9)

Esta capacidad de experimentación y su capacidad de vinculación con los contextos populares de Colombia, les ha permitido ganarse una sólida reputación nacional e internacional.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes del entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por La Candelaria y decenas de investigadores visitan al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras. (Solís, 2014, pág. 9)

Sin embargo más allá del empleo de recursos locales *-tradicionales-* como elementos de identidad, Para Santiago García, *- quien desde un principio de su trayectoria mostraba ya una importante influencia del teatro brechtiano-* la creación artística ha necesitado abrirse a todas las coordenadas del conocimiento para encontrar referentes estéticos que le permitieran desarrollar la capacidad crítica y artística de la compañía.

Como reflejo de dicha influencia, desde los primeros años en la historia de la compañía, Santiago García se encontraba montando *-íntegras-* las obras de Brecht: *"Galileo Galilei"* y *"La buena alma de Tsé-Chuan"*, donde finalmente llegaron a descubrir la necesidad de crear una dramaturgia propia partiendo de las necesidades del grupo, proceso que culminó con el acercamiento a la creación colectiva, como procedimiento idóneo para resolver sus inquietudes. (Viviescas, 2012, págs. 14-15)

Para ese entonces este tipo de procedimiento ya estaba haciéndose presente en la escena mundial y también en Colombia, *-donde como comenta Felipe Rendón-* ya se le había otorgado a Enrique Buenaventura el título de pionero de este método en dicho país.

El teatro experimental de Cali Colombia (TEC), a la cabeza del maestro Enrique Buenaventura, desarrolló lo que él llamó Método de Creación donde la autoría textual era de su autoría, aunque era el resultado de las investigaciones realizadas por todo el grupo. Pero es el teatro La Candelaria el grupo que sobrevive y revitaliza la utilización de dichos procesos artístico- teatrales. (Rendón, 2008, pág. 89)

Según las palabras del propio García el interés por desarrollar la creación teatral como experimentación, estaba estrechamente estimulada por los procesos colectivos de creación que se ponían en práctica en diversas latitudes.

En una entrevista realizada por Victor Viviescas, Santiago García señala lo siguiente:

Vimos que debíamos hacer nuestras propias obras, y el grupo resolvió volverse autor. La creación colectiva tenía mucha eficacia en Francia, en la experiencia de Arianne Mouchkine con el Teatro del Sol. Y entonces nos lanzamos por ahí. Para eso nos ayudó mucho el taller y la experimentación a partir de Grotowski: que el actor se vuelva autor sin convertirse en el centro del espectáculo, y el uso de la herramienta de la improvisación. Esta manera de entender a Grotowski nos sirvió mucho. (Viviescas, 2012, págs. 14-15)

Esto también les permitió re-descubrir las posibilidades del teatro, desarrollando y potenciando con libertad los medios estrictamente escénicos, *- sin la condición obligada a descifrar y depender del discurso e imaginario textual-* abriendo entonces camino a nuevos tratamientos, como es el caso de la corporalidad y la palabra, donde su empleo diversificado podría integrar nuevos procedimientos. Así lo señala el propio García:

Los lenguajes no verbales, que se pusieron de moda, encajaban muy bien en la creación colectiva. La mayor parte de las improvisaciones —las más interesantes— no eran el producto de un libreto, sino del hecho de que a alguien, o a un grupo, se le ocurría inventar una escena, muchas veces cantada o hablada en jerigonza —pues lo importante no era el diálogo, sino la acción de las contradicciones en las situaciones

concretas—. Más tarde venía el trabajo sobre los diálogos, trabajo que algunas veces se hizo después de los estrenos. (Viviescas, 2012, págs. 14-15)

Un ejemplo de aplicación de dichas inquietudes es el caso de la obra: “*El Paso*” (1988), un montaje desarrollado casi en su totalidad a través de un lenguaje de acciones sin palabras, y donde un dispositivo de acciones físicas bajo un tratamiento cotidiano, se afianzaba por una sólida construcción de caracteres y comunicación actoral, llevadas a cabo en un espacio fijo y en una sola unidad de tiempo lineal. García comenta sobre esta experiencia:

.. [Pero buscamos nuevamente la independencia del texto verbal con “El paso”, y regresamos otra vez al reino de la gestualidad. “El paso” es el reino de los lenguajes no verbales: de los ademanes, de las miradas, de los susurros, de los murmullos.] ... [.. la búsqueda más importante de “El paso” fue el querer hacer una obra aristotélica, es decir, una obra que tuviera unidad de lugar y de tiempo, cuyos personajes fueran muy elaborados. (Viviescas, 2012, págs. 14-15)

Y es así como “*La candelaria*”, se ha desempeñado partiendo de la C.C. a lo largo de su trayectoria, pasando por distintas etapas hasta la actualidad, de manera que en el perfil de los nuevos proyectos se integran ya nuevos referentes estéticos, como lo señala Felipe Rendón:

La Candelaria ha producido en estos 42 años de trabajo ininterrumpido once Creaciones Colectivas, contando el más reciente estreno de la última: A Título Personal; además de esto, cuenta con un sinnúmero sobre la experiencia donde se destacan la publicación de los tres tomos de Teoría y práctica del Teatro, bajo la autoría de maestro Santiago García, y la mayoría de sus dramaturgias colectivas e individuales resultantes de los procesos. (Rendón, 2008, pág. 89)

Para Santiago García cada nuevo periodo en el devenir histórico implica *-en términos de creación artística-*, una nueva forma de relación con el público, una visión reflexiva sobre la realidad y por lo tanto el empleo de nuevas claves en el desarrollo del lenguaje escénico. (Rendón, 2008, pág. 90)

Como parte de este replanteamiento referencial Felipe Rendón señala en torno al montaje “*A título personal*” lo siguiente:

Éste es un momento en que el teatro La Candelaria está comprometido en la búsqueda de nuevos lenguajes para la escena, donde converjan las diferentes propuestas de las teorías postmodernas en el arte. (Rendón, 2008, pág. 90)

“*A título personal*” (2008). (Figura 26) es entonces un montaje que busca reflexionar sobre el fenómeno de la comunicación contemporánea.

Es una reflexión escenificada –*que emplea las mismas pautas formales en que se expresa el fenómeno-*, es decir la discontinuidad de los lenguajes mediáticos, sumergidos en la vertiginosa dinámica de la interacción, a través de la multiplicidad de espacios alternantes, donde las audiencias se relacionan en complejas situaciones de simultaneidad. (Figura 27)

“[A título personal] es una obra de carácter experimental, que pretende con el aporte colectivo de sus miembros, explorar el campo de la información y las comunicaciones de nuestro mundo contemporáneo.] ... [“A título personal” es una obra misteriosa que se refiere a nuestra realidad compleja, multifacética, fractal, atendida al azar y a la contingencia. Es como un juego dislocado, pero con reglas y pautas como todo juego, con el que el grupo creativo bajo la dirección de Santiago García, tiene la intención de reflejar una realidad esquiva y perturbante con medios evidentemente artísticos como la fantasía, la innovación y una de las características más luminosas del arte contemporáneo: la ambigüedad.] . (Candelaria, 2012, pág. 1)

Al tratarse entonces de una exploración que se despliega hacia los procesos mediáticos de la comunicación y donde el protagonista es el *-lenguaje mismo-*, el material de trabajo en este caso está impregnado, de una deliberada subjetividad, mediante una estructura que hace uso de recursos nada tradicionales de escenificación, rompiendo con el uso convencional de elementos como: personaje, espacio-tiempo y unidad temática:

Sin un hilo conductor ni una cronología en la historia, sin personajes preponderantes y sin una temática única y directa, el Teatro La Candelaria se lanza al vacío con un experimento que, de cierta forma, rebasa sus antiguas exploraciones. (Candelaria, 2012, pág. 1)

De esta manera el modelo de *-personaje-* como piedra angular ineludible de la identidad y el contexto, queda ya trascendido por una visión más plural sobre las posibilidades de asimilación donde el video (antes temido por el grupo) entra en acción como medio de desdoblamiento. Convirtiéndose así en una nueva aportación, definiendo una estructura dramática que cuestiona y deja atrás las nociones de: *- principio- medio- fin-*. Como lo señala Paola Villamarín:

[El montaje tiene un elemento inédito en el grupo: el video, al cual la agrupación había tenido cierta resistencia. Con él, La Candelaria se sirve para hablar de los múltiples 'yo' que tenemos adentro. Entabla diálogos o enfrentamientos entre ese personaje que aparece en pantalla y el que está en escena, con quien comparte el mismo rostro. Son videos austeros, de tipo casero, que impulsan la idea de que la obra está 'contaminada' por las percepciones de cada uno de los personajes.] .. ["El video responde a la exploración de un lenguaje menos unitario -agrega Badillo-. Eso en la dramaturgia se traduce en que no haya personajes, sino entidades que entran y salen. Y en que no haya una línea de acción dramática continua. Siempre hay un rompimiento. No hay un principio, un desarrollo y un final. No se sabe si la obra se acaba o no se acaba". (Villamarín, 2011, pág. 1)

En el caso de “A título personal” la Candelaria dejó atrás los tratamientos acostumbrados, renunciando a conceptos clásicos como: *-personaje, fábula y estructura causal-* para orientar su búsqueda hacia lo que Santiago García llama: *-dramaturgia fractal-*. En este sentido las etapas de C.C. tomaron variantes en la etapa de análisis, y sobre todo en la composición, donde los modelos de articulación de la escena se aventuraron hacia las posibilidades de lo aleatorio.

Por lo tanto aquí la *-investigación previa-* para la realización de este montaje, *- en contraste con las realizadas en la C.C-*. Clásica, el grupo recurrió al estudio de una serie de lecturas y referentes de distintas disciplinas humanísticas, que formaron una visión panorámica sobre la realidad actual y las nuevas formas de percepción artística sobre el acontecer. Y no solo un estudio socio-cultural de algún contexto particularizado.

Es así como lo describe Felipe Rendón:

Según las observaciones hechas durante los meses que viví el proceso, puedo decir que comienza con una investigación de unos presupuestos teóricos que en este caso serían: Física cuántica. Presentación y Representación en el teatro, abarcando todo lo

concerniente a las teorías del teatro posdramático. Donde fueron clave textos como: La Paradoja de la Representación de Corinne Enaudeau, El Teatro Posdramático de Hans-Thies Lehmann, y las memorias del Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. El performance en el teatro. El sí mismo, donde convergen temas como la autorreferencialidad, el arquetipo colectivo y la memoria; para esto fue útil el texto: El cerebro y el mito del Yo de Rodolfo Llinás. (Rendón, 2008, pág. 91)

Como resultado de dicha documentación, de las reflexiones y las jornadas de experimentación, el grupo recurrió – *como ya se mencionó arriba*- al empleo de la narrativa fractal, un recurso que se enmarca en la inquietud por experimentar las posibilidades la libre recepción multireferencial del espectador. Como lo señala Rocío Pérez:

La Candelaria ha ido evolucionando hacia trabajos más experimentales en sus creaciones, utilizando una narrativa fractal y dejando que el público componga la unidad dramática, acercándose a fronteras liminales en el hecho escénico, un ejemplo de esto es su obra: “A Título Personal” es una obra de carácter experimental, que pretende con el aporte colectivo de sus miembros, explorar el campo de la información y las comunicaciones de nuestro mundo contemporáneo. Por lo que la obra no está estructurada a partir de una línea temática narrativa, sino por el contrario, se compone fundamentalmente de múltiples fragmentos, trozos, monólogos, sensaciones, aparentemente enlazadas al azar, pero que en realidad conforman una unidad. (Solís, 2014, pág. 10)

En dicho proceso de experimentación cada actor desarrollaba una parte de su historia, como una indagación autoreferencial, con la libertad de abordarse a sí mismo mediante una exploración de profunda intersubjetividad, e introspección, en un tipo de trabajo actoral que iba más allá de la simple interpretación, poniendo a prueba los elementos del lenguaje escénico:

El tema inicial fue la física cuántica y lo imposible que es probar el misterio de la vida. Y con esos dos vinieron de la mano la fragilidad y el 'yo y el otro'. Cada actor desarrolló su propia pequeña historia. La idea era mirar qué elementos de autorreferencia podían volverse arte. A veces sin voz, solo con música o con baile. A veces planteando una sensación o un sentimiento. "Más que para interpretar, esta es una obra para sentí. (Villamarín, 2011, pág. 1)

En este sentido la singularidad del actor en *-si-mismo-* como motivo de búsqueda y creación artística, deja atrás la estrecha función de intérprete, abriendo las posibilidades de la construcción de la persona sobre el escenario, como posibilidad de construir con el público posibilidades más directas de un imaginario común. Rocío Pérez Solís comenta sobre dicho enfoque que pone en práctica Santiago García lo siguiente:

A sus 73 años el maestro Santiago García transita entre el teatro de la representación y el teatro de la presentación en el sentido en que los actores y actrices logren ser más que parecer o presentar más que representar y que el rol del director sea el del espectador constante capaz de vislumbrar la relación original entre actores-actrices y personajes-personas. (Solís, 2014, pág. 10)

Entonces una de las razones para el empleo de la fractalidad fue el interés por experimentar la simultaneidad, donde se alternan las percepciones en un tratamiento no-lineal. Un recurso *–que desde el punto de vista del propio director Santiago García–* se relaciona finalmente con el cubismo:

Procuramos que no hubiera una unidad narrativa, sino una fractalidad —y no precisamente una fragmentación. Son fractales que no se refieren a un cuento, sino a una manera de ver el tiempo-espacio de un modo no lineal, como una posibilidad de visiones simultáneas de ese mismo tiempo. Es casi como la técnica cubista, que consiste en tomar un objeto y mirarlo por muchos lados. (Viviescas, 2012, pág. 28)

En esta misma búsqueda por actualizar los medios contemporáneos de escenificación, *La Candelaria* se ha arrojado cada vez más a dejar de *–representar–* la realidad social como un relato discursivo (con premisas propias), bajo una línea anecdótica-histórica tradicional, para simplemente *–presentarla–*, ahora bajo una nueva estrategia mediante un dispositivo plástico y simbólico más abierto.

En esta línea aparece finalmente en la trayectoria de esta agrupación: “*SOMA MNEMOSINE*”, (2012), un espectáculo de carácter performático, que ha surgido como un homenaje que la compañía le brinda a su director y fundador Santiago García. Dirigido por la actriz Patricia Ariza, y donde se encuentra muy presente la relación del teatro con la tecnología, y en particular, la presencia especial del cuerpo, como objeto de reflexión. (Figura 28)

Al hacerse homenaje a Santiago García, también se hace homenaje a la compañía misma, y así se recorren las premisas centrales que acompañaron la búsqueda y discurso de la agrupación a lo largo de los años, y donde los planteamientos y replanteamientos estéticos del cuerpo cobran un lugar importante: *-El Cuerpo social-*. (Figura 29)

Un concepto, que se convierte en un recurso tangible a manera de *-materia polifórmica -*, que recuerda la idea de cuerpo-objeto bajo la pauta de tratamientos polisémicos.

En esta creación colectiva, el cuerpo de actores y actrices es metáfora del cuerpo social, es una manera de rastrear la violencia ejercida durante décadas sobre sujetos individuales y colectivos, por ello aparecen rasgos autobiográficos de los integrantes y el grupo, así como imágenes cuya fuerza expresiva y simbólica está sustentada en el performance, la instalación y la acción plástica. (Ossa, 2014, pág. 1)

Como parte de un proceso de experimentación y *-en este caso la incorporación de recursos multimedia*. (Figura 30), se busca abordar el acontecer público en un nuevo orden estético, donde la realidad nacional y la memoria histórica han sido elementos de reflexión y discusión constante en *La Candelaria*, pero que en esta ocasión cobran un nuevo sentido al ser presentados hacia el público, con más apertura, motivando el libre discernimiento, a través de un lenguaje planteado como lluvia de estímulos, para generar una reconstrucción personal.

La puesta en escena fragmentada, con recorridos que trazan la luz, la música y el cuerpo, es una provocación para que el público elabore su interpretación, y como es rica en intencionalidad, permite al espectador asociar los signos y códigos de la escena con la realidad nacional y la memoria histórica. (Ossa, 2014, pág. 1)

Los recursos tecnológicos empleados generan un diálogo donde la tecnología, deja ver su papel social actual al presentarse a sí mismo justo como mediador en la vorágine de nuestro tiempo, como un motor que acelera y diversifica estímulos bajo un nuevo fenómeno de percepción múltiple.

En “Soma Mnemosine”, “*La Candelaria*” buscó desarrollar otra forma de experimentación e investigación del espacio escénico, ampliando su perspectiva hacia dichos dispositivos multimedia, quizá más formal e innovadora que en sus etapas anteriores, empleando recursos estructurales distintos, donde nuevamente la –

composición en términos de C.C.- responde a búsquedas grupales más arriesgadas, y donde subyace la convicción de tocar la sensibilidad social, pero desde tratamientos más subjetivos.

En una entrevista periodista, Patricia Ariza comenta a este respecto lo siguiente:

“Para mí los elementos multimedia son signos de este mundo contemporáneo, la gente vive muy influenciada por la televisión, aquí queremos poner esos elementos al servicio de la dramaturgia, eso es lo que queremos proponer además de querer hacer un homenaje al Maestro Santiago García” Concluye Patricia Ariza, directora de la obra.
(Ossa, 2014, pág. 1)

Estas recientes escenificaciones, marcaron la entrada de la Candelaria a terrenos de enorme subjetividad, emprendiendo un nuevo horizonte donde el lenguaje escénico – *composición-*, ya no trabajan en función de situaciones emergentes ante comunidades específicas, aplicando discursos directos y concretos, *-como lo fueron los trabajos de la C.C. tradicional-*, sino esta vez se apostó por tocar fibras más personales, donde los puntos de contacto con el espectador, tendieron hacia la inquietud de explorar y compartir las posibilidades de lo autorreferencial. Un recurso que en particular puede lograr estimular de una manera ya muy diferente el imaginario colectivo.

Es así como la trayectoria de *La Candelaria*, nos sirve de referencia para comprender y comprobar la aportación de la Creación Colectiva en el teatro Colombiano, y donde la experimentación *-siendo uno de los elementos centrales de dicho procedimiento-*, se encuentra vigente en las prácticas actuales de Iberoamérica.

SEXTO CAPÍTULO

LA EVOLUCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL

Una de las consignas destacadas de la creación colectiva en décadas anteriores fue la necesidad de salir del entorno oficial de escenificación buscando una aproximación más directa con el espectador⁴⁵. Y donde la meta fue poner a prueba los espacios tradicionales fomentando otro tipo de relación espacial más uniforme con el público.

Hay que señalar que en las últimas tres décadas, según *-José María Paz Gago-* la aplicación de la tecnología en los medios de comunicación a nivel mundial ha transformado el lenguaje escénico dejando una enorme influencia: la evolución de la imagen y los dispositivos digitales, así como el replanteamiento del cuerpo como objeto escénico, creando una gran inquietud hacia la experimentación e innovación en casi todos los órdenes del espectáculo:

Las viejas y nuevas tecnologías audiovisuales, lejos de aniquilar y desterrar, de despreciar ó profanar el viejo y sagrado teatro, se ponen a su servicio para complementarlo y potenciarlo, renovando su escritura y su discurso escénico, ofreciéndole posibilidades técnicas o artísticas hasta ahora inéditas, nuevas posibilidades expresivas al espectáculo en vivo y en directo. (Gago, 2005, pág. 154)

Pero a su vez – *desde el punto vista de José Antonio Sánchez-* también evolucionó el enfoque de agrupaciones que desde posturas de resistencia buscaban la transgresión de lenguajes dando lugar a nuevas formas de escenificación, y donde el uso de los espacios escénicos también comenzaría a sufrir transformaciones.

Lo que sí se produjo a lo largo del siglo XX fueron tentativas de transgredir normas socialmente asumidas como necesarias para la existencia del teatro y, que, sin embargo, no afectan a la definición misma. Algunas estrategias:

a) Interrumpir la construcción de la ficción mediante la puesta al descubierto de los mecanismos que la construyen. Brechtianismos.

⁴⁵ Ver capítulo 3 , cita de Rine Leal sobre las características generales básicas para la C.C.

- b) *Anular la dimensión espectacular e invitar al espectador a una participación física más o menos extrema. Teatros rituales y teatro sagrado de herencia artaudiana.*
- c) *Poner en cuestión la transformación mediante la renuncia al virtuosismo y la exhibición de un «mal acabado». Informalismos.*
- d) *Trasladar la representación teatral a espacios sociales no dispuestos a su recepción. Activismos y/o propuestas lúdicas. (SANCHEZ J. A., 2012, pág. 9)*

En la actualidad a los espacios escénicos alternativos que no emplean recintos comunes se les conoce como *-espacios escénicos no convencionales-*.

Esta modalidad, Marcelino Duffau (*reconocido director escénico uruguayo*) la define como:

"aquel lugar donde se realiza un hecho teatral y que sale de los cánones del escenario clásico, fundamentalmente del escenario a la italiana o frontal". (Laitano, 2012, pág. 1)

Hay ocasiones en que estos espacios son recintos arquitectónicos cargados de una memoria histórica que puede ser rescatable y volverlos protagónicos si el concepto artístico lo permite (Laitano, 2012, pág. 1)

Pero en todo caso son escenarios que brindan muchas soluciones conceptuales y tratamientos escénicos que van desde la aceptación de su naturaleza original: *-objetos arquitectónicos, o urbanos, por ejemplo. con funciones concretas-*, ubicando la escena en términos naturalistas, hasta la ruptura de lecturas representacionales creando otras posibilidades de percepción.

El cruce de lo teatral y lo performativo, sumado a la multiplicación de posibilidades espectaculares de las nuevas tecnologías, ha dado lugar a una diversidad que no cabe en la antigua categoría de teatro, pero sí en un concepto ampliado de artes escénicas, entendidas como artes de la comunicación directa entre actor y espectador en cualquier contexto social o mediático. (Sánchez, 2012, pág. 2)

De esta manera, en dichas propuestas se busca estimular la capacidad de libre asociación y soltura de movimiento para el público, *-según lo comenta Bernadette Laitano-*, al permitirle circular y desplazar la mirada en múltiples direcciones en base a la idea del montaje: escenarios simultáneos, recorridos dirigidos o no dirigidos etc.

Es decir múltiples recursos donde las distintas atmósferas y combinaciones de la percepción liberan al espectador volviéndolo sujeto generador de imágenes propias (Laitano, 2012, pág. 2)

En este aspecto uno de los conceptos que ayudan a comprender el fenómeno de las nuevas teatralidades alternativas destinadas a espacios escénicos no convencionales, es el de –*teatro en el campo expandido*– planteado por José Antonio Sánchez (*destacado investigador español de artes escénicas*), quien define así este concepto:

El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. (SANCHEZ J. A., 2012, pág. 2)

Y en este orden de ideas –siguiendo a José Antonio Sánchez– cabe destacar que dichas propuestas –en términos de provocación– plantean un desafío a las formas comunes de categorización de la cultura teatral dominante, otorgando entonces un lugar preponderante a su capacidad de articulación discursiva.

Es preciso liberarse de la tiranía de los géneros (teatro dramático, danza contemporánea, danza clásica, danza teatro, teatro cómico, circo) para atender a los discursos. La discusión no es sobre géneros sino sobre discursos. La multiplicidad de los formatos tiene su límite en la coherencia de los discursos. (Sánchez, 2012, pág. 6)

Dentro de este concepto de –*campo expandido*– podemos ubicar una de las manifestaciones escénicas que expresan la colindancia entre el teatro y la denuncia: –*el intervencionismo*– donde los colectivos teatrales recurren a tomar intempestivamente un espacio para crear una repentina presentación escénica fuera de las modalidades conocidas propiciando mediante el desconcierto múltiples posturas en la gente.

El teatro de intervención, es decir, los modos en los que el enmascaramiento, el juego dramático y la gestualidad pueden resultar efectivas como medios de señalización ó visibilización de problemas ó conflictos en el mismo ámbito en que estos se producen: en el espacio público, laboral o privado (Sánchez, 2012, pág. 6)

De esta manera –según lo anterior- podemos ver que existen propuestas que desarrollan conceptos teatrales dedicados a generar nuevas coordenadas de recepción partiendo de espacios escénicos no convencionales, y abordando contenidos cargados de una memoria común y un significado social puesto a observación crítica. Tal es el caso del colectivo: Teatro da Vertigem de Brasil, una agrupación donde es relevante el trabajo de creación colectiva destinado a la experimentación de nuevos espacios de escenificación.

6.1 Teatro da Vertigem, Brasil

La nación Brasileña entre las décadas de los ochenta y los Noventa –desde el punto de vista de Emir Sader-, vivió los efectos producidos por una dictadura militar que duró veinte años, que se distinguió por sus acciones represoras aplicadas a movimientos de resistencia. La crisis económica de los años ochenta –según este autor- llevó al país a la descomposición social acelerando la pobreza, la desigualdad, la marginación y la violencia, siendo estos efectos muy visibles en los contextos sub-urbanos.

El Brasil que salió de la dictadura, 21 años después, era un país diferente de aquel de 1964. Las organizaciones democráticas y populares habían sido duramente golpeadas. La prensa había sido depurada de los órganos de izquierda. (No olvidar que la resistencia en la prensa fue hecha por la llamada prensa nanica⁴⁶, por si sola una denuncia de la prensa tradicional.) El país se había transformado en el más desigual del continente más desigual del mundo. (Sader, 09, pág. 3)

En este contexto – desde el punto de vista de Silvana García- el teatro brasileño alternativo en las décadas ochenta y noventa estaba ligado a un espíritu de reivindicación social, donde las propuestas escénicas con posturas emergentes desarrollaban una constante reflexión y observación crítica y artística. Mismas que solían estar asentadas en las periferias de las ciudades, desde donde registraban el malestar social y formulaban sus escenificaciones en relación a temas públicos y populares. (García, 2012, pág. 27)

Hacia la década de los noventa, contexto en el que nació “*Teatro da Vertigem*”, las nuevas generaciones de creadores escénicos alternativos nacieron bajo la influencia de importantes agrupaciones que la década anterior habían dejado una enorme huella en la historia del teatro brasileño.

Y en este aspecto destaca la obra de uno de los creadores, investigadores y teóricos más importantes de Brasil y del mundo: Augusto Boal, quien a través de su pensamiento y técnica teatral enfocada a los grupos oprimidos, desarrolló el teatro como herramienta de transformación social.

⁴⁶ Es decir: clandestina.

-Según comenta Fabiana Frayssinet- hacia 1986 Boal de regreso a Brasil tras un período de exilio, dirigió el “Teatro Arena” desde donde continuó su búsqueda estética y metodológica. (Frayssinet, 2012, pág. 1)

Tanto el teatro de Arena como el Teatro Oficina, a pesar de la evidentes diferencias entere si, trajeron a la experiencia teatral un sentido de asociación cómplice, ideológica, artística, representado por elencos jóvenes movilizados por la decisión de abrir nuevos caminos y conquistar nuevos públicos (García, 2012, pág. 27)

También una institución de referencia en la historia del teatro brasileño de los ochenta fue “Teatro Galpao” de Belo Horizonte, una agrupación que desde 1982 se fue acreditando hasta ser uno de los colectivos consagrados de la etapa de la post-apertura política.

Proceso que se desarrolló principalmente durante la segunda mitad de la década de los ochenta. En relación a dicha agrupación la investigadora brasileña Silvana García comenta:

Nació como teatro de calle, comprometiendo su repertorio con una combinación de elementos de la cultura popular y con técnicas circenses (García, 2012, pág. 27)

Y finalmente estos nuevos movimientos de teatro alternativo también acogieron con fuerza los modelos de creación colectiva que ya estaban presentes en otras naciones latinoamericanas desde los años setenta, funcionando como una herencia que –según Silvana García-, ya era considerada “clásica”, pero donde algunos de sus principios originales resultaban utópicos y tenían que repensarse; propiciando en la práctica una diversificación en sus formas de aplicación. (García, 2012, pág. 27)

Otros grupos representativos en la década de los ochenta fueron: “Asdrubal Trouxe”, “Trombone”, Pod Minonga”, y “Ornitorrinco”. Además de directores notables como Antunes Filho y Gerald Thomas. (García, 2012, pág. 27)

La nueva generación de colectivos que viniera en la década siguiente, manteniendo la lógica contraventora, invirtió su energía en la vertiente de la contracultura. Fue un momento que valorizó el experimentalismo formal y temático, y amplió, consecuentemente, el repertorio de procedimientos de creación y producción (García, 2012, pág. 27)

Este fue el entorno donde Teatro da Vertigem. en Sao Paulo comenzó su actividad en 1992.

Realizaron en primer lugar un período de investigación dedicada a reflexionar sobre la naturaleza del teatro, replanteando su concepto de formación actoral, y emprendiendo una particular asimilación metodológica para esclarecer sus necesidades y procedimientos.

No nació como compañía sino como un grupo de estudios determinado a transponer las enseñanzas de las ciencias –como la mecánica y la física clásicas- al aprendizaje del actor y la comprensión del fenómeno teatral. (García, 2012, pág. 29)

Durante este tiempo –según lo señala Silvana García-, se concentraron en desarrollar variadas formas de entrenamiento, buscando traducir e instrumentar sus intereses basados en premisas científicas hacia el lenguaje teatral, empleando también técnicas de movimiento como: Laban, contact-impro, feldenkrais, etc (García, 2012, pág. 21)

Como resultado de esta etapa el director de la agrupación Antonio Araujo, logró desarrollar un procedimiento que él mismo llamó -“*Observación activa*”-, donde se enfrentaba al actor a dudar de los hechos en tiempo presente partiendo de sus cinco sentidos, como una forma aguda de involucramiento eliminando prejuicios y sometiendo todo a prueba. (García, 2012, pág. 31)

En “Teatro da Vertigem”, podemos de antemano reconocer procesos semejantes a la C.C. -*como en las premisas clásicas-*, al elegir comenzar con una -*investigación previa-*, donde en forma grupal se realizaron una consulta de criterios e intereses temáticos y estéticos de todos sus integrantes.

La trayectoria de Teatro da Vertigem tiene la particularidad de emprender procesos largos de investigación. En la primera etapa de producción –*en particular respecto a sus tres primeros montajes-* los resultados fueron significativos a pesar del tiempo empleado. (García, 2012, pág. 29)

Cronología de obra:

- “O paraíso perdido” (1992)
- “O livro de Job” (1995)

- “Apocalipsis 1,11” (1995)
- “BR-3” (2005)
- “Historia de Amor” (...)
- “La última palabra y la penúltima” (2008)
- Dido e Enéas (2008)
- Kastelo (2010).

El grupo durante su primera etapa a la vez que desarrollaba la investigación sobre los medios expresivos del actor, realizaba una reflexión conjunta sobre sus inclinaciones temáticas.

Finalmente –según Antonio Araujo - descubrieron la necesidad de abordar sus inquietudes más profundas a través de una revisión crítica sobre la mitológica cristiana; así que en primer término partieron del poema de John Milton “El paraíso perdido” (Figura 32), así como del “Génesis bíblico”, - *entre otras lecturas*- para comenzar a darle forma a lo que vendría a ser llamada la “Trilogía bíblica”; conformada por los tres primeros montajes: “O paraíso perdido” (1992), “O livro de Job” (1995), y “Apocalipsis 1,11” (2000).

Sobre esto Silvana García cita al propio Araujo:

“La elección recayó sobre lo sagrado: era necesario encontrar un asunto que provocase en nosotros una fuerte reverberación y que dialogase con nuestras angustias y preocupaciones (García, 2012, pág. 29)

Hay que tomar en cuenta que desde las primeras ideas de escenificación de este proyecto, - *según lo expresa Silvana García*- ya había intención de dejar los recintos teatrales y provocar el acontecimiento escénico fuera de las convenciones acostumbradas.

Por ello apareció junto al proceso de investigación la contemplación de recurrir a espacios no convencionales, buscando nuevas situaciones para encuentro con el público.

Cada una de las piezas de la trilogía bíblica se constituyó en el encuentro de esas dos acciones: la investigación y la elección de un lugar semánticamente fuerte que otorgó cuerpo y estructura a la dramaturgia de la obra (García, 2012, pág. 34)

Es muy interesante como para “Teatro Da Vertiguem”, la dramaturgia actoral respondía a la relación experimental entre el espacio y tema, dando lugar a lo que Silvana García llamó *–una dramaturgia del espacio–*, una modalidad que desde mi punto de vista amplía el concepto de *–dramaturgia del actor–*, de la C.C. clásica, que trabajaba aun preferentemente en función de elementos como: tema, personaje y fábula.

Esta dinámica la confirma Antonio Araujo al mencionar en estos casos sus prioridades de estructuración: *–tema-actor-público-espacio–*, según las exigencias del recinto de escenificación. Es decir una forma de establecer desde la raíz, la organicidad del espectáculo en la matriz del entorno. Dando por consiguiente, una forma de dotar de significado al espacio, en su relación con el público.

En “O paraíso perdido” (1992), la obra se llevó a cabo en una iglesia católica tradicional en Sao Paulo (Figura 33), permaneciendo durante 6 meses y donde la agrupación llegó a tener fuertes conflictos con los devotos. (García, 2012, pág. 30)

Construida como espectáculo procesional “O Paraíso perdido” narraba la pérdida del plano celeste y el exilio en la tierra. La narración estaba conducida por la figura del Ángel Caído. En total, once actores presentaban un guión de treinta y cuatro episodios, económico en diálogos pero extenso en expresión de imágenes. (García, 2012, pág. 30)

Este montaje sobre todo era una reflexión sobre la fragilidad de la existencia, expresada en un lenguaje metafórico y a veces abstracto, que aprovechaba las posibilidades de despliegue para generar distintas lecturas de dicho lugar confrontando discurso y espacio. (Figura 34)

Los actores aprovechaban todo el espacio del templo, desplazando el mobiliario, abriendo ó cerrando áreas de juego, y conduciendo con sus cantos al público en torno de altares y confesionarios. También se utilizaba la estructura aérea del coro y de los púlpitos (García, 2012, pág. 27)

En el siguiente espectáculo: “O livro de Job” (1995), la escenificación se llevó a cabo en un hospital fuera de servicio, donde implementaban también una dinámica de procesión, conduciendo al público por una serie de espacios convertidos en estaciones.

-Según Silvana García- el objetivo aquí era contar el drama del hombre devoto y su conflicto con Dios. Así que durante el trayecto se instrumentó una dramaturgia del espacio que enfatizó *-el recorrido del hombre-* en busca de Dios a través del sufrimiento *-que en este caso relacionaba la dimensión mítica del relato bíblico con la dimensión trágica, partiendo de la exclusión que padecen los enfermos de SIDA-*, culminado así el trayecto en el quirófano de dicho recinto.

Entonces los recursos “naturales” del espacio arquitectónico en este caso – *como lo comenta dicha autora-* aportaban un entorno sugerente para su discurso:

El ambiente frío y ascético del hospital, con su mobiliario blanco, (Figura 35) –único elemento escenográfico- realizaba el contenido del dolor y el desamparo sugerido por el relato bíblico (García, 2012, pág. 34)

Es así como la elaboración de la estructura dramática *-como lo comenta Antonio Araujo-* se articulaba partiendo de las necesidades de relación: *-tema-actor-público-espacio-*, y donde el trabajo colectivo⁴⁷ cumplía la tarea de organizar las escenas en función de las exigencias del lugar:

El espacio afecta a la dramaturgia, que tiene que ser reescrita y adaptada a las condiciones arquitectónicas específicas (Araujo, 2011, pág. 220)

Motivando que el concepto y el discurso, estimularan a crear ahí tratamientos escénicos para amplificar el nivel perceptivo del público respecto a dichos recintos (Figura 36), como lo señala Silvana García:

La rehabilitación de espacios públicos deshabitados, el desvío de la función usual –en caso del templo-, exige un ajuste de foco sobre esos espacios, como si repentinamente fuera posible verles las entrañas. Pasear por un hospital vacío, lleno de ecos y residuos de existencias pasadas, ya nos impone otro modo de andar y mirar, más lento más reflexivo (García, 2012, pág. 38)

Este tipo de experiencias donde el público sale de su rutina y sus hábitos de consumo cultural, le permiten redefinir el entorno urbano en relación al teatro, *-como lo señala Antonio Araujo-* citando a la investigadora Silvia Fernández:

⁴⁷ La Creación colectiva en el “Teatro da Vertigem” Antonio Araujo la comprende y organiza como trabajo colaborativo.

.....espacios reales, concretos, que preservan los vestigios del uso público y colocan al espectador en una zona fronteriza entre la ciudad y el teatro provocando, en última instancia, -una inversión de la geografía humana- (Araujo, 2011, pág. 220)

En el siguiente montaje “Apocalipsis 1,11” (1995), (Figura 37), se continuó empleando la estrategia de intervenir espacios arquitectónicos para desarrollar en este caso la versión del Vertigem, sobre las visiones proféticas de San Juan apóstol, halladas en el nuevo testamento concluyendo así la trilogía bíblica.

Esta puesta en escena consistió en presentar las visiones proféticas de dicho personaje en su búsqueda de la nueva Jerusalén, pero con la particularidad de que en lugar de representar a San Juan como eje narrativo, éste sería transfigurado en un migrante del norte de Brasil, situando al hombre común en busca de la tierra prometida. (García, 2012, pág. 38)

El entorno elegido para este trabajo sería entonces una cárcel. (Figura 38) Originalmente se pensaba realizar en un reformatorio habitado y que contara con la participación de auténticos reclusos, pero las autoridades no permitieron esta posibilidad, de manera que tuvo que llevarse a cabo en una cárcel desocupada⁴⁸.

Joao, el personaje principal sirvió de narrador-guía para realizar su trayecto con el público a través de los corredores húmedos y mal olientes de una cárcel real. Donde, *–según lo señala el mandato bíblico del apocalipsis 1,11, cuando advierte: “Lo que veas escríbelo en un libro y mándalo a las siete iglesias”-*, Joao debía emprender su misión y travesía con el público como testigo y cómplice para cumplir tal encomienda. (García, 2012, pág. 35)

Durante el trayecto que va del lugar de degradación (el club bailable) al escenario del juicio final, la dramaturgia de Apocalipse 1,11 repasa paulatinamente todos los sentidos contenidos en el edificio carcelario –lugar de exclusión, punición, pérdida, humillación,- condiciones personificadas en las figuras grotescas que desfilaban por el espectáculo (García, 2012, pág. 38)

⁴⁸ Finalmente Apocalipsis 1,11 se estrenó en 1995, en una unidad presidiaria desocupada y solamente con actores del grupo.

Lejos de presentar las –“*clásicas escenas alegóricas*”- que representarían al infierno, –*según Silvana García*- la obra mostraba imágenes discordantes sobre el mundo actual como infierno, sustratos marginales del Brasil suburbano sumergido entre el caos y la violencia. En la primera parada aparecía en lo alto a varios metros del suelo la imagen de una niña tierna colgada de una baranda que regaba flores con agua –y *sonriendo*- enseguida les prendía fuego.

En otra escena dentro de una pequeña habitación con una cama, Joao era acosado por una atractiva chica desnuda conocida en la obra como “La novia”, misma que él rechazaba, y acto seguido, salía debajo de la cama un intruso –*quien en la obra era nombrado “El señor muerto”*–: se trataba de Cristo coronado de espinas, quien con actitud perezosa abordaba a Joao sin tampoco convencerlo y también era rechazado.

Posteriormente en otra escena Joao era drogado y torturado por el “Ángel Poderoso”, quien le daba la misión de salir a dar testimonio del fin de los tiempos. Se continuaba entonces con él la peregrinación, donde el público subía por una serie de escaleras oscuras bajo un bombardeo de música techno, cantos religiosos y luz negra, hasta dar con una discoteca llamada: “Nueva Jerusalem”, un salón en penumbra con una decoración “Kitsch” del ambiente suburbano brasileño.

En ese sitio –según lo relata Silvana García- se disponía una pasarela donde la bestia (Ángel poderoso), presentaba un show dotado de sarcasmo cruel: (por ejemplo): en una escena algunas parejas de actores y actrices profesionales del género pornográfico, realizaban actos de sexo explícito, –*vestidos con trajes indígenas*–; en otra: un personaje llamado: “La Talidomida de Brasil”, –*una corpulenta adolescente paralítica en una silla de ruedas*- recitaba con dificultad las primeras líneas de la Constitución brasileña, y así –*entre otras más*- eran presentadas en tono semejante, pleno de obscenidad y blasfemia –*según comenta Silvana García*- que transitaban en un estado límite entre el shock y la risa. Una yuxtaposición frenética de escenas discrepantes que se distinguían por su teatralidad, su contenido paródico y sus numerosas alusiones políticas.

Hasta que de pronto se desplegaba en el salón una numerosa intervención policiaca, donde agentes acompañados por perros capturaban a los personajes recién presentados, y desnudos con las manos en la nuca, se los llevaban con fuerza, a la vez que desalojaban al público de esa sala para introducirlos “hombro con hombro”, hacia

un largo y oscuro pasillo bajo el ruido –auténtico- de puertas de hierro que se abrían y cerraban con fuerza⁴⁹.

-Según Silvana García- ese era el momento en que cobraba significado la cárcel como un espacio de pesadilla que irremediamente remitía a los sótanos en los años de la dictadura militar. (García, 2012, pág. 6) Este trayecto conducía al público hacia el lugar donde se llevaría a cabo el juicio final.

Estamos ante un patio interno de gran altura, cercado por dos pisos de celdas, las de la segunda planta alineadas junto a un pasillo colgante. En uno de los extremos una puerta de hierro gigantesca, en el otro, una escalera también de hierro, uniendo las dos plantas, Aquí transcurrirá el juicio final (García, 2012, pág. 6)

Los personajes capturados eran sacados de las celdas e iban pasando de uno en uno ante el juez para recibir castigo, y donde por única vez el público podía participar.

Por ejem. En el juicio a la “Talidomida de Brasil” (*la adolescente paralítica*), los jueces repartían algunos huevos a los espectadores, para que se los tirasen al personaje, - como hacían ellos- quienes la dejaban destrozada, cayéndose y todavía balbuceando la constitución brasileña.

En otro momento del juicio por ejem.: “La novia”, -*la chica desnuda de Joao, delirante bajo el efecto de la cocaína*- era humillada por el juez quien orinaba encima de ella para después ser ejecutada. Y así, de manera semejante otros personajes más pasaban para ser humillados y estrangulados con los procedimientos más brutales.

Al final, tras un disputa entre el Juez y el Ángel poderoso donde se enfrentaban discutiendo con citas bíblicas, el Juez se ahorcaba convencido que no había salvación, mientras que el Ángel poderoso se escapaba.

En la última escena –“*el epílogo*”- Joao ya librado del miedo, se sentaba en el suelo a compartir un cigarrillo con el “Señor muerto” (*Cristo con corona de espinas*),

⁴⁹ Hay que mencionar que en estos espectáculos el público asistente es reducido, como lo comenta Silvana García en relación al trabajo de Araujo: “*Sus espectáculos son productos elaborados artesanalmente, que exigen una relación íntima con los espectadores. Por ese motivo, sus plateas son numéricamente restrictivas admitiendo como máximo sesenta espectadores por sesión*”.

para finalmente pasar a abrir la gran puerta gigantesca de metal y dar paso a la salida del público finalizando la obra. (García, 2012, pág. 6)

Es así como el espacio escénico, *-creado a partir de una intervención arquitectónica-*, es transformado en espacio de encuentro entre personajes y espectadores, proponiendo numerosas sensaciones.

Un entorno que *-según lo comenta Araujo-* por si mismo se impone, pero por otro se vuelve vehículo de un discurso:

En otras palabras, necesitamos, para esa fricción de sentidos, un espacio de representación con fuerza autónoma, que pueda colocarse de igual a igual con el núcleo temático de la obra (Araujo, 2011, pág. 220)

Al confrontar la ficción ante un espacio tan imponente *–semánticamente fuerte, como lo llama Araujo-* la escena puede debilitarse, por lo que se ve obligada a trascender esa relación y ser subvertida por la teatralidad. (Araujo, 2011, pág. 221)

Posteriormente y hasta la fecha la compañía ha continuado desarrollado más proyectos mediante la exploración de espacios no convencionales, y probando nuevas temáticas mediante nuevos dispositivos escénicos, como fue el caso de “BR-3 “(2005).

Un montaje que implicó una larga y detallada investigación ya que implicaba para el grupo viajar desde Sao Paulo hacia el norte de Brasil en la frontera con Bolivia, rescatando memorias y estudiando sus comunidades con atención, puesto que ahora la nueva ambición consistía en crear una *–“Historia”-* de Brasil en forma de recorrido fluvial. Esta etapa de Investigación duró dos años.

El planteamiento era hacer la crónica de tres generaciones de ese país siguiendo el relato de familia, de una mujer del Noreste que era traficante de droga. Un relato donde la *–“La Familia”-*, funcionaba como metáfora de un país; donde el acento estaba en el tema de la identidad como algo fluctuante, una noción siempre en movimiento. (García S. , 2009, pág. 35).

La particularidad de este montaje consistió en que el espacio de escenificación sería el río “Tiete”, es decir el río que cruza la ciudad de Sao Paulo. (Figura 39)

Este río—*como lo señala Silvana García*— tiene toda una significación histórica al estar relacionado con la colonización, y que ahora se encuentra ya contaminado ofreciendo atmósferas y situaciones encontradas que reforzaban el discurso del grupo:

..., la cuestión de la identidad adquirió un nuevo sesgo: desde el presupuesto sentido de unidad, se avanzó hasta la noción de una unidad fluctuante, en tránsito. Algo que obtendría dimensión metafórica al escogerse un río como espacio de escenificación. No un río cualquiera sino el principal río que atraviesa Sao Paulo, célebre por su papel en la historia de la colonización (García S. , 2009, pág. 32), (Figura 40)

En este proyecto los espectadores al anochecer viajaban en un barco por el río haciendo paradas en distintos puntos donde se tenían preparadas una serie de escenas e imágenes. (Figura 41)

Cosa que implicó un desafío logístico y profesional para esta agrupación:

Los espectadores acompañan los episodios desde el interior de una barcaza que hace un recorrido de algunos kilómetros. Además, sobre el caudal del río se desplazan las voadeiras (embarcaciones) que transportan velozmente a los actores a los lugares de la representación, y los detritos que boyan y dan al río una siniestra imponencia. (García S. , 2009, pág. 32)

Desde la mirada de Silvana García, el río se convertía en testigo y protagonista de esa historia donde era necesario que el público se confrontara con esa realidad de la historia y del presente: *-la ciudad degradada desde la perspectiva de uno de los ríos más contaminados de Brasil-*. (García S. , 2009, pág. 34)

Así, podemos apreciar que en las primeras producciones de esta agrupación, existe una cuidada intención para seleccionar los espacios acercando al público a experiencias donde la sensorialidad va de la mano con una orientación crítica. Como es en este caso, en “BR3”, donde la posibilidad de percibir una escenificación transitando sobre un río, - *ya es de entrada una provocación a los sentidos-*, que lleva en sí un contrasentido deliberado, al confrontar toda mirada esteticista o hedonista.

Al seleccionar un río, que es uno de los más contaminados de Brasil, y donde más allá del encanto de la aventura la experiencia podría ser una agitación crítica, esta agrupación ponía en movimiento los sentidos y el razonamiento del público en función de un discurso reflexivo sobre la historia de esa nación. En este caso se pueden aplicar con claridad los señalamientos de (Laitano, 2012, pág. 1), *-exuestos más arriba-*, donde se habla de la presencia y protagonismo de recintos cargados de memoria histórica, con la intención de *-re-significarlos-*.

Kastello (2010) fué un montaje muy comentado por llevar hasta sus últimas consecuencias las implicaciones de riesgo y desafíos logísticos, que implicaban el uso de espacios no convencionales, *-lo anterior según las reseñas que atestiguaron dicha escenificación-*. En este caso el grupo eligió el conocido texto narrativo “El Castillo” de Franz Kafka para ser adaptado y sometido a una re-elaboración colectiva bajo la tentativa de articular una versión teatral y contemporánea del clásico texto literario.

El castillo narra la historia de un personaje llamado “K” *-contratado como agrimensor por una gran institución-*, quien hace lo posible por adaptarse a la esfera humana de dicha organización. Él busca ser reconocido por las autoridades del recinto, mismas que *- en una oscura, hermética y extraña estratificación-* se alojan en las laberínticas dimensiones de dicho recinto, *-el “Castillo”-*.

“K” así, intenta comprender sus extraños códigos de comportamiento y la normatividad que regula a todos los empleados, pero no lo consigue y finalmente se encuentra a la deriva, en la incertidumbre y con una enorme sensación de extravío, hallándose constantemente observado y excluido.

Partiendo entonces de dicho argumento, el grupo se dio a la tarea de organizar una puesta en escena, donde tomaran relieve las condiciones actuales de individuos y empleados de una gran empresa, en su experiencia cotidiana al estar sujeta a las modernas relaciones laborales; donde las estrictas medidas de control que ejercen sus directivos, parecen no estar muy lejos del espíritu asfixiante y confuso que ofrece el texto original de Kafka.

Para este propósito el resultado fue plantear como espacio de escenificación, las instalaciones *–reales–* de una moderna empresa de la ciudad de Sao Paulo (Brasil). (Figura 42)

El montaje se realizó entonces en el edificio de “SESC”, una institución ubicada en la conocida avenida Paulista, en el emblemático corazón financiero de la gran metrópoli brasileña.

El dispositivo consistía en que parte del elenco se desplegaba en andamios colgantes suspendidos en la parte exterior, sobre la fachada del edificio; y por su parte, el público era trasladado al cuarto piso del recinto para ver la obra desde sillas giratorias, y donde parte importante de la escenificación se realizaría mirando al elenco *–suspendido afuera–* a través de las ventanas, realizando movimientos en ocasiones de alto riesgo.

“Realizadas en el exterior del edificio SESC por actores sobre plataformas limpiar ventanas móviles, la obra fue vista por una audiencia sentada en sillas giratorias diseminados a lo largo de un espacio de oficina en desuso en el cuarto nivel del edificio. (Brennan, 2013, pág. 1)

De esta manera le puesta en escena respondía a un dispositivo casi acrobático como recurso para multiplicar las tensiones: *escena – público*, y donde el desafío a la gravedad *–posiblemente metaforizada en poder–*. (Figura 43), encendía e instrumentaba las implicaciones de tomar a fondo el riesgo del acto creador, lo que quizá podríamos nombrar: *–Vértigo en el más auténtico sentido de la palabra–*. Sobre este punto James Brennan comenta:

Los evidentes riesgos de estar suspendidos por cables, fueron más enfatizados por los actores, que, con una extraña ausencia de aprehensión, saltaban de sus plataformas colgándose de sus arneses. (Brennan, 2013, pág. 1)

Aparece así la condición de caos y desequilibrio como experiencias que orillan a perder el control de sí mismos entre los personajes incluyendo a los ejecutivos. Se hace así presente, entonces la inercia impuesta que desequilibra y separa los espacios comunes y los espacios restringidos de la cotidianidad urbana, para resaltar las estructuras: *dominio-observación*, como un ejercicio *–oculto–* del poder y estimulado por la rutina de la velocidad.

El objetivo es lograr una intervención urbana evocando los miedos que requiere la vida diaria, en virtud del control social a la que estamos expuestos. [...]. La frescura de las corporaciones se evidencia con esta separación, así como el individualismo del mundo moderno. Las prisas de la vida cotidiana no nos permiten dar debida atención a las cosas. [...]. (Brennan, 2013, pág. 1)

Espacios verticales que frecuentemente no son observados pero que nos hacen sentir observados. La conducta común de los empleados en Castello parece mostrarnos una expresión de la individualidad-conformista contemporánea. (Figura 45) la inercia del miedo impasible y la necesidad de experimentar con urgencia un poco de libertad .

El escenario plantea un impacto que causa nuestro sentido crítico hacia la realidad, provoca la percepción sobre el valor de la libertad y las barreras que la vida nos obliga a afrontar, para que podamos aplicarla buscando una reflexión, como experiencia en nuestra vida diaria. (Brennan, 2013, pág. 1)

Este dispositivo por lo visto nos remite al ejercicio de la exclusión inducida desde el poder al dividir las esferas humanas: *-público-escena-* como lo afirma la siguiente nota de Octavio Díaz:

"Castello" sigue esta línea de uso de alternativa espacios (o uso alternativo de espacios, como usted elija). Basándose en el libro de Kafka, podemos afirmar sin rodeos: la Asamblea viene a controlar; pensando en el castillo y a riesgo de acercarse a un alerón, concluimos que la exclusión es también un tema central de la obra. Una los tres puntos, tenemos: los actores están excluidos del edificio, el edificio, la sala de conferencias, actuando sobre los ejes de balancín para hablar así de realidades muy diferentes entre los empleados de la misma empresa. (Díaz, 2013, pág. 2)

Enfatizando así la situación de anonimato y la necesidad de contacto. (Figura 44) como condición limítrofe entre: *-personaje-sociedad* y *escena – público*, y generando con esto un núcleo de tensiones, que bien podría situar la postura crítica del grupo, invitando a reflexionar sobre el tema de la reivindicación social, *-que es una de las líneas discursivas frecuentes de "Vertigem"-*.

"Como el protagonista, también luchamos por lograr contacto significativo. Afirmando su compromiso de explorar escenarios alternativos donde realizar la obra, Teatro da Vertigem mantiene una vocación social fuerte". (Brennan, 2013, pág. 1)

De esta manera el tema de *-la distancia* – queda al descubierto para observar y reflexionar sobre los dispositivos de esta agrupación, que en su empleo de espacios no convencionales, *-re-significa-* por lo regular las posibilidades expresivas entre el auditorio y la escena, bajo condiciones extremas de ejecución actoral, permitiéndonos quizá redimensionar espacialmente *-la distancia-*, como una ruptura del sentido de pertenencia.

Dado que el trabajo era una adaptación del castillo de Kafka, Castello, esto no parecía inadecuado, puesto que la obra está marcada por un inherente sentido de la distancia.”
(Brennan, 2013, pág. 1)

El proceso de creación de “Kastello”, requirió una constante tarea de síntesis respecto a la fuente inicial: el texto narrativo de Kafka. Resolviendo un dispositivo conceptual para poder así instrumentar y explotar un dispositivo visual, superando la – *tradicional-* intención de plasmar la fábula textual del relato de Kafka.

Según lo expresan los siguientes documentos, habría primero que lograr esclarecer un concepto visual sobre la relación: hombre-máquina. (Figura 46)

Así lo expresa Mark Bouillon, *-dramaturgista y adaptador de dicho montaje, quien por otra parte trabajaba con “Vertiguem” para otro futuro montaje, a cargo del dispositivo audiovisual-*”:

Al principio del proceso, el grupo quería hacer una adaptación libre de la novela El castillo, Franz Kafka, y también discutir el espectáculo de la sociedad contemporánea. [..] Sin embargo, cuando tomé la dramaturgia, el grupo dio un giro: quería centrarse más en la sociedad contemporánea, y Kafka novela había quedado atrás. Consciente de que teníamos una deuda moral con el gran autor de “La metamorfosis” y “El proceso” (después de todo, ¿por qué llamar el espectáculo Kastelo ?) , A sugerencia de Antonio Araujo, quien actuaba como dramaturgo principal en este proceso (la dirección era de Eliana Monteiro) , rescató a los surrealistas y la narrativa angustiada del “Libro Sueños” , de Kafka , con algunas imágenes muy poderosas, de cómo el cuerpo humano estaba siendo tratado como una máquina. (Bouillón, 2012, pág. 1)

Teatro da Vertiguem al ser una compañía que convierte sus planteamientos conceptuales en desafíos espaciales, se inclinó esta vez en estructurar su puesta en escena en un entorno por demás ambicioso y sugerente: la fachada y el interior de un edificio, obligando así a desarrollar no solo una dramaturgia que sostuviera este

dispositivo, sino desde luego también resolver colectivamente su implementación operativa.

Desafíos y dispositivos radicales que agudizan la voluntad crítica y creativa del grupo sobre la base de tomar al público por sorpresa. Tentativa que quizá esta vez podríamos nombrar como una *-estética de lo extremo-*. Beth Néspoli sobre este punto comenta lo siguiente:

Kastello radicaliza la tendencia del vértigo de intervención urbana y ocupa otro espacio inusual. Esta vez la actuación será en un andamio en la fachada de la Sesc Avenida Paulista. (Néspoli, 2012, pág. 1)

Pero continuando con los requerimientos dramaturgicos, para este proyecto se abordó el proceso mediante dramaturgia actoral, en un proceso colaborativo guiado por Bouillón.

En “Kastello”, el orden de ideas iniciales y el enfoque grupal recayó, en la necesidad de acercamiento a la actual sociedad de consumo, donde el comportamiento social se encuentra controlado y automatizado por las condiciones laborales modernas.

Es interesante como en este caso la dramaturgia actoral, durante el proceso experimental emplea dinámicas de desplazamiento espacial, relacionadas con recursos testimoniales de los propios actores, para construir así secuencias que habrán de ser seleccionadas y depuradas poco a poco.

Así, en esta forma se pueden destacar las etapas de *-experimentación, análisis y composición-*, propias de la C.C., desarrolladas en trabajo grupal, pero con la asistencia de un dramaturgo que articularía y organizaría el libreto final.

Este montaje consistió en usar una técnica experimentada por él y basada en procesos de Robert Wilson (..) , donde se trabaja a partir de exploraciones en forma de itinerarios creativos para cada actor. Bouillón aplica dicho procedimiento para este montaje. Este procedimiento de dramaturgia actoral se realiza a través de entrevistas al elenco a partir de recursos testimoniales.

... con ciertas acciones se engendraba una escritura escénica y palabras para que todos pudieran ejercer durante los ensayos, se entrevistaba individualmente a cada actor y actriz, considerando todos los personajes que estaban implicados. (Bouillón, 2012, pág. 1)

Se hacían conjuntas –versiones- , que podían ir esclareciendo las distintas rutas para dar orientación y consistencia a la composición final del libreto.

En todo proceso se puede y quizás debe escribir una secuencia de tres escenas, con indicación de las acciones, las palabras y las partituras musicales, además de los tres marcos diseñados por la persona para cada una de las escenas con el fin de materializar en imágenes que se encuentra a la cabeza de ese miembro del equipo en particular. Se trata de un primer borrador de tres aviones que podrían ser muy eficientes en los procesos de colaboración, sobre todo entre los miembros confundidos acerca de lo que quieren experimentar en sus creaciones individuales, lógicamente, sin perder nunca la frescura de las improvisaciones inesperadas que aportan los testimonios personales.. (Bouillón, 2012, pág. 1)

Según lo comenta Bouillón, *-como también algunos testimonios del elenco-*, la agitación de estados creativos provocó cambios constantes antes de poder asentar el dispositivo definitivo.

Después tiramos todo y empezamos a escribir el primer borrador de la dramaturgia. Fueron en total nueve hasta las dos semanas después del estreno. [..]. Era una especie de ejercicio de la alteridad: hasta que finalmente se le dio a todo forma de texto. . (Bouillón, 2012, pág. 1)

Finalmente en el caso de “Kastello”, se hace presente la capacidad analítica y conceptual de Teatro Da Vertiguem, para proyectar en esta puesta en escena, una de las herramientas indispensables en los tratamientos espaciales del teatro moderno: - *la proxémica*-. Que en este caso responde a la necesidad de –*alterar intencionalmente el sentido de encuentro y reunión* – presente en las prácticas tradicionales de tanto de la C.C. como en el teatro experimental reciente, confrontando así al público en un dispositivo que buscaba más bien: *-reunir, “dividiendo” a la gente-* para expresar e instrumentar –*in situ*- las políticas de exclusión contemporáneas, que se manifiestan en la obra de Kafka. Es decir: crear ámbitos de –*des-incorporación*- programada, mediante la estratificación vertical de un edificio como metáfora del castillo kafkiano.

Y así podemos ver, en conjunto, como la realización de un espectáculo como “Kastello”, ha implicado para dicha agrupación la necesidad de poner en movimiento múltiples recursos que se enfrentan al caos y la necesidad de poner a prueba y depurar sus procedimientos, donde al parecer nada es infalible y cada nueva escenificación

exige rigor y una profunda capacidad cooperativa para cristalizar sus procesos de creación colectiva.

En la trayectoria de “Teatro Da Vertigem”, la vigencia y sentido que tiene el espacio *-no convencional-*, como elemento de provocación pública es indiscutible, y nos permite localizar con claridad su semejanza con la C.C. clásica *-donde la transgresión del espacio formal “oficial” del teatro, respondía a un reposicionamiento político -*. Entonces aparece muy visible su reincidencia como estrategia de trabajo. Espacios re-significados estéticamente y políticamente.

Esta compañía ha realizado una notoria trayectoria en el teatro alternativo brasileño de la actualidad, donde el núcleo de su trabajo ha partido de la creación como colaboración, y donde es indispensable lograr una *-consistente-* organización⁵⁰ para dar como resultado escenificaciones tan audaces, y que *-haciendo honor al nombre-* se conviertan en *-“Vertiginosas”-* experiencias.

⁵⁰ Para profundizar sobre las estrategias de organización colectivas del Vertigem, consultar: (Araujo, 2011)

6.2 La Fura Dels Baus, España

Para complementar la reflexión y referencias, sobre la evolución del espacio escénico en las prácticas contemporáneas del teatro de creación colectiva en Iberoamérica, presentaré brevemente algunos apuntes sobre la actividad de “La fura del baus” en España.

Una compañía teatral dedicada desde hace más de 30 años a la creación de espectáculos en espacios no convencionales, y donde gran parte de su práctica ha estado centrada en procesos de creación colectiva.

Esta agrupación sin duda ha tenido la particularidad de emplear procedimientos de C.C., pero enfocados de una manera muy libre, mediante escenificaciones que han funcionado más como espectáculos, con influencia performativa, y donde *-no todas-* sus propuestas responden a premisas dramáticas basadas *-como primer necesidad-* en un sentido crítico sobre problemáticas sociales.

Sus dispositivos más bien se configuran bajo un imaginario mitológico, *- no carente de contenido-*, y con intenciones de percepción y reflexión más bien universalistas. Esta cualidad, *- creo yo-* puede ser un motivo de impacto para conquistar audiencias mundiales.

Desde su inicio en 1979 La Fura Del Baus, realizaron sus proyectos escénicos en espacios muy particulares. Al comienzo se presentaron en las calles, ya que dicha agrupación desde sus primeros años dedico su atención a la creación de animaciones.

La Fura inicia su andadura como grupo de animación de calle actuando en distintos pueblos y ciudades de Catalunya. Esta primera etapa duraría 5 años y en ella el grupo experimentó con muchos de los rasgos estéticos que luego constituirían su lenguaje.
(Baus, 2013., pág. 2)

Así, los procesos de C.C. en esta compañía han mostrado una clara tendencia a configurar, a través del empleo de la dramaturgia actoral, dispositivos lúdicos donde la prioridad es desatar un contacto más vertiginoso y sensorial hacia el público, afirmando así sus inquietudes performativas, y donde la participación se orienta más hacia lo *- dionisiaco,-* que hacia lo *-apolíneo-*. De esta manera se justifica que el entrenamiento y destreza de sus actores, se distinga por ejecuciones de alto riesgo en condiciones

extremas, *-y con una peculiar vinculación circense-*, donde tal provocación pueda despertar en la gente fascinación por sus acciones llenas de adrenalina.

Sobre este punto podemos añadir, que los intereses de la agrupación fueron creciendo, *-posiblemente-* para experimentar con la capacidad de *-expansión perceptiva-* del público, *-más allá del carácter festivo que suele dominar en las animaciones callejeras comunes-*, y así finalmente poder ampliar las posibilidades discursivas de sus escenificaciones.

Inicialmente La Fura dels Baus se especializó en acciones de teatro y animación en la calle. Aunque artísticamente La Fura no presentaba grandes diferencias con otros grupos que en aquel momento compartían escena y objetivos, esos primeros años fueron el caldo de cultivo de lo que sucedería después cuando la compañía se especializó en un lenguaje propio y perfectamente diferenciado. (Baus, 2013., pág. 2)

Y donde en principio podría caber el concepto de teatro total (Gropius)⁵¹, (Sánchez, 1999) , como la búsqueda de una experiencia envolvente, *-aunque fuera de un edificio teatral-*, y donde la multiplicidad del objeto visual provocara una nueva forma de relación con el acontecimiento.

Años después se encaminaron a realizar escenificaciones donde definitivamente partían ya de un concepto *-performativo-* (Martorrel, 2004, pág. 387)⁵², intentando bajo intenciones de riesgo, una relación más intensa con el público.

“La Fura dels Baus “ no es ajena al mecanismo de la performance, ya que su trayectoria responde a la historia de esta: Una primer fase de acciones donde el

⁵¹ El teatro total fue concebido por Piscator y Gropius desde 1927, con la idea de construir un recinto teatral pero con espacio envolvente, dotado de modernos recursos técnicos, y donde el espectador pudiera desplazar su mirada, mediante un juego de alternancias realizadas en dispositivos escénicos yuxtapuestos. Sobre este punto se puede consultar a José Antonio Sánchez en (P. 262)

⁵² Para comprender lo performativo, recurro a Fiól Martí quien propone las siguientes definiciones sobre el concepto de *performance* entendida de dos maneras:

1.- Como experimentación de las posibilidades físicas de la persona que realiza una acción práctica/conceptual determinada, como trabajo corporal que implica la ruptura de la pasividad con el espectador.

2.- Como acto artístico que parte del cuerpo del artista como soporte para buscar los límites físicos del mismo y desarrollar, a partir de esa idea, un nuevo lenguaje.

recurso fundamental es la de impactar brutalmente la sensibilidad del espectador para que este desvele (teóricamente) su capacidad sensorial y normalmente desarrolladas en espacios no convencionales en un formato equiparable a la de las instalaciones artísticas. (Martorrel, 2004, pág. 388)

En esta línea, la agrupación estrena “Accions”(1983). Una performance que se realizaba en espacios amplios, abiertos o cerrados, donde el público circulaba en varias direcciones, a la deriva entre una serie de escenas: en las que diversos personajes eran arrasados por descargas de pintura, a la vez que otros más bajaban colgados con arneses frente a una enorme superficie de plástico, *-también bañados de pintura-* y creando con el cuerpo mosaicos pictóricos en vertical.

..... en su obra Accions, aparece una lona que va cubriéndose de pintura ante los ojos de los espectadores, aplicando la misma técnica que Pollock cuando se pinta a sí mismo, o Ives Klein cuando cubría de pintura el cuerpo de la modelo para que luego quedase marcado sobre un lienzo como si de un pincel se tratara. (Rodal, 2014, pág. 5)

Y así para finalmente presenciar a varios sujetos quienes vestidos de traje, corbata y maletines tomaban a golpes de hacha un automóvil reciente hasta destrozarlo por completo. Todo en tono de violencia, y con una cercanía riesgosa y provocativa con el público. (Figura 47)

[Los curiosos se agolpan alrededor de un coche blanco. «¿Ha empezado ya?», pregunta una mujer. «No señora», le responde un técnico. «Es que como está todo el mundo y no se ve nada...». «Ya se apartarán», le contesta con una sonrisa pícaro.] ... [Un hombre trajeado sube al techo del coche. Blandiendo el hacha da un grito de guerra y la música vibrante sube de volumen. Sin piedad, los hombres trajeados destrozaron el vehículo. (Martorrel, 2004, pág. 388)

Este performance se hizo popular y comenzó a circular en diversos espacios del mundo entero. Posteriormente, realizaron montajes como: “Suz/O/Suz”, (Figura 48), y “Tier Mon” (1985), donde ambos montajes obtuvieron un notable impacto, logrando también posicionar a esta agrupación en circuitos nacionales e internacionales, y proyectando su capacidad artística, basada en premisas que ellos nombraron como *– lenguaje furero-*.

[Tan sólo un año después del estreno de Accions la compañía presentó Suz/O/Suz, que suponía la segunda entrega de la Trilogía. Con este espectáculo La Fura cruza

fronteras e inicia una gira internacional de más de 290 representaciones, la más larga que el grupo ha realizado en toda su historia.] ... [La Trilogía se cierra con Tier Mon, quizás la más oscura y pesimista de todas las propuestas que La Fura había propuesto hasta ese momento. Si Suz/O/Suz reflexionaba sobre el hombre en abstracto a partir de la ritualización, Tier Mon se refería al poder, a los mecanismos de dominación a partir del alimento, la energía o la fe.] (Martorrel, 2004, pág. 388)

Esta popularidad les permitió trascender hasta el punto de ser invitados en 1992, para realizar un espectáculo que formaría parte del evento de inauguración de los Juegos Olímpicos celebrados en Barcelona ese año, y hicieron uso de un vasto despliegue de recursos técnicos, a través de mecanismos muy elaborados bajo una muy particular estética basada en enormes muñecos y objetos también de gran tamaño.

La búsqueda ha caracterizado desde sus orígenes el trabajo de La Fura dels Baus. Con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, la compañía recibió el encargo de concebir y desarrollar un espectáculo para la ceremonia de apertura de la cita olímpica. Mediterráneo, mar olímpico fue la propuesta de La Fura dels Baus a un público de miles de millones de personas de todo el mundo. Desde este momento el grupo comienza a explorar las posibilidades de los espectáculos concebidos para un público masivo. (Rodal, 2014, pág. 5)

El *-Lenguaje furero-* (Figura 49) , consistía en el uso de una serie de componentes escénicos, que por su fuerte naturaleza persuasiva de contacto con el público, iba encaminándose hacia una *-estética performativa-* pero basada en grandes dispositivos espectaculares:

El “lenguaje furero” se caracteriza por la utilización de espacios no convencionales, música, movimiento, aplicación de materiales orgánicos e industriales, incorporación de las nuevas tecnologías y la interacción con el público durante el espectáculo. (Baus, 2013., pág. 1)

Desde el punto de vista de Asunción Bernárdez Rodal, podemos enmarcar la personalidad expresiva de La Fura Dels Baus en una estética de grandes dispositivos lúdicos, llevados a escena en un momento donde las artes escénicas estaban experimentando una enorme influencia del lenguaje visual, así como también grandes desafíos técnicos. (Figura 50)

, en plena época de notables replanteamientos estéticos.

Los trabajos de La Fura responden también al fenómeno de espectacularización que se ha venido produciendo no sólo dentro del teatro, -sino de una vida cultural devoradora de constantes sorpresas- que ha hecho que autores como Ornar Calabresse o Jean Baudrillard hayan ' teorizado sobre una nueva estética propia de los años ochenta que definen como "neobarroca» y obscena. (Rodal, 2014, pág. 5)

Y es precisamente en ese sentido, donde uno de los elementos esenciales que desde sus orígenes particulariza a la creación colectiva: *-El espacio-*, sobrevive convirtiéndose en un entorno propicio para atrapar y enfrentar al público, ante una lluvia de estímulos que transforman su sentido de expectación y lectura de las artes escénicas.

Sobre el tema del espacio Asunción Bernárdez Rodal señala lo siguiente:

Lo interesante, provocador y revolucionario de La Fura es la utilización del espacio escénico. El espectador no se sitúa en un lugar acotado frente a la escena, sino que se encuentra en una dimensión dinámica y cambiante, que lo obliga a resituarse continuamente: debe estar atento y se ve incesantemente hostigado por sus propios sentimientos de sorpresa e inquietud. (Rodal, 2014, pág. 5)

A este elemento podemos también sumar la importancia de los objetos y las sensaciones empleados por el *-lenguaje furero-*, como un fuerte motivador de experiencias para el público.

La revolución del espacio pasa por la revolución en la percepción de los sentidos que son estimulados continuamente, pero no sólo aquéllos más intelectuales como la vista y el oído, sino también los «sensuales» como el tacto y el olfato, fin que consiguen quemando algunos materiales como una bola de paja o arrojando al público distintos objetos para que pueda tocarlos o sentirlos, como es el caso del agua caliente y fría, el yeso, etcétera. (Rodal, 2014, pág. 6)

Para que este tipo de lenguaje pueda ser realizado en toda su magnitud, se requería entonces de un equipo de actores, acróbatas y performers, quienes *-fuera de una formación teatral tradicional-* pero con una indiscutible técnica, pudieran sostener las exigencias de ambiciosos dispositivos escénicos. (Figura 51), pero también de proyectar al público esa capacidad de atrevimiento y transgresión, que la estética de La Fura Dels Baus necesitaba.

Por lo tanto, dichos procesos de creación colectiva situaron al actor en el centro de la formulación y experimentación de los dispositivos:

..... un ambiente de creación colectiva donde el actor y el autor constituyen una misma entidad y donde el actor desarrolla y crea a partir de su propia esencia dramática.
(Baus, 2013., pág. 1)

Y donde también como parte del desafío, el uso del cuerpo – *empleado profesionalmente-*, pero con voluntad de desprenderse de hábitos estéticos y culturales, permitiera liberarse y liberar al espectador de falsos temores frente a la aventura de recibir fuertes experiencias sensoriales.

La inmersión en el “lenguaje furero” se inicia mediante ejercicios de desinhibición que liberan los participantes de sus vicios escénicos anteriores y los abren a las nuevas propuestas de La Fura. (Baus, 2013., pág. 1)

De esta manera, y tras varios años de aciertos en numerosas escenificaciones, donde experimentaban desde propuestas operísticas, hasta dispositivos publicitarios, la agrupación logró concretar otra de sus más costosas ambiciones: tener una embarcación marítima de gran formato para convertirla en escenario múltiple, que pudiera viajar por puertos importantes del mundo presentando sus espectáculos. Así fue como nació el proyecto “Naumón” (2004). (Figura 52)

La búsqueda de nuevos ámbitos para la escena que se adaptasen con solvencia a su trayectoria artística y estética, llevó a La Fura dels Baus a adquirir un antiguo barco carguero sobre el que debía de construirse el proyecto Naumon. El barco, acondicionado como escenario o como núcleo para espectáculos, ofrecía distintas posibilidades escenográficas y detonó una serie de espectáculos, de distintos formatos, centrados en la idea de viaje, de espacio escénico itinerante. (Baus, 2013., pág. 1)

En el imaginario furero, surge entonces la necesidad de cruzar fronteras, -*geográficas y sensoriales-* donde puede cobrar significado en la actualidad la experiencia del movimiento, - *si relacionamos esta aventura con el concepto de modernidad líquida de Bauman-*, donde lo -*flotante-* como metáfora de la vida globalizada, -*desde el punto de vista de este autor-* forma parte del comportamiento de la sociedad contemporánea, este múltiple proyecto escénico podría tener relevancia.

Una nave tiene elementos simbólicos. "Es también una metáfora de las emigraciones, sobre todo de la idea de intercambio, de conocimiento y de viaje iniciático". (Baus, 2013., pág. 1)

Pero además de la inquietud de experimentar una nueva manera de cruzar los horizontes culturales, para ellos este proyecto significaba enfrentar nuevos desafíos técnicos y artísticos, que cada vez los distanciaban de los tratamientos convencionales:

"Un barco es un icono interesante. Más que la piedra y hacer una especie de mausoleo (con la construcción de un teatro convencional), decidimos jugarlos todo a una carta y tener un barco, algo más efímero pero que puede enfilarse mucho más." (Jiménez, 2012, pág. 1)

En su primera etapa el proyecto Naumón presentó tres escenificaciones con inspiración mitológica y en forma de trilogía, que correspondían al uso de distintos espacios y experiencias dentro y fuera de la embarcación: "Matrias" (dentro de la embarcación), "Naumaquia" (Figura 53), (sobre la embarcación), y "Terramaquia" (fuera de la embarcación en plazas y calles).

Y donde la experiencia del lenguaje escénico visual, se fundía con la inquietud de expresar la complejidad cultural de los mestizajes lingüísticos:

Según la agrupación catalana, la «Naumon» (micronación transcultural flotante) es «una república independiente que está fuera de la legislación terrestre y sólo acepta las leyes del arte transversal, del intercambio cultural y la creación colectiva». Su idioma es el portofranco, «el lenguaje simple y sincero usado desde siempre en los puertos marítimos para establecer cualquier tipo de intercambio y compuesto por palabras chapurreadas de italiano, catalán, francés, suahili, castellano, inglés, griego, árabe, portugués, malindi, rus, chino, vasco e hindú», y su moneda es el flosti -un flosti equivale a tres euros-. (Jiménez, 2012, pág. 1)

De esta manera este gran proyecto logró abrirse camino por aguas internacionales visitando distintos puertos, especialmente del mediterráneo, así como otras nuevas latitudes marítimas:

El Naumon ya estuvo en Beirut, Génova, Venecia, Lisboa y otros puertos de países como Israel. En España ha estado en Barcelona, su sede en el Mediterráneo y donde participó en mayo pasado en la inauguración del Fórum de las Culturas, y en otros como Santander. (Jiménez, 2012, pág. 1)

Finalmente en una nueva etapa del proyecto Naumón, como parte de una iniciativa destinada a la comunidad artística de la ciudad de Barcelona, se está realizando un programa para que diversas agrupaciones independientes puedan también hacer uso de sus espacios y realizar presentaciones propias.

Ahora mismo se cuece una dinámica entre colectivos con buen ojo en las buenas producciones independientes...tal vez con cierto énfasis en la estética emergente...pero nada de moderneos!! . Cada promotor tendrá una vez al mes su programación en este espacio con el fin de crear una caldo de cultivo más rico entre los artistas locales y así extender la noción de redes culturales en nuestra ciudad portuaria, Barcelona. (Baus, 2013., pág. 1)

Como se puede observar, en las prácticas de La Fura Dels Baus la evolución del espacio escénico es un elemento destacado –entre las premisas de la C.C. clásica- que se refleja, ya desde el principio de su trayectoria como un aspecto de transgresión y estrategia. La orientación que esta agrupación le ha otorgado al uso del espacio, consiste sobre todo en situar al espectador como co-creador de la experiencia estética; como un observador interactivo y auto-dinámico.

Ya que una de las características en varios de los espectáculos de La Fura, por su composición y su amplio despliegue, ha sido crear estados de simultaneidad escénica, mediante un tratamiento que multiplica en el espacio distintos focos de atención, permitiendo que el espectador pueda elegir hacia dónde mirar. Motivo que convierte precisamente al espectador en sujeto auto-dinámico, donde el espacio es materia fugaz, mutante y transformable.

En este sentido podemos ubicar las prácticas de esta compañía como provocaciones de intercambio activo, donde: tanto la selección de espacios, como el reposicionamiento constante y la interacción espacial escena-público, se sostiene a través de una agitación de imaginarios, que enmarcados en dispositivos mitológicos universales, pueden propiciar formas personales de re-significación e interacción para la gente.

La Fura Dels Baus, una agrupación teatral Catalana, ya muy acreditada en el medio internacional, que después de varios años, ha logrado concretar grandes proyectos escénicos, mediante procesos colectivos donde el espacio es un elemento de experimentación constante.

SEPTIMO CAPÍTULO

LA EVOLUCIÓN DEL CUERPO EN ESCENA EN LA CREACIÓN COLECTIVA ACTUAL

Yuyachkani, palabra quechua que significa

.....“estoy pensando”, “estoy recordando”.

El empleo de la expresión corporal en el teatro tradicional –según Eduardo Vázquez Pérez- podría orientarse principalmente hacia la construcción ficcional como identificación; hacia la capacidad de caracterizar un perfil humano designado por un referente literario bajo una lógica mimética; en contraste con las necesidades de la Creación colectiva, como lo comenta Eduardo Vázquez:

El objeto primordial de tales experiencias es conseguir un nivel de expresión personal lo más elevado posible (que concede una gran importancia a la expresión corporal) y, en el terreno de las relaciones con el público, unos efectos de provocación opuestos a la identificación que suele perseguir el teatro tradicional” (Vázquez, 1978, pág. 135)

Por ello si atendemos a las transformaciones de la cultura teatral que a lo largo del siglo XX, se venían gestando en el mundo a partir de variadas propuestas alternativas⁵³, esta noción de cuerpo en escena comenzó a tener importantes cambios hacia las últimas décadas:

Surge, entonces, un teatro cuya referencialidad espacio-temporal está cuestionada y cuyas acciones no siguen los códigos de la vida cotidiana y las convenciones de la realidad teatral dominante, sino que generan su propia articulación y están abiertos a significados potenciales múltiples e indeterminados; un teatro metafórico cuya marca es la jerarquización de la presencia corporal del actor , la importancia de las sensaciones, la discontinuidad de las acciones, la indeterminación ó ambigüedad de las coordenadas espacio-temporales, la anarquía y las fragmentaciones de las identidades, que vuelven problemática ó imposible la identificación del espectador, para convertir

⁵³ Sobre este punto, retomar : Antecedentes históricos y estéticos de la C.C. , del CAP 2.

la escena en un espacio de exploración sensorial e intuitiva, y de identificaciones en conflicto (Mirza, 2001, pág. 35)

Aproximándonos al ámbito de la escena contemporánea, -*Según Hans Thies Lehmann*- el trabajo corporal de línea alternativa comienza entonces a alejarse de los referentes literarios como descripción interpretativa, para experimentar desde otro ángulo las posibilidades del cuerpo por sí mismo como materia de conocimiento, como espacio de pruebas para reinventar convenciones escénicas, incluso algunas veces desligado de la noción de personaje y redefiniendo capacidades como: gestualidad, movimiento, escucha y vocalización.

Mientras la representación dramática tradicional desde Lessing hasta Stanislavsky intenta crear la impresión de un comportamiento “natural”, este sentido se abandona aquí a favor del principio, de alguna manera brechtiano, de exposición consiente de un lenguaje, muchas veces artificial y –en paralelo- de un repertorio preciso de gestos y movimientos del cuerpo. (Lehamann, 2011, pág. 319)

Donde parte de esta facultad, - *y aspecto primordial dentro de la creación colectiva*- radica en su cualidad exploratoria del –*presente*- como acto de discernimiento crítico entre lo público y lo privado, en lugar de solo cumplir una función interpretativa de materiales escritos, bajo la línea de un discurso construido en –*pretérito*- dictaminado por el autor. (Vázquez, 1978, pág. 134). Sobre este aspecto la Mtra. Nieves Martínez Olcoz – *investigadora y docente española*- afirma lo siguiente:

Hay un intento de proceso, de suceso escénico que no juega con la referencia –sí con la memoria- en la producción de un universo semántico propio, con el efecto de lo real, con la experiencia más decisoria de lo real. Experiencia que no puede ser reducida a lo que ya sabemos, sino que tiene que ocurrir. La partitura corporal es el área de conocimiento donde el lenguaje puede quedar conectado a esta cualidad de la experiencia. (Olcoz, 2000, pág. 221)

Así el -*cuerpo investigador*- surge como una idea que manifiesta la inquietud de auto-observación, alternando con el de -*cuerpo ejecutante*-.

Una necesidad exploratoria que –según lo comenta Patricia Cardona, destacada investigadora mexicana de artes escénicas- somete al cuerpo a deshabilitar ó reconsiderar sus inercias culturales enfrentando lo desconocido:

Digamos que el comportamiento exploratorio es lo mismo que la curiosidad, un impulso irresistible que nos conduce a investigar lo desconocido ó por el contrario, a revitalizar o redescubrir lo familiar. (Cardona, 2001, pág. 59)

De esta manera el perfil formativo del actor en el teatro alternativo en Iberoamérica, -como lo comenta Ileana Diéguez- se fue definiendo con la influencia de numerosas propuestas de agrupaciones independientes que entre los años ochenta y noventa desarrollaron procesos de entrenamiento e investigación paralelos a sus creaciones escénicas, partiendo de la inquietud por descubrir desde el cuerpo nuevas coordenadas teatrales:

Una parte importante del teatro latinoamericano de las últimas décadas ha desarrollado sus creaciones a partir de las escrituras corporales de los actores, de las improvisaciones y hallazgos escénicos. Creo que la noción de performance text basada en el trabajo performativo- en el sentido de ejecución actoral, ó incluso de representación- puede dar cuenta de las teatralidades corporales que desde los ochenta se fueron desarrollando en América Latina y en las que había que recoger el impulso revitalizante del Odin Teatret y de Eugenio Barba (Dieguez, 2007, pág. 27)

Y en este nuevo ámbito de creación, la función representacional del cuerpo quedo ampliada al enfrentar el vacío como vocación indagadora, más que su función–representante-. Afirmando así su capacidad creadora de lenguajes ó -convenciones escénicas-, donde –siguiendo las premisas de Enrique Buenaventura- las referencias conocidas quedarían puestas en duda, y donde el cuerpo quedaría dotado para multiplicar sus recursos como -cuerpo objeto-polisémico-.⁵⁴

La carencia narrativa es germen de teatralidad. (Dieguez, 2007, pág. 27)

Pero más allá de la capacidad de contacto –semántico- que el cuerpo en escena puede establecer con el espectador, hay que valorar las posibilidades –sinestésicas- del

⁵⁴ Retomar lo referente a las cualidades polisémicas en la C.C. según Buenaventura, en el CAP 2.

propio cuerpo⁵⁵ , cuando consigue relacionarse con el público como posibilidad de rescatar una de las virtudes ancestrales del teatro y la danza: *-La energía-*.

En este aspecto son numerosas las investigaciones que han realizado actores, bailarines, coreógrafos y directores escénicos en todo el mundo incorporando distintas disciplinas corporales a las artes escénicas. Y en este caso, por su relación estrecha con el teatro iberoamericano, hay que mencionar la participación de Eugenio Barba y el Odin teatret como referentes destacados, ya que han profundizado en el estudio de las propiedades sinestésicas entre la escena y la capacidad receptiva del espectador:

En la dramaturgia de Barba existe un intento consciente de dirigirse a la percepción de la audiencia, a los órdenes psicológico y mental simultáneamente, porque advierte que el mosaico de tensiones de un actor se comunica con los espectadores a través del sistema nervioso central (es decir sinestésicamente) y de la semántica (es decir a nivel de significado (Watson, 2000, pág. 124)

En esta línea de ideas, podemos seguir las observaciones de Patricia Cardona - *quien a través de la reflexión sobre las funciones orgánicas del actor y bailarín-* pone en relieve la importancia de la estructura de acciones físicas (partitura corporal):

La estructura ofrece al espectador las bases biológicas, no intelectuales de la percepción. Sin ella, la mente humana deteriora la capacidad de retención y de lectura. Una obra no tiene posibilidad de instalarse en la memoria del espectador sin tensión estructural, y sin la organización de las energías corporales, como de impulsos emocionales (Cardona, 2001, pág. 38)

Es decir: una articulación energética que moviliza los puentes de acción-reacción entre el ejecutante y el público. Una cadena de motivaciones que permite la percepción profunda *-sin mediaciones culturales-* entre ambos, logrando un contacto más instintivo y sensible:

Los pensamientos se convierten en reacciones corporales y las tensiones orgánicas en reacciones afectivas. Por las dos vías se llega a la credibilidad escénica, a la fuente de la excitación que es el origen de las acciones y las reacciones que manejan el bailarín y el actor. (Cardona, 2001, pág. 33)

⁵⁵ Retomar lo referente a los niveles semántico y sinestésico del CAP 2:

7.1 Yuyachkani, Perú

Bajo estas coordenadas formativas, inquietudes estéticas, líneas de investigación, y partiendo de un riguroso trabajo, la compañía teatral Yuyachkani, Institución independiente radicada en Lima Perú, desde los años setenta hasta la fecha se han mantenido al frente de una larga labor de experimentación teatral y vinculación comunitaria, emprendiendo distintos proyectos donde circulan lo mismo saberes de origen europeo, como tradiciones populares.

Si bien los procesos de entrenamiento planteados por Grotowski y Barba, han sido referencias importantes para el teatro latinoamericano, los actores de Yuyachkani también se han plantado como escuela la rica diversidad corporal y escénica existente en la cultura popular peruana. Las fiestas, carnavales, músicas y danzas de las variadas regiones andinas han sido fuentes de investigación y aprendizaje para sus trabajos escénicos (Dieguez, 2007, pág. 71).

De manera que el desarrollo de esta agrupación ha partido en sus creaciones escénicas, de motivaciones estrechamente relacionadas con su contexto social y con determinaciones históricas que hicieron urgente su toma de postura a través del arte teatral. La investigadora de artes escénicas Ileana Diéguez cita al propio Miguel Rubio (*director titular de Yuyachkani*), a este respecto:

Los procesos de investigación asumidos por Yuyachkani no se han planteado como laboratorios estéticos cerrados a la vida, sino comprometidos con problemáticas comunitarias, concibiendo el hecho escénico como una manera de proyectar lo que el grupo va pensando respecto al momento. (Dieguez, 2007, pág. 71).

Pero para ubicar mejor el surgimiento de dicha agrupación, primero hay que señalar sus antecedentes particulares en el contexto peruano de las artes escénicas.

Durante el siglo XX –como lo señala Rosalina Peláez- en el teatro peruano hubo una fuerte influencia española de carácter costumbrista, que después transitó hacia el teatro realista –*en los años cincuenta con la entrada de la influencia stanislavskiana-*, para posteriormente en la siguiente década recibir la influencia de Bertolt Brecht, misma

que contribuiría a un cambio sustancial en el teatro de dicha nación. (Perales, 1989, págs. 233 - 236)

Por otra parte – *según esta autora*- hubo siempre una oferta de teatro comercial enmarcado en salas establecidas de Lima, la capital, con una postura inmutable al servicio de los gustos burgueses. Además de un teatro universitario que desde los años cincuenta se venía desarrollando con fuerza aunque en ámbitos minoritarios realizando montajes *-de autor-* con bagaje intelectual para público restringido.

Para finales de los años sesenta comenzó una renovación de enfoques cuando se comenzaron a conocer las propuestas de la creación colectiva provenientes de Colombia:

De Colombia arribo a fines de los años sesenta el sistema de creación colectiva, método que se utilizó a lo largo de la década de los años setenta marginando al autor dramático, cuyas obras no se escenificaban. En esta década imperó el teatro político-social, (de creación colectiva) inspirado en las obras de Brecht, mentor y teórico del nuevo teatro popular peruano (Perales, 1989, pág. 232)

En la década de los setenta –*según comenta dicha autora*- se conoció a Grotowski; y algunas agrupaciones que ya empleaban principios de creación colectiva y de tendencia experimental, comenzaron a trabajar en base a sus teorías. Para que a finales de dicha década se conociera un referente esencial para las prácticas del teatro reciente de Perú:

... fue la llegada de Eugenio Barba en 1978 a la muestra de Ayacucho, lo que transformó la década, lo que transformó la última década del teatro peruano, [...] crearon una corriente de teatro del cuerpo que en la actualidad se yergue como la más fuerte y homogénea del Perú. (Perales, 1989, pág. 232)

Además de estos importantes referentes *-como ya antes mencionaba Ileana Diéguez-* las artes escénicas en Perú siempre han gozado de una cultura popular propia, partiendo de las tradiciones andinas, mismas que siempre han dejado una fuerte huella en las creaciones escénicas en todos los órdenes de esta actividad en ese país. (Perales, 1989, págs. 233 - 236)

Así, el apogeo que cobró el teatro peruano desde los años setenta hasta la fecha ha sido el producto de dichos referentes, de los cuales se puede destacar la actividad de numerosas agrupaciones que en buena medida ejercitaron la llamada *-cultura de Teatro de grupo-*⁵⁶.

Las agrupaciones más destacadas son: “Yego”, “Teatro Ensamble”, “Ayllu”, y “Mesa de Teatro” que después derivó en “Teatro Martillo”. Además de una agrupación que durante cierto tiempo se desarrolló bajo premisas semejantes a las de “Yuayachkani”: el grupo “Cuatrotablas” *-dirigidos por Mario Delgado-*, ambas, propuestas orientadas hacia la reivindicación social.

-Según Rosalina Perales-, esta tendencia de teatro alternativo con vocación social, que ya venía desde los setenta abriéndose camino en forma independiente, perseguía desde entonces un discurso muy definido:

Las obras y los espectáculos giran como noria en torno a los mismos temas: la identidad, que parece ser una preocupación de todos, por la ancestral desintegración étnica que parece ir en acenso. (Perales, 1989, pág. 243)

De esta manera partiendo de dichas experiencias y expectativas, la creación teatral de Perú se vino a confrontar con el nuevo contexto histórico que se desató durante la década que comenzaba (los años ochenta), dejando una fuerte huella en la línea actual del teatro peruano.

Las condiciones históricas del Perú entre los años ochenta y dos mil *-según fuentes periodísticas-*, estuvieron marcadas por las consecuencias de una guerra interna que durante ese tiempo convirtió a dicho país, en escenario de confrontaciones entre las Fuerzas Armadas *-encabezadas (entre 1990 y 2000)* por el presidente Alberto Fujimori- y grupos militares revolucionarios que perpetraron diversos atentados terroristas. Y donde ambos frentes dejaron a su paso numerosas pérdidas humanas y cientos de desaparecidos a lo largo de veinte años de conflicto.

En el periodo entre 1980 y 2000 la sociedad peruana quedó convertida en un violento escenario. La población civil, primero en el campo y luego en la capital, fue objeto del

⁵⁶ El nombre “teatro de grupo” *-según Rosalina Perales-* es atribuible a Eugenio Barba. Aunque en Perú como otros sitios de Latinoamérica no fue empleado “literalmente”, sino adaptado a nuevas condiciones.

fuego cruzado entre los senderistas, las fuerzas armadas y los insurgentes del movimiento revolucionario Túpac Amaru (MRTA). (Dieguez, 2007, pág. 68)

El clima de tensión vivido durante esa época quedó marcada en una sociedad que terminó haciendo del miedo una rutina, *-como lo expresa más adelante Rebeca Ralli, actriz de Yuyachkani-* y donde las consecuencias psicológicas en sus habitantes se caracterizaron por un profundo dolor, el desconcierto y la impotencia ante la cantidad de muertos y desaparecidos.

A los años ochenta en el Perú se le conoce como la década de la violencia. [...] Según la comisión de la verdad, el número total de víctimas entre muertos y desaparecidos que dejó la guerra interna que desencadenó Sendero Luminoso (y en menor escala el Movimiento revolucionario Tupac Amaru MRTA) contra el estado y sus Fuerzas Armadas fue de 69,280, de las cuales el 75% pertenecía a las poblaciones indígenas quechuas de los Andes y las comunidades ashánincas de la selva. (Gutierrez, 2006, pág. 1)

Así, ante una realidad que desplazó la cotidianidad pacífica, *-según Miguel Gutiérrez-* los grupos intelectuales y artísticos respondieron, buscando abordar ese doloroso presente y tratando de discernir la situación que se vivía para tomar una postura al respecto. (Gutierrez, 2006, pág. 1).

La vida diaria se plagaba de eventos desafortunados, como lo relata la propia Rebeca Ralli:

Era el año de 1989. Y, ¿Cómo era mi ciudad?, Lima. ¿Mi país?. Perú. La población entre dos fuegos: de un lado las fuerzas armadas; del otro, Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento revolucionario Tupac Amaru). Lima, ciudad sitiada: tanques del ejército en las calles, estado de emergencia: toque de queda de diez de la noche a las cinco de la madrugada (Ralli, 2009, pág. 30)

Estos acontecimientos desatados desde 1980 provocaron una persistente actitud de crítica en esta agrupación teatral. La trayectoria artística de “Yuyachkani” (Figura 54), está muy marcada por la guerra, por la urgencia de responder a la incertidumbre y al miedo, misma que se puede comprobar en algunas de las producciones de estas dos décadas (1980-2000), donde realizaron a través del teatro variadas acciones

participativas. En ellas se dieron a la tarea de registrar, acompañar y ayudar a restituir moralmente la lucha de la gente que perdió a sus familiares en el conflicto.

Cronología de Obra:

- “Puño de Cobre” (1972)
- “La Madre” (1974)
- Allpa Rayku (1978)
- “Los Hijos de Sandino” (1981)
- “Los Músicos Ambulantes” (1983)
- Un Día en perfecta Paz (1984)
- Pasacalle Quinoa (1984)
- “La Madriguera” (1984)
- “Encuentro de Zorros (1985)
- “Baladas del Bienestar” (1985)
- “Contraelviento” (1989)
- “Adiós Ayacucho” (1990)
- “No me toquen ese valse” (1990)
- “Yuyachkani en concierto” (1992)
- “Hasta cuando corazón” (1994)
- “Serenata “ (1995)
- “Retorno” (1996)
- “La primera cena” (1996)
- “Pukllay” (1997)

- “Cambio de hora” (1998)
- “Yuyachkani en fiesta” (1999)
- “Antígona” (2000)
- “Santiago” (2000)
- “Hecho en el Perú, Vitrinas para un museo de la memoria” (2001)
- “Rosa Cuchillo” (2002)
- “Sin título técnica mixta” (2004)
- “El último ensayo” (2008)
- “Con-cierto olvido” (2010)

Con esta trayectoria la agrupación ha experimentado diversos tratamientos escénicos, muchos de ellos concebidos como creación colectiva a través de sus distintas etapas. En este estudio solo me acercaré a algunos montajes donde se va generando una nueva estética corporal mediante la investigación escénica, mostrando la evolución del tratamiento corporal.

Contraelviento (1989), fue un espectáculo concebido a partir de la imaginería de algunos personajes de una danza tradicional andina llamada “Danza de la Diablada”, donde figuran ciertos *-personajes de carácter siniestro y perverso-*. Esta danza se escenifica en la Fiesta de la Candelaria de Puno. A esta referencia *–según lo comenta Ileana Diéguez-* se sumó la información *–teatralizada-* proveniente de una de las masacres de la guerra sucia, *-la matanza de los Soccos-*, y en particular basándose en los testimonios de la única sobreviviente de dicha tragedia.

El proceso de dicho montaje reunió aspectos etnográficos, antropológicos, míticos y sociales, y *–siguiendo el comentario de Ileana Diéguez-* dotó al espectáculo de elementos plásticos, dancísticos y teatrales bajo un nuevo carácter híbrido que comenzaban ellos a experimentar.

....trabajando estructuras dramáticas en registro mítico y dotando al cuerpo escénico a algunos personajes del imaginario andino. [...] Para ellos la teatralidad fue definiéndose

como “acción escénica”, como cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio. (Dieguez, 2007)

Al enfrentar un momento de tensión en el contexto social de dicha escenificación, -según Ileana Diéguez- el grupo descubrió de esta forma un dispositivo -“de subversión carnavalesca”, lleno de sensualidad y expresividad donde se relataba la evidencia de los muertos en la guerra real.

la densidad metafórica en el tratamiento del tema buscando también un diálogo con el momento que vivían, hicieron de “Contraelviento” un evento complejo. (Dieguez, 2007, pág. 72)

Aun así con un tratamiento donde se enmascaraba lo político, ocurrieron ciertos incidentes inquietantes:

Durante el proceso creativo los miembros de este colectivo vivieron amenazas de ambos bandos: de los senderistas y de las fuerzas militares del estado. (Dieguez, 2007, pág. 73)

Así, se puede observar en el proceso de creación, de “Contraelviento”, como esta agrupación ha partido de una festividad tradicional peruana: -“La danza de la Diablada”-, para desarrollar a través de ella, un proceso de -investigación previa-, orientada como discurso crítico, para aplicarse escénicamente a un acontecimiento doloroso.

De esta manera -como proceso de creación colectiva-, la agrupación realizó una recopilación y análisis de información, proponiendo como -idea incentiva- dicha festividad peruana, para desarrollar desde ahí una reflexión y adaptación crítica, enfocada a ese hecho, partiendo de elementos testimoniales de la población.

En “No me toquen ese valse” (1990) (Figura 55), se trabajó sobre la base testimonial de la actriz Rebeca Ralli a partir de experiencias personales -particularmente registradas en una serie de cartas escritas en un hospital- donde ella siempre tuvo presente el contexto de la violencia y su particular impotencia al respecto.⁵⁷ Su proceso en términos discursivos profundizaba sobre la experiencia del miedo, partiendo de la inmovilidad corporal.

⁵⁷ Rebeca Ralli, por motivo de una lesión sufrida en pleno proceso creativo permaneció convaleciente durante ocho meses, de los cuales dos eran de inmovilidad. Para ella el aislamiento fue detonador de un imaginario creativo muy particular para ese proyecto.

Como en las creaciones anteriores el cuerpo seguía produciendo un fuerte discurso, pero evidenciando el estado acotado del ser, en alusión poética a una situación de incertidumbre y miedo. [...] el cuerpo expresaba su estado, el cambio de dinámicas era un indicio de las acotaciones cotidianas, de los desplazamientos territoriales, de las incertidumbres existenciales, que la violencia generalizada estaba provocando en la vida de las personas (Dieguez, 2007, pág. 74)

La construcción de esta propuesta escénica se realizó a través de una serie de materiales que tanto la actriz como Miguel Rubio (*el director*), fueron recopilando, estudiando, y experimentando: *-cartas personales, definiciones del diccionario, fragmentos de textos de León Felipe, Quevedo, Alberti, Shakespeare, canciones criollas tradicionales peruanas, entre otros-*; para conformar una propuesta que según Cesar Brie (*citado por Ileana Diéguez*), reflejaba en la agrupación un interés por construcciones dramáticas basadas en experiencias intersubjetivas, transitando entre lo épico y lo lírico. (Dieguez, 2007, pág. 74)

El espectáculo comienza con una danza en la inmovilidad que sugiere la resurrección de los personajes, y con la frase de Amanda: “Siento esta noche heridas de muerte las palabras. (Ralli, 2009, pág. 31)

Según comenta Rebeca Ralli, como petición del director, *-en lugar de una actuación explosiva-*, recurriría a la contención actoral y a una dramaturgia que evitaría la secuencialidad anecdótica, recurriendo a la yuxtaposición de fragmentos autónomos y canciones. Proponiendo para esto un espacio mínimo para acentuar el tratamiento corporal de la actriz: un tabladillo sobre el cual Rebeca Ralli aparecería en silla de ruedas, junto a un actor tocando batería y guitarra. (Ralli, 2009, pág. 38) (Figura 56)

El cuerpo como un escenario donde suceden los sentimientos, las ideas, la memoria. El cuerpo inmóvil –aparentemente- el país inmóvil, el cuerpo frágil, dolido, cantante, el seno descubierto, exponiendo una intimidad violentada, y vuelto a cubrir con dignidad. El cuerpo puesto de cabeza en una silla de ruedas, a pesar de las piernas. El país de cabeza, frágil, mostrando sus heridas y laceraciones.⁵⁸ (Ralli, 2009, pág. 31)

Para lograr este resultado –según la actriz- fueron vitales otras motivaciones, que además de las fuentes testimoniales y literarias, necesitaban tomar lugar; y se trata de precisamente de aquellas localizadas en el -cuerpo mismo- de ella como actriz, en ese acervo silencioso que es determinante para los integrantes de “Yuyachkani” explorar, donde la atención entrenada y la intuición ayudan a crear el camino:

¿Cómo trabajaba en 1989? ¿Qué hacía con mi cuerpo?, Tai-Chi-Po: segmentar el cuerpo, conectar movimiento y aire, mirar el centro de mi mano, buscar la precisión del movimiento. Esta era una búsqueda disciplinada, cerebral. Pero también me dejó llevar por la intuición. Entonces me provocó bailar música gitana: ¿para que?. No importa, eso pide el cuerpo. (Ralli, 2009, pág. 31)

Según confiesa Rebeca Ralli para ella no era posible desconectar las experiencias del proceso creativo de su vida cotidiana, así las experiencias vividas: el hospital ortopédico, los recuerdos familiares relacionados con –*valeses de la niñez*-, el temor a las explosiones de la guerra, la soledad y la necesidad de esperanza, dotaban al cuerpo de un acervo vital inevitable:

Todo ello no solo está en la memoria olfativa, emotiva, vocal, sino creo que se instala en el cuerpo, y luego se transforma en acciones distintas de las que le dieron origen (Ralli, 2009, pág. 31)

De manera que dichos materiales se someterían a un proceso de -*dramaturgia actoral*- donde la capacidad de estructuración escénica dependía también de una dirección que debía escuchar, observar y organizar la forma de -“*trasladarlos*”- a escena organizándolos mediante acciones. A este respecto Rebeca Ralli cita Miguel Rubio:

El develamiento de la fábula no es lo más importante sino la atmósfera que se intenta a través de las situaciones que provocan sus presencias; para lograrlo tejiendo los materiales con énfasis en el ritmo, el cambio de situaciones, la simultaneidad de las acciones, la precisión, el silencio, la mirada, la condensación del movimiento, la quietud, la inmovilidad; buscamos crear algo cercano a una fábula ocurrencial, no lógica pero donde, sin embargo, algo ocurre (Ralli, 2009, pág. 31)

Posteriormente este trabajo logró ser presentado a lo largo de América Latina, Estados Unidos y Europa.

De esta manera se puede observar, como en “No me toquen ese valse”, se parte como *-idea incentiva-* de variados estímulos personales y colectivos, donde destaca la necesidad de crear un paralelismo discursivo entre las condiciones políticas tan tensas, y ciertas circunstancias personales.

En este caso estructuradas por la actriz y el director, bajo una composición heterogénea, *-por lo diverso de sus fuentes-*, y en forma de collage poético con ciertos recursos de orientación épica.

Aquí, el cuerpo sometido a un estado de *-contención-*, se convertía en metáfora social, plasmando la impotencia vivida en el contexto social y político. *-Cuerpo-objeto polisémico-* y revelación de referentes personales y aleatorios, que buscaban conectar con un imaginario colectivo donde el dolor fuera tema de reunión. El cuerpo de la actriz, experimentaba entonces *-en sí mismo-*, las posibilidades del *-otro-*, como un semejante colectivizado.

En “Antígona” (2000), nuevamente se trabajó partir de la construcción de una dramaturgia actoral, en este caso de Teresa Ralli donde se retomaría el texto clásico, empleándolo como referencia estructural y temática, pero partiendo de necesidades propias, para presentar con esta historia la dura experiencia de los muertos y desaparecidos de la guerra en Perú.

en febrero del 98, luego de más de quince años de guerra interna, años viendo las imágenes de mujeres llorando, exigiendo en todos los rincones del Perú, buscando a sus desaparecidos cuando la dureza de todo lo vivido caía sobre nosotros como un manto negro, cuando ya no soportábamos la opresión del silencio, la presión de la dictadura que hacía del silencio un hábito ya: es entonces que Miguel y yo decidimos abordar la búsqueda de nuestra Antígona (Ralli, 2009, pág. 31)

Los personajes de Antígona, Ismene, Tiresias y Creonte, *-como lo comenta Ileana Diéguez-* eran interpretados por la misma actriz, a partir de un trabajo de condensación actoral, sintetizando y teatralizando las transiciones entre personajes, apoyándose en el manejo de la voz y los objetos (Figura 57), para multiplicar su función simbólica, de la misma manera que el cuerpo se convertía también en objeto y sujeto de creación.

El proceso creativo de esta Antígona implicó un amplio trabajo de investigación. Teresa Ralli experimentó comportamientos escénicos de otras teatralidades –el noh japonés- por ejemplo, exploró relaciones y trabajos con objetos para contar una historia, y sobretodo incorporó las experiencias que como ciudadana y persona había vivido y continuaba viviendo (Dieguez, 2007, pág. 76)

El manejo de los objetos tuvo un lugar significativo en este montaje; durante su proceso experimental la actriz comenta haber tenido que probar, defender, y desechar diversos recursos, para quedarse con las soluciones más sugerentes según el perfil de cada personaje ó necesidad narrativa, ya que asociaba a cada uno de ellos a un objeto distinto:

El abanico se vuelve la daga de Creonte; la secuencia del Noh se convierte en la estructura dentro de la cual comienzo a hacer caminar a Creonte, con esa solemnidad y lentitud, pero capaz de dar un salto si lo necesita (Ralli, 2009, pág. 67)

De la misma manera empleaba una tela muy grande semejante a un sudario para ubicar a Antígona, y con la misma tela demarcaba territorios en el escenario. Así como un elemento muy importante que cobraba diversos significados; la silla. (Figura 58)

Ella es mi tumba mi tálamo, mi balcón, es el personaje a quien miro sentado allí, es el hermano muerto, es una explosión de furia, la caricia del recuerdo amoroso, la venda que heredada de Edipo, cubre los ojos de Antígona, que Hemón abraza delicadamente por la cintura, es una danza salvaje por la presencia implacable de la muerte. Es, sobre todo la espera, la espera, esperar. Mi compañera en la soledad del espacio vacío (Ralli, 2009, pág. 73)

Un proceso donde también la actriz afirmó aspectos de su concepto vocal al tener que resolver escénicamente diversas voces, y donde la experiencia adquirida en la etapa experimental, le permitió encontrar claves para reforzar este trabajo, como el empleo de la *voz-narrador*, que le permitía crear una mediación logrando una especial expectativa de interlocución con el auditorio y las otras voces (Ralli, 2009, pág. 73)

Entonces comencé a valorar que la acción de la palabra no en su significado sino además en su propio sonido (Ralli, 2009, pág. 67)

Dichos recursos entonces al integrarse y sincronizarse articulaban una secuencia de movimientos donde la actriz debía de optimizar su condición de *-cuerpo-múltiple-* (Figura 59), dando sentido al relato, sin perder de vista su posición de actriz-mediadora, en relación a lo presentado.

Yo, la actriz, tomo el espacio descubriendo en cada zona a alguien, un mundo, y con un grito, un movimiento, una palabra, de pronto ENTRO a otro estado, soy ella, Antígona, ó soy Creonte, o soy Tiresias. Siento mis ligamentos, mi respiración cambiar, mi columna disponerse, automáticamente para recibir el estado de otro. Mis pies se conectan con la tierra de otra forma, cambiando el peso del cuerpo. Es como un trance instantáneo, una iluminación. Y sin embargo es también distancia y observación, porque entiendo lo que está pasando (Ralli, 2009, pág. 68)

Bajo este tratamiento escénico el discurso de la puesta retomaba la experiencia de los testimonios concretos de la guerra en Perú, *-especialmente de las mujeres que perdieron a sus seres queridos y que se reportaron como desaparecidos-*.

En algunos casos había testimonios y expresiones de dolor tan particulares, que le permitieron a Teresa Ralli rectificar como actriz sobre algunos lugares comunes que existen al abordar acontecimientos trágicos. *-Según cuenta ella-*, es frecuente relacionar a Antígona con expresiones de altivez y furia *-cuando este personaje enfrenta al mundo buscando cumplir su propósito-*. Pero ante el testimonio de una mujer peruana que tuvo que aprender a leer, e ir a la escuela para poder así resolver asuntos legales sobre la desaparición de su hijo, su mirada sobre la problemática social de su entorno, se modificó y enriqueció el montaje:

Su vida entonces se transformó en otra cosa, ella me contaba eso. Y mientras lo hacía su apariencia, toda su imagen, toda su gestualidad eran de una fragilidad increíble. Y sin embargo ella tenía una fuerza dentro de si que pudo cambiar a los cuarenta y cinco años, cincuenta, todo el horizonte de su vida.[...] La realidad es mucho más compleja. Muchas veces la fragilidad encierra una vida secreta (Ralli, 2009, pág. 68)

En base a este y otros testimonios, el personaje de Antígona en la versión de Teresa Ralli, fue tomando forma:

Mi Antígona es frágil, hasta la voz se le quiebra, una voz suave no acostumbrada a las confrontaciones ni exigencias. De esa fragilidad que nunca pierde va emergiendo una determinación que no tiene fin (Ralli, 2009, pág. 68)

Así, apoyándose en un procedimiento experimental de dramaturgia actoral por analogías⁵⁹, tanto la actriz como Miguel Rubio, con la colaboración de José Watanabe, desarrollaron la dramaturgia definitiva del espectáculo, donde la tragedia griega servía de marco para transmitir la fuerza y urgencia del contexto inmediato:

La tragedia que habitaba en la historia griega se había instalado en la vida de muchos peruanos. Si el gesto de Antígona había emergido a través de algunas mujeres en las que el amor pudo más que el miedo, el silencio de Ismene representaba el estado de una sociedad civil acosada por la violencia y el estado de terror.[...] Cuando la actriz realiza el enterramiento escénico de la mascarilla mortuoria de Polínicos, la acción es un acto ético y ritual simbólico. El rito fúnebre que sucedía en escena condensaba un anhelo real: enterrar los cuerpos de tantos seres queridos desaparecidos en aquellos años. (Dieguez, 2007, pág. 77)

En “Antígona” se adapta el sentido argumental de la tragedia griega, para conducirse y condensarse, en la metáfora social que se volvía urgente en el contexto político y social de los peruanos. Donde destacan, *-en términos de empleo de C.C.-* : el trabajo de *-composición-* escénica, compartido entre director y actriz, basado en *-dramaturgia actoral-* y el empleo sintético de objetos bajo un tratamiento polisémico.

En este caso la actriz exploraba el cuerpo como recurso multiplicador de personajes, y donde las distintas necesidades vocales del proyecto, la obligaron explorar y experimentar la voz desde el punto de vista del sonido.

Aquí la función de *-actor-narrador-*, como mediador *-vocal y corporal-*, determinó la convención de la obra y la efectividad discursiva que necesitaban.

Entonces en “Antígona”, se observa un tratamiento corporal que permite re-encuentrar las intenciones de la *-C.C. clásica-*, en su necesidad de ver en el cuerpo, una convención escénica que ponga a prueba las convenciones tradicionales: *-un cuerpo polisémico en acción-*.

⁵⁹ Retomando los métodos de Enrique Buenaventura. (CAP 2).

En este caso para la actriz, las necesidades estructurales de su dispositivo de acciones, tuvieron que implementarse con experiencia y rigor, para dar como resultado una partitura corporal compleja, desde el punto de vista kinésico como proxémico.

“Yuyachkani” abordó aún en otros montajes, temas relacionadas con la guerra, donde la búsqueda de un tratamiento corporal, a través de procedimientos de creación colectiva, era relevante. Entre ellos cabe destacar: “Rosa Cuchillo” (2002) (Figura 60), donde la Actriz Ana Correa realizó también un vasto proceso de exploración sobre el caso de los desaparecidos:

La actriz había mantenido como idea básica la problemática de una madre que mas allá de la muerte continuaba buscando al hijo desaparecido. Tal núcleo no solo desplazaba la ficción al universo inmediato de lo real –tal era la situación del contexto– sino que al ser corporizado en una acción escénica ganaba nuevas dimensiones simbólicas y políticas (Dieguez, 2007, pág. 87)

Este montaje tuvo la particularidad de motivar un contacto vivo con la gente convirtiendo al acto teatral en una ceremonia de limpieza simbólica, al ser escenificada en mercados y diversos lugares públicos de las comunidades de Perú.(Figura 61)

Ana Correa construyó una partitura en la incluía una danza y una especie de ablución ritual, esparciendo entre los pobladores un agua florida por ella misma preparada: “esta acción se convierte en una acto de sanación y limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota en los brazos y la cara. La gente se acerca a Ana incluso después de la función le piden un poco de agua bendita y flores (Dieguez, 2007, pág. 81)

Aquí se planteó de otra manera la necesidad de abordar la problemática de los muertos y desaparecidos de la guerra; esta vez mediante un dispositivo que buscó la posibilidad de presentarse en *-espacios no convencionales-*, acrecentando y dimensionando así el impacto social del teatro en espacios públicos.

Y es que finalmente en “Rosa Cuchillo”, el tratamiento corporal se desplaza hacia la ritualización del espacio público, donde la corporalidad ganaba una nueva posición de contacto directo con la gente, dando nueva fuerza al cuerpo como *–medio–* de intercambio simbólico y energético. A este respecto podemos reflexionar también, sobre el valor y vigencia escénica del cuerpo en el espacio público.

Contemporáneos a dicha obra, siguieron: “Hecho en el Perú, Vitrinas para un museo de la memoria” (2001), y “Sin título técnica mixta” (2004). (Figura 62) Ambos trabajos de orden multidisciplinario y realizados en contextos urbanos – y *por lo que comenta Ileana Diéguez–* con el interés puesto en la denuncia, ya que se presentaron junto a colectivos artísticos de la ciudad de Lima como actos de resistencia.

El primero, en forma de instalación escénica donde los cuerpos de los integrantes de la agrupación se exhibían en vitrinas de centros comerciales:

Aquellas vitrinas exhibían situaciones de la alta política cual si fueran números de feria, y devenían pantallas vivas donde se carnavalizaba el espectáculo nacional, en una apropiación kitch, de mitos, reelaborando figuras del imaginario popular (Dieguez, 2007, pág. 84)

El segundo más radical aún, consistía en una acción que mostraba los cuerpos de los actores cubiertos de escritura como *-lienzos informativos-*, para ser leídos por transeúntes, y donde se abandonaban las convenciones comunes del teatro.

Durante el proceso de Sin Título, técnica mixta los actores se enfrentaron a al reto de no actuar: no representaban caracteres ni personajes, sino estar, crear una serie de imágenes y pequeñas situaciones.[...]. Los cuerpos y los textos de lo real se mezclan en las teatralidades actuales para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema en los discursos literarios (Dieguez, 2007, pág. 77).

Las prácticas escénicas de Yuyachkani, entonces reflejan el empleo de procedimientos de C.C. clásica, donde destacan la formulación de propuestas a partir de elementos testimoniales, personales y colectivos, la aplicación de exploraciones actorales a partir de dramaturgia actoral, y desde luego la articulación de sus trabajos con marcado énfasis en el lenguaje corporal.

7.2 Entrenamiento y pedagogía en Yuyachkani

Finalmente como parte de una larga trayectoria de experimentación y vinculación social, lograda a través de distintas claves y tratamientos escénicos, particularmente dotados de rigurosos dispositivos corporales, Yuyachkani, desarrolló también encuentros de carácter pedagógico donde el objetivo consistió en compartir su experiencia y procedimientos de trabajo con actores de distintas latitudes de Iberoamérica.

Encuentros, que más que ser simples “talleres”, donde las agrupaciones participantes facilitaran sus técnicas de trabajo, culminaron como *–notables experiencias vivas de experimentación–* con orientación pedagógica. (Figura 63) y donde el vínculo con la comunidad era fundamental.

Tal es el caso del I taller de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe), celebrada en La Habana Cuba, entre Septiembre y Octubre de 1989, donde Miguel Rubio y Teresa Ralli, coordinaron un taller en el que pondrían a prueba su metodología de trabajo, buscando propiciar un intercambio creativo que concluiría con la presentación de una escenificación para presentarse a la comunidad.

La reseña de este encuentro ha sido escrita por Raquel Carrió *–distinguida investigadora de artes escénicas–*, quien presenta en detalle las particularidades de dicho proceso, texto que citaré para poder comentar ciertos aspectos de la visión pedagógica de Yuyachkani, como proceso de creación colectiva.

La propuesta consistió en tomar como punto de partida un texto del escritor uruguayo Eduardo Galeano “La memoria del fuego”, para que a partir de este, se pudieran generar múltiples formas de relación creativa, en las que cada actor o actriz llevaría a cabo una indagación personal con su historia, con su memoria social, pero además proyectada como experiencia de intercambio colectivo con el resto de sus compañeros.

..... un proceso de investigación a partir de la memoria histórica social y personal del actor. Buscando una disección de las relaciones generadas por el grupo de participantes (Carrió, 1996, pág. 31)

Es decir un micro proceso de investigación escénica de carácter experimental, realizado durante un mes, y donde las pautas formativas, estarían ya muy lejos de los esquemas tradicionales basados en enseñanzas fijas y sistemáticas, sino más bien en adecuaciones, muy particularmente enfocadas a la naturaleza del proyecto y los participantes, pero desde luego basadas en una serie de saberes y técnicas reunidos durante años por los maestros de Yuyachkani, y especialmente aquí destinados a generar procesos de búsqueda en el actor.

No se trataba de impartir e imponer técnicas, métodos, estilos de representación; sino provocar una experiencia de intercambio, de confrontación, con un marcado carácter pedagógico. Una experiencia compartida, donde cada cual aportara su mundo de vivencias, sueños, emociones e ideas en un espacio común de investigación. (Carrió, 1996, pág. 31)

Se trataba de abrir una línea de exploraciones involucrando cuerpo, voz y experiencias del actor para crear un espacio de confrontaciones y vínculos. Donde la palabra sería solo punto de partida con el texto de Galeano... como diría Carrió: - *Interrogar al texto*- a través de la memoria sensorial, física y emocional de los actores.

..era la necesidad de un entrenamiento del actor y de una nueva dramaturgia . Pero también del reconocimiento táctil, sensible del espacio, los cuerpos y las voces; las pequeñas historias y ejercicios que identificaban, a cada uno: un objeto, una canción, danza ó pantomima. (Carrió, 1996, pág. 31)

Al final del proceso, la presentación del resultado no sería entonces -*un espectáculo*- en términos estrictos, -*entendido como una obra teatral con la mirada puesta en la factura estética*-, sino la presentación de un montaje -*que expresaba abiertamente un proceso de experimentación*- , y donde su naturaleza sería abierta en términos de “proceso en marcha”.

Y esta es una de las premisas de trabajo que distinguen a Yuyachkani, y que han sido desarrolladas a través de los años, la convicción de tomar el texto escrito como un estímulo -*no literal*- que despierte un dispositivo corporal propio, ya muy alejado de intenciones ilustrativas, como lo afirma Ileana Diéguez:

La noción de escritura escénica, que caracteriza las producciones de este colectivo, acentúa la praxis corporal como productora de textualidad, sin necesidad de que se represente fehacientemente un texto previo. (Dieguez, 2007, pág. 70)

En este caso el eje temático giraría en torno a “la Identidad” y la “memoria colectiva”, pero para también funcionar como una reflexión sobre la creación misma, como así lo expresa Raquel Carrió:

...no se trataba de armar un espectáculo, sino de provocar una disección profunda de relaciones, los medios y las vías que pueden conducir a un espectáculo teatral. (Carrió, 1996, pág. 31)

Desde el punto de vista metodológico, este encuentro obligó por lo tanto a los instructores a formular procedimientos que propiciaran posibilidades creativas sin dejar de cuidar la producción de conocimiento nuevo, en un seguimiento riguroso, donde la tentativa principal estaba encaminada a descubrir y discutir la respuesta sensible del material propuesto, despertando los instintos artísticos de los actores.

Estos impulsos *–como lo comenta Carrió–* no podrían florecer bajo una mecanización metódica y estable. Ya que el caudal creativo de cualquier actor siempre esta *-a la deriva-* ante una inesperada serie de determinaciones subjetivas, y donde una intervención organizada de estímulos *-recursos experimentales de la investigación implementada por los instructores-*, debía permitir ser cambiante.

Significa que plantearse el problema de “método “, como repetición, como adopción acrítica o reconstructiva en esencia traiciona el primer postulado de los grandes maestros (Artaud, Barba, Meyerhold, Grotowski): la búsqueda, la indagación, la experimentación continua a partir de dos vías: la asimilación de un “saber” preexistente (métodos, técnicas, experiencias anteriores), y su utilización – no reproductiva- para el hallazgo de nuevas vías o relaciones. (Carrió, 1996, pág. 31)

Uno de los criterios centrales para establecer las adecuaciones metodológicas es la asimilación del contexto; *-participantes entre si y auditorio-*, para así poder dimensionar las posibilidades de contacto y revelación del actor consigo mismo, con sus compañeros y finalmente con la comunidad elegida.

Obviamente supone una relativización de los conceptos y “operaciones “. Debe tenerse en cuenta que el término “asimilación”, no refiere a un concepto de copia, traslación mecánica o indiscriminada de elementos modélicos, sino a la apropiación activa,

creadora de aquellos elementos que resulten operantes en otra dimensión cultural, en otro contexto. (Carrió, 1996, pág. 31)

De esta manera resumiendo las etapas de este procedimiento Carrió las organiza de la siguiente manera:

En general, se trata de un proceso acumulativo, de duración variable (según las circunstancias y objetivos del grupo, la naturaleza de los materiales de trabajo u otros factores) en que el actor – a nivel individual y colectivo- acumula ideas, asociaciones, imágenes, sensaciones de todo tipo (visuales, sonoras, rítmicas y olfativas) en un proceso continuo de interacciones. (Carrió, 1996, pág. 31)

Y una vez pasando la etapa de reconocimiento del material textual original, (material escrito), se buscaba comenzar a materializarlo en el cuerpo de la siguiente forma:

La organización de fases del proceso queda resumida así:

- a) Entrenamiento “general” (cuerpo, peso, equilibrio, respiración, desplazamiento, voz)*
- b) Entrenamiento “aplicado” (a condiciones específicas de la enunciación: movimiento/texto)*
- c) Dramaturgia del espectáculo (personajes, fábula, acción, sentido de la acción). (Carrió, 1996, pág. 35)*

Por lo tanto el trabajo se enfocaba a la elaboración de secuencias corporales mediante una relación indirecta con el texto, con la tentativa de estimular las capacidades y posibilidades del actor, al comienzo como un desafío técnico del propio cuerpo, para ir así detonando progresivamente un nuevo sentido personal a lo que hacía:

Técnicamente hablando, se refiere a la articulación de acciones que componen un cuerpo en movimiento, trazado o desplazamiento del cuerpo, en el espacio: alternancia, yuxtaposición, fluidez, no necesariamente portador de un “significado”. Sin embargo, frases mínimas (textos seleccionados) “operando” sobre la secuencia corporal crearon, particularizaron, un sentido. (Carrió, 1996, pág. 31)

Y así se iban generando adecuaciones: secuencia – texto – personajes, donde las coordenadas preliminares del texto escrito, iban re-apareciendo pero bajo una nueva y personal expresión originada por el actor.

El texto actuaba como un primer estímulo que provocaba una respuesta generalmente indiferenciada, global, exterior del “personaje” (mujer del pueblo, hombre trabajador, niño, animal, etc). Figuras reconocibles pero de ninguna manera reales. (Carrió, 1996, pág. 38)

Por lo que se observa en dicho proceso, entonces el texto sería solo una referencia confrontada con los resultados de la exploración corporal, incorporándose posteriormente a la partitura definitiva. Apareciendo así el empleo de una de las dinámicas recurrentes de la C.C., el *-análisis de resultados-* generado con ellos a través de una síntesis, una *-composición-* final ya articulada en la escena mediante una relación horizontal entre cuerpo y texto.

Y donde el sentido de personaje en este tipo de búsqueda, se encontraba ya lejos del proceso tradicional de perfiles humanos representados mediante la caracterización.

En lugar de los tradicionales *-personajes -*, aparecieron más bien figuras vivas mutables, en un dispositivo escénico basado en un tratamiento que mediaba entre la neutralidad y la idiosincrasia comunitaria, ejercitando esa capacidad *-sincrética-* que distingue a las prácticas de la creación colectiva.

En todo caso se aplicaba un sentido personal e introspectivo de experimentación sobre dichas *-figuras reconocibles-*, es decir *-de orden público-*, y donde la misión a toda costa para cada actor participante sería ponerse a prueba a sí mismo, como una aguda experiencia de autoconocimiento, que diera como resultado el poder articular y presentar escénicamente sus resonancias internas, basadas en dichos perfiles públicos.

Un teatro que solo es posible desde una crisis interna de la subjetividad, de una lectura que no pone nombres, que no marca la representación como experiencia directa. (Olcoz, 2000, pág. 222)

Lo importante de un proceso así, donde las tentativas de trabajo se realizan más en función de una necesidad formativa, que la obligación de lograr una factura estética, es que se genera una auténtica búsqueda de relaciones vivas, tanto a nivel introspectivo

como de participación intersubjetiva, creando finalmente una experiencia de conocimiento.

Se trata de trascender los tratamientos descriptivos para dar lugar a lecturas más libres, donde los elementos de contacto *escena – espectador* permitan al auditorio desarrollar en forma más personal, nuevas posibilidades de un imaginario común.

En este proceso de investigación y descubrimiento, profundización y claridad, fragmentación e integración, de lo esencial no es la “construcción” externa, visible, aparente, sino el hallazgo de reacciones y nexos internos, no visibles, que sin embargo expresan lo esencial del personaje. (Carrió, 1996, pág. 39)

En una parte inicial del proceso de exploración el actor va creando una partitura corporal neutra, donde instrumenta y explora *–físicamente–* sus posibilidades y sus resistencias, transformándola paulatinamente en una estructura cada vez más depurada, misma que posteriormente le permitirá: integrar, activar y profundizar subjetivamente el material propuesto (texto, perfiles de personaje, etc), hasta lograr finalmente detonar en ella ciertos significados que tomarán forma como trazo escénico, articulando así una estructura de sentido.

De alguna forma, la secuencia de movimientos es también un trazado neutro, no cargado de un sentido específico. Pero la repetición continua de la secuencia del texto “operando” sobre la sensibilidad del actor, van permitiendo la progresiva profundización y enriquecimiento de un trazado inicial. Como una “cala” en los resortes internos que nos permiten una expresividad distinta. De hecho, el entrenamiento “cuerpo/texto” en un proceso de particularización progresiva está funcionando ya no como “preparación general”, sino instrumento de investigación de la sensibilidad y los medios expresivos del actor a un nivel más profundo. (Carrió, 1996, pág. 39)

Como vemos la función esencial de los actores participantes en el taller – *como proceso de aprendizaje–* es descubrir y organizar sus tensiones naturales como material escenificable, pero también como experiencias recuperables de entrenamiento – *productos nuevos de conocimiento–*, que bien pueden retomarse o volverse a experimentar –*tal vez no sistemáticamente–* para poder ser aplicados a otros procesos de experimentación, con sus nuevos contextos y particularidades humanas.

En este aspecto se cumplía una de las tentativas evolutivas de la cultura del cuerpo tanto en la C.C. como en las tendencias experimentales de la actualidad: trabajar con el cuerpo antes que nada como *-materia-*, es decir; objeto de conocimiento y medio de contacto hacia los otros, revelándolo a uno mismo y a los demás, para identificar e implementar después sus propias necesidades de proyección.

Estamos ante procesos que se implementan a través de entrenamientos donde el cuerpo por sí mismo es un espacio vital de búsqueda, ajuste, autoconocimiento y expresión, y donde la metodología se ocupa de integrar los diversos materiales propuestos: *-textos, perfiles de personajes, documentos investigados, etc.* –permitiendo finalmente nuevos resultados como configuraciones colectivas.

De esta forma una metodología que “dilata” los sentidos, activa las percepciones, los impulsos, la capacidad de riesgo y resistencia, la memoria y el sentido de las relaciones (espacio, cuerpo, voz, sonido, etc.) es la condición para que emerja, orgánicamente, el universo propio de fabulaciones: la memoria del viejo, el cuentero, la mujer del pueblo, el pregonero, el niño, el guerrero, el danzante, etc. (Carrió, 1996, pág. 39)

Una de las características esenciales de este taller fue que se partiera de materiales testimoniales de los participantes, *-mismos que en términos de C.C. funcionaban como idea incentiva-*, asociados al material escrito propuesto: *-el texto de Eduardo Galeano-*, para con ellos poder articular un breve resultado escenificado.

Desde el punto de vista de Raquel Carrió, Yuyachkani a través de una sólida trayectoria basada en procedimientos de Creación Colectiva, ha logrado ser un referente en la cultura teatral de América Latina, partiendo de una visión crítica y estética, donde el trabajo corporal del actor tiene especial relevancia.

Creo que es justamente la propuesta cognoscitiva y estética de Yuyachkani. Ni fácil y pretenciosa ignorancia del mundo, ni desconocimiento de sus valores propios, sino síntesis orgánica, coherente, de los mejores de la expresión teatral contemporánea. A las ganancias ya “clásicas” de la creación colectiva en Latinoamérica (investigación socio-cultural, conquista de espacios no tradicionales, formas de comunicación, estructuras “abiertas”) se suman la importancia concedida al entrenamiento actoral como parte activa de la investigación – (Carrió, 1996, pág. 39).

De esta manera como experiencia de un micro-proceso escénico, enfocado a una necesidad de aprendizaje y generación de conocimiento, la agrupación Yuyachkani, en esta ocasión ha empleado recursos de C.C., para resolver en forma intensiva durante un mes, una doble necesidad: un dispositivo de pedagogía y creación.

OCTAVO CAPÍTULO

CONCLUSIONES

Para finalizar, a continuación presentaré mis conclusiones generales, comenzando por destacar algunos puntos en común que encuentro, en las prácticas reseñadas y en particular respecto a la vigencia de la C.C. en función de sus etapas de trabajo.

Los procedimientos de Creación Colectiva en el teatro Iberoamericano actual – *partiendo de las prácticas estudiadas*-, muestran una presencia indiscutible, pero sin duda intermitente. No se han sido integradas como una metodología en sí, sino como un marco de referencia e influencia, partiendo de necesidades particulares, y tomando elementos variados, pero donde en ningún caso puede verse una aplicación sistemática de dichas etapas.

La Investigación previa, es prácticamente en todas estas experiencias escénicas, una base indispensable. Se trata sin duda del soporte documental y reflexivo que ha podido cimentar emprendimientos artísticos de larga duración. Pero sus formas de implementación son muy variadas, incluso entre las prácticas dentro de una misma agrupación, donde cada proceso –desde luego- pide una estrategia diferente.

Se puede observar por ejemplo que existe en algunas ocasiones una orientación crítica hacia contextos sociales muy definidos, bajo situaciones de conflicto: - *Yuyachkani*”, “*Mapa Teatro*”, *Roger Bernat* - , así como temáticas concretas de índole grupal o personal: “*Teatro de Ciertos Habitantes*”, “*Fura Dels Baus*”, “*La Candelaria*”, así como acercamientos a contextos históricos y espacios significantes: - “*Teatro Da Vertiguem*”.

En todos los casos considero que han sido Investigaciones previas emprendidas con rigor y amplia visión artística, que ha derivado en escenificaciones memorables y cuyas bases se han gestado durante años. Incluso en este aspecto, en los primeros procesos breves realizados por Roger Bernat , el rigor crítico respondía a la necesidad de no –*formalizar o academizar*- , sus intereses reflexivos. Pero donde finalmente sus últimas escenificaciones sin duda implicaron ya largos procesos de documentación.

Los procesos experimentales han sido de la misma forma, prácticas emprendidas con metodologías muy propias, y donde puedo destacar los siguientes puntos en común: una clara tendencia al empleo de la dramaturgia actoral, dejando que la configuración escénica parta de los impulsos directos del elenco. El empleo de procesos donde predomina la detonación de estímulos a partir del cuerpo, el espacio y la voz, en lugar de la palabra, como principio ordenador.

El empleo de muy variadas técnicas y aplicaciones de la improvisación, en las dinámicas, tanto de entrenamientos, como de la presencia en la escena. Puedo destacar en este caso el diferente significado en “La Candelaria”, o “Yuyachkani”, de lo que implica *-la improvisación-* en los procesos de exploración corporal, a diferencia de las dinámicas en algunos montajes de “Teatro de Ciertos Habitantes” o Roger Bernat, donde *-la improvisación-*, llega a ser el núcleo mismo del acto teatral, *-in situ-* y donde la participación del público es fundamental.

La etapa de análisis de resultados que en los inicios de la C.C. clásica, preocupaba a agrupaciones, como el “TEC” de Enrique Buenaventura, o “La Candelaria”, donde reinaba un rigor profundamente metódico, en sus prácticas. Pero en las agrupaciones reseñadas cuya obra es más reciente, esta etapa se va tornando como un aspecto tan solo auxiliar; ya que para ellos se puede observar que dichos resultados, van siendo moldeados de una forma más flexible según las necesidades y expectativas de sus escenificaciones.

Es decir, estas prácticas recientes ya no respondían a dejar un consenso colectivo y objetivo de sus etapas de experimentación, para decidir sobre sus dispositivos finales. Hay que destacar que en este caso, esta labor se destinaba a un grupo de colaboradores: *-los creativos-* para recuperar sus procesos y diseñar sus montajes. En este caso destaco las experiencias relatadas por “Teatro de Ciertos Habitantes”, “Yuyachkani”, así como los procesos colaborativos de Antonio Araujo en “Teatro Da Vertiguem”.

Las etapas de composición y montaje, son las etapas, que por ser de índole general, *-ya que no son privativas de la C.C.-* sino de cualquier forma de escenificación, no revelan casi ninguna coincidencia en las prácticas reseñadas, que pueda se pueda destacar como reflejo vigente de un acervo metodológico ni sistemático, en el teatro iberoamericano actual.

Se puede observar sobre este punto, que casi todas las escenificaciones estudiadas tienen formas totalmente propias y distintas, en el manejo, duración y empleo de referentes estéticos, y logísticos en sus producciones.

Es decir en términos de *-composición y montaje-* en cada uno de los procesos presentados, ponen en juego, ya no tanto sus procesos de búsqueda, sino sus necesidades muy concretas de resolución escénica, y donde cada una tiene su estética propia. En este aspecto el dispositivo final de “Pendiente de Voto” de Bernat, nada tiene que ver con la factura escénica de “Antígona”, de Yuyachkani, y sin embargo en ambos coinciden en el sentido y vocación comunitaria de sus trabajos, aspecto que los vuelve, *-desde mi punto de vista-* muy vitales como creaciones colectivas.

En cuanto a las premisas de la C.C., debo destacar que los elementos en común aparecen en forma predominante, *-desde mi punto de vista-* en los siguientes puntos: La comunidad y participación, es una constante que prácticamente todas las agrupaciones han tomado con gran convicción. En ocasiones con la presencia de participantes no profesionales y público implicado, como es el caso de “Mapa Teatro” y las últimas escenificaciones de Roger Bernat, pero también en la poderosa vocación social de “Yuyachkani”.

Otro punto que debo resaltar es la inquietud de explorar espacios *-no convencionales-* que sigue estando presente en las prácticas actuales, y donde no se solo tienen que ver con espacios abiertos o significativos, como lo ha desarrollado “Teatro Da Vertigum”, sino también en los montajes en espacios cerrados, pero bajo pautas distintas en “Teatro de Ciertos Habitantes”, “Yuyachkani”, y “Mapa Teatro”.

Y donde como ya se ha mencionado, en los anteriores capítulos, la necesidad de cuestionar el imperativo *-monofocal-* del teatro de caja *-a la italiana-*, ha sido profundamente cuestionada por la Creación Colectiva hasta la fecha.

Y finalmente la presencia evolutiva del cuerpo en la escena contemporánea del teatro Iberoamericano, es creo yo, una fuente permanente de cambio y búsqueda, y una predominante herramienta de reflexión, así como de exploración técnica.

Como se ha podido apreciar, en casi todas las compañías estudiadas, existe la inquietud investigadora del cuerpo como elemento separado de la noción representacional, sino como *-materia-* presente y transformable del “ser”, es una constante en el teatro contemporáneo, no solo de creación colectiva, sino en ámbitos más abiertos.

Al reflexionar sobre dichas observaciones, y sobre todo, bajo esta percepción personal, donde a la vuelta de meses de trabajo, he desarrollado sobre la vigencia de la C.C. en el teatro Iberoamericano actual, me encuentro que si bien existe una presencia en las prácticas actuales, esa presencia *-intermitente-* creo yo responde a aspectos coyunturales en la formación y difusión, que se muestra fragmentada, sobre estos medios de creación, y donde hay variadas fracturas de información y continuidad.

Reuniendo lo observado, la Creación Colectiva en Iberoamérica, ha sido en varios casos una referencia importante y consciente y tangible como proceso de escenificación. En esta situación puedo destacar a “La candelaria”, en Colombia, y “Yuyachkani”, en Perú, “Teatro Da Vartiguem”, en Brasil, y “La Fura Dels Baus” en España.

Es decir agrupaciones que ubican y nombran abiertamente este *-con este término-* a sus prácticas. En otros casos como los trabajos escénicos de Roger Bernat en España, “Teatro de Ciertos Habitantes” en México, y “Mapa Teatro” en Colombia, ni siquiera lo mencionan como tal, aunque en forma *-quizás-* inconsciente o involuntaria, se hace presente en sus prácticas, como ya se ha destacado en las páginas anteriores.

Este aspecto me hace pensar en la dispersa información *-formal o académica-* que suele haber en contexto Iberoamericano, sobre los procesos experimentales de escenificación. En este ámbito van y vienen iniciativas pedagógicas y artísticas, que a nivel independiente desde hace décadas funcionan *-tal vez sin saberlo-* con procedimientos fundados en la creación colectiva; pero sin que mucha gente incluso profesional, estudiantes y/o espectadores lo tengan consiente. Casi no se investigan sus fuentes y procesos, y hay pocas ediciones impresas con documentación digitalizada en versiones actualizadas sobre estos temas.

Por otra parte considero que la Creación colectiva, en Iberoamérica si bien ha dejado una indiscutible influencia en las prácticas del teatro actual, especialmente en el teatro independiente de línea alternativa, muestra una distancia también en términos discursivos.

Es decir la fundamentación de sus procedimientos iniciales, ya no se sostienen ante los cambios estéticos, sociales, políticos, ideológicos y económicos ocurridos en las últimas décadas. Las características de dichos cambios –*coyunturales*- ya se han comentado en distintos momentos de este trabajo, y lo que ahora destaco es que finalmente, –*más allá de los diversos cambios históricos*-, el espíritu de la colectividad como una forma de vinculación artística y social sigue presente y quizá, –*en años muy cercanos*- ha retomado fuerza ante la última crisis económica, social y política ocurrida en el mundo⁶⁰.

De esta manera destaco a continuación algunas observaciones que reflejan a mi parecer las transformaciones ocurridas.

En años recientes las prácticas de la colectividad en el arte, ha resurgido como una forma urgente de enfrentar la crisis de las políticas neoliberales en el mundo. Emprendimientos que están buscando reparar vínculos sociales liberándose de mecanismos arraigados.

En este resurgimiento se ponen en juego toda clase de ideas y estrategias para actualizar necesidades y referentes compartidos con diversas comunidades, y poder generar nuevas formas de vinculación social donde se ejercite la participación en variados órdenes. Como lo comenta Claire Bishop:

Al margen del discurso del espectáculo, el arte de avanzada de la última década ha presenciado una renovada afirmación de la colectividad y una denigración de lo individual, que se ha vuelto sinónimo de los valores del liberalismo de la Guerra fría y su transformación en neoliberalismo, es decir, la práctica económica de los derechos de la propiedad privada, los mercados libres y el libre comercio. (Bishop, 2012, pág. 1)

⁶⁰ Me refiero desde luego a la crisis de mercados internacionales que desde 2008, ha sacudido las vidas y las ideas de amplios sectores de la comunidad internacional, y donde actualmente se discuten las condiciones de permanencia de los modelos de desarrollo occidentales. Un debate pues de amplio margen que amerita otro espacio de estudio.

Al parecer está reapareciendo la inquietud por desarrollar la colectividad como ejercicio crítico de acción social, desafiando la inercia del individualismo, *-que es el engranaje mismo de nuestra sociedad actual-*, y así lo expresa claramente Gilles Lipovetski quien centra su atención en el *-narcisismo-* como un fenómeno social de la actualidad:

... una nueva forma de control flexible y autogestionado que socializa desocializando, y pone a los individuos de acuerdo en un sistema social pulverizado. (Lipovetzki, 1986, pág. 135)

Así, los nuevos colectivos intentan romper ese automatismo de sujetos sometidos a formas prediseñadas de socialización, donde la oferta de libertad quizá funciona más como un espejismo de abierta convivencia, que como una auténtica capacidad de elección e intercambio. Sobre este punto Claire Bishop cita al filósofo Jaques Rancière tomando de su ensayo, “Los usos de la democracia” (1992), lo siguiente:

La participación auténtica, argumenta, es algo diferente: la invención de un -sujeto impredecible-, que momentáneamente ocupa la calle, la fábrica o el museo, más que un espacio rígido, de participación localizada cuyo contrapoder es dependiente del orden dominante. (Bishop, 2012, pág. 1)

Si nos remontamos a décadas anteriores (60’s y 70’s) del siglo XX, en Iberoamérica la tendencia artística hacia el colectivismo operaba en ocasiones como una urgente y frontal postura política, ante el orden dominante de instituciones oficiales que actuaban como verdaderas hegemonías reguladoras de cultura.

Pero en este momento, aún en las nuevas sociedades *-“democráticas”-*, donde el arte todavía no se logra escapar del todo de la influencia de los modelos oficiales centralizados y todas sus formas de control; ya se participa de la multiplicación global de los referentes, las comunidades virtuales y las posibilidades de intercomunicación; donde el arte como herramienta crítica se alimenta y retroalimenta de interacciones diversificadas a través de medios informáticos.

Como ha apuntado Paolo Virno, mientras la vanguardia histórica se inspiraba en, y estaba conectada con, partidos políticos centralizados, -las prácticas colectivas actuales se conectan a la red descentrada y heterogénea de que compone la cooperación social y posfordista-. (Bishop, 2012, pág. 5)

Si bien en décadas anteriores algunas agrupaciones de teatro – *entre ellas las mismas que abrieron camino a la Creación Colectiva (C.C.)*-, se confrontaron directamente con las hegemonías oficiales establecidas, las agrupaciones actuales ya no dirigen su acción necesariamente hacia los sistemas de poder, sino que fomentan – *horizontalmente*- el pensamiento crítico y la práctica artística, como una forma colaborativa de repensar en activo nuestros vínculos sociales hacia nuevas perspectivas de desarrollo.

Esta experiencia de descentramiento cultural se puede ver expresada en la diversificación de auditorios, donde lo comunitario ya es *-más bien plural-*, y las nuevas necesidades de interacción para las comunidades de artistas escénicos, implican ampliar sus formas de convocatoria social por medio de sus dispositivos. Ante estas condiciones de *-multiplicidad-* surgen así nuevas necesidades de *-movilidad-* que hacen de la experiencia artística, un ejercicio que busca desarrollar nuevas estrategias y dinámicas.

Por lo tanto podría destacar La aparición de los procesos colaborativos:

En nuestra sociedad actual, donde diversas disciplinas de conocimiento se encuentran cada vez más sometidas a criterios de mercado y especialización del trabajo, y donde cada vez más se fortalece la cultura de la competencia mediante vertiginosas condiciones de movilidad; la capacidad de participación permanente para las agrupaciones artísticas, se ha venido complejizando al punto de restringir sus posibilidades para responder a compromisos de largo plazo, dando lugar a proyectos de corta duración.

Los procesos colaborativos en artes escénicas podemos definirlos como prácticas colectivas donde la distribución de trabajo se desarrolla aún por especialidades, con equipos que pueden llegar a ser cambiantes, pero realizándose en estructuras – *horizontales*- y no en sistemas jerárquicos –*verticales*, del *teatro tradicional*-. A diferencia de las dinámicas planteadas en la C.C. clásica, donde muchas tareas eran rotativas *-con intenciones democratizadoras-*, y realizadas por un mismo equipo, predominantemente estable.

Un ejemplo destacado sobre esta forma de trabajo colaborativo, es la que realiza Teatro Da Vertiguem, como lo expresa su propio director Antonio Araujo:

En esencia, está claro, estamos afiliados a algunos de los principios fundamentales de la creación colectiva, pero los practicamos en forma distinta. La principal diferencia se encuentra, exactamente, en esa conservación de las funciones artísticas, y en la garantía de su existencia (Araujo, 2011, pág. 223)

Por lo tanto como una estrategia para sostener proyectos artísticos de línea alternativa con intereses de trabajo colectivo, se han comenzado a promover y generalizar, mediante participaciones *multidisciplinarias*-, donde las acciones se realizan por medio de intercambios, que optimizan los recursos humanos y sus prácticas, a partir de *-colaboraciones-* parciales y en períodos breves, generando en gran medida procesos y productos escénicos con formatos menos ambiciosos y de alguna manera menos costosos.

Otro ejemplo de prácticas escénicas con dinámicas colaborativas, fueron las que realizaba en procesos breves Roger Bernat en Barcelona, en sus primeros montajes con “General Eléctrica”.

Y uno de los cambios recientes se puede percibir en las prácticas de la C.C. son las transformaciones en la llamada cultura de “Grupo”.

Precisamente ante las vertiginosas transformaciones históricas recientes, que han terminado afectado las relaciones de producción actuales, las dinámicas de participación colaborativa, se ha generalizado en las producciones de C.C., contrastando con la búsqueda de permanencia de los grupos estables de creación escénica, *-que si bien aún existen, se trata en muchos casos de agrupaciones ya acreditadas en los circuitos artísticos-*. Por lo tanto son pocas las oportunidades para los colectivos de las nuevas generaciones, *-en las condiciones actuales-*, el alcanzar a desarrollarse de la misma manera.

Como ya se ha mencionado en el Cap. 3 de este estudio, las agrupaciones de Creación colectiva, inicialmente se desarrollaron en gran medida bajo el modelo de la llamada *-“cultura de grupo”-*. En Iberoamérica se han destacado algunas compañías teatrales por sostener durante años, equipos permanentes, con una gran disciplina, experiencia y capacidad de compromiso, manteniendo vigentes a sus integrantes. Bajo este perfil, se pueden destacar: *-entre las agrupaciones presentadas en este estudio-*: “La Candelaria” en Colombia y “Yuyachakani” en Perú; sobre todo por lograr conservar sus elencos estables durante varios años.

Pero en otros casos podemos ver como: “Teatro de Ciertos habitantes” en México, “Teatro Da Vertiguem” en Brasil, Roger Bernat en España y “Mapa teatro en Colombia” -entre varios otros-, han logrado cuidar y sostener principalmente a sus equipos creativos, pero además manteniendo una estrecha colaboración con actores y actrices, -como colaboradores frecuentes-, pero ya sin la obligación de permanecer como elencos estables. Es decir sin caer en situaciones endogámicas que pueden asfixiar su crecimiento artístico volviéndose auto-referenciales.

Precisamente a este respecto puedo destacar a una agrupación teatral que actualmente circula en Iberoamérica, en la línea de creación colectiva, y que principalmente se destaca por su perseverancia, con una muy abierta capacidad de gestión: “Residui Teatro”. Una compañía formada inicialmente por un grupo de actores Italianos, radicados en Madrid España, más la participación activa de miembros españoles y latinoamericanos, logrando sostener su proyecto, que partiendo de un núcleo formado por algunos de sus miembros originales, se suma la dinámica de sus colaboradores, en un ambiente multicultural. (Ver figuras: 64 a la 71)

“Residui Teatro” trabaja principalmente en la línea de teatro físico, con una variada formación, especialmente asentada bajo la influencia y entrenamiento de miembros del Odin Teatret. Su línea de trabajo se orienta hacia acciones de asistencia social en diversas comunidades urbanas, el desarrollo de proyectos teatrales con discapacitados, así como también su participación social en comunidades distantes como es el caso de la zona de refugiados Saharauis, con quienes trabajaron en 2010.⁶¹

Esta agrupación, combina la creación de proyectos artísticos propios, con la impartición de talleres y sesiones de entrenamiento a nivel intermedio y profesional, principalmente orientados al empleo del cuerpo como principal herramienta de creación. Su espacio de trabajo actualmente es sede para encuentros de capacitación, con pedagogos destacados como Julia Varley, Roberta Carreri, Else Marie Laukvik -del *Odin Teatret*-, así como Vladimir Olshansky, maestro de la escuela rusa de clown y miembro del Cirque Du Soleil, entre varios otros.

⁶¹ La información adicional sobre esta compañía se puede consultar en el anexo correspondiente, al final de este trabajo, donde se transcribe completa una entrevista realizada a sus miembros en 2012.

Su participación artística y docente se ha hecho presente en diversos países de Europa, Asia y América Latina, como: Alemania, Italia, Portugal, España, Irlanda, Rusia, México, Colombia, Argentina, Uruguay, Nicaragua y el Salvador, como también Marruecos, La India entre otros.

Lo particular de esta agrupación, es que a mi parecer muestra la transición entre la *-cultura de grupo-* y las dinámicas actuales de participación diversificada, sin por ello perder en absoluto su orientación artística y social, dedicada a la experimentación del teatro como un espacio de inclusión social y formación artística.

En forma semejante han aparecido otras estrategias *-colectivas-* de creación teatral: se trata de iniciativas individuales de actores y actrices, que generan procesos autónomos de creación escénica, en colaboración con directores y creativos, para afianzar y definir sus propuestas, pero donde lo principal ha sido el ejercer procesos personales de *-investigación-creación-*, aplicando procedimientos de *-dramaturgia actoral-*, para materializar sus puestas en escena con equipos de creativos eventuales. A este tipo de proyectos se les ha nombrado: espectáculos *-unipersonales* ⁶².

Tal es el caso, del actor mexicano Gerardo Trejoluna, quien realizó un proyecto escénico llamado “Autoconfesión” (2003), en colaboración con el director Rubén Ortiz, y la agrupación “Gomer, Caracol exploratorio”, en México. (Ver figuras: 72 a la 75)

Un proceso que si bien tomó como punto de partida el texto: “Autoacusación” del escritor alemán Peter Handke, este actor generó, tras un proceso experimental, sus propias partituras de movimiento y voz, para *-solo posteriormente-* integrar el texto de Handke, y bajo un planteamiento discursivo absolutamente personal.

En un proceso semejante, también se puede mencionar a la actriz brasileña Denise Stoklos, quien realizó una propuesta unipersonal, de carácter performativo, llamada “Desobediencia Civil” (1997)⁶³, así como muchos otros actores y actrices, que dejando atrás la dependencia de los sistemas de producción teatral habituales, han

⁶² Aunque en términos estrictamente técnicos, a este tipo de escenificaciones, se les suele llamar *-monólogos-*, lo que se destaca en este caso, son las dinámicas de creación, realización y distribución, que han venido a funcionar como alternativas de emprendimiento artístico personal desde la iniciativa de los propios actores.

⁶³ Más información sobre este montaje en: (Taylor, 2000)

tomado la determinación de emprender sus propios proyectos, en forma personal, generando sus propias investigaciones y procesos de experimentación, para concluirlos en forma colaborativa.

Aunque debo también considerar que existen otras manifestaciones del concepto de dramaturgia actoral, que trabajan en otras nuevas y distintas aplicaciones, distintas las presentadas por la C.C.

Respecto a las diversas formas en que se han desarrollado los procesos experimentales del teatro alternativo en Iberoamérica, se destacan los procedimientos de dramaturgia actoral realizados a partir de la Creación colectiva clásica, *-principalmente atribuidos a las prácticas de Enrique Buenaventura en el TEC en Colombia-*, pero no fueron los únicos que aplicaron dicho método.

El trabajo de Buenaventura principalmente estaba orientado bajo las premisas de la creación colectiva como un teatro comprometido socialmente, con una posición crítica de influencia brechtiana. Pero en otras latitudes de Latinoamérica, años después se desarrolló también otra forma de concebir y experimentar la dramaturgia actoral: se trata del *–“Teatro de la Intensidad”-* desarrollado en Argentina principalmente por el director y psicólogo Eduardo Pavlosky.

En este procedimiento las etapas de la C.C. se asemejan a dicha propuesta pero sus tratamientos y objetivos son distintos. Aunque también se realizan procesos colectivos de creación, en el *-teatro de la intensidad-* la investigación está orientada hacia un enfoque profundamente introspectivo, donde las técnicas de experimentación están sostenidas desde una perspectiva psicológica, bajo principios lacanianos.

Aunque sería imposible en este momento exponer a fondo este tema, me limitaré a describir algunas características, apoyado por las observaciones de Gustavo Geriola, quien señala algunas diferencias entre ambas corrientes: el Teatro de la Intensidad y la Creación Colectiva, como lo expone a continuación:

Es de la experiencia latinoamericana de la que partiré para alcanzar otra forma de la dramaturgia de actor que tiene ya desarrollos importantes también en América Latina; se trata de lo que ha comenzado a denominarse -más allá de los planteos sobre lo dramático y lo posdramático- teatro de la intensidad, teatro de estados o de la multiplicidad. (Geriola, 2011, pág. 1)

En el Teatro de la Intensidad las manifestaciones subyacentes en el trabajo experimental del actor, no pueden alcanzar a ser expresadas por el lenguaje, pero se hacen latentes en el comportamiento, y es ahí donde el actor puede ser un vehículo de observación, donde más que plantearse como medio de comunicación, se asimila como *-cosa-*, como objeto mismo del acontecer.

[Decir lo que creemos o lo que queremos decir; aún más: intentar decirlo todo es siempre un espejismo del yo.] ... [Esto no implica, obviamente, que esos espejismos, esas imágenes, esas ficciones que montamos sobre el escenario, no den cuenta de la realidad, pero no es tan seguro que estén dando cuenta de lo real, en el sentido lacaniano. (Geriola, 2011, pág. 40)

Al presentarse el actor como *-materia-* misma de las afectaciones circunstanciales, su presencia y depuración escénica, - *en el caso del Teatro de la Intensidad-* no establece dispositivos descriptivos, ni miméticos. Ya no representa una realidad social escenificada bajo tratamientos semánticos, sino que muestra al actor al desnudo en estado puro, para transmitir su condición de incertidumbre, su *-estado de inasibilidad-*, donde la dificultad de comprenderlo a través de una *-lectura codificada-* desde posiciones culturalmente convencionales, hace más volátil y quizá más profunda su percepción. En esta tentativa se trata de manifestar esa fragilidad oculta llamada por Geriola: *-fantasma-*:

En el teatro como en el psicoanálisis, no se trata de comunicar algo, con los grados de radicalidad o crítica social o política que se quiera, con las identificaciones o distanciamientos que resulten necesarios, tal como ocurre en la creación colectiva, sino de atravesar el fantasma, tarea que los integrantes del teatro de la intensidad hacen en los ensayos y, a su vez, proponen con sus espectáculos al público y que, por tal motivo, podría denominarse, para cada experiencia particular, el fantasma civil de la nación. (Geriola, 2011, pág. 1)

Por lo tanto se trata de una experiencia escénica de profunda intersubjetividad, donde los elementos referenciales del público se ponen a prueba, en un teatro experimental de corte más abstracto. En este caso a diferencia de la C.C., la etapa de investigación previa como definición temática, y bajo una mirada especialmente reflexiva desaparece; dando lugar a un trabajo que de una forma más radical pone en movimiento *-in situ-*, los sentidos del actor.

No suele haber investigaciones, ya que no se trata de una idea, de un tema organizador que da sentido, que es externo a cada uno de los actores del colectivo, sino de una imagen, un significante, que no tiene sentido y que requiere de un trabajo doloroso de desbrozamiento por asociación y transferencia; el proceso es más subjetivo, (Geriola, 2011, pág. 1)

De esta manera, el Teatro de la Intensidad, da cuenta de otras necesidades que se hacen presentes en el teatro contemporáneo de Iberoamérica, donde los registros sensibles entre lo público y lo privado, están *–quizá–* precisamente sumergidos y localizados en comportamientos profundos, en los sustratos y yacimientos escondidos de múltiples inercias mecanizadas de la sociedad actual, donde el fenómeno de individualización ha terminado por regir las dinámicas de intercambio de numerosas comunidades, especialmente las urbanas.⁶⁴

Pero entonces, pasando a otro nivel de impacto sobre los temas de este trabajo de tesis, en general considero *–para concluir–* que las prácticas del teatro experimental en Iberoamérica, expresan un estado de crecimiento creativo, pero que contrasta mucho con su capacidad de proyección y continuidad, cuando menos en relación a dos problemas fundamentales: La formación artística y la capacidad de distribución⁶⁵.

El primero es un problema que compete desde luego a los medios académicos, independientes o institucionales, en relación a sus conceptos formativos, sus perfiles profesionales y sus relaciones con el mercado laboral, donde aún existe una enorme dependencia de los modelos de formación artística tradicional, y donde los nuevos procedimientos experimentales van apareciendo con mucha lentitud⁶⁶.

Es notorio en este aspecto, que casi no se encuentren incorporadas aún a los planes de estudio, procedimientos experimentales como la creación colectiva, así como también *-las que inicialmente proponía Augusto Boal-*, entre varias otras estrategias semejantes, mismos que ya cuentan con años de experiencia.

⁶⁴ Sobre este fenómeno podemos apoyarnos desde una perspectiva humanística, en las observaciones críticas de autores como Bauman y Lipovetsky, además de Ulrich Beck. Quienes ya han sido citados en este estudio.

⁶⁵ Quiero mencionar que ambos son problemas de amplio margen de complejidad, y que por lo tanto no intento explicarlos en estas observaciones, sino solo localizar algunas de sus características.

⁶⁶ Sobre esta problemática, revisar: (Fediuk, 2002)

En esta medida considero que hay una desventaja de conocimiento y formación crítica para las nuevas generaciones, si solo siguen – *tal vez por inercia irreflexiva, o intereses de inserción a mercados garantizados-*, la sola repetición de los sistemas de enseñanza-aprendizaje convencionales.

En el segundo aspecto, en el terreno de la gestión de proyectos teatrales experimentales, hay un problema que en buena medida compete a instituciones y espacios teatrales, donde existe una enorme desinformación, o desinterés, para comprender y resolver las características logísticas y creativas de dichos procesos⁶⁷.

Ya que en la actualidad se sigue dando prioridad a la programación y financiamiento de proyectos desarrollados bajo el modelo de producción piramidal, - *donde por ejemplo es frecuente que se privilegien las producciones con texto dramático y diseño de producción ya resueltos por anticipado, entre otras exigencias* -.

Pero sin duda, este también es un problema de comunicación y actualización, que compete a los mismos creadores, en cuanto a su capacidad para formular sus estrategias de gestión y proyección.

Considero que es indispensable optimizar las posibilidades de autogestión y organización interna de las iniciativas artísticas alternativas, frente a las nuevas coordenadas sociales políticas y económicas, donde cada vez se hace más urgente hacer que el carácter –*independiente-* del teatro experimental, -*le haga honor al nombre-*, descubriendo y también propiciando su autonomía y su eficacia operativa, para la creación de su propio espectador.

En el futuro, tal vez resulte conveniente y fructífero incursionar en estudios de recepción teatral, tomando el caso de alguna obra en particular, enriquecer la perspectiva histórica de la relación teatro-públicos, desdoblar la vinculación entre el teatro y la interculturalidad a fin de adentrarse en la perspectiva de la “otredad”, así como incursionar en la etnografía de los públicos y otros enfoques más vinculados a la teatrología, pero que coloquen al espectador como uno de los centros de atención.
(Jimenez, 2000, pág. 74)

Los nuevos lenguajes escénicos – *aún los experimentales,-... que no por ello deben resultar obtusos-* pueden redescubrir caminos eficaces de proyección, pero para

⁶⁷ Las características de esta problemática se abordan en el punto 2.5 del CAP 2, de este mismo estudio.

esto es esencial repensarlos e instrumentarlos *-como estrategias de inserción-*, regenerando una relación activa con sus nuevos referentes culturales y sus nuevas posibilidades técnicas

El teatro como disciplina artística se enfrenta a un contexto que le exige, como condición de existencia, la búsqueda de nuevas propuestas temáticas y en el uso y expresión de su lenguaje, de la teatralidad, entendida como la esencia del arte de la representación manifiesta a través de la exploración de distintas estéticas teatrales. (Jimenez, 2000, pág. 112)

Para esto vale la pena romper con las inercias provocadas por modelos institucionales de producción artística, cuyos criterios de acreditación están basados en el *-capital de la destreza obtenida -* ya sea en forma de textos dramáticos existentes o acreditaciones consumadas: *-premios y distinciones en circuitos culturales también ya consumados-*; pero donde rara vez se pone atención a la posibilidad de nuevos circuitos, con públicos de nuevas generaciones o bajo problemáticas sociales latentes, y donde cabe la oportunidad de repensar, experimentar, y convocar de otra forma a individuos y ciudadanos, desde las posibilidades del arte colectivo. Claire Bishop comenta al respecto:

Debemos reconocer al arte como una forma de actividad experimental que se traslapa con el mundo, cuya negatividad puede servir de apoyo a un proyecto político, (sin cargar con la responsabilidad única de vislumbrarlo e implementarlo), y – más radicalmente debemos apoyar la transformación progresiva de las instituciones existentes invadiéndolas transversalmente con ideas cuyo atrevimiento se relacione con (y a veces sea más grande que) el de la imaginación artística. (Bishop, 2012, pág. 4)

Y no solo se trata de acciones que sean emprendidas por las agrupaciones independientes de teatro, sino también es indispensable la creación más activa de redes inter-gremiales, que puedan *-colectivamente-* romper con la inercia de desinformación del espectador promedio, *-cautivo de los medios masivos-*, para así de tratar de ampliar sus referentes, y poder paulatinamente conducir su interés hacia otras ofertas culturales, con información atractiva y oportuna que dignifique el consumo teatral en los circuitos independientes.

Como un Comentario final quisiera agregar:

En una cultura capitalista occidentalizada donde muchos bienes culturales se han desarrollado a partir de categorías patrimonialistas, se suelen aplicar criterios de valor estético, únicamente a productos que ofrecen muestras tangibles y medibles de su mérito a través de la técnica, desarrollando sistemas de organización del trabajo artístico, más atentos a asegurar la calidad del objeto terminado *-su factura estética-*, que sus aportaciones como experiencia de intercambio y de conocimiento.

El valor estético es impuesto sobre el objeto a partir de la mirada del sujeto que lo percibe, la cual ha sido condicionada culturalmente a asociar lo estético con lo bello.
(Santana A. , 2010, pág. 90)

Esta noción de juicio estético *-al volverse costumbre-* donde el espectador participa con actitud de *- juez y cliente -*, puede lamentablemente empobrecer sus posibilidades de sensibilización y pensamiento, además de favorecer intereses de mercado, donde también los creadores tienen su parte.

Tan pronto como la dramaturgia entra en el marco institucional, el dramaturgo está obligado por ética a preguntarse: ¿Qué movimientos de asimilación puede estar legitimando mi trabajo?, ¿hasta qué punto no es mi rol un instrumento de las fuerzas organizativas y tecnocráticas que están fuera de mi control?. (Heathfield, 2011, pág. 93)

En suma, desde mi punto de vista, ante las reflexiones anteriores, la Creación Colectiva aportó en Iberoamérica otras estrategias alternativas, *-que sin contraponerse forzosamente a la creación tradicional-*, lograron acercarse en forma independiente a nuevos segmentos de público que estaban fuera del margen oficial, renovando actitudes y haciendo del teatro un espacio de encuentro e intercambio más vivo y próximo para la gente.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Abderhalden, R. (2010). “El Artista como Testigo, testimonio de un artista”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas.: www.artesescenicas.uclm.es
- Abirached, R. (2001). “La Crisis del personaje en el teatro Moderno”. España: Edit. ADE.
- Adame, D. (2005). “Elogio del Oxímoron, Introducción a las teorías de la teatralidad”. México: Edit. Universidad Veracruzana.
- Alcántara, J. R. (2002). Teatralidad y Cultura. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Alonso, A. (1978). “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- Araujo, A. (2011). “Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos”. En “Repensar la Dramaturgia”. España: Centro Párraga-Artea.
- Aslan, O. (1979). “El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica- problema ético”. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Azik, Ú. (1983). “El Teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”. España: Centro Virtual Cervantes.
- Baldwin, C. (2002). “Teatro de Creación”. España: Ñaque.
- Barrientos, J. L. (2008). “El Teatro del futuro”. México: Edit. Paso de Gato.
- Baudrillard, J. (1987). Cultura y simulacro. Barcelona España: Kairos.
- Bauman, Z. (2002). Modernidad Líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2003). Comunidad. España: siglo XXI.
- Baus, W. L. (12 de 09 de 2013.). WEB de “La Fura Dels Baus”. Obtenido de <http://lafura.com/>.
- Beck, U. (2000). “La sociedad del riesgo global”. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamín, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: Taurus.
- Berman, M. (17 de enero de 2013). Entrevistas con Gustavo Schraier, Producción Teatral y gestión Escénica. Obtenido de alternativa teatral: www.alternivateatral.com/nota549-produccion-teatral-y-gestion-escenica

- Berman, M. (17 de enero de 2013). Entrevistas con Gustavo Schraier, Producción Teatral y gestión Escénica. Obtenido de <http://www.alternivateatral.com/nota549-produccion-teatral-y-gestion-escenica>.
- Bernat, R. (2009). En “Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica”. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- Bernat, R. (2009). En Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica”. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- Bernat, R. (4 de 7 de 2010). La verdad de Murcia. Recuperado el 28 de 7 de 2012, de <http://www.laverdad.es/murcia/20080903/cultura/roger-bernat-enfant-terrible-20080903.htm>
- Bernat, R. (27 de 7 de 2011). Entrevista en Tokio. Obtenido de <http://rogerbernat.info/debates-conferencias-clases/entrevista-en-tokio/>
- Bernat, R. (2011). www.madridteatro.net. Obtenido de http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2547:pendiente-de-voto-&catid=233:infor2012&Itemid=211.
- Bernat, R. (24 de 02 de 2012). El Mundo .
- Bernat, R. (28 de 7 de 2012). “Dominio público”. Obtenido de artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1342.
- Bernat, R. (2012). “Finlandia ”. Obtenido de <http://www.ciberians.net/es/node/151>
- Bernat, R. (27 de Julio de 2012). “Finlandia ”. Obtenido de www.ciberians.net/es/node/151.
- Bernat, R. (2012). Dominio público. Obtenido de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1342>
- Bishop, C. (2012). “El Giro Social”. “La Tempestad” Núm. 86 México.
- Boal, A. (1980). ”Teatro del Oprimido 2, Teoría y práctica “. México: Edit. Nueva Imagen.
- Boal, A. (1980). Teatro del Oprimido 1, Teoría y práctica. México: Edit. Nueva Imagen.

- Boal, A. (1980). Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular. México: Edit. Nueva Imagen.
- Bouillón, M. (17 de 12 de 2012). diccionario de teatro. Obtenido de <http://dicionariodeteatro.blogspot.mx/2013/07/processo-colaborativo.html>.
- Brennan, J. (16 de 12 de 2013). Real Times Arts. Recuperado el 16 de 12 de 2013, de <http://opovoempe.org/site/2010/08/01/artigo-publicado-por-james-brennan-para-a-revista-real-times-arts>
- Bridgmont, P. (2002). La liberación del Actor. Buenos Aires: Ellago Ediciones.
- c.n.d. (2012). Web CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL.“ Pendiente de Voto”. (Programa de mano. Recuperado el 3 de 5 de 2013, de <http://cdn.mcu.es/>
- Canclini, N. G. (2007). “Lectores, espectadores e Internautas”. España: Gedisa.
- Canclini, N. G. (2009). Diversidad cultural y poder en Iberoamérica. España - México: , U. Autónoma Metropolitana-Iztapalapa () y U. de Girona () Madrid AECID, F.C..
- Candelaria, W. L. (5 de 4 de 2012). Web de la compañía La Candelaria. Recuperado el 12 de 6 de 2014, de : http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=2&idp=9&desc_prin=A%20T%EDtulo%20Personal
- Candfield, C. (1991). “El Arte de la Dirección de Escena”. Madrid España: ADE.
- Carballo, C. (1995). “Teoría y Dramatización, (Didáctica de la Creación Colectiva). Granada España: Edit. Aljibe.
- Cardona, P. (2001). “La percepción del Espectador. México: Conaculta.
- Carreira, A. (2009). en: “Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica”. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- Carrió, R. (1996). Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano,. México: Escenología.
- Ceballos, E. (1999). “Las Técnicas de la actuación en México”. México: Escenología.
- Chesney, L. L. (2007). “Teatro en América Latina Siglo XX”. Venezuela: Universidad Central de Venezuela.

- Cimarro, J. (1997). Producción, gestión y distribución del teatro. España: Fundación Autor.
- Colbert, F. (2003). Marketing de las Artes y la Cultura. España: Ariel.
- Colomber, S. (2009). Marketing de las artes escénicas. España: GESCENIC Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- Cornago. (2009). Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- Cornago, O. (2008). “Individuo versus sociedad”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas.: www.artesescenicas.uclm.es
- Cornago, O. (2008). “Infancia e Historia de Rodrigo García a Giorgio Agamben”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas.: www.artesescenicas.uclm.es
- Cornago, O. (2008). “Teatro y Sociedad en España desde los años Noventa”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas: www.artesescenicas.uclm.es
- Cornago, O. (2011). “Dramaturgias para después de la Historia”. En “Repensar la Dramaturgia”. España: Centro Párraga-Artea.
- Cornago, O. (2011). Dramaturgias para después de la Historia. España: Centro Párraga-Artea.
- Cornago, O. (2012). “La actuación en primera persona ”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=214>
- Cruz, P. A. (12 de 6 de 2012). Obtenido de www.laverdad.es/murcia/20080903/cultura/roger-bernat-enfant-terrible-20080903.html
- Deldime, R. (2000). Los tres paradigmas de la sociología teatral. Revista “Mascara”, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología, México # 7-8.
- Díaz, O. (16 de 12 de 2013). Aamalgama.Blog.br. Obtenido de <http://www.amalgama.blog.br/03/2010/kastelo-Teatro-da-Vertigem>
- Diéguez, I. (2005). “Performance y teatralidad”. México: CITRU, INBA.
- Diéguez, I. (2007). “Escenarios Liminales”. Buenos Aires: Edit. ATUEL.
- Diéguez, I. (2008.). Las Borraduras de la Escena Mexicana. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas.: www.artesescenicas.uclm.es

- Diéguez, I. (2009). Des/tejiendo escenas. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana.
- Diéguez, I. (2010). “De malestares teatrales y vacíos representacionales”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas: www.artesescenicas.uclm.es
- Dubatti, J. (2003). “El Convivio Teatral”. Buenos Aires: Edit. Atué.
- Dubatti, J. (2007). “Teatro comparado, Cartografía teatral ”. México: Edit. Paso de Gato.
- Dubatti, J. (1 de 5 de 2012.). “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”. Obtenido de Universidad de Buenos Aires: www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm
- Escudero, M. (1978). En “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- europapress.es, R. (28 de 7 de 2012). europapress.es. Obtenido de <http://www.europapress.es/cultura/noticia-asturias-laboral-presenta-manana-obra-dominio-publico-roger-bernat-20090921181348.html>
- Evan, K. (s.f.). web ciertos habitantes. Obtenido de http://www.ciertoshabitantes.com/index2.php?idioma=espanol&ira=obra_desc&menu_datos_obra=1&id=16
- Fediuk, E. (2002). Teatro y conocimiento, México. Asociación Mexicana de Investigación Teatral # 2.
- Fediuk, E. (2008). “Formación teatral y complejidad”. México: Universidad Veracruzana.
- Frayssinet, F. (04 de 10 de 2012). “Augusto Boal, la muerte como ensayo”. . Recuperado el 04 de 10 de 2012, de <http://ipsnoticias.net/nota.asp?idnews=92060> .
- Gago, J. M. (2005). La pantalla en escena, Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI, en: “Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI”. España: VISOR .
- Galich, M. (1978). En “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.

- García, S. (2009). En “Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- García, S. (9 de 10 de 2012). “Apocalipsis 1,11: la redención por el teatro”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas.: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=132>
- Garzón, F. C. (1978). “Teatro Latinoamericano de creación colectiva”. Habana Cuba: Casa de las Américas.
- Geriola, G. (2011). “ Aproximación lacaniana a la dramaturgia de actor: de la creación colectiva al teatro de la intensidad”. “Telón de Fondo”, Núm. 13,.
- Goutman, A. (1992). “Teatro y Liberación”. México: I.N.B.A. C.I.T.R.U.
- Goyri, A. O. (1999). En Métodos y técnicas de Investigación Teatral. México D.F: UNAM-Escenología.
- Grotowski, J. (1974.). “Hacia un teatro pobre”. México: Siglo XXI Editores.
- Guash, A. M. (s.f.). El Arte Último del siglo XX. Madrid: Alianza Forma.
- Gutierrez, M. (2006). “Narrativa de la guerra 1980-2006”, Lima,2006). Revista de la Biblioteca Nacional del Perú. Núm. 16-17 .
- Habitantes, C. (26 de 09 de 2012). Ciertos Habitantes . Obtenido de <http://www.ciertoshabitantes.com/index2.php?idioma=espanol&ira=textos&id=1>.
- Heathfield, A. (2011). “Dramaturgia sin dramaturgo”. Incluido en: “Repensar la Dramaturgia”. España: Centro Párraga-Artea.
- Hormigón, J. A. (2002). Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena. España: ADE.
- Jiménez, A. (12 de 07 de 2012). “La Jornada” (México). Obtenido de <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/02/05an1cul.php?printver=0&fly=2>
- Jimenez, L. (2000). Teatro y Públicos. México D.F: Escenología.
- Johnson, R. (1998). Brecht en México”. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jorge, D. (2012). “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”. Obtenido de http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm.

- Juárez, J. O. (2012). “La transición sin piernas sociales “. Milenio Diario.
- Kassai, M. S. (2002). “Nuevos lenguajes escénicos en el teatro de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia”. Universidad de Augsburgo.
- Koss, N. (2008). En J. Dubatti, Historia del Actor (tomo 1). Argentina: Colihué Teatro.
- Kuri, C. V. (2009). En Des/tejiendo escenas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Kuri, C. V. (2 de 9 de 2011). Entrevista . (O. Almeida, Entrevistador)
- Ladra, D. (2008). Espectáculos y tendencias del teatro Europeo. Revista Primer Acto.
- Laitano, B. (29 de 08 de 2012). ” Espacios no convencionales de Teatro”. Obtenido de www.elpais.com.uy/Suple/SabadoShow/07/08/04/sshow_295674.asp.
- Leal, R. (1978). En “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- Lehamann, H. T. (2011). “Algunas notas sobre el teatro posdramático una década después.”. En “Repensar la Dramaturgia”. España: Centro Párraga-Artea.
- Lehmann, H. T. (2011). “La condición Posdramática”. Revista La Tempestad, núm. 75.
- León, Marisa. De. (2007.). Manual de producción de espectáculos escénicos, México: Conaculta.
- Lima, P. Z. (2003). Mitos en el teatro latinoamericano. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Lipovetzki, G. (1986). La Era del Vacío. España: Anagrama.
- Luzuriaga, G. (1990). “Introducción a las Teorías Latinoamericanas del Teatro”. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Mapa, T. (25 de 8 de 2012). Web oficial Mapa Teatro. Recuperado el 25 de 8 de 2012, de www.mapateatro.org/index.html
- Martínez, A. (2005). ” Así es el Teatro”. México: Conaculta.
- Martorrel, F. M. (2004). “La Incursión en el mundo digital de La Fura Dels Baus”. Madrid: Visor Libros.
- Mirza, R. (2001). La palabra y el cuerpo en el espacio teatral. Buenos Aires: Edit. Galerna.

- Muller, C. (2006). "E l Training del Actor ". México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nair, S. (2006). "Diálogo de culturas e identidades". Madrid: Edit. Complutense.
- Navarro, F. (2004). "La Promoción teatral comunitaria en México". Obtenido de <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/954/929>
- Néspoli, B. (06 de 11 de 2012). Dramatugia nas alturas. Obtenido de <http://es.groups.yahoo.com/neo/groups/vivir-actuando/conversations/topics/27939>.
- Néstor, G. C. (2002). "Diversidad Cultural y poder en Iberoamérica". . Méxic: Universidad Autónoma Metropolitana y Univ. de Girona.
- Obregón, R. (2006). A escena. México: Conaculta Ediciones sin nombre.
- Olcoz, N. M. (2000). "Teatro de Mujer y culturas del movimiento en América Latina". Chile: Edit. Cuarto Propio.
- Oliva, C. (2004). "La última Escena". Madrid: Cátedra.
- Ordoñez, M. (23 de :Julio de 2012). " Roger Bernat está en otro lado". Obtenido de
Diario El País: http://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589_850215.html
- Ortiz, R. (2008). "El Amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena". México: Edit. Paso de Gato.
- Ossa, D. M. (10 de 04 de 2014). Soma Mnemosine. Obtenido de <http://blogs.elespectador.com/yoveo/2014/04/19/soma-mnemosine-la-tercera-obra-de-la-candelaria-en-el-festiva>
- Parra, M. A. (s.f.). El Cuerpo del Actor.
- Pavis, P. (1994). Tendencias Interculturales y Puesta en Escena. México D.F.: Escenología.
- Pavis, P. (2007). El Análisis de los espectáculos. Madrid: Paidos.
- Perales, R. (1989). "Teatro Hispanoamericano Contemporáneo". México: Escenología.
- Pérez, V. (2008). El perfil Investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas. España: Artea.
- Pero, María Teresa Dal. (2009). En Des/tejiendo escenas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

- Ralli, R. (2009). En Des/tejiendo escenas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Rendón, F. (2008). “La Improvisación como herramienta de la Creación Colectiva en el Teatro la Candelaria”. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2.
- Richards, T. (2005). “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”. Barcelona: Edit. ALBA.
- Rizk, B. (2001). Buenaventura, La Dramaturgia de la Creación Colectiva. México D.F.: Escenología.
- Rodal, A. B. (02 de 06 de 2014). “La Fura Dels Baus”ó el Teatro en Acción”.
- Rodrigo, G. (2009). Conversaciones telefónicas con un desconocido de voz conocida y tartamudo. El pensador en escena”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas : www.artesescenicas.uclm.es
- Romera, J. C. (2005). “Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI”. España: Edit. Visor.
- Rossi, J. A. (2006). “Tratado de la puesta en escena”. México: Escenología.
- Rubén, G. A. (2005). “La partitura del Cuerpo”. México, Revista de la Universidad de México. (Núm. 14).
- Rubio, M. (1982). “Intentos de teorización de la creación escénica ”. Lima Perú.
- Rubio, M. (2005). “Persistencia de la Memoria”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas: www.artesescenicas.uclm.es
- Rubio, M. (2006). “El cuerpo ausente”. Lima Perú.
- Sader, E. (10 de 10 de 09). “Brasil. 1964: demócratas y dictatoriales”. Obtenido de http://insurrectasy punto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=857:brasil-1964-democratas-y-dictatoriales&catid=7:notas&Itemid=7
- Sánchez, J. A. (1999). “La Escena Moderna”. España: AKAL.
- Sánchez, J. A. (2002). Dramaturgias de la Imagen. España.: Universidad de Castilla.
- Sánchez, J. A. (2006). “Artes de la escena y de la acción en España”. ARTEA, Cuenca, UCLM.
- Sánchez, J. A. (2006). “Cundua”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas: www.artesescenicas.uclm.es

- Sánchez, J. A. (2006). “Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España”. Obtenido de Archivo Virtual Artes Escénicas: www.artesescenicas.uclm.es
- Sánchez, J. A. (2007). “Rodrigo García y La Carnicería teatro”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: www.artesescenicas.uclm.es
- Sánchez, J. A. (Julio de 2012). “El ensayismo escénico de Roger Bernat” Archivo Virtual Artes escénicas . Obtenido de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=20>
- Sánchez, J. A. (19 de Julio de 2012). “El ensayismo escénico de Roger Bernat”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=20>
- Sánchez, J. A. (25 de Agosto de 2012). “El teatro en el campo expandido”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=333>
- Sánchez, J. A. (23 de 3 de 2012). “La escena futura”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=128> .
- Sánchez, J. A. (19 de Julio de 2012). “Prácticas Indisciplinadas, el teatro ensayístico de Roger Bernat”. Obtenido de Archivo Virtual Artes escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=348>.
- Sande, J. R. (2013). www.madridteatro.net. Recuperado el 25 de 3 de 2013, de http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2547:pendiente-de-voto-&catid=233:infor2012&Itemid=211.
- Sandoval, C. S. (6 de 11 de 2010). Web Ciertos Habitantes . Obtenido de http://www.ciertoshabitantes.com/index2.php?idioma=espanol&ira=obra_desc&menu_datos_obra=1&id=1
- Santana, A. (2010). “Teatro y cultura de Masas”. México: Escenología.
- Sen, A. (2001). La otra gente. Más allá de la identidad. Letras libres.
- Sinisterra, J. S. (2007). “Dramaturgia de la recepción”. México: Edit. Paso de Gato.
- Sjöström, K. (20 de 08 de 2012). Reflexión, Saber y Actuación. Obtenido de Archivo virtual artes escénicas: artesescenicas.uclm.es/.../Reflexionsaberyactuacion.Sjostrom.pdf

- Solís, R. P. (12 de junio de 2014). Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica. Obtenido de Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”: <http://hal.inria.fr/docs/00/87/63/01/PDF/XVEncuentro-p1035.pdf>
- Subirats, E. (1996). *La Linterna Mágica*. Barcelona: Paidós.
- Subirats, E. (2004). “Una última Visión del paraíso”. México: Fondo de cultura económica.
- Távira, L. D. (2007). *Interpretar es Crear, Reflexiones Críticas sobre la diversidad conceptual del quehacer del actor*. México: Edit. Paso de Gato.
- Taylor, D. (2000). “Las Políticas de lo Descifrable”. *Documenta Citru # 2: Revista del Centro de Investigación y Documentación teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes ()*, Núm. 2, NUEVA ÉPOCA.
- Thenón, L. (2002). *La Formación del actor investigador. práctica teatrológica*. *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral # 2*.
- Toro, F. D. (1996). “Variaciones sobre el teatro latinoamericano”. Madrid: Iberoamericana.
- Toro, F. d. (1998). *Acercamientos al Teatro Actual*. Madrid: Iberoamérica.
- Vázquez, E. (1978). En “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- Villamarín, P. (2011). “Teatro La Candelaria: la creación colectiva como proyecto estético-político” . Bogotá Vive.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Villegomez, A. (1978). En “Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- Viviescas, V. (2012). “Pequeña enciclopedia de la candelaria: entrevista a Santiago García”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. Universidad Nacional de Colombia .
- Watson, I. (2000). “Hacia un Tercer Teatro”. España: Ñaque editora.
- Weisz, G. ((2009). En *Des/tejiendo escenas*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

- Weisz, G. (2009). En Des/tejiendo escenas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Zavala, M. (20 de 05 de 2012). Web Teatro de Ciertos Habitantes . Obtenido de http://www.ciertoshabitantes.com/index2.php?idioma=espanol&ira=obra_desc&menu_datos_obra=1&id=16

ANEXO 1

ENTREVISTA REALIZADA A TEATRO DE CIERTOS HABITANTES (Septiembre 2011)

OSCAR ALMEIDA (O.A.) *La compañía inicio con algún equipo actoral ya establecido?*

CLAUDIO VALDÉS KURI (Teatro de Ciertos habitantes) (C.V.) No de hecho yo tenía en mente un proyecto que era “Beckett o el Honor de Dios”, que venía intentando hacer muchos años antes, y convoque a un grupo de cinco actores, de los cuales solo uno era conocido con el cual crecí como actor y los demás eran desconocidos y los invite a hacer este proyecto.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *Regularmente como se ha dado la idea inicial de los proyectos? ¿Inquietudes del director o inquietudes de grupo?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes): En un principio eran proyectos míos pero esta ha venido cambiando con el tiempo, de modo que por ejemplo ahora “El Gallo” nace de una anhelo del grupo o de una necesidad grupal.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *La compañía realiza una Investigación documental previa sobre los temas o puntos de partida que son escenificados?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes): Si de hecho la investigación es una de las partes más importantes y de las que más tiempo toman, por ejemplo para el primer proyecto es algo que yo tuve en mente trece años antes, para “Mounstros y Prodigios”, una investigación de tres años ya con los actores. Y digamos que han sido dos o tres años antes de abordar el trabajo escénico siempre. Ahora cuando ya está trabajando en la escenificación se continua la investigación pero ya en rumbos distintos.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *Dicha investigación implica solo intereses temáticos o también estéticos?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes): Han sido las dos, pero en ocasiones ha regido, intereses temáticos personales, preocupaciones, cuestionamientos, o motivaciones personales, y en otros proyectos ha sido una búsqueda de forma, más estética. Digamos en particular por ejemplo: “Beckett “ ... era una búsqueda personal, compartida con el

grupos posteriormente, “Moustrós y Prodigios”, ya nació un poco más en el seno del grupo, como una investigación sobre preocupaciones personales, pero “El Automóvil Gris” fue una investigación de la forma, del sonido.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *Es difícil diferenciar el fondo de la forma. ¿Tú consideras que existe un orden prioritario?. Por ejemplo en este caso ¿el sonido te pueda llevar a un cierto contenido un cierto tema?, y de pronto ahí descubras un cierto tema, una vigencia pública? . Ahora que mencionabas eso, por ejemplo, porque he encontrado en algunas ocasiones, que desde el punto de vista creativo eso sucede, cuando las imágenes son las que te llevan ciertas cosas que te preocupan y no al revés como a veces se piensa.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Si estoy de acuerdo creo que no hay una línea divisoria, porque además el arte parte de cualquier parte. Puede nacer de una imagen, yo recuerdo que ha habido obras que tengo en mente en imagen, ni siquiera podría tener sobre eso una claridad de contenido. Y entonces yo voy detrás de esa imagen y voy así descubriendo que hay de tras de esa necesidad, o de investigar qué pasa con esa imagen, o con esa idea, esa frase. Sin embargo considero que para mí ha sido primordial el contenido, siento que cuando he trabajado la forma ha sido con la intención de crecer como artista de tener un lenguaje más depurado, para entregar contenidos de una manera más eficaz. Y desde luego al público hay que entregarle forma y contenido de igual calidad.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *Bien te comentaba esto porque suele haber una tendencia en las raíces de este tipo de proyectos donde empleaban la dramaturgia actoral, y en toda la cultura de la creación colectiva en Latinoamérica, en particular en Brasil y Colombia, cuando tuvieron mucha fuerza en su inicio en los años sesenta y setenta, donde había una serie de consignas políticas y un compromiso social tan fuerte, y donde esta era una de las reglas: lo primero es el contenido, el sentido social, y donde la forma sería solo lo que respondiera a la necesidad de comunicarte con un auditorio que no había y en ocasiones que no conocía siquiera el teatro. Entonces en esa perspectiva la siguiente pregunta es: Investigan ustedes el auditorio al que se dirige un proyecto?.¿ Es para ustedes un aspecto importante o secundario?.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Digamos que para nosotros el público o el auditorio es para nosotros primordial. Porque si estamos conscientes que le estamos hablando a alguien. No es un discurso que haber quién nos sigue, a ver quién lo entienda. Sin embargo no pensamos específicamente a que grupo o a que comunidad va ir, porque también se ha ido abriendo nuestro auditorio, de tal manera que ahora nuestro público se encuentra en cualquier parte del mundo. De hecho hacemos muchas acciones donde participa la gente, sin embargo no pensamos en el público de cierto lugar. Y sí. El mensaje está dirigido a alguien, tiene que tener eficacia.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *¿Pero digamos hacen un estudio?, ¿tienen alguna idea del interlocutor, estudiándolo en forma metódica?. Se han dirigido en alguna ocasión a algún sector en especial?.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: No en absoluto, porque de hecho sería imposible, nuestras obras se presentan en todo tipo de escenarios. Lo mismo en grandes festivales de gran renombre en Europa, pero de igual forma, las mismas obras con el mismo contenido, se han presentado en poblaciones muy pequeñas, en palenques. Sería imposible definir a quien le hablamos, definir cuando estamos construyendo las obras a quien le vamos a hablar. Porque la vida de la compañía es así, de hecho vivimos de dar giras.

OSCAR ALMEIDA (O.A.): *Como se ha resuelto el criterio para convocar al equipo actoral cuando aún no se ha definido el perfil del espectáculo ni los personajes?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Esto es interesante porque no ha habido nunca una búsqueda a manera de audiciones. Somos gente que en este trayecto nos hemos ido encontrando. Y donde nuestros intereses son similares, como es el caso de María Teresa Dal Pero, (del Teatro de Los Andes), o Fabrina Melón, o Kaveth Parmas, el actor iraní, o sea tenemos gente de varias partes del mundo que en el camino nos hemos ido encontrando, descubriendo que tenemos cosas semejantes, que queremos estar juntos, y eventualmente han venido a México a vivir o a trabajar. Por otra parte ha habido en todo esto mucha intuición, porque la mitad de la gente que está en la compañía no son actores de formación o músicos de formación, o también ha habido músicos que se han convertido en actores y actores que se han convertido en músicos. Entonces el ir conociendo a la persona ha sido la estrategia- *sin estrategia*- .

Sin embargo hay ciertas características que sobresalen en las personas, más su disposición, porque no es fácil estar en proyectos de este tipo. Más allá de las capacidades que tengas o no, sino la disposición que sostengas para mantener el proyecto.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Si sobre todo si como dices hay que hacer investigación de tanto tiempo. Y supongo que no debe ser fácil poderlos retener. Sabemos que en México no se pagan los ensayos, no sé si ustedes puedan, pero en todas partes esto es un gran problema. Como han vivido esta situación como la han vivido, han tenido supongo que crisis en este aspecto. Yo creo que es uno de los grandes problemas en la creación experimental y en la creación colectiva. La posibilidad de tener un equipo estable,*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Si ese es un punto esencial en un trabajo de grupo, el poder mantenerlo. Y en efecto no se pagan los ensayos, suelen ser un promedio de un año de ensayos, todos los días en un horario de trabajo. Y hemos podido crear un sistema de prioridades, todo mundo trabaja, excepto los pocos que trabajamos aquí en la oficina. Pero cada uno tiene distintas labores, distintas maneras de sacar dinero. Pero finalmente le damos prioridad al trabajo de conjunto, al trabajo de grupo. Pero definitivamente hemos pasado por momentos muy difíciles, ha habido también un proceso de decantación, ha habido quienes no han podido sostener su participación y han tenido que ir saliendo. O descubren que sus intereses francamente son distintos después de haber estado un tiempo. Pero afortunadamente hay un grupo que ha logrado eso, un sistema de prioridades, donde la compañía es la prioridad de todos. Y donde lo atractivo es tener un espacio donde sus capacidades pueden ser utilizadas al máximo.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Durante el proceso como se ha articula el discurso de la puesta?...¿A partir del criterio del director o a partir de discusión grupal?.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: También eso ha ido cambiando, parte de la filosofía del grupo es el cambio de un trabajo a otro lo más que se pueda, es decir procuramos no repetir formulas ni hallazgos anteriores, claro esto es una utopía, al fin y al cabo uno se repite sin darse cuenta, pero al menos hay una intención de no hacerlo, de tal manera que temáticas y estrategias del ensayo diario cambian. Pero en cuanto al discurso, propiamente no hay una discusión en grupo como tal, yo trabajo a partir de

improvisaciones, donde yo preparo el marco en que se van a desarrollar, para finalmente convertirse en una co-creación, porque entonces el discurso va a aparecer con lo que vayamos encontrando juntos, pero no hay una discusión sobre hacia dónde va todo. Yo hago estrategias para conducir, pero ellos no saben hacia dónde vamos generalmente, aunque sea una obra pre-escrita, porque ellos en ese caso no saben siquiera que personaje van a hacer. Vamos trabajando las escenas por temas generalmente, pero si, es un trabajo de co-creación definitivamente, donde el 70% del trabajo está basado en las improvisaciones que creamos, y de ahí sale el discurso. Y así partiendo de todo el material reunido, se forma el montaje.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Ustedes llegan a tener un diseño del proceso experimental (sesiones de exploración) se realiza en grupo?.ó solo con especialistas convocados por el director?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Se planea con los creativos que son parte de la compañía también, ya hacemos las estrategias previas y durante los ensayos. Se hace al principio una planeación muy basta, pero siempre está abierta a cambiar, a lo que ocurra en el momento. Pero también en camino de crecimiento de la compañía, los mismos actores se han ido convirtiendo también en parte de los creativos, que acompañan el trabajo, al elegir el entrenamiento, físico, vocal, la visualización y concepción, se va dando en los mismos actores también, porque son los mismos que están en escena, dentro y fuera. No todos desde luego, pero si algunos participan en esta doble función.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *El trabajo de improvisaciones tiene prioridad temática y/o estética?..*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Ambas pero si he notado que el principio rector de estas improvisaciones es el tema. Y de hecho todas las cuestiones estéticas tienen que ver con la búsqueda temática. Es decir se desarrollan una serie de experiencias, improvisaciones, donde hay una búsqueda estética por supuesto, pero basadas en el tema. Y hay algunas que si son de capricho, puede ser una danza o algún tipo de interpretación vocal, que son totalmente estéticas y que hay que estudiar desde el principio y hay que entrenarse en ello.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Te preguntaba esto porque al ver un video sobre sus procesos de trabajo, aparecían por ejemplo, una serie de instrumentos musicales inusuales. ¿Recibes propuestas directas de tus actores que quieran trabajar sobre un material específico, o solo son ideas tuyas.?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Creo que parten de ideas mías pero que son desarrolladas por ellos, es decir yo doto en ocasiones los instrumentos, pero la exploración está en manos de ellos, incluso al punto de componer ellos sus propias piezas con esos instrumentos.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Existen referentes metodológicos estables para diseñar las improvisaciones o sesiones de exploración?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: No, para bien o para mal, yo como carrera no estudie teatro, sino que estudie cine, aunque yo practicaba teatro en forma libre ya desde los 10 hasta los 17 años. Pero mucho de la metodología teatral, que aprendí, fue con Miguel Angel Gaspar, y el grupo “Carpa Theater”, de Austria, al cual pertenezco algunos años. Luego al montar el primer trabajo “Becket o el Honor de Dios”, donde conocí a gente como Kaveth Parmas o Claudia Mader, que por cierto, ha sido una compañera co-creadora fundamental en todos los trabajos, ella también venía de toda aquella experiencia de “Carpa Theater”. Y esas han sido mis influencias directas, de donde me he nutrido para dichos aspectos metodológicos.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Se realizan improvisaciones con carácter introspectivo para detonar el contenido del espectáculo o solo como sensibilización actoral?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Ambas cosas sin embargo, el trabajo de introspección está adquiriendo mayor importancia. Al principio esa introspección era un trabajo más general pero ha ocurrido, por ejemplo en “El Gallo”, que este tipo de exploración era el eje fundamental del montaje, donde desde luego la búsqueda tocara todos esos puntos personales, pero que en este caso todo ese proceso pasara a convertirse en un acto creativo. Esa es una parte difícil, porque si no la búsqueda solo se puede quedar en una especie de terapia, y no está mal para la persona, pero esa experiencia debe convertirse en algo: en música, en baile o en una expresión singular, y es ahí donde el trabajo se vuelve más interesante y más difícil, y es justo donde debes de tener un equipo que esté dispuesto para trabajar con su intimidad.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Como recupera el equipo actoral el material de lo experimentado para evitar su dispersión u olvido?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Bien, esa es mi responsabilidad, yo tomo registro absolutamente de todo. La libreta siempre está llena, recorro más al lenguaje escrito, y no tanto a las fotografías y menos aún al video. Registro todo lo que ocurre no solo lo que pasa durante los ensayos sino hasta en los descansos y en las actividades fuera del salón de ensayo, que son muchas. Hemos ido a peregrinaciones, a un boliche, o ha habido cenas etc. Y yo siempre estoy apuntando todo lo que ocurre. Ahora el registro de los actores es emocional de manera que a la hora de montar, yo les pido algo que ya sucedió y ellos lo tienen, porque ya lo vivieron y es algo a lo que se llegó por algún proceso, finalmente como no son cosas tan inmediatas, hay un registro emocional en el actor, que lo puede recuperar, y si no se repiten las condiciones para que se refresque o recupere ese momento.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Bien pero al tratarse de experiencias tan frágiles, ¿acuden ustedes a algún tipo concreto de dispositivo de retención desde el actor, para no perder las etapas exploradas?. Hay que ver que en ocasiones se abren intervalos de tiempo muy largos entre las exploraciones y el montaje, y este es entonces, un punto en general de dificultad para algunos creadores: la sensación de tener que empezar de nuevo.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Es interesante la pregunta, y no me lo había planteado de esa manera. Bien: existen dos tipos de entrenamientos o búsquedas que van a quedar finalmente en juego. Por una parte cuando hay alguna disciplina sobre la que tenemos inquietud, la ensayamos todos los días y va creciendo poco a poco hasta que todos logren tener cierto dominio. De manera que así, esta se articula como una forma de asentar los hallazgos dentro de las estructuras de esa disciplina, afianzándose por la repetición diaria. De manera que la otra: es decir lo que yo apunto e intento recuperar, las propongo solo en cosas que sé que se pueden recuperar. Esto entonces implica hacer que los actores se entrenen en algo específico, algo que sirva de estructura.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *En las premisas de improvisación se formulan también núcleos dramáticos o escenas ya delimitadas para rescatar en la estructura definitiva?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Es como una mezcla pero la mayoría no está delimitada, siempre de pronto hay algunas imágenes muy claras pero son las menos. En realidad son como células temáticas que tienen que encontrar su lugar, lo que yo hago es abordar todos los temas, antes de abordar cualquier personaje o situación específica, del tal manera que el actor no haga ninguna preconcepción. Los temas se exploran de forma libre, y además todos exploran los asuntos de todos, si un tema es para cierto personaje, todos finalmente van a pasar por esos temas.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Mencionaba esto porque aunque el tema de los procesos de exploración y las improvisación es muy vasto, hay un punto en el que es necesario resolver aspectos estructurales, y donde en ocasiones se toman núcleos dramáticos, como estrategia paralela a la exploración, para asentar o delimitar el material de las posibles escenas, rumbo a la estructura final del espectáculo.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: También eso ha ido cambiando, al principio yo tenía un texto pre-escrito, en comparación por ejemplo, a ahora “El Gallo”, donde no tenemos nada, y donde fue precisamente la intención del compositor musical, comenzar desde cero y un grupo de actores dispuestos a trabajar desde cero. Y en esa ocasión aparecieron los anhelos musicales de todos, y ese fue el punto de vista para comenzar a construir algo. Sin embargo ha cambiado muchísimo la estrategia y cambia cada vez, yo nunca podría decir: *-así se trabaja en general-* lo que sí podría decir sobre la improvisación es que se da toda en un marco de referencias, es decir es una improvisación muy planeada. Siempre he pensado que es más rica una improvisación con reglas que sin ellas. Si no tardarías muchísimo más en construir un discurso. Y para esto el rango de experiencias de improvisación no es limitado, es amplísimo y así me gusta que sea.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *¿Cómo se analizan los resultados? ¿En grupo al terminar la fase experimental? ¿O los realizas únicamente tú como director? , existe algún modelo de cuestionamiento?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Lo hago yo con los creativos, no con los actores, no permito que los actores racionalicen, de hecho no dejo que hablen muchos

los actores, prefiero que me muestren las cosas en lugar que me las cuenten o me den discursos sobre las cosas, porque existen ciertos actores discursivos que se gastan todo en explicar.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *La selección de secuencias-y recursos-que resultan del proceso de exploración se lleva a cabo en grupo o en entre creativos: director-dramaturgo?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Por el grupo de creativos definitivamente, en cuanto al dramaturgo de igual forma ha ido cambiando, en el primer montaje el autor era Jean Anouhill , donde obviamente no había ninguna relación, en “Moustros y Prodigios”, hubo un trabajo bien interesante con Jorge Kuri, donde nos pusimos un reto, *-que a él le costó mucho trabajo-* de escribir una conferencia, y no una obra de teatro, que fue dialogada a través del proceso de improvisaciones. Pero inicialmente la obra era una conferencia que podría leerla una sola persona. Ahí Jorge y yo escribimos los temas y él iba a los ensayos, y a veces traía algunas escenas que hacían falta. Luego vino el automóvil gris donde todos los actores y el pianista fuimos creando esta banda sonora, y fuimos haciendo todos juntos el script y donde todos escribíamos y yo los revisaba cambiando y depurando etc. En “Donde estaré esta Noche”, el texto lo escribimos entre Mari Carmen Gutiérrez, una terapeuta que colaboró con el proyecto y yo. Esto porque ella es Psicóloga Transpersonal y maneja el tratamiento de canalización, que estábamos empleando en torno a Juana de Arco. Posteriormente vino “La Piel” que era una obra a parte, porque en ella invitamos a Miguel Ángel Gaspar a que nos dirigiera, con sus propias ideas, pero en ese proceso estaba Ximena Escalante en la dramaturgia, quien también siguió nuestra consigna de partir de cero y que no escribiera nada, a que asistiera al salón de ensayo. Ella iba mucho a las sesiones y así fue desarrollando la estructura dramática.

Y finalmente vino “El Gallo”, la ópera en la que contamos con Paul Barker como compositor, y donde yo me puse como *-dramaturgista-* , y en la cual mi tarea era ordenar lo que ellos hacían. Pudiendo observar entonces como otros trabajaban con mis actores durante mucho tiempo, y sin fungir directamente como director. Y ver de ahí que empezaba a salir, que empezaba a formarse, y así esta era una obra que habla de un proceso.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Y en este caso en el proceso con Paul Barker, la música ya estaba escrita?.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: No, como te decía partimos de cero. Paul me buscó en ocasiones anteriores para colaborar en algo presentándome obras pre-escritas, lo cual me pareció poco interesante. No porque no tuviera valor sus obra sino porque no me sentía conectado a ello. Y entonces lo invite a hacer algo partiendo de cero, y algo curioso es que precisamente en la compañía, de los invitados cuatro son actores y únicamente dos son músicos. Por lo que Paul tuvo que dedicarse a crear música para actores, que en un principio lo vio como un obstáculo y después se dio cuenta que era genial, porque el actor no tiene el miedo del músico de equivocarse, o del cantante al no colocar bien la voz, mientras el actor se avienta a todo. Entonces fue escribiendo para sus voces y con base en los hallazgos de lo que ocurría, yo pude darle ideas de dramaturgia. Casi todo lo que pasa en el “Gallo”, ocurrió en la realidad. No en esa dimensión; no se agarraban a golpes como se ve en escena, pero ciertas pequeñas irritaciones o diferencias sucedían, aunque en dimensiones mucho más amables porque se trata de una compañía funcional, pero existían, solo hubo que hacerlo más grande y exagerarlo. Y entonces los actores le dotaron de todos estos sonidos, con los que Paul escribió y también esa mezcla de idiomas, que ya es parte de la naturaleza de la compañía por las distintas razas u orígenes de los participantes, se daban esta mezcla de colores de idiomas distintos, así que el hizo una síntesis de estos sonidos e este guión inventado que es ahora el texto de “El Gallo”.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Como se ha dado la recepción de la dramaturgia ya escrita, en el equipo actoral en relación a los hallazgos de la fase experimental?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Siempre digo que en esta compañía hacemos una sola lectura, desde la primer obra que montamos, aun cuando no sabíamos que seríamos compañía, en el primer ensayo a leer la obra sentí: - *esto no es*- y sentí esta necesidad de trabajar ya en todos los órdenes: en el físico, en el vocal, desde el principio. Generalmente el texto no ha estorbado porque lo hago llegar poco a poco, a veces son unas frases, a veces es el tema de manera que nunca llega un legajo que tiene que aprenderse y que tienen que decir una parte muy difícil del sistema tradicional que tienen que estar mucho tiempo racionalizando y después tener que pasar a escena, es una fractura muy violenta y entonces yo procuro que eso se vaya dando. De modo que

va llegando a pedazos o cuando el tema ya está muy integrado llega el texto, pero llega el texto de una escena pero no llega el texto completo. Desde mi primera obra yo retire el texto después de la primera lectura y lo fui entregando después de haber explorado los temas, finalmente ya de forma cronológica. Así el actor ya tenía la impresión de que tenía que aprenderse algo, ya estaba aprendido de alguna manera. Eso sí evito a toda costa la memorización. La memorización puede traer grandes problemas, a veces trae códigos emocionales que luego hay que quitar.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Como se ha afrontado la solución estructural del espectáculo (composición)? Que elementos crees fundamentales? : escena-fábula-tema-discurso-tempo-ritmo-duración-proporción del conjunto-configuración espacial?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Bueno la pregunta es vastísima y podríamos dividirla por partes. Pero yo te podría dar una imagen que ayudaría a solucionar. Yo veo la puesta en escena como una partitura con sus movimientos: *-un presto, un largo ..etc.-* y generalmente hay una conciencia de ello, una visión general de todo esto. Sin embargo se procura que todos los órdenes estén atendidos, a esto yo le llamo elemento de conciencia. Que el actor este consiente del espacio, consiente del trabajo en grupo, consiente de lo que está enviando al público, etc. de modo que contenido y forma logren tener el mismo valor, ambos tienen que ir a la par. Porque solo si la forma es seductora te permite dar un contenido. El contenido *-per se-* es difícil. Tienen que ir de la mano, no podría decir cual es más importante. Aunque si también aprecio que el teatro en general está perdido en la forma, el 95% está perdido en la forma: formulas originales para sorprender, donde los contenidos pueden ser pobres o ni siquiera considerados.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Ya que hablas de una estructura musical, como traduces lo musical a lo dramático en términos de espacio- cuerpo. Para lograr que el espectáculo no se caiga.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Claro hablar de una partitura es una metáfora, pero que nos puede ayudar a comprender el hecho teatral, entre sus características tiene el ritmo por ejemplo, que es importantísimo en una puesta en escena, se siente cuando el hilo se afloja y pierdes al público, pero igual tiene profundidad, amplitud, altura, etc... todo esto tiene que ver con el espacio, podríamos encontrarle su *-simil-* .

OSCAR ALMEIDA (O.A): *En algún momento te ha servido como punto de partida la noción de conflicto, en el sentido tradicional, donde hay dos fuerzas que se contraponen para lograr tensión?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Es interesante esto que dices, porque si bien he escuchado antes ese asunto del conflicto, descubro que nunca lo he considerado. Incluso creo que puede haber teatro sin conflicto. Quizá en algún momento de nuestras obras ha estado presente el conflicto pero no ha sido el motor. Pero para nosotros lo que termina teniendo relevancia y proporción dentro de la estructura, es lo poderoso de las imágenes creadas por el equipo actoral. A la vez de un sentido de balance, en relación a los hallazgos obtenidos por todos, esa es otra de las cosas que determinan si algo se sostiene o no se sostiene.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Que referentes dramáticos o estructurales encuentras que globalmente en relación a toda la trayectoria de la compañía te hallan marcado para desarrollar tu imaginario escénico.*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Fíjate que lo he pensado y no los encuentro como tal. Desde luego honro a mis maestros. Pero la clave del trabajo está más allá de hablar de estilos o corrientes. Quizá tiene que ver más con esta búsqueda de cambio, porque los referentes se convierten en –otros- cuando abordamos una temática nueva. No hay un referente previo, aunque por supuesto inconscientemente lo hay, no hablo de que hagamos la creación única que viniera de la nada- *no...no me atrevería jamás a afirmarlo así-* sino que no hay referentes concretos, ni tampoco una búsqueda de estilo ni firma. No creo que vaya con mi carácter ni del resto de la compañía, entonces la no búsqueda de un estilo propio, hace que los referentes estén cambiando siempre.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Qué lugar tiene para el grupo la capacidad poética de los objetos en escena y en particular la posibilidad poética de cuerpo-objeto?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes: Para mí los objetos merecen mucho cuidado, nosotros procuramos que nada este en escena que no sea absolutamente indispensable, somos muy austeros. Cada objeto en escena está valorado y potenciado por el actor, donde se guarda una relación con el objeto, y aun así son muy pocos los objetos que empleamos, así como la presencia de escenografía es casi nula, además de que la presencia del actor es lo más importante. Para mí lo más me interesa es esa capacidad

del actor de convocar fuerza de manejar energía, de atraer la atención del espectador, como le sea posible. Así el cuerpo del actor es el centro del trabajo. Y desde luego es muy importante la plástica del cuerpo, creo que es un sentido estético que se da de una manera innata: ese poder de atracción del cuerpo en movimiento en el espacio.

OSCAR ALMEIDA (O.A): *Que opinión tienes de la formación actoral en México en relación a las necesidades actuales del teatro con inquietud experimental?*

(C.V.) (Teatro de Ciertos habitantes. Yo lo que veo es que el actor mexicano, tiene a la mano su cuerpo emocional, y recientemente el trabajo físico, como una asignatura más. Pero las carencias musicales son muchas, y en ese sentido a nivel mundial estamos muy rezagados. Personalmente creo que deberían abolirse las escuelas de teatro, en sentido de que deberían hacerse escuelas de artistas escénicos. No más estudiantes que dedique años de preparación exclusivamente en decir textos, y en además espacios pequeños donde no alcanzan a proyectar emociones a otro nivel. Pero el centro del problema es que la formación interdisciplinaria es nula, cosa que solo en contadas ocasiones es resuelto en quienes complementan su formación afuera. Hay mucho talento, pero no entrenado a fondo y considero que deben ser cantantes, bailarines, músicos y actores al mismo nivel.

ANEXO 2

ENTREVISTA REALIZADA A RESIDUI TEATRO 2012.

OSCAR ALMEIDA (O.A.) La compañía inicio con algún equipo actoral conformado?

VIVIANA BOVINO (Residui Teatro) (V.B.) La compañía no comenzó con un equipo actoral, empezó con personas que querían estudiar teatro y que comenzaron a formarse. En realidad nadie de nosotros viene de una academia de teatro y entonces lo que hicimos fue empezar a trabajar con un directo que en un principio era Paolo Vignolo, además de organizar talleres con varios maestros europeos y también de américa latina, para formarnos con ellos. Y con el tiempo vimos que esa era la forma de componer la compañía, hasta que ya siendo Gregorio Amicuzi el director, nos propusimos elegir las disciplinas en que nos interesaba profundizar para entonces buscar maestros: cantantes, directores, actores, bailarines, acróbatas, maestros de disciplinas muy diferentes, a quienes invitábamos a dar talleres. Posteriormente nosotros mismos comenzamos a dar talleres a otra gente, y así se generó una especie de escuela que empezaba desde las mismas necesidades y exigencias de los actores.

O.A. (Entrevistador): ¿Cómo se ha iniciado regularmente la idea inicial de cada proyecto?. ¿Son inquietudes del director o inquietudes de grupo?.

Ignazio Abbatepaolo (Residui Teatro) (I.A.) Pues todas nuestras producciones se han originado como inquietudes personales como también ideas de grupo. Algunos trabajos comenzaban a partir del actor y al hablarlo con el director se iban desarrollando. Todas estas producciones que hemos hecho juntos, cada uno se ha involucraba realizando distintas tareas: como actor, en la iluminación, o cualquier otra cosa, de forma que eran realizadas por todos, excepto en nuestras primeras producciones donde las ideas eran de nuestro primer director Paolo Vgnolo. Desde que Gregorio tomó la dirección artística de “Residui”, siempre hemos tenido una charla una discusión, antes de empezar el trabajo, para encontrar un objetivo, una idea común, o un tema que fuera común. Como en el caso de la última obra “Horror Circus”, en la que trabajamos sobre una idea que tenía que ver con todos los horrores del mundo; y que era una inquietud muy común que tenía ya cuatro o cinco años esperando para desarrollarla. Pero también hemos trabajado todos en proyectos como “Almas”, donde había solo una actriz, o “Cero Cero Clown”,

donde solo hay dos actores, y en los que también se ha apoyado estos trabajos hechos como impulsos personales, pero donde toda la compañía ha ayudado a desarrollarlas.

GREGORIO AMICUZI (Residui Teatro) (G.A.) La inquietud que impulsa la creación, puede ser personal o colectiva, pero aun cuando es personal hay una discusión intermedia que es colectiva, antes de ir al trabajo mismo. Por ejemplo en producciones donde hay un solo un acto que quería trabajar solo ese tema, había una charla donde se exponían las inclinaciones hacia ese tema, que se podía aportar de cada uno a ese proceso, aunque solo hubiera una persona en escena. Esto siempre nos permitía estar conectados todos como compañía, aun cuando los demás apoyaran en tareas técnicas.

(V.B.) (Residui Teatro): A la par de estos proyectos pequeños o personales, había espectáculos que fueron procesos de investigación en contextos sociales o culturales, que si fueron proyectos más grandes que involucraban a toda la compañía. Y al mismo tiempo las inquietudes personales también se mantenían en una línea, se movían dentro de un campo que trataba del interés de la compañía hacia la transformación social a través del teatro y del teatro como medio para abordar algunos temas, o también el encuentro con otros maestros en nuestros viajes. Por ejemplo en nuestro espectáculo “Los Cuentos del Mundo”, era una inquietud personal donde yo quería hablar sobre nuestras ideas sobre el pueblo Saharaui, pero detrás de esto estaba el viaje en que la compañía había ido a trabajar con los refugiados del pueblo Sarahui, y entonces no era una idea que solo hubiera nacido de mí, sino que siempre había también una inquietud grupal.

O.A. (Entrevistador): La compañía realiza una Investigación documental previa sobre los temas o puntos de partida que son escenificados?

G.A. (Residui Teatro): Si, siempre ha habido una investigación, una vez compartido y elegido el tema, hay un tiempo en el que cada uno al estar en el proceso, *-no solo los actores-*, investigan sobre el tema. Pueden ser libros, obras de teatro, películas, música, dibujos, textos, lo que sea, es decir todo aquello que pueda detonar el tema en el que estamos trabajando. Así todo eso se trae al grupo y aunque no todo se queda, se logran tener una serie de herramientas de las que dispone toda la compañía.

De ahí pueden salir cosas que directamente ayudan para llegar a la puesta, o también a veces solo aportaciones que ayudan a generar un imaginario colectivo sobre el tema. Es

una fase intermedia antes de llegar al trabajo de foro y sala. Así a partir de esta investigación podemos compartir las ideas individuales que cada uno logra formar sobre ese tema, el punto de vista de cada uno. A veces pueden las ideas son discordantes pero eso igualmente nos ayuda a ampliar el criterio e imaginario colectivo sobre el tema. También hubo otra forma de proceso, como en el caso de los Saharauis, donde el grupo fue al Sahara, a trabajar con la comunidad, y esto influyo a Viviana para después continuar con la investigación. Aunque ya había ahí una parte importante comenzada por solo haber estado ahí.

(V.B.) (Residui Teatro): Y también por ejemplo en algunas situaciones lo que hemos hecho, como en el caso de “Horror Circus”, ha sido que como parte de la documentación de los mismos actores, consultar con otras personas por correo pidiendo contribuciones para saber lo que era lo que era el horror para cada uno, o que nos aconsejaran obras, videos, etc. conformando entonces un grupo que nos iban alimentando en la búsqueda. Y también en otras ocasiones, trabajábamos el tema con otras personas durante talleres que no involucraban directamente a los actores de la compañía. Por ejemplo, en “Correspondencias”, el proyecto pedagógico que realizamos ahora en Junio, donde trabajamos el tema con diferentes grupos, y así entonces hemos ido mirando la capacidad de creación de metáforas tanto dramáticas como de acciones teatrales, a través de distintas personas para examinar que pasaba, que se movía, que ocurría en los alumnos.

O.A. (Entrevistador): Dicha investigación, ¿implica solo intereses temáticos o también estéticos?

G.A. (Residui Teatro): Las dos cosas. A veces, depende directamente del tema la obra, y así se decide su estética. Y en otras ocasiones al revés, es una elección previa por ejemplo en “Cero Cero Clown”, queríamos trabajar con el lenguaje clown. Y así comenzamos con ese lenguaje comenzando la investigación. Pero en otras ocasiones durante la investigación documental misma, el tema nos decía que tipo de lenguaje estético llevaríamos a la escena. No tenemos una forma establecida de trabajo, no hay decisiones hechas, estas decisiones siempre quedan abiertas. Practicamos las dos formas, en una ocasión apostamos a trabajar con narración y elementos elásticos, a diferencia de “Horror Circus”, que se dio durante la investigación, por ejemplo ahí, la

elección de los elementos televisivos surgieron durante el proceso, no se decidieron antes.

(V.B.) (Residui Teatro): Otro aspecto es que al estar acostumbrados en trabajar a partir de la creación personal como actores. Tanto en la dramaturgia de la acción, como en la composición, se ha generado una estética personal de los actores, donde el rol de la dirección es limpiar y limar, y sobretodo guiar las características propias de los procesos personales. Así entonces es difícil que se establezca la estética de un espectáculo desde antes. Quizá en la técnica pero no en la estética.

G.A. (Residui Teatro): Aunque también influye en ocasiones, como en el caso de los elásticos. Al trabajar con ese elemento desde un principio, con la estética que puede generar por si solo ese elemento, ya se está decidiendo una parte de la estética final de esos espectáculos.

O.A. (Entrevistador): **¿Pero no ha habido algún caso en el que durante algún tiempo desarrollen una técnica y trabajen estrictamente para investigar sin tener idea de si de ahí va a salir algún espectáculo?**

G.A. (Residui Teatro): Si también, en la mayoría de las veces sí. Como decía al principio, durante el recorrido de formación, a principio se exploraban lenguajes pero sin tocar la posibilidad de utilizarlos directamente. Y a veces si alguien quiere utilizar ese resultado lo hace, pero eso ha ocurrido muy pocas veces. Ese fue el caso de cuando estudiamos con el Maestro Vladimir Olshansky. Fue primero el encuentro con el maestro, estudiar con él y después de años, nos propusimos emplear la técnica Clown para la siguiente producción.

O.A. (Entrevistador): **Ustedes investigan el auditorio al que se dirige un proyecto, es un aspecto importante o secundario?.**

(I.A.) (Residui Teatro): En general siempre hemos tenido la idea y la voluntad de que nuestras producciones sean dirigidas hacia todo tipo de público. Y esto ha sido resultado de trabajar en zonas diferentes del mundo: entre Italia, España y América latina, entonces no podíamos construir un espectáculo para un cierto tipo de espectador. Quizá en algunos se separaba el público infantil del público adulto. Si lo hemos discutido en varias ocasiones, como en el caso de "Horror Circus", se pensaba mucho hacia qué público había que dirigirlo, e incluso se estudiaba si el público era más

intelectual, o más joven, etc. Pensamos que nuestra poética debe resultar interesante, tanto para una abuela de 90 años que no sabe leer ni escribir, que para un joven filósofo.

G.A. (Residui Teatro): Si generalmente es así, aunque hubo un caso, por ejemplo en un espectáculo llamado “Laura C”, que era una crónica de aspectos del sur de Italia. Y en esa ocasión nos preguntamos durante el proceso, y decidimos traducirlo para traerlo de Italia a España. Porque ya habíamos detonado un imaginario que era muy distinto, y había diferencia entre lo que podría distinguir la gente en Calabria, que lo que percibías en España. En ese caso había que trabajar en como trasladar lo que pasaba en esa precisa región geográfica, donde quizá el mundo no tiene ni idea de lo que pasa ahí, vivir en un pueblito donde hay en el sur de Italia.

(V.B.) (Residui Teatro): Bien aunque esto que se menciona sucede en una segunda fase de la compañía, porque en un principio la compañía se ocupó mucho en trabajar en espacios no convencionales, y entonces en esa época mucho de lo que hacíamos estaba muy orientada a lo que era el teatro sensorial. Y ahí sí que pensar sobre el público no llevaba tiempo en discutir y proyectar, ya que había que prepararlo para el tipo de espectáculo al que se iba a enfrentar, por ejemplo llegamos a montar espectáculos que duraban cuatro horas, y entonces elegir a la gente que iba a asistir a la obra era un asunto bien cuidado. En una ocasión hicimos una obra en una torre de 8 pisos, para grupos de 25 espectadores, donde tenían que caminar un kilómetro y medio. Así que en el teatro sensorial no cuestionábamos bastante las posibles reacciones del público. El asunto era más delicado, había que calcular que hacer con la gente que no aguantaba y quería salir antes de tiempo, por ejemplo en una ocasión metíamos a la gente en un enorme laberinto donde había de fondo una sinfonía de Bach, y quienes quería salirse, era un problema como sacarlos. Eso marco después adecuarnos a las obras que tenían que viajar y donde teníamos que resolver las cosas por ejemplo tanto para el público de México como de Alemania. Además esto ha condicionado la dramaturgia, por eso el trabajo se fue dirigiendo más al trabajo del cuerpo que al de la palabra.

O.A. (Entrevistador): El diseño del proceso experimental (sesiones de exploración) se realiza en grupo? o solo con especialistas convocados por el director?

G.A. (Residui Teatro): Pues según la necesidad y las condiciones que tiene la compañía en cada proyecto, se calcula el tiempo que se puede destinar a ese proceso, entonces el director planea las etapas de creación que se pueden realizar, y así según las necesidades del proyecto se planean la intervención de especialistas. Entonces las sesiones específicas las planea el director, incorporando los materiales que necesitamos. Por ejemplo en las últimas etapas de “Horror Circus”, la pista de audio que está en casi toda la obra, nosotros la empleábamos desde el calentamiento para entrar en tono, etc. También hay procesos donde el actor debe investigar y entregar un resultado, se trata de un proceso personal donde quizá se establece por ejemplo: - *en un mes se tiene que obtener esto ..* - , así el actor tiene un espacio más personal donde el actor tiene la libertad de decidir los puntos de partida para comenzar: un texto, una música..etc. Posteriormente al pasar a la escena colectiva, la integración de cada parte la debe planear el director para que todo resulte más orgánico. Aunque hay ocasiones donde las escenas también se resuelven en grupos y no solo de forma individual. Entonces no hay una receta pero casi siempre coincide en que al principio hay una etapa de exploración, otra de reunión - dirección, y finalmente otra de estructuración hacia al final. Aunque en esto varía según el proyecto el tiempo destinado a cada una.

O.A. (Entrevistador): Respecto a estas tres fases, ustedes han resuelto todos los elementos o han tenido por ejemplo la colaboración de algún dramaturgo.

(V.B.) (Residui Teatro): En nuestro caso el actor propone y el director conduce, no corta lo que hace, uno sino que lo lleva a otro lugar, y entre ambos se construye la escena. También hemos tenido la participación de otras personas por ejemplo en “Horror Circus”, la primera fase de trabajo se hizo en Alemania y estuvimos trabajando con una dramaturga alemana como también con otros colaboradores que nos ofrecían textos y nos hacían observaciones. Y en otra ocasión participó Francesco Beltranni, un dramaturgo que colaboraba con Gregorio en “Si tuviera que morir mañana”, donde él asistía a las exploraciones, y construía el texto con sus ideas pero a partir de lo que iba pasando.

G.A. (Residui Teatro): Es un poco circular el proceso, ha habido casos en que yo como director he tenido imágenes e intentado meterlas, pero lo que otras veces hago es proponer un espacio en términos conceptuales o estéticos donde el actor tiene libertad de moverse y proponer cosas. Y partir de esas propuestas yo cambio y voy adaptando. Se trata de un trabajo muy circular. Y en esto no hay nada establecido. Pero ha habido otros casos donde el actor ya trae una idea hecha, por ejemplo la escena final de “Horror Circus “, surgió en los tiempos muertos que tenía Viviana, en la primera etapa en Alemania, mientras trabajamos con los actores alemanes, y ella exploraba sola. Cuando presento su propuesta yo solo integre ciertos elementos y esa escena se quedó hasta la propuesta final mucho tiempo después. Pero sí. Hay un momento que como director cierro el proceso de exploración y comenzamos a fijar, y donde ya todo debe quedar concluido para repetir y pulir. En esta parte las cosas se van resolviendo ahí mismo en forma activa, en la escena. Ya no hay espacio para discutir nada, el dialogo es en acción. Con nosotros la discusión es solo al principio del viaje, en la etapa de investigación, cuando todos compartimos las ideas, después ya no.

(V.B.) (Residui Teatro): Esta es la forma de trabajar de la compañía, nunca nosotros partimos de ideas pensadas. Nunca empezamos por ejemplo de ideas como: - “ *Me gustaría un personaje que camine en una cuerda floja tocando un Bandoleón ...*” - para esto la exigencia es :- “*Hazlo*”...”*muéstralo*” ...- trabajamos en acción siempre.

O.A. (Entrevistador): **Como recupera el equipo actoral el material de lo experimentado para evitar su dispersión u olvido?**

(V.B.) (Residui Teatro): Repitiéndolo, durante los procesos de creación y las sesiones de ensayo, tenemos un cuaderno donde escribimos todo, separando por un lado la parte técnica, y por el otro la experiencia emocional. También hacemos dibujos y en algunos casos hemos utilizado el video y todo eso nos ayuda a sostener el recuerdo. Entonces el proceso es elegir y repetir y es que tenemos un trabajo de entrenamiento bastante constante de la memoria corporal y esto permite que la parte física se pueda asimilar, pero lo que es clave es la repetición.

O.A. (Entrevistador): Cuales son los referentes metodológicos estables para diseñar la exploración, es decir procedimientos y técnicas concretas?

(I.A.) (Residui Teatro): En general la aproximación metodológica que siempre hemos tenido han sido bastante cercanas al mundo de la danza, por lo menos en el comienzo fue así, empezando con nuestra primera maestra coreógrafa Colombiana que fue Martha Ruíz. Al mismo tiempo entrábamos en cuanto al teatro al mundo de la acción física con referencias entre Grotowski y el Living Theatre. Partiendo de eso fuimos descubriendo un sentir más profundo de nuestro cuerpo. El trabajo físico de exploración de estructuras la entrenamos con el maestro mexicano Luis Ibar. Este fue un tipo de nos resultaba mejor, aunque las raíces de nuestros tipo de entrenamientos han venido de la metodología del Odin Teatret, acompañadas con ejercicios constantes de danza. Con el pasar del tiempo y de entrenamiento constante, vimos que una estructura de un minuto, que antes nos llevaba una hora tenerla, ahora las podemos tener en unos cuantos minutos, manejando tanto la intensidad, calidad y emoción de la pieza construida. Cualquier necesidad de modificar y profundizar siempre va a lograrse si ampliamos recursos, frecuentemente hemos tratado de entrenar y conocer nuevas técnicas, y donde lo principal para nosotros ha sido trabajar en forma total a partir del cuerpo.

G.A. (Residui Teatro): Al principio a mí me interesaban las técnicas en sí, después ya no me interesaba solo la técnica sino los maestros que la impartían y en esto yo veía mucho el tiempo que le ocupaba poderlas desarrollar al trabajar con esa técnica. Finalmente lo que empleamos ha sido lo que el grupo ha venido adaptando partiendo de lo que deja cada proyecto, es decir la forma que se adaptaban a nuestras necesidades. Estos materiales el grupo siempre los van modificando, trabajando hasta decir: -*“este ejercicio es la verdad en este momento, aquí ahora”*- y que puede ser muy distinta al maestro que la impartió. Porque finalmente de nada sirve la técnica en sí, sino la utilidad que tú le das a esa técnica. Para que te funciona, para que repitas todos los días ese ejercicio. No trabajar para la técnica, si trabajas malabares, no importan los malabares sino lo que estos te dejan en el cuerpo. Al paso de los años que hemos estado trabajando con las distintas técnicas llega el momento en que ya no pertenecen al maestro que las enseñó, sino del interprete que las maneja. Y si, quizá la línea, la tendencia es: Barba ó Leqoc, como en el caso de Vladimir , el maestro que trae toda la escuela Rusa. Las técnicas se transforman a través de las personas.

(V.B.) (Residui Teatro): Y es que como te decía antes como nadie de nosotros venía de una educación formal en el teatro, al ser nosotros mismos artífices de nuestra formación y entrenamiento, nos propusimos tomar de todo, desde tap dance hasta acrobacia. Pero con el tiempo hemos ido dirigiendo nuestra formación de grupo a partir de las enseñanzas de los maestros, para luego enfocar la atención en técnicas que las tomábamos más como principios en lugar de formas. Quitando la intención estética de la técnica por sí sola, y empleando sus principios físicos, adaptándolos al cuerpo para investigar sus reacciones. Así íbamos seleccionando las cosas que merecían la pena de seguir entrenando.

O.A. (Entrevistador): **¿Cómo se ha afrontado la solución estructural del espectáculo? (composición) ¿Que elementos crees fundamentales? : ¿Actor, escena-fábula-tema-discurso-tempo-ritmo-duración-proporción del conjunto-configuración espacial?**

G.A. (Residui Teatro): El punto de partida siempre ha sido la propuesta del actor, es el principio que detona otras imágenes. De ahí comienzo a relacionar, a hacer sinapsis, acercando ciertas cosas por ejemplo música u otros elementos, donde lo que yo quiero probar siempre volverá al actor en alguna forma. Así de nueva cuenta el actor detona una nueva imagen, haciendo lo que hablábamos antes, que es algo circular este proceso con el actor. E intentado que estas ideas o imágenes sean circulares conmigo mismo, lo que veo vuelve al escenario. Y como algo muy personal es que todas las propuestas actorales las intento valorar a nivel de ritmo, organizar partes rítmicas, para obtener el conjunto. Yo intento escuchar todo a nivel musical. Así ese conjunto me detona por ejemplo: objetos, *-qué hacer con estos objetos ahora-*. Después con la luz, etc. Y en general hay siempre que tener en cuenta para que estamos abordando un tipo de lenguaje, cual es la importancia del tema ahí, en fin. También considero que como vas construyendo vas mirando desde distintas miradas, *-como la referencia de Barba donde dice-* primero, tapa tus ojos y míralo como lo mira un ciego, después tapa los oídos y míralo como lo percibe un sordo, luego como lo recibe un niño y finalmente ve como lo percibe un intelectual. Para tratar de abarcar todas las miradas.

O.A. (Entrevistador): Que importancia tienen para el grupo los objetos en escena y en particular la posibilidad poética de cuerpo-objeto?

(V.B.) (Residui Teatro): Es muy importante, nosotros nos hemos acercado al trabajo con los objetos gracias a nuestra relación con algunos maestros, en especialmente con la maestra mexicana Alma Bernal, con quien hicimos un trabajo muy importante. Con ella elegíamos los objetos buscando su sentido a nivel real, imaginario, simbólico, buscando animar los objetos, dándoles una voz, y no solo en las obras para niños que hemos realizado sino también en las obras para adultos. Los objetos deben tener una razón y una vida, se vuelven una extensión del cuerpo.

G.A. (Residui Teatro): Una de las cosas que más destaco del proceso con la maestra Bernal ha sido la relación que logra obtener el actor con el objeto. Y esa relación puede ser o muy superficial o muy emocional. Terminan habiendo distintas repuestas en el actor frente a los objetos, hay algo de azar e identificación oculta entre ambos, una conexión. Un misterio. Y si se logra intensificar eso, la gente lo percibe y despierta su mirada. Los objetos tienen historia y se debe a la relación estrecha que se debe tener con ellos.

(V.B.) (Residui Teatro): Y también es importante la búsqueda de ese objeto, cuanta memoria vamos a sedimentar en él, el imaginario que construimos alrededor de él. Así ese objeto se va cargando de significado que lo termina trascendiendo— *respecto a la vida real*-. En esto no se puede perder detalle y cuidado, son cosas que luego de un proceso ya no puedes sustituir. El personaje también está en todo lo que utiliza y en todo lo que viste porque es su vida.

G.A. (Residui Teatro): Desde la búsqueda de los objetos, cuando ya te has adentrado en un proceso, al momento de salir a conseguir las cosas para una producción, uno puede llegar a la obsesión, porque sabe que ese elemento no puede ser cualquier cosa. Uno debe estar abierto y sensible para saber encontrar. Cuando estas desde un principio involucrado así en esa búsqueda, seguramente comenzará una fuerte relación entre ambos.

(V.B.) (Residui Teatro): Otra de las experiencias que vivimos con Vladimir Olshansky aunque desde una forma más clown, fue el trabajar con cosas que no son tan comunes, que no tienen una forma concreta, que no pueden cerrar fácilmente

significados. A mí esto me dio mucha idea para desarrollar mi lenguaje en la Obra “Los cuentos del Maíz”, ya que eran cosas que al no tener una forma reconocible, podían seguir transformándose y transformándose como los personajes mismos. Y esa e entonces un manejo de objetos en otra línea, en otro tipo de búsqueda.

O.A. (Entrevistador): Que opinión tienen de la formación actoral en relación a las necesidades actuales del teatro experimental?.

G.A. (Residui Teatro): En términos generales no lo sé, en cuanto a nuestra historia personal, nos pasó una vez que buscando actores de fuera, conocimos a un actor en Italia egresado de una academia de formación teatral clásica, quien comentaba que algunas cosas le funcionaban con mucha velocidad y en una lógica precisa en la que él estaba acostumbrado defendiendo como debían funcionar. Pero fuera de esto, después de cuatro años de estudio, estaba totalmente perdido, admitiendo que luego le llevo otros cuatro años para quitarse de encima, quitarse de su cuerpo toda esa formación, porque solo lo limitaba. Era un entrenamiento que tenía una forma muy bien hecha, pero solo funcionaba para ese lenguaje, fuera de eso ya no le servía para nada. Sobre todo porque lo que le interesaba, que era desarrollarse en el teatro experimental, esta formación solo le termino estorbando.

(V.B.) (Residui Teatro): De hecho nos ha pasado, hemos tenido alumnos en los talleres que vienen de las escuelas profesionales y que saben hablar muy bien pero no saben moverse, y no saben cómo manejar sus manos. Se dice que el teatro puede ser una forma organizada de relacionarnos con la realidad, y entonces es aquí donde hay que estar lo más abiertos, lo más atentos posible hacia la realidad, y donde no se trata solo de juntar técnicas y hacer cosas relacionadas con el teatro, sino hay que estar situados con lo de afuera. Que es lo que miras, que te interesa, de que te alimentas, como alimentas tu alma, que eliges, de qué forma viajas, en fin son muchas cosas. Claro que para un actor intérprete estas cosas quizá no importan tanto como lo son para un actor creador, quien desde un principio construye su propio material, su propia estructura, que contribuye para la composición del texto. Quien para poder afrontar esto, y es entonces donde tiene mucho valor como conduces tu vida, que te apasiona, como te relacionas con todo, porque se trata de un compromiso total.

Y finalmente así te conviertes en un conector con el mundo, donde tiene mucha fuerza lo que traes, y donde las técnicas están para conducir eso, que tomas del mundo y como

se lo devuelves a partir del lenguaje teatral. Por eso no solo se trata de utilizar una técnica u otra, o cuánto tiempo entrenas, sino más bien *–como–* es que entrenas, ya eso tiene que ver principalmente con lo que eres tú. Creo que en *Residui Teatro* lo que nos ha ayudado como compañía ha sido el haber venido de ámbitos de trabajo muy distintos. Esto nos ha permitido hacer conexiones *–no lineales–* en relación a lo teatral, buscando visiones más transversales, posibilidades distintas de estar en escena. Y donde algo esencial es la capacidad de adaptación, esto es muy importante para poder entablar una lógica de adaptación, porque puedes aprender lo que quieras pero como puedes seguir transformado y transformándote, sino es siendo capaz de adaptarte, es ahí donde sobrevives como actor.

ANEXO 3 RECOPIACIÓN FOTOGRÁFICA

El concepto de comunidad y participación en la Creación Colectiva actual de:
Roger Bernat, España.



(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)



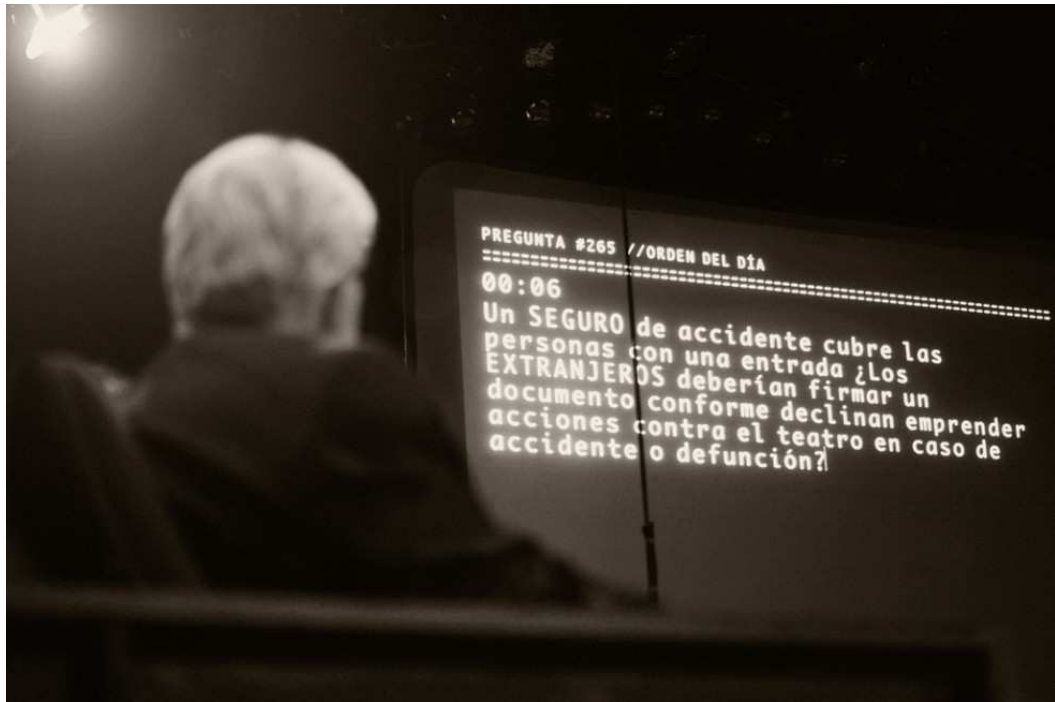
(Figura 4)



(Figura 5)



(Figura 6)



(Figura 7)



(Figura 8)

**El concepto de comunidad y participación en la Creación Colectiva actual,
“MAPA TEATRO”: PROYECTO CÚNDUA”**



(Figura 9)



(Figura 10)



(Figura 11)



(Figura 12)



(Figura 13)



(Figura 14)

El concepto de experimentación en la Creación Colectiva actual de: (*Teatro de Ciertos Habitantes-México*).



(Figura 15)



Lacy Atkins / The Chronicle

(Figura 16)



(Figura 17)



32 Festival Internacional Cervantino
Fotografía: Rafael Montero
Edición: Arturo Roa

32 FESTIVAL INTERNACIONAL
Cervantino
GUANAJUATO, MEXICO 2014

(Figura 18)



(Figura 19)



(Figura 20)



(Figura 21)



(Figura 22)



(Figura 23)



(Figura 24)



(Figura 25)

**El concepto de experimentación en la Creación Colectiva actual, TEATRO
LA CANDELARIA (Colombia)**



(Figura 26)



(Figura 27)



(Figura 28)



(Figura 29)



(Figura 30)

La evolución del espacio escénico en la Creación Colectiva actual a partir de:
(Teatro Da Vertigem de Brasil).



(Figura 31)



(Figura 32)



(Figura 33)



(Figura 34)



(Figura 35)



(Figura 36)



(Figura 37)



(Figura 38)



(Figura 39)



(Figura 40)



(Figura 41)



(Figura 42)



(Figura 43)



(Figura 44)



(Figura 45)



(Figura 46)

**La evolución del espacio escénico en la Creación Colectiva actual “LA FURA
DELS BAUS “(España)**



(Figura 47)



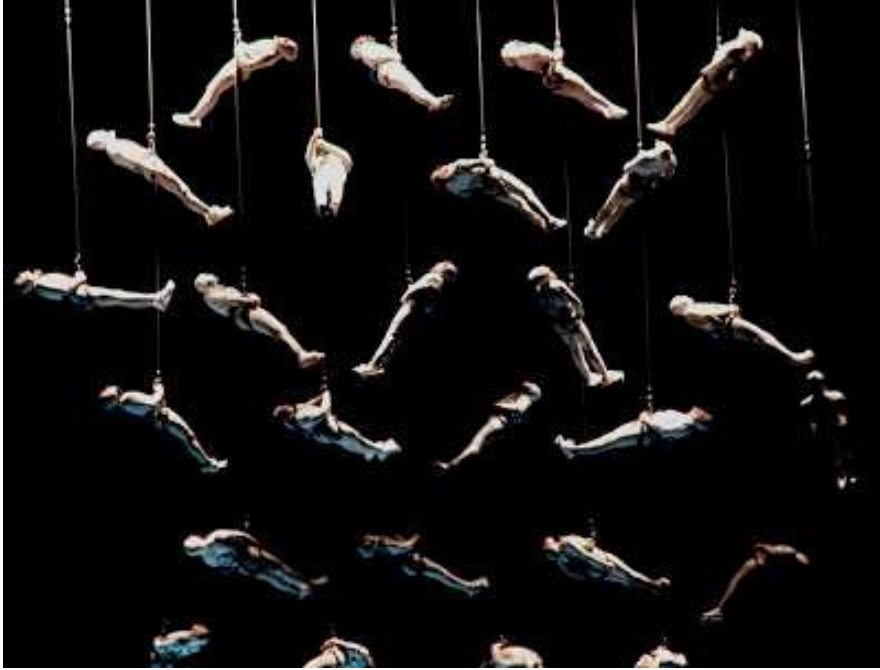
(Figura 48)



(Figura 49)



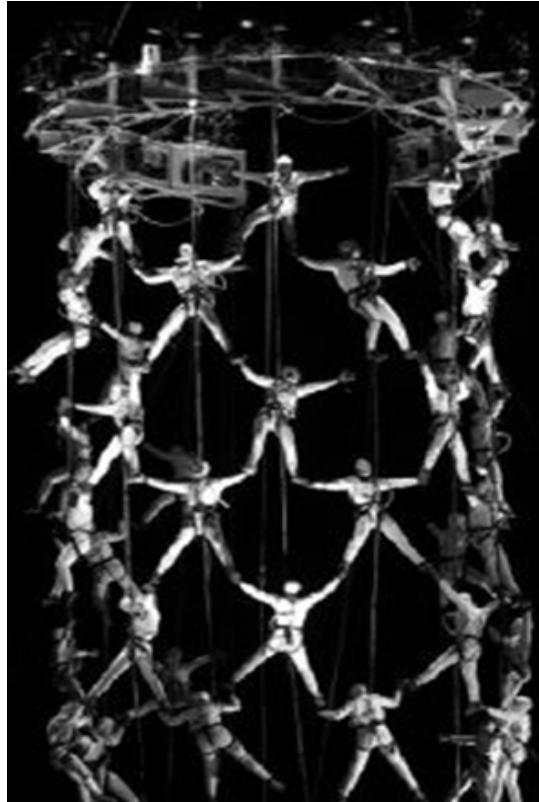
(Figura 50)



(Figura 51)



(Figura 52)

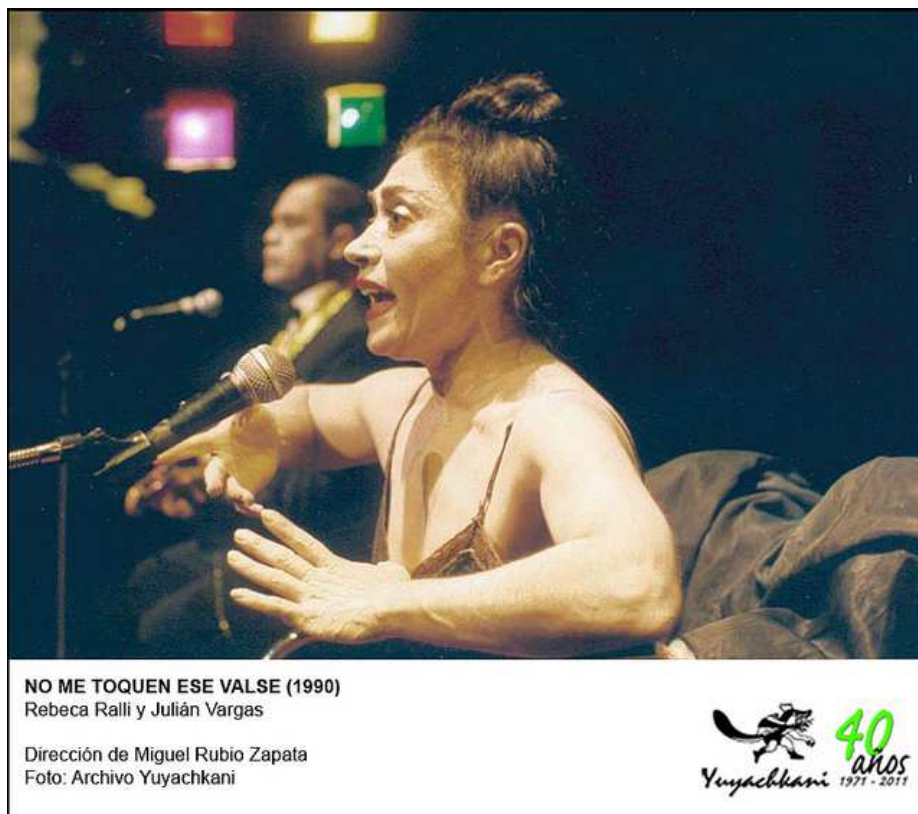


(Figura 53)

La evolución del cuerpo en escena en la Creación Colectiva actual de: (*Teatro Yuyachkani de Perú*).



(Figura 54)



(Figura 55)



(Figura 56)



(Figura 57)



(Figura 58)



(Figura 59)



(Figura 60)



(Figura 61)



(Figura 62)

**La evolución del cuerpo en escena en la Creación Colectiva actual,
Entrenamiento y pedagogía en Yuyachkani “(Perú)”**



(Figura 63)

Residui Teatro (Italia – España, 2000 - 2015)



(Figura 64)



(Figura 65)



(Figura 66)



(Figura 67)



(Figura 68)



(Figura 69)



(Figura 70)



(Figura 71)

Auto-confesión, Laboratorio Exploratorio Gomer (México 2003)



(Figura 72)



(Figura 73)



(Figura 74)



(Figura 75)

