



Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio

Elkin Darío García Arcila
Santiago Montoya Restrepo
Carlos Andrés Soto Narváez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Arte Escénicas

Asesora
Elizabeth Cano Escobar
Magister en dramaturgia y dirección

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Artes Escénicas
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(García et al., 2023)

Referencia

García Arcila, E. D., Montoya Restrepo, S. & Soto Narváez, C. A. (2023). *Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio: voces escénicas desde el territorio*. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano: Gabriel Mario Vélez

Jefe de departamento: Lavinia Sabina Sorge Radovani

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A Elizabeth Cano Escobar, Teatro Estudio, Felipe Castaño y Libardo López por dedicar su tiempo y apoyar este proceso.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
1. Planteamiento del problema	13
1.1 Pregunta.....	14
1.2 Surgimiento de la idea.....	14
1.3 Antecedentes	15
2. Justificación.....	18
3. Objetivos	20
3.1 Objetivo general	20
3.2 Objetivos específicos.....	20
4. Marco teórico. Laboratorio de creación teatral una ruta posible para la escena a la luz de la mirada de grandes maestros del teatro occidental	21
4.1 Referentes.....	21
4.1.1. Jerzy Grotowski (1933 – 1999).....	21
4.1.2. Eugenio Barba (1936).....	23
4.1.3. Fernando Bercebal (1966).....	24
4.1.4. Creación Colectiva (Teatro Experimental de Cali 1955 – Teatro la Candelaria 1966).....	25
4.2. Conceptos	27
4.2.1. Conceptos de la voz del actor	27
4.2.2. Conceptos de la voz del dramaturgo.....	28
4.2.3. Conceptos de la voz del director.....	29
4.3. Contexto del laboratorio de creación teatral Teatro Estudio	29

5. Metodología.....	33
5.1. “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”	33
5.2. Evidencia de campo. Bitácoras y Vitagoras.....	37
5.3. Fases de forma sintética.....	39
5.3.1. Trabajo de mesa.....	39
6. Propuesta. Una ruta que conduce a caminos creativos en el grupo Teatro Estudio.....	40
6.1. De la voz individual a la polifonía colectiva.....	40
6.2. La voz del actor.....	44
6.2.1. Poética del proceso.....	44
6.2.2. Camino hacia la partitura de acciones.....	48
6.3. La voz del dramaturgo.....	51
6.3.1. Poética del proceso.....	51
6.3.2. Camino hacia la dramaturgia. “Autopsia de un actor”.....	56
6.4. La voz del director.....	59
6.4.1. Poética del proceso.....	59
6.4.2. Camino hacia el guion de puesta en escena.....	63
7. Resultados artísticos.....	65
7.1. Partitura de acciones. Autopsia de un actor.....	65
7.2. Fragmento del monólogo “Autopsia de un actor”.....	65
7.3. Guion de puesta en escena.....	79
8. Conclusiones y hallazgos.....	84
8.1. Hallazgos del actor.....	84
8.2. Hallazgos del director.....	85
8.3. Hallazgos del dramaturgo.....	86

Bibliografía.....87

Anexos.....89

Lista de figuras

Figura 1.43
Figura 250
Figura 3.58
Figura 4.64

Resumen

El “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”, es un proceso de indagación, recopilación y puesta en práctica de unas rutas de creación que cada uno de los participantes desde su voz particular (actor, director y dramaturgo) realizó para aportar al desarrollo creativo e investigativo del colectivo; dichas voces encontraron unos elementos técnicos y creativos para, de manera clara, consignar dicha ruta. En el caso del actor, una partitura de acción; en el del director, un guion de puesta en escena y en el caso del dramaturgo, un texto dramático, llamado *Autopsia de un actor*; y unos mapas conceptuales que muestran de manera sintética dicho proceso.

El laboratorio dio como resultado la puesta en escena de un fragmento del texto dramático, en la que se pudo evidenciar las búsquedas particulares de cada voz y sus intereses en la escena. Dicho proceso quedó consignado en unas Vitagoras dialógicas, en la que los participantes consignaron los hallazgos, conclusiones y reflexiones sobre el proceso.

Palabras clave: Laboratorio, teatro colectivo, individualidad, ruta de creación, actor, director, dramaturgo.

Abstract

"Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio, voces escénicas desde el territorio" was a process of investigation, compilation, and implementation of creation routes, in which the actor, director, and playwright from their particular voice contribute to the creative and investigative development of the group; these voices found some technical and creative elements to indicate this route. The Autopsy of an Actor is a process that involves an action score for the actor, a scenario for the director, and a dramatic text for the playwright. Conceptual maps are used to show this process clearly and concisely.

During the laboratory, a part of the dramatic text was presented, showcasing the individual searches and interests of each participant in the scene. The process was documented through dialogical *Vitadoras*, where the attendees recorded their observations, conclusions, and reflections about the process.

Keywords: Laboratory, collective theater, individuality, creation route, actor, director, playwright.

Introducción

Nuestro proyecto de grado “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio” pretende a partir de los procesos de trabajo que el grupo Teatro Estudio, de manera vivencial, ha venido realizando desde hace unos años; se aborda un proceso de conceptualización, organización y recopilación de información para estructurar tres rutas claras de trabajo teatral a partir de las voces del actor, director y dramaturgo que aportan al trabajo creativo del grupo.

En el entorno del teatro independiente en Colombia -no es un secreto- se aprende mientras se hace, se construye sobre la marcha, se buscan soluciones a los problemas que van surgiendo en el camino. Teatro Estudio no es ajeno a esta realidad y por ello, lo que en este ejercicio investigativo se realiza es el planteamiento de unas rutas de trabajo nutridas de unas herramientas y conceptos que llenan algunos vacíos que dentro de su ejercicio creativo hayan quedado.

Se trabajó a manera de Laboratorio gracias a la relevancia del carácter experimental que este ejercicio implica y la predominancia del ensayo error para cada una de las propuestas del equipo. En este aspecto, se abordó a Grotowski y Eugenio Barba quienes han trabajado a manera de laboratorio para desarrollar sus postulados.

La pregunta guía es ¿De qué manera un laboratorio de creación teatral permite el análisis crítico de las voces de actor, director y dramaturgo para encontrar elementos que favorezcan la ruta de creación y la puesta en escena del grupo Teatro Estudio en El Carmen de Viboral?

Para el desarrollo del laboratorio se abordaron algunos autores claves que dieron luces y permitieron reconocer una historicidad y un aquí y un ahora, de conceptos y teorías que posibilitan seguir abriendo brecha en el campo teórico e investigativo; algunos de estos autores son: Aristóteles, Stanislawski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Antonin Artaud, Lehmann, Fernando Bercebal, B.E Zajava, Patrice Pavis, Misael Torres, Cesar Badillo, Meyerhold, Sarrazac, Jaime Chabaud, entre otros; para abordar conceptos como; laboratorio, horizontalidad, actor, director, dramaturgo, contexto, teatro de creación y el método de creación colectiva.

Se planteó una indagación sobre la experiencia vivida por el grupo Teatro Estudio, donde ha predominado la construcción a partir de las propias vivencias de sus integrantes, para reconocer e identificar conceptos y métodos de trabajo que, si bien han ido adoptando arbitrariamente, ya

hacen parte de su lenguaje creativo. Estos se trabajan y reflexionan en el transcurso del laboratorio, siendo puntos de partida para una indagación más especializada.

Tanto el desarrollo del laboratorio como el resultado que de él surge, se planteó a la luz de tres voces del oficio teatral, donde cada uno de los participantes desarrolló su propia voz individual y buscó una conceptualización y una recopilación para plantear una relación o un diálogo entre las experiencias creativas de Teatro Estudio y nuevas propuestas surgidas del trabajo investigativo en función de la estructuración de una ruta de trabajo para cada una de dichas voces.

El laboratorio se planteó como un ejercicio crítico a una manera de trabajo, a un modo de creación, no para desconocerlo ni reemplazarlo, sino más bien para nutrirlo y ponerlo en diálogo, para encontrarle su lugar dentro de un ámbito académico que genere sustento desde diferentes teorías y métodos ya trabajados en otros contextos.

Cabe anotar que las rutas de trabajo que aquí se plantearon para cada una de las voces - actor, director, dramaturgo- obedecen a un contexto particular como lo es el grupo “Teatro Estudio” de El Carmen de Viboral, un municipio reconocido por su movimiento teatral donde se asientan un amplio número de grupos de teatro con múltiples características, casi todos creadores desde sus vivencias, pero donde algunos se han venido acercando al mundo académico.

Este trabajo implicó volvernos objeto de estudio y a la vez observadores críticos de nuestro propio proceso para afinarlo, para mejorarlo, pero también nos dio la posibilidad de ser vehementes para defender nuestro trabajo, para conservar los hallazgos ya logrados. Estamos dispuestos a mutilar una manera de trabajo, a salirnos de una zona de confort, a salirnos del círculo para encontrar nuevas posibilidades porque nos interesa un teatro hecho desde un pueblo con tradición teatral, un teatro alejado de la ciudad pero capaz de dialogar con el mundo, un teatro horizontal, pero no en el que todos se consideran con la autoridad para hablar de todo, un teatro en el que la historia personal es la base para la creación, un teatro de soledad y de silencio, pero en grupo, un teatro capaz de documentarse, un teatro riguroso pero sin jefes y sobre todo nos interesa que ese teatro dialogue con la academia.

En el documento en el numeral cinco, encontramos no sólo la consolidación de tres rutas de trabajo de creación teatral que permiten el análisis crítico de las voces de actor, director y dramaturgo para encontrar elementos que favorezcan la ruta de creación y la puesta en escena del

grupo Teatro Estudio en El Carmen de Viboral, sino también un resultado adicional de cada una de las voces: una partitura de acciones, un guion de puesta en escena y un texto dramático.

1. Planteamiento del problema

La experiencia vivida durante el curso de prácticas pedagógicas investigativas de la Universidad de Antioquia nos reafirma el hecho de que la interpretación que tenemos de nuestro oficio como hacedores de teatro, ha caído erróneamente en el distanciamiento de la idea de que el acto creativo es un acto inherentemente investigativo donde el creador tiene la tarea de escudriñar en los laberintos del conocimiento, de estructurar y ordenar su pensamiento para generar nuevas perspectivas alrededor de un hecho concreto.

Surge el “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio” como una reflexión que pone en diálogo las voces individuales de tres compañeros de trabajo que encarnan tres posturas diferentes dentro del proceso, -actor, director y dramaturgo- y que hacen énfasis en la fuerza que se le debe dar a cada una de estas voces dentro del proceso creativo, de la importancia de conocer la diferenciación de cada una de ellas y los aportes de estas desde su hecho particular.

El proceso creativo siempre ha partido de unos conocimientos, o mejor, de las vivencias e intereses propios de cada artista, pero después de tantos años de trabajo y de tantas obras representadas, es necesario que ese conocimiento se vuelva consciente y que pueda ser consignado y ordenado para convertirlo en fuente de consulta investigativa, que permita a otros grupos como el nuestro, reconocer el valor de lo que se sabe, que, lamentablemente en muchos de los casos, se ignora que se sabe.

Surge también la inquietud de ver un grupo de trabajo no como una unidad sino como un conjunto donde preponderan las voces del actor, director y dramaturgo; que vistos desde lo individual se les puede generar una ruta de trabajo específica, una voz propia que aporte a la colectividad.

En este punto, empieza a ser evidente que la elaboración del “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”, nace de la experiencia vivida de tres artistas y que se dieron a la tarea de poner su experiencia en diálogo con la academia, para experimentar, jugar, crear desde tres ángulos diferentes; recopilar el resultado de todo esto, y para exponer, además, esa experiencia de manera formal y así aportar a la construcción académica y científica en el campo de las artes escénicas.

1.1 Pregunta

¿De qué manera un laboratorio de creación teatral permite el análisis crítico de las voces de actor, director y dramaturgo para encontrar elementos que favorezcan la ruta de creación y la puesta en escena del grupo Teatro Estudio en El Carmen de Viboral?

1.2 Surgimiento de la idea

Si bien el grupo Teatro Estudio es un grupo joven (fundado en el año 2019) tres de las personas de su equipo creativo llevan alrededor de 20 años juntos entre el ir y venir de la actividad teatral de su pueblo natal.

Antes de fundar el grupo Teatro Estudio, estos tres artistas formaron parte del grupo Teatro Tepsys, grupo fundador del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble. A raíz de estas vivencias compartidas, se han venido generando la pregunta por la creación y sus maneras, y se han dado a la exploración de algunos métodos y autores que, si bien han aportado, no se cuenta con un ordenamiento y una conciencia plena de cuáles son los conocimientos y las técnicas que realmente se tienen apropiadas para ser puestas al servicio de la escena.

Surge entonces la pregunta por una ruta de creación propia de Teatro Estudio, en la cual intervienen tres de las voces creadoras en el hacer: actor, director y dramaturgo. Estas tres voces, se adentran en una búsqueda que permita ubicar alguna o algunas rutas de creación donde, desde la exploración individual, se enriquece el trabajo colectivo y por lo tanto se llega a algunos hallazgos que nos permiten ir reconociendo esas rutas propias de creación para Teatro Estudio.

Es por esto que, a través de una serie de conceptos y herramientas investigativas que recientemente le está entregando la universidad a este grupo de trabajo, nos queremos seguir haciendo las preguntas que por tantos años nos hemos hecho, pero de manera más rigurosa y documentada.

La RAE define laboratorio como: “Realidad en la cual se experimenta o elabora algo” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Es precisamente por ese carácter experimental que este trabajo recibe el nombre de laboratorio, porque si bien el proceso es documentado y seguramente arrojará muchos hallazgos para nuestra labor creativa, también es posible que el resultado no sea

positivo, lo que no quiere decir que sea menos importante, pues no solo se buscan los caminos acertados, sino también los que en definitiva ya no deban ser nuevamente transitados.

Es tal vez el deseo de buscar nuevas posibilidades y salirnos de la zona de confort, del molde, de la estructura donde llevamos tanto tiempo, que nos aventuramos en la búsqueda de unas voces propias que nos narran, y que también nos exigen la construcción de un camino con conciencia, rigor y disciplina.

1.3 Antecedentes

El trabajo grupal, el trabajo con los otros, el trabajo colaborativo en el teatro no es nada nuevo, sería ingenuo tan solo pensarlo, empezando por el método creación colectiva que como afirma María Mercedes Jaramillo (2019): “Ya existía en la época precolombina en obras de tipo ritual como El Rabinal Achí, de Guatemala; creado en forma colectiva con la participación de los indios Quiches” (p. 95). Esta idea de creación colectiva que en Colombia fue tan explorada por el Teatro La candelaria (1972- hasta la actualidad) del maestro Santiago García y del Teatro Experimental de Cali (1958-hasta la actualidad) con el maestro Buenaventura nos sirve como punto de partida para nuestra propia propuesta de laboratorio de creación, pues, si bien es cierto que esta forma de trabajo ya se practicaba en el mundo, La Candelaria y el TEC encontraron allí la posibilidad de experimentar a través del mencionado método de creación colectiva donde todos los participantes tenían un papel importante en la investigación, y el desarrollo de dicho “laboratorio”, aunque no se haya nombrado específicamente con este término, adquiere esta cualidad debido al carácter experimental del trabajo creativo. En el desarrollo de las investigaciones a partir de este método, todos los creadores aportan a la creación desde su voz a la producción artística colectiva guiados por un modelo de trabajo horizontal donde no hay niveles jerárquicos entre los creadores.

Con el nacimiento de estos dos grupos y a partir de la experimentación desde su método de creación, se da entonces el llamado Nuevo Teatro Colombiano que pretendió potenciar la dramaturgia nacional, muy incipiente es esa época (1955 en el caso del TEC y 1972 con La Candelaria) y por ende, en esta búsqueda de dramaturgia nacional, popular si se quiere, aparecía una apuesta política y de trabajo directo con el pueblo, los estudiantes, los obreros, los campesinos,

la gente de a pie, que reclamaban discursos subterráneos que estuvieran en relación con el público que asistía a escucharlos.

La Creación Colectiva como afirma Catalina Esquivel, posibilita fortalecer el trabajo grupal y experimental de los grupos independientes (Esquivel, 2014). Así mismo “El laboratorio de creación de Teatro Estudio”, pretende fortalecer el trabajo en grupo, a la par que trabaja en la calidad de los productos artísticos, siendo aún mucho más local de lo que fueron la Candelaria y el TEC -singulares para ser más exactos- pues a diferencia de estas agrupaciones que siempre trabajaron con las comunidades para llenar vacíos políticos, culturales y educativos, nosotros pretendemos llenar esos vacíos, pero en nuestro propio grupo, ya no en relación con la comunidad, si no en relación con la experiencia de trabajo vivencial puesto en diálogo con la academia. Trabajo que venimos desarrollando en los últimos años en un contexto específico de un pueblo alejado de las grandes ciudades en cuanto al desarrollo cultural se refiere.

Otra referencia importante en el desarrollo del laboratorio de creación teatral Teatro Estudio la encontramos en Jorge Eines, uno de los más importantes teóricos y hacedores del teatro de la escena contemporánea y con quien hemos tenido la oportunidad de estar en varios talleres en los últimos años. Este teórico, aunque no utiliza específicamente el término laboratorio, es un referente de nuestro trabajo, pues cuando propone el ensayo como un lugar para abrirse, como lugar para encontrar lo que no sabemos, para apartarse de la mediocre consistencia de lo obvio, propone que a medida que se hace se entiende y se adquieren herramientas del oficio, no a la inversa. Si no descubrimos la presencia en el ensayo, no la vamos a encontrar en el estreno; es decir que, en el ensayo, en el laboratorio, es donde pasan los descubrimientos escénicos y estos descubrimientos desde Jorge Eines se dan desde el inconsciente, desde el desarme del cuerpo, por medio de un ejercicio al que llama “previo”, donde el actor se abandona a su cuerpo, a la animalidad de este, le da prioridad por encima de la mente, lo que permite poner al cuerpo en un estado de ruptura y es por estas fracturas, por esos agujeros por donde entran cosas que de otra manera no entrarían.

Nos interesa también de manera precisa la experiencia individual y que en colectivo, el grupo Teatro Estudio del Carmen de Viboral ha adquirido por más de 19 años de trabajo práctico en las tablas y de trabajo colaborativo en los procesos culturales del municipio, experiencia que no ha sido nombrada, pero al hacerlo, este trabajo experiencial, va a aportar a la construcción del conocimiento local, que quizás sirva para seguir ampliando y perfeccionando las prácticas de

creación escénicas para dialogar con el mundo, nosotros con el diálogo vivencial y con el diálogo académico pretendemos contar este pueblo, para confrontar, rebatir y reafirmar lo que nos ha mostrado la experiencia y hacer con ésta un laboratorio consciente, un laboratorio que nos permita interactuar con el mundo.

2. Justificación

Al teatro llegamos con el ánimo de contar historias y de jugar a ser otros, de involucrar al espectador y hacerlo cómplice de un artificio delicadamente construido con ingenio, esfuerzo y un tanto de ingenuidad. Han transcurrido los años y la rigurosidad aumenta, el amor por la obra en construcción crece, se desborda... cada vez se es más cauto y se trata de ser menos ingenuo.

Los elementos con que convencionalmente se ha abordado la creación por los integrantes de Teatro Estudio han sido a partir de sus vivencias personales y parten de un conocimiento disperso y diluido en la memoria. La importancia de este laboratorio radica en la creación, estructuración y conceptualización de una ruta de trabajo que permita ofrecer un panorama más claro dentro de las dinámicas grupales a la hora de enfrentar un nuevo proyecto creativo.

El trabajo en grupo tiene sus bondades, una posibilidad enorme de evidenciar la multiplicidad de conocimientos, culturas o técnicas alrededor de algo; también tiene un alto poder de invisibilización o aniquilamiento de las particularidades de cada individuo; es importante anotar que en esta investigación se buscó potenciar los individuos, el reconocimiento y conceptualización de su pensamiento para ser puesto al servicio de una apuesta colectiva. Cabe resaltar que el entendimiento de los roles dentro del grupo de creación debe enmarcarse en una serie de funciones que delimiten su accionar dentro de la colectividad, que permitan un cierto grado de especificidad -no visto como una camisa de fuerza- sino como la posibilidad de navegar en un universo más concreto.

Es importante entender que los elementos que surgen de la creación, tienen un proceso de construcción complejo que debe ser cuidadosamente custodiado, para que otros grupos de creadores puedan remitirse de manera clara y concisa o que incluso el mismo grupo pueda tener una autorreferencia de una experiencia ya vivida.

La recopilación de datos y de experiencia es un proceso humano dado casi por naturaleza, en el cual se debe hacer especial énfasis, ya que es tan importante el error cometido como también el hallazgo producido por el análisis o por el proceso de investigación. Es por esto que la juiciosa recopilación de hallazgos y desaciertos –que también son hallazgos- que fueron surgiendo en el proceso creativo, constituyen una de las constantes en esta investigación.

Aunque la experiencia adquirida por más de 19 años de trabajo ininterrumpido ha sido enriquecedora y nos ha aportado elementos (conceptos) significativos para ser aplicados en la construcción de obras teatrales y procesos culturales en los que hemos participado, se ha detectado la carencia de herramientas teóricas y metodológicas, que enmarcan nuestras creaciones teatrales dentro de un conjunto de conceptos rigurosamente estudiados que posibiliten un ejercicio creativo no solamente desde lo vivencial, sino también desde la rigurosidad académica.

La presente investigación nos permitió encontrar unas bases conceptuales y metodológicas para la estructuración académica-vivencial de una ruta de trabajo creativo en el grupo Teatro Estudio desde tres roles diferentes (actor, director y dramaturgo) vistos no como una totalidad, sino como tres individuos que elaboran una conceptualización específica al servicio de un trabajo creativo en común. Esto comienza a llenar unos vacíos teóricos que se han ido sumando durante casi dos décadas.

Esta investigación puede aportar a los grupos emergentes que se involucran en procesos creativos, herramientas que posibilitan la comprensión desde tres roles diferentes, la posibilidad de tener un acercamiento conceptual a una puesta en escena y una carta de navegación que pueda ser útil y que permitan generar reflexión sobre el acontecimiento teatral.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

- Indagar en un Laboratorio de Creación teatral sobre elementos que permitan la profundización de las voces de actor, director y dramaturgo para el fortalecimiento de la ruta de creación y la puesta en escena del grupo Teatro Estudio de El Carmen de Viboral.

3.2 Objetivos específicos

- Recopilar la información para el desarrollo del laboratorio de creación teatral para establecer los elementos funcionales en la ruta de aprendizaje y reflexión.
- Establecer elementos artísticos, técnicos y creativos para la profundización de las voces del actor, director y dramaturgo en la ruta de creación y puesta en escena del grupo Teatro Estudio de El Carmen de Viboral.
- Apropiar las reflexiones y aprendizajes desde el diálogo de voces entre lo individual y lo colectivo para la consolidación del proceso de creación.
- Divulgar los resultados de aprendizaje de los elementos de la ruta de creación y puesta en escena del laboratorio de creación teatral.
- Establecer una propuesta de trabajo de cada rol (actor, director y dramaturgo) desde el laboratorio de creación teatral, para construir una ruta de creación conjunta y propia del grupo Teatro Estudio de El Carmen de Viboral

4. Marco teórico. Laboratorio de creación teatral una ruta posible para la escena a la luz de la mirada de grandes maestros del teatro occidental

4.1 Referentes

El concepto central que vamos a trabajar en esta investigación es el de *laboratorio*, concepto que en los antecedentes se menciona desde el método de creación colectiva, el teatro al improvisado, el teatro de creación y la antropología teatral. Este concepto encierra en sí mismo otros conceptos que se fueron develando en el proceso investigativo. Nos concentraremos en este apartado en cuatro referentes específicos; Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Fernando Bercebal y La Creación Colectiva desde el Teatro Experimental de Cali (TEC) y Teatro La Candelaria, tres referentes internacionales y dos nacionales.

4.1.1. Jerzy Grotowski (1933 – 1999)

Empezamos hablando del concepto “experimental” pero desde una visión teatral, enfoque que nos compete directamente para esta investigación. Grotowski (1968) menciona que al parecer la expresión teatro “experimental” nos compromete con una contribución a la escena moderna, es decir escenografías de carácter tecnológico y arquitectónico, música contemporánea y actores estereotípicos que representen ciertos personajes. Aunque él formó parte de este tipo de teatro, con su laboratorio teatral quería redirigir la dirección de sus producciones, así mismo, nosotros también queremos encontrar una dirección particular hacia la cual dirigimos.

Grotowski, cambia radicalmente el trabajo del actor, dándole forma al trabajo realizado por sus antecesores, en cuanto a la cultura de grupo, la ética y estética del trabajo grupal, actoral y teatral. Planteando un *Teatro pobre*, un teatro muy lejos de lo que el concepto pobreza encierra, por el contrario, un teatro rico en actuación, en donde se desecha todo lo que no sea indispensable para el acontecimiento escénico, un teatro donde el actor es el alma de la técnica actoral, un actor que, casi como un monje, se entrena para perfeccionar su oficio; una idea potente pero que pone al actor en un lugar privilegiado.

No queremos que sea el actor el centro de la puesta en escena, queremos explorar en un laboratorio local, en donde los saberes, experiencias, especificidades y lo particular sean la mayor

fortaleza para la creación, en donde ningún rol esté por encima de los otros, en donde cada individuo sea capaz de hacerse cargo de lo que sabe, y también sea capaz de guardar silencio para reconocer lo que saben los demás; es una exploración dirigida a un laboratorio riguroso, teórico y místico sin la presión de ninguna clase de dictador, en el que la creación sea posible.

Otro concepto desarrollado por este autor es el de *investigación*, no desde la idea de una investigación científica en el sentido estricto de la palabra ciencia, sino que el acercamiento a la profesión es más desde el punto de vista del artesano medieval quien buscaba sacar de su bloque de madera una figura que ya existía, o como la del zapatero que busca el lugar preciso en el zapato para meter el clavo.

Nuestra investigación propone documentar y recopilar información alrededor de un proceso creativo, el cual lleva un desarrollo de trabajo periódico y metódico, que consiste en la indagación de teorías, metodologías y bibliografía, con un enfoque práctico el cual arroja unos resultados, que se convierten en el producto documentado. En este sentido, encontramos similitud con Grotowski cuando argumenta:

El otro sentido de la palabra "investigación" puede parecer un poco irracional e incluye la idea de una penetración de la naturaleza humana misma. En esta época en que todas las lenguas están confundidas como en la Torre de Babel, en que todos los géneros estéticos se entreveran, la muerte amenaza al teatro en la medida en que la televisión y el cine entran en su dominio. Esto nos obliga a examinar la naturaleza del teatro, cómo difiere de otras formas artísticas y qué es lo que lo hace irremplazable (Grotowsky, 1968, p 21).

Para esta investigación, también resultan importantes las interpretaciones que otras personas hacen de estos teóricos. Grotowski fue un estudioso de otros teóricos del hacer teatral y otras técnicas de creación exploradas en diferentes culturas y por ello para Muñoz (2010) su laboratorio propone ampliar la exploración, replanteándose el propósito mismo del teatro, la técnica y la ética del actor, las relaciones entre el actor y el espectador y el texto y el director.

Así como Grotowski, nosotros nos hemos preguntado, a lo largo de este camino exploratorio sobre la relación con el espectador y no sólo del actor, sino del teatro mismo con el espectador y la relación entre los hacedores de la escena. Son estas cuestiones las que nos convocan

a esta investigación, que como ya se ha mencionado, ha estado en nosotros durante largo tiempo, aunque de manera intuitiva, pero ahora con un carácter más académico y si se quiere científico.

4.1.2. Eugenio Barba (1936)

Eugenio Barba es sin duda mucho más cercano al teatro latinoamericano y se enriqueció de diferentes prácticas escénicas tan diversas como la japonesa y la hindú. Fundador del Odín Teatro, laboratorio de excluidos, de diversas culturas, y de diferentes cuerpos. Su idea más desarrollada es la “Antropología Teatral”, que se centra en la búsqueda de principios recurrentes, observables en toda práctica actoral, para llevarlos a cabo en la práctica propia y utilizarlos transculturalmente (De Miguel, 2021); es como una segunda naturaleza del actor que se construye con todo lo que ha hecho, los papeles y las obras que ha representado y de sus propias contradicciones y las colectivas.

La Antropología Teatral dirige su atención a este territorio empírico para trazar un camino entre las diversas especializaciones disciplinarias, técnicas y estéticas, que se ocupan de la actuación. La Antropología Teatral no intenta fusionar, acumular o catalogar las técnicas del actor (Eugenio Barba, 1994, p.26).

Así mismo nosotros pretendemos encontrar ese camino específico de comunicación entre esas disciplinas que intervienen en la creación para llegar a proponer una ruta de creación:

El trabajo del actor funde en un único perfil tres aspectos diferentes correspondientes a tres niveles de organización bien distinguibles. El primer aspecto es individual. El segundo es común a todos aquellos que practican el mismo género espectacular. El tercero concierne a los actores de tiempos y culturas diferentes. Estos tres aspectos son:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepitable.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepitable personalidad del actor se manifiesta.

3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales. Estos principios-que-retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como el campo de la pre-expresividad (Barba, 1994, p.26,27).

Nos interesa también la singularidad de cada creador, aunque Barba menciona en el primer aspecto al actor, nosotros estamos convencidos de que el único creador no es el actor y mucho menos el de mayor jerarquía cuando de la escena se trata, es por eso que hablamos de creador. De la misma manera y como lo menciona Barba en el segundo aspecto, nos interesa el contexto en el cual el creador se desarrolla y es responsable de su particularidad; por último, el tercer aspecto, muy importante para el desarrollo del trabajo de la voz del actor en nuestro laboratorio, habla de la pre-expresividad, la cual consiste en la construcción de una energía diferente a la cotidiana a través del entrenamiento físico para habitar la escena y entrar en estado de representación, sin embargo Barba también menciona el equilibrio cuerpo-mente sin el cual no podría existir dicha pre-expresividad.

Barba al igual que Grotowski da al individuo, al ser humano y a su cultura, un valor preponderante que los llena de poder creativo, es en lo particular de cada uno de los integrantes de estos grupos, de estos laboratorios, en donde se encuentra su mayor riqueza y eso en específico es lo que nos llama la atención de estas experiencias.

4.1.3. *Fernando Bercebal (1966)*

Otro concepto importante a abordar en nuestro laboratorio, es el concepto de “Teatro de Creación” traducido del inglés por Fernando Bercebal y que en su idioma original es “Devised and Collaborative Theatre” nombre de un texto escrito por Chris Baldwin y Tina Bicch.

Bercebal, además de traducir el libro y traer al idioma castellano por primera vez este binomio de palabras, “Teatro de creación” adopta este método para sus puestas en escena y su trabajo pedagógico. Aunque Teatro de creación no es teatro creativo, ni teatro colectivo, ni teatro social, ni teatro comunitario, ni siquiera teatro centrado en el ciudadano, puede ser todos ellos y ninguno Bercebal (2020):

Puede ser teatro creativo porque provoca y hace intervenir el pensamiento y el proceso creativos, pero puede dar como resultado una propuesta clásica o aparentemente tradicional. Puede ser teatro colectivo porque no se basa en la creatividad de un director-dios como en el más tradicional de los teatros, pero no es colectivo en el sentido de hacer todos de todo, sino que hay una especialización clara de cometidos, funciones y aportaciones personales y creativas.

Puede ser teatro social porque muchas veces se utiliza para trabajar con colectivos o situaciones de necesaria acción social, pero no es un objetivo estructural sino más bien un ámbito de aplicación de esta metodología.

Puede ser teatro comunitario porque se tiene en cuenta el entorno social y la comunidad donde se desarrolló cada proyecto, pero ha de estar desarrollado en torno a una estructura profesional, y no exclusivamente social.

Puede ser teatro centrado en el ciudadano, porque parte de disparadores y desarrolla ideas embrionarias que pueden partir de la propia realidad de los habitantes de una ciudad o un área, pero de nuevo es un ámbito de aplicación, no un elemento esencial del modelo (Bercebal, 2020, párr. 7, 8, 9,10 ,11).

De este autor nos llama la atención la idea de que el trabajo individual y específico nutre lo colectivo, esto parece creación colectiva, de lo que hablaremos más adelante, pero no lo es, pues el Teatro de Creación de Bercebal se concentra en el trabajo específico de un rol para la creación, es decir, que la singularidad no está puesta al servicio del trabajo grupal, colectivo, si no al servicio de la puesta en escena.

4.1.4. Creación Colectiva (Teatro Experimental de Cali 1955 – Teatro la Candelaria 1966)

Es de vital importancia el trabajo de estos dos grupos, principalmente por el desarrollo que logran en la producción de dramaturgia local, dramaturgia que habla de problemas y situaciones del país, a este respecto:

Uno de los aciertos más notables de esta modalidad es devolver a la comunidad el orgullo por su cultura. Muchos años de deformación cultural, de embrutecimiento colectivo a través

de la colonización del gusto estético y del aplastamiento de las culturas nacionales, hicieron que el pueblo perdiera la identificación consigo mismo, que perdieran la consciencia de saberse el creador fundamental del arte y de la cultura y sobre todo que desvaloriza su real poder creativo (Espinoza, 1976 como se citó en Jaramillo, 1992, p.93).

Nuestro Laboratorio de Creación también busca sus maneras propias de creación que durante tantos años se han venido desarrollando en El Carmen de Viboral, para reflexionar, replantear, discutir y hacer conciencia de esas miradas influenciadoras que el teatro de las ciudades le ha planteado al municipio.

Es necesario aclarar que el desarrollo del “Laboratorio de Creación Teatral” se fundamenta en el trabajo interno del grupo Teatro Estudio y no necesariamente en el contexto social, es decir, que esa deformación cultural y de embrutecimiento colectivo a través de la colonización del gusto estético que plantea Espinoza, nosotros la queremos poner en discusión con nuestra propia voz, desde nuestra propia experiencia en el municipio y en relación al diálogo académico que estamos desarrollando.

Para ir cerrando, nos interesa el concepto de *trabajo horizontal*, adoptado por estos grupos y creadores de escena que trabajan bajo el método de creación colectiva. En esta forma de trabajo predomina la escucha grupal en todos los momentos y aspectos del proceso y todos los integrantes del grupo creador tienen el mismo nivel jerárquico, es decir, todos son parte fundamental del proceso creativo, esta idea refuerza el concepto de singularidad, que es también fundamental en este Laboratorio.

Es así que laboratorio, teatro de creación, horizontalidad, escucha, singularidad, presentación, representación, entre otros conceptos, hacen parte de nuestra investigación, los cuales son analizados y/o problematizados en función de la construcción de un discurso que se pregunta por una manera de hacer propia del grupo Teatro Estudio, y a partir de ello se fueron encontrando los elementos que nos permitieron documentar este proceso.

4.2. Conceptos.

En el desarrollo teórico-práctico del “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”, aparecieron otros conceptos propuestos por cada voz, los cuales tomaron gran relevancia durante el proceso de este trabajo.

Aquí nos referimos la voz como una apropiación que hace cada uno de los integrantes del laboratorio en una disciplina o rol específico del hacer escénico, en este caso actor, director y dramaturgo; a partir de la investigación y la indagación teórico-práctica de conceptos para generar unas ideas propias acerca de cada labor específica

A continuación, presentamos la definición de algunos de los conceptos que apropió cada voz:

4.2.1. *Conceptos de la voz del actor*

La palabra *actor* puede ser interpretada en varios contextos (enfoques), actor político, actor armado, actor social, actor educativo, entre otros, sin embargo, para el caso del “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio” nos vamos a ocupar del actor para la escena y cuando nos referimos a actor para la escena no hablamos de un simple intérprete que personifica a otros siguiendo estrictamente unas premisas o instrucciones dadas, o del que sólo se vale de artificios para tratar de representar a otros. Tampoco de aquel actor que se hace sólo a partir de las diversas teorías y técnicas actorales que existen. El actor que aquí nos interesa es el actor-investigador que se embarca en un proceso de indagación y experimentación constante sobre sí mismo, sobre el contexto y sus pares, que, son finalmente sus compañeros de creación.

El actor-investigador es entonces, un colaborador en y para la creación que se hace a partir de sus vivencias y su contexto, que está constantemente indagando sobre su hacer tanto en la teoría como en la práctica con el fin de lograr una condición de presencia en el escenario con la intención no sólo de informar sino de construir, confrontar, reflexionar y generar preguntas a través de la elaboración que el espectador hace de lo que ve, escucha o siente alrededor de la escena.

El *actor festivo* es un concepto que retomamos de Misael Torres quién enfoca su trabajo en el teatro callejero. Así pues, el *actor festivo* es ese actor que se construye y construye sus personajes en el fragor de la fiesta. Es ese artista que crea por y para la fiesta que ejerce su oficio en las calles, las plazas, los parques, en el espacio abierto, es decir, el actor callejero (Torres 2012). Y aunque

nuestro enfoque no es precisamente el teatro callejero, estamos atravesado por un contexto similar en el cual crecimos presenciando año a año la fiesta teatral del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble. Hace 30 años nació esta fiesta que es uno de los grandes motivos para que actualmente la fiesta teatral y cultural en el Municipio se viva permanentemente con diversos espacios para el desarrollo de eventos culturales. Es así que retomamos lo festivo al servicio de nuestra exploración para conjugarlo con otros conceptos como la extra-cotidianidad.

A propósito de la extra-cotidianidad en el actor, Barba (1994) argumenta que “la utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama -técnica-” y continúa: “Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje” (p.25).

Así mismo nosotros pretendemos apropiarnos este término a partir del entrenamiento corporal para traducirlo en el despliegue máximo de energía en el escenario y lograr que, aunque el cuerpo en escena sea artístico-artificial, también sea creíble para llegar a los interlocutores no sólo con información sino con cuestionamientos críticos y que sean ellos mismos quienes elaboren dicha información.

4.2.2. Conceptos de la voz del dramaturgo

El *dramaturgo* o el *Poietés* como se conocía en la Grecia antigua fue un instrumento político, que no solo habla de los dioses, sino que también habla de los hombres con relación a estos dioses. En la actualidad sigue siendo un instrumento político, que, necesariamente tiene que traducir a la época en que vive y tiene que seguir uniendo lo mágico con lo real y es en este sentido que el dramaturgo pone lo interno de un personaje a la luz de un texto que lo puede describir y hacer con las palabras discursos sólidos.

El *rodeo* se “circunscribe, no ya en un gran acontecimiento trágico destinado a conmocionar y transformar la existencia de un héroe, sino, en su absoluta banalidad, el ínfimo drama de la vida del hombre más ordinario” (Sarrazac, p.71), es decir generar una ruptura en cuanto a orden, extensión, completitud para hablar de la vida de personajes comunes y corrientes, hablar de la vida en su sencilla desnudez.

En el *monólogo*, un actor en escena es completamente poblado de elementos que lo conflictúa en su soledad; elementos escenográficos, actorales, provocaciones artísticas y dispositivos técnicos que le permitan al actor asirse a la escena. En el monólogo, es el actor cargado de todo lo que le permita hacer de la escena su lugar de confort.

4.2.3. Conceptos de la voz del director

En la búsqueda por una definición o delimitación de las funciones correspondientes al campo de la dirección, se puede concluir que esas funciones siempre van a ser variables, según la concepción ideológica de los participantes de la puesta en escena. En nuestro caso, podemos afirmarnos en una concepción del director como un provocador:

Quien encamina la creatividad del actor, un ojo externo que sopesa las ideas producidas por un equipo creativo, es quien pone a dialogar una multiplicidad de elementos que deben ir constituyendo la puesta en escena, es quien une los puntos, quien tiende los puentes que conecten las ideas del equipo creativo, es quien toma las decisiones definitivas de la puesta en escena (Pavis, 1998, p. 134).

Contexto: “El contexto de una obra o de una escena es el conjunto de las circunstancias que rodean a la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación. circunstancias que facilitan o permiten su comprensión” (Pavis, 1998, p 92).

La búsqueda de la investigación pretendió el entendimiento de otros *múltiples contextos* que no se quede solo en lo lingüístico, sino los contextos que están por fuera de este pero que pueden aportar a la producción de la representación.

4.3. Contexto del laboratorio de creación teatral Teatro Estudio

Hace 35 años Colombia vivía una de las épocas más violentas de su historia, el narcotráfico se había enquistado en todos los ámbitos sociales, comenzaba a apoderarse no solo del territorio nacional sino, peor aún, de su cultura, esos rasgos que determinan nuestra manera de habitar el

mundo, de comprenderlo, de leerlo, de contarlo. La narrativa nacional se redujo a una constante de actos de barbarie y de violencia.

El Carmen de Viboral no fue ajeno a este fenómeno; este pueblo agrícola de origen campesino atravesaba también, por esa época, un insípido intento de industrialización en el que muchas fábricas de cerámica fracasaron, cerraron sus puertas y se sumaban a una lista de males que recaían sobre este pueblo.

Este oscuro panorama generó algunos procesos sociales que hacían resistencia a lo que inminentemente se veía venir. Procesos en su mayoría liderados por jóvenes inquietos que, desde las artes, la cultura y liderazgos sociales se negaban a que el destino de este pueblo lo determinara el narcotráfico.

Nace en 1988 Teatro Tespys, un grupo de teatro conformado por jóvenes entusiastas motivados por el implacable deseo de hacer teatro, de contar historias a toda costa; se involucraban en todos los eventos culturales que se hicieran en el pueblo y se inventaron otros cuantos con el pretexto de pasarla bien y de permear a un pueblo de nuevas posibilidades, de cambiar la narrativa.

Se crea el Festival Internacional de Teatro “El Gesto Noble” un escenario posible para imaginar la vida. Un evento que año a año se ha ido consolidando a nivel nacional e internacional, convirtiéndose en un referente del teatro Latinoamericano, debido a la alta calidad de sus participantes y de la masiva asistencia de espectadores. Este evento se ha caracterizado no solo por la amplia gama de propuestas teatrales que en él se ven, sino por su apertura a otras artes y a las jornadas académicas que se realizan en torno a las artes escénicas (talleres, foros, conversatorios, exposiciones) que se han convertido, si se quiere, en una suerte de escuela para los hacedores de teatro de la región.

Entre el 2003 y 2005 los participantes de esta investigación se encontraron en el escenario por primera vez, en el montaje de la obra “El Faro del Amanecer Perdido”, dirigida y escrita por Felipe Díaz, ganador del premio de dramaturgia del departamento de Caldas y que en esta oportunidad hacía de director invitado en el grupo Teatro Tespys. Jóvenes y primerizos en el quehacer teatral, pero con toda la disposición y compromiso con la obra, los sentidos se centraban en las indicaciones del director, su método, sus ideas, su training.

Luego éstos tres investigadores se encuentran en el montaje: “Alma de Perro”, escrita y dirigida por Carlos Andrés Soto Narváez. Esta fue la puerta de entrada al relacionamiento con

Antonin Artaud (1969), con su libro “El teatro y su doble” y a “La filosofía de la composición” de Edgar Allan Poe (1973), unas lecturas propuestas por el director, dónde los actores tenían voz y podían participar del proceso de montaje en todos sus ámbitos: escenográficos, musicales, actorales, plásticos, entre otros. Partían de la intuición, pero se guiaban por una serie de lecturas que incentivaban preguntas creadoras.

La realización de la trilogía Isabelina, (Tito Andrónico de William Shakespeare, Volpone de Ben Jonson y Fausto de Christopher Marlowe) proporciona nuevas preguntas e impone un nuevo reto, se asume un proyecto de largo aliento que duró tres años en ejecución y abrió puertas que aún después de diez años siguen abiertas. Se hizo la adaptación de tres clásicos del teatro universal, se planteó la música en vivo, se contó con elencos numerosos, se trabajó con asesores especializados en temas específicos como: Farley Velásquez, como replicador de las acciones físicas de Eugenio Barba; Martha Villada con un taller de actuación basado en la comedia del arte; Julián Rodríguez en la dirección musical, Faber Londoño como diseñador de vestuarios; Carlos Soto en adaptaciones dramáticas y Carlos Mario Betancur (Kamber) en la dirección. En fin, un sin número de colaboradores que ampliaron el espectro y planteaban la necesidad de contar con un alto grado de especificidad en diferentes roles para enriquecer la escena.

En el año 2016 por invitación de Teatro Tescys llega a El Carmen de Viboral el director ecuatoriano Patricio Estrella para asumir la dirección del montaje “Lunatico” de su autoría, una obra que marcó un hito importante en la escena local y que replanteó un modelo de trabajo asumido por muchos años por Teatro Tescys. Un director que, si bien tenía un texto preestablecido, prescindía de él en el momento de trabajar con los actores, se centraba en la búsqueda de una “geografía” que posibilitara imágenes que pusieran en situación al actor.

La posibilidad de trabajar con diferentes directores y asesores que han ido planteando diversos métodos de trabajo, la consulta y lectura de la teoría teatral existente, la eventual participación en talleres, foros y conversatorios; la posibilidad de ver teatro de diferentes partes del mundo con concepciones culturales distintas y conocer a sus actores, directores, dramaturgos, técnicos, vestuaristas, escenógrafos, luminotécnicos y la posibilidad de ir acumulando horas de vuelo en el escenario; han ido constituyendo una manera en que la investigación y la adquisición de la información ha sido, en ocasiones, un poco aleatoria.

En el año 2019 estos tres investigadores nacen la Corporación Teatro Estudio, con el ánimo precisamente de estudiar el acontecimiento teatral y aterrizar el conocimiento y la experiencia adquirida durante más de 15 años en escena. Inicia un proceso de sistematización y producción documental alrededor de los montajes que van realizando e involucran a diferentes personas, estudiantes de diferentes disciplinas, para que aporten a la consolidación del grupo y posibiliten la realización de más montajes teatrales.

En el año 2021 la planta creativa de Teatro Estudio ingresa a la Profesionalización en Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, donde ve una posibilidad de conceptualizar la experiencia adquirida, allí sus integrantes han podido nombrar lo aprendido y hacer consciente su manera de construir y de habitar el escenario, según la voz que decida representar cada uno: actor, director y dramaturgo.

Nombrar el camino ya recorrido ha abierto la posibilidad de que Teatro Estudio amplíe su panorama y se establezca un diálogo con nuevos conceptos del teatro universal. Se ha ganado hondura en algunos conceptos que siempre han sido explorados de manera intuitiva en su trabajo creativo, pero que gracias a la academia se han ampliado y llevado a otros teóricos que han dado pie al conocimiento de nuevos conceptos y posibilidades creativas.

5. Metodología.

5.1. “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”

Este laboratorio fue un proceso de experimentación teatral teórico-práctico, que puso en diálogo la experiencia acumulada durante largos años de trabajo del grupo Teatro Estudio en El Carmen de Viboral, con los procesos académicos que sus participantes desarrollaron en la Universidad de Antioquia; lo asumimos desde un diseño cualitativo, investigación-creación y con un paradigma de las Ciencias humanas y sociales; pues partimos del análisis de un grupo artístico inmerso en un contexto social, que ha sido determinante para plantearse preguntas que modifique nuestro propio comportamiento. Con un enfoque socio-crítico que supera lo interpretativo y hermenéutico, mediante una relación dialéctica teoría-práctica, una metodología de investigación-acción que incorpora a los actores sociales en la formación sustentada en propuestas de cambio y renovación. Lewin (1946) definió a la investigación-acción como:

Una forma de cuestionamiento autorreflexivo, llevada a cabo por los propios participantes en determinadas ocasiones con la finalidad de mejorar la racionalidad y la justicia de situaciones, de la propia práctica social educativa, con el objetivo también de mejorar el conocimiento de dicha práctica y sobre las situaciones en las que la acción se lleva a cabo (p. 6).

A la luz de este enfoque analizamos críticamente nuestras formas de hacer, las falencias, los lugares comunes, las zonas de confort, la falta de recopilación de las experiencias, la falta de concreción con los referentes académicos; para mejorarlas y transformarlas donde fuera necesario.

Este trabajo puso a prueba la capacidad investigativa de cada uno de los participantes, pues exigió el acercamiento juicioso y consciente a teóricos y teorías, que a la luz de las experiencias individuales y colectivas se trasladaron al escenario para desarrollar un trabajo que permitió cotejar lo teórico con lo práctico experimental, pues como lo menciona Chacón (2007) este enfoque es:

Una estrategia que el hombre se ha dado a sí mismo para no sólo describir, explicar, predecir (positivistas) interpretar y comprender (hermenéuticos) sino también para actuar y transformar ese mundo en aras de hacer al hombre y a su mundo más justo y libre (Jiménez, 2003 citado por Chacón, 2007, p.116).

Chacón continúa argumentando a propósito de Jiménez que:

Desde esta perspectiva, este autor afirma que el paradigma sociocrítico, fundamentado en la ciencia social crítica y en la teoría crítica social (Habermas: 1987; Carr y Kemis: 1988), trasciende la interpretación y pretende aportar transformaciones a las realidades en estudio. De allí que es imprescindible explicitar las condiciones socio políticas subyacentes en las problemáticas estudiadas para incorporar alternativas más allá de lo interpretativo y buscar las raíces de los problemas educativos con la aspiración de transformar las estructuras sociales que impiden el desarrollo de la equidad e igualdad social. En este sentido, es superar lo interpretativo y hermenéutico mediante una relación dialéctica teoría-práctica, con una metodología de investigación -acción que incorpore a los actores sociales en la formación sustentada en propuestas de cambio y renovación (Chacón, 2007, p.192).

Este laboratorio de creación teatral permitió, no solo identificar las formas de hacer teatro en El Carmen de Viboral, si no de manera crítica proponer cambios procedimentales y culturales que aportan para que dichas prácticas sean más conscientes, más eficaces y, sobre todo, más ajustadas al entorno social y territorial de quienes las trabajan.

Para el funcionamiento del laboratorio se puso en diálogo dos términos que para un observador desprevenido podría parecer lo mismo, pero que vistos en detalle tienen una particularidad que en cada uno los hace especiales, se trata del “*Teatro de creación*” y de “*La creación colectiva*”. En el segundo se utiliza la fuerza creativa del colectivo en pos de lo colectivo; en el primero se utiliza la potencia creativa individual en pro de lo colectivo; es decir que de la *Creación colectiva* tomamos la idea de lo horizontal para explorar en un laboratorio que le permite al grupo desarrollar rutas de creación propias y unificada, y con *el teatro de creación*, la exploración se encaminó a la indagación de esa ruta pero de forma individual, desde cada uno de

los roles específicos (actor, director y dramaturgo), ambos caminos con miras de consolidar procesos de creación propios del grupo y su entorno.

Cabe anotar que para que dicho proceso tuviera un desarrollo exitoso, se hizo una recopilación constante, madura y crítica del laboratorio. Para lo cual se llenaron unas fichas (Bitácoras) diseñadas para tal fin, en donde reposaron los hallazgos, espacios poéticos, nudos, puntos de encuentro, preguntas y caminos a seguir; esto tanto de las lecturas y de los trabajos investigativos teóricos, como de los encuentros prácticos en el escenario.¹

Nuestro proceso inició con la recolección de la experiencia de cada uno de los integrantes de este laboratorio que como ya lo hemos mencionado antes, es muy similar debido a que hemos estado juntos en varios procesos creativos. Seguidamente nos ubicamos en un contexto específico (Teatro Estudio de El Carmen de Viboral, es un pueblo alejado de la ciudad y, por ende, tiene unas relaciones particulares con el arte dramático) y tratamos de hallar las posibles falencias y preguntas que sirvieron como ruta para el desarrollo de este proceso.

Después de identificar el enfoque, y de reconocer las experiencias particulares y colectivas, nos centramos en reconocer los autores y conceptos que nos permitieron, en el contexto específico, crear una ruta de trabajo diaria, este trabajo teórico y el trabajo práctico del laboratorio quedaron consignado en las fichas (Bitácoras), que como se menciona anteriormente fueron la herramienta de recolección de la información.

Cada uno de los integrantes del laboratorio tuvo una voz teatral específica, que indagó y desarrolló de manera teórica y práctica. Es por esto que aparte de los referentes ya identificados como Aristóteles, Stanislawki, Grotowski, Eugenio Barba, Artaud, Lehmann, Bercebal, también seguimos indagando sobre otros autores y conceptos, para, de manera periódica, dirigir un encuentro del laboratorio desde los intereses y las preguntas específicas de cada voz. Dicho encuentro generó ideas embrion (desde una lectura, pero también una película, o una foto, o un poema, o un recorte de prensa, o un texto, etc..) que permitieron unificar -cuando fue necesario- criterios para una eventual puesta en escena.

Las preguntas que se desarrollaron en el laboratorio se hicieron únicamente desde la voz específica de cada integrante, es decir que, si el dramaturgo le sugería algo al actor o al director,

¹ Ver anexos en https://drive.google.com/drive/folders/18f5qkwZtRwHGurjeoxmclNbn21pO6xAI?usp=drive_link

no lanzaba opiniones como si él también fuera actor o director, sino que provocaba con el oficio de dramaturgo dichas sugerencias u opiniones.

Las fichas (Bitácoras) fueron el derrotero para cada encuentro, en ellas, el encargado de éste, previamente llevaba unas premisas y una estructura, que el resto llenaba desde las preguntas específicas de su voz y al final del encuentro se sacaba un tiempo prudente para llenar esas fichas, con el fin de que la información no se dispersara y pudieran quedar consignadas las impresiones y hallazgos con el mayor grado de verdad que fuera posible. Es así que el ejercicio de recopilación se generó de forma paulatina en cada encuentro grupal y que al final del proceso, se alimentó con las fichas individuales resultantes del trabajo teórico que cada participante desarrolló durante todo el proceso del “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”.

Todo lo mencionado hasta el momento se realizó gracias a unas estrategias que con antelación se fueron diseñando para que el desarrollo del laboratorio fluyera de manera práctica, ordenada y clara. Lo primero, el trabajo de mesa en donde surgieron una serie de interrogantes y se definieron algunas de las líneas por las que la investigación iba a navegar, como los días de ensayos, preguntas grupales y específicas, temáticas, técnicas de recolección de la información; luego un barrido teórico y conceptual en el que definimos algunos de los conceptos y teóricos a trabajar y, el tercer momento práctico, en donde se plantearon los encuentros grupales del laboratorio, los cuales fueron dirigidos por un miembro del grupo de trabajo de forma alternada, dándole a cada voz y a cada investigador la posibilidad de indagar sobre sí mismo en un trabajo grupal; para después de manera individual ir consignando y analizando los hallazgos.

Este grupo de trabajo reside en una provincia y este hecho en particular, le dio al laboratorio un significado especial, pues no es lo mismo el teatro hecho desde las grandes ciudades que el teatro que se hace desde los pueblos, de ahí el nombre del laboratorio “Voces escénicas desde el territorio” pues el contexto habla de una manera específica de habitar el mundo y fue esta particularidad territorial, geográfica, social y cultural la que dinamizó en gran medida los nodos creativos del laboratorio.

Fue y sigue siendo importante desarrollar este laboratorio, porque el grupo reconoce unas falencias a nivel interno y también del territorio en relación a los procesos de creación teatral; falencias que van desde la poca conciencia de las técnicas de creación, hasta el acomodamiento en los lugares de confort. El poder identificar y trabajar sobre estas falencias y el poder desarrollar

una ruta de creación que quedó recopilada, permite al grupo Teatro Estudio -y a los demás grupos del municipio que lo deseen- tener puntos de referencia, modelos a seguir; o por el contrario para no seguir, pero en todo caso, modelos que permitan ir identificando formas de crear, para no seguir llegando a los puntos comunes, que, en algunos los casos, son puntos pobres.

También es importante decir que la razón de ser del grupo es, como lo dice su nombre, estudiar, y el desarrollo de este “Laboratorio de creación teatral” es otro camino que nos permitió seguir cumpliendo ese objetivo, aportando al desarrollo intelectual, teórico y creativo de todos los miembros del grupo y el cual debe ser uno de los referentes académicos de creación teatral en el municipio.

Es así que encontramos que el laboratorio es una gran herramienta a la hora de abordar problemas creativos colectivos, pues permite el error, o más bien el ensayo-error, precepto tan usado por los creadores de muchas épocas; además, encontramos en el desarrollo de este laboratorio la importancia de la especificidad de voces y su especialización, no sólo en cuanto el acto creativo, sino también de los demás aspectos que requiere el funcionamiento de un grupo de teatro.

5.2. Evidencia de campo. Bitácoras y Vitagoras

El proceso al que nos enfrentamos llevó consigo la necesidad de la confrontación con el pasado, y con la indagación de nueva información que nos permitió hacer un planteamiento de creación en el futuro, un análisis del camino recorrido y los hallazgos obtenidos durante nuestra carrera teatral; también un cuestionamiento de la manera en cómo hemos caminado y habitado el escenario.

Con rigor nos planteamos dejar cada vez menos a la memoria, a esa característica humana que si bien ha permitido al ser humano contemporáneo ver las huellas de antiguas civilizaciones también ha mostrado su fragilidad, su imposibilidad de perdurar y de mantener en el tiempo la esencia del pensamiento humano. Ese pensamiento que nos llega en pequeñas dosis cuando no ha sido recopilado, ni custodiado. Optamos por la bitácora como herramienta, no solo de recopilación de información, y almacenadora de ideas, sino también como brújula y como interrogadora permanente de todo lo que fue sucediendo en los encuentros grupales y las lecturas individuales.

El diseño de la bitácora se ciñó a la necesidad que la investigación suscitó desde un comienzo, se ajustó al carácter dialéctico que se planteó, entre las experiencias de vida de los investigadores y los conceptos, técnicas y metodologías propias de la academia.

Dos clasificaciones surgieron para definir el carácter de cada bitácora. Unas se realizaron individualmente y correspondían a las lecturas adelantadas por cada uno de los integrantes según las necesidades de su voz específica, y otras fueron el fruto del trabajo grupal, pero realizadas desde la óptica individual de cada una de las voces trabajadas; cada texto leído, cada película vista, los podcast o entrevistas escuchadas, las conversaciones generadas, talleres realizados, pinturas analizadas... obedecieron a la premisa del encuentro y a una estructura que permitía la organización constante de lo que se iba consultando, era una manera de enunciar lo que se buscaba y que estimulaba lo que no se sabía que se buscaba.

Pero dentro de estas fichas (bitácoras) también se plantearon unas preguntas generales, unas premisas para recopilar los hallazgos y ¿Qué mejor manera de buscar que por medio de las preguntas? Esto se volvió fundamental dentro del laboratorio, fue el espacio donde se evidenciaron los análisis hechos a diferentes autores, y al trabajo realizado, individual y colectivo. Dichas preguntas fueron unos estimulantes, unos detonantes que se recolectaron a través de todo el proceso, a estos insumos les llamamos *registro del avance, apuntes creativos, nudos y puntos de encuentro*. El diálogo entre estos nos fue planteando cada vez más preguntas que nos daban pie para avanzar, para seguir indagando.

En el transcurso del laboratorio el nombre de las bitácoras se fue transformando, pues entendimos que este instrumento se convirtió, cuando empezamos a socializarlas grupalmente, en la manera de evidenciar que estábamos habitando un concepto, una idea, una opinión; sentíamos que gracias a esa herramienta empezamos a vivir la palabra de forma diferente, a compartir la palabra, no solo como la que nombra algo, sino como la que designa; fue por eso que al final del laboratorio no teníamos bitácoras, sino Vitagoras.²

Finalmente, este laboratorio de creación teatral arrojó unas rutas para cada voz, rutas que permitieron llegar a unos productos específicos: en el caso del actor, una partitura de acción; en el director, un guion de puesta en escena y en el caso del dramaturgo, un texto dramático, llamado

² Ver anexos en https://drive.google.com/drive/folders/18f5qkwZtRwHGurjeoxmclNbn21pO6xAI?usp=drive_link

Autopsia de un actor; estas rutas también arrojaron unos elementos técnicos y poéticos para cada voz y unos mapas conceptuales que muestran de manera sintética dicho proceso.

5.3. Fases de forma sintética.

5.3.1. Trabajo de mesa

1. Diagnóstico: un barrido de las experiencias individuales y que como grupo hemos acumulado en nuestra vida como actores escénicos, pero también como actores sociales dentro de un contexto específico, que es El Carmen de Viboral.

2. Estado del arte: en el que nos acercamos a diferentes autores y conceptos, inicialmente a Grotowski, Eugenio Barba, Fernando Bercebal, Teatro Experimental de Cali, Teatro La Candelaria, con conceptos como: El laboratorio, la antropología teatral y el teatro de creación; después a una indagación individual que nos llevó a otros autores como: Sarrazac, Jaime Chabau y B.E. Zajava. Para trabajar conceptos como el *rodeo*, el *monólogo*, El *actor festivo* y el *contexto*.

3. Diseño de instrumentos la observación: del contexto específico de Teatro Estudio y de este contexto en relación a los demás grupos de teatro del municipio.

4. Fichas individuales de reflexión (Bitácoras): en las que se consignaron los hallazgos que cada una de las voces obtuvieron en su búsqueda. Encontramos una herramienta nueva, la Vitagora dialógica; que nos permitió compartir los hallazgos individuales, para reflexionarlos, dialogarlos y triangular la información y finalmente todo esto nos permitió hacer una inmersión en el material, es decir, subirnos al escenario, para de forma práctica poner en diálogo esas voces particulares; esas “Voces escénicas desde el territorio”.

6. Propuesta. Una ruta que conduce a caminos creativos en el grupo Teatro Estudio

6.1. De la voz individual a la polifonía colectiva

El “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces desde el territorio” voces, en plural, más de una, más de un ser, de una idea, más de una manera de percibir y habitar el mundo, mundo que necesariamente se comparte y se construye con los demás, utilizando una fuerza creativa -en este caso- en pos de un colectivo, construcción que deviene de un objetivo en común, de un mismo deseo por consolidar un grupo capaz de aportar a un territorio siempre en expansión. Territorio rural, pero con fuertes influencias de la ciudad, un grupo que como colectivo cree en la fuerza de la unión, pero que se niega a la alienación que en muchas ocasiones las ideas comunes hacen en los individuos, es decir, voces que hablan desde un territorio, un contexto, una realidad específica, pero que pretenden ser nombradas, narradas si se quiere decir, desde la particularidad de cada voz.

El “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces desde el territorio” permitió, primero, el acercamiento juicioso a autores universales del teatro, como Grotowski, Eugenio Barba, Fernando Bercebal, Teatro Experimental de Cali, Teatro la candelaria, Sarrazac, Jaime Chabau y B.E. Zajava, para el conocimiento y, en algunos casos, la resignificación de muchos de los conceptos preestablecidos: como el *rodeo*, el *laboratorio*, el *monólogo*, el *actor festivo*, el *contexto*, el *actor*, el *director* y el *dramaturgo*; conceptos que, durante muchos años fueron aceptados y creídos como ciertos y más que ciertos, como verdades inamovibles, lo que es un grave error cuando del arte se trata, pues las verdades se transforman de tan diversas maneras como las personas y sus contextos, porque las verdades dependen de quien las diga y de quien las escuche.

En este caso, el Laboratorio develó la -al parecer obvia- cualidad de la voz particular de la palabra que, como dice Sarrazac (2011), más que una palabra: “Es un gesto. Palabra corporal, gracias a la cual el hablante se entrega más allá de sí mismo: hasta en su pertenencia a un mundo, a un territorio, a una lengua” (p. 119). Una palabra que es gesto, gesto que se vuelve lenguaje, lenguaje para construir territorios y territorios que nos permiten habitar el mundo.

Estas voces particulares, sus hallazgos y búsquedas, fueron consignadas en unas fichas individuales de reflexión o bitácoras, luego estas fichas se fueron transformando en un lugar de

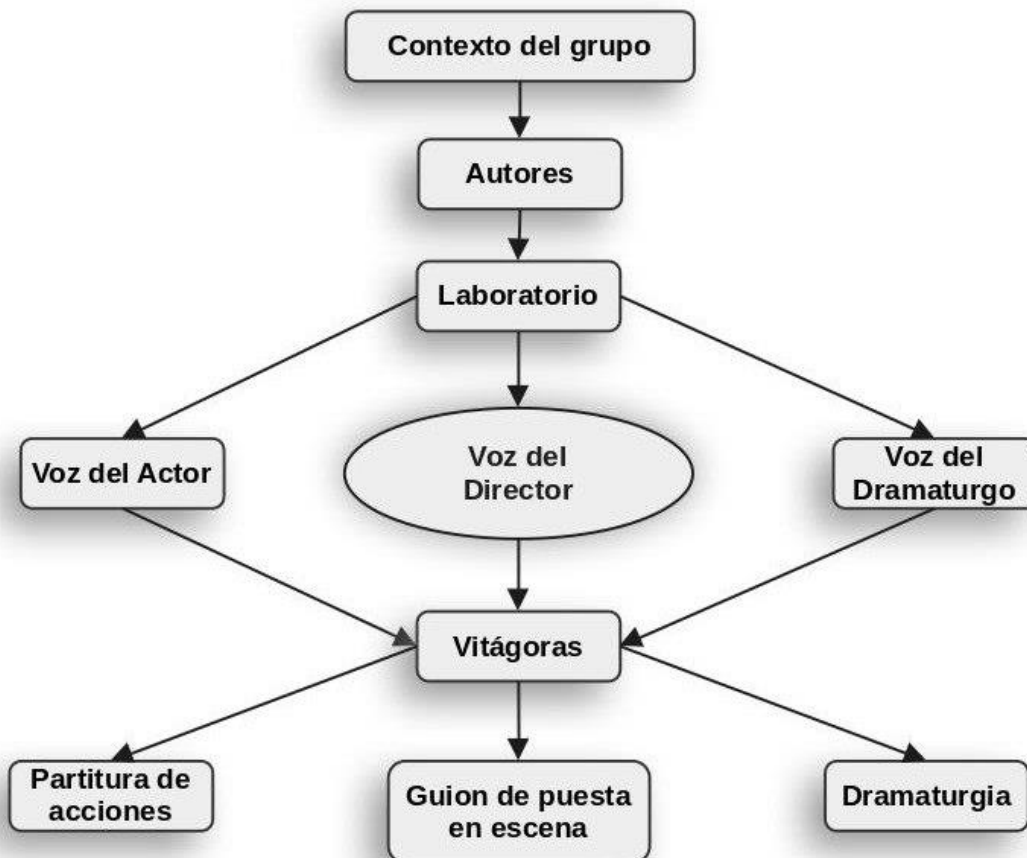
encuentro, en un lugar para habitar la palabra, este lugar lo llamamos *vitagora dialógica*, pues permitieron que ese trabajo individual se convirtiera en un diálogo colectivo. Y ¿Cómo no celebrar la idea de un lenguaje que se vuelve muchos lenguajes? ¿Cómo no celebrar el descubrimiento de unas voces que pertenecen ya no solo a unos cuerpos, si no a unas maneras de pensar, de comunicar y de habitar lo pensado? Gran hallazgo el de hacer conciencia de que el lenguaje que por tantos años nos dijo las mismas ideas, gracias a este laboratorio, hoy nos está revelando nuevas maneras de entenderlo, lenguaje que comunica ya no egos, sino ideas, lenguaje que se sustenta en el trabajo riguroso del hablante y en su capacidad para hacerse entender.

Hallamos que estas voces particulares del actor, director, dramaturgo, que son conceptos universalmente conocidos, conceptos que nos hablan de unos oficios específicos, conceptos que, incluso designan unos estatus, y que en muchos de los casos definen a quienes los encarnan, a personas que son más allá del oficio que desempeñan, seres que pueden hacer de estos oficios, sus herramientas para construir el mundo que les interesa construir. Son formas particulares de comunicarse con los otros, con el mundo y muy especialmente consigo mismos. Somos lo que podemos comunicar con nuestro hacer, somos lo que podemos hacer con el oficio, lo que decimos en el diálogo con los demás, lo que construimos como grupo que se escucha y que respeta la estructura que cada uno de los participantes ha hecho de sí mismo y ha venido encontrando en el laboratorio; hemos entendido que cada voz está en capacidad de, y tiene la obligación de dialogar con el otro desde su propio campo de acción, desde su propio terreno, es decir que si el actor, o el director o el dramaturgo preguntan, lo hacen desde la voz que han construido y no desde el vacío que en muchas ocasiones nos da la pretensión de creer saberlo todo.

Pero este laboratorio no solo está develando la importancia de la voz particular, sino que también, y de forma enfática, revela la importancia del silencio, la importancia de saber escuchar lo que el otro tiene para decir, pues mucho de lo que se ignora en los grupos de trabajo, se ignora precisamente, por la incapacidad de escuchar, por la necesidad de imponer lo que se dice; pero cuando las personas se están formando para construir discursos sólidos, desde lo intelectual y lo humano, entonces es mejor callar y permitir que esos discursos salgan a la luz y dejen relucir lo que quieren decir; la potencia de un discurso, se encuentra en la estructuración de quien lo emite, y este laboratorio fue una excusa potente para edificar discursos individuales sólidamente contruidos.

Estos discursos se vieron reflejados en tres ejercicios concretos; en el caso del actor, una partitura de acción; en el director, un guion de puesta en escena y en el caso del dramaturgo, un texto dramático, llamado “Autopsia de un actor”.

A continuación, vamos a escuchar esas voces que cada uno de los participantes del laboratorio indagó y consolidó, voces que no solo dicen o informan, sino voces que confrontan, construyen, aprueban, reafirman y sobre todo edifican puentes que unen islas de conocimiento. Voces individuales que muestran la importancia del otro, de lo otro; voces que, desde el conocimiento generan preguntas para que los otros, para que las otras voces también se pregunten y se animen a elaborar conjuntamente esos puentes creativos que son tan necesarios en el acto teatral.

Figura 1.Ruta creativa³

³ Ruta creativa para la estructura del “Laboratorio de creación teatral Teatro Estudio. Voces escénicas desde el territorio”. *Elaboración propia.*

6.2. La voz del actor

6.2.1. Poética del proceso

Para empezar la exploración desde la voz del actor quería hacerlo desde un punto diferente al que comúnmente lo había hecho a lo largo de mi experiencia actoral. Así que había que sacar un pie del círculo, buscar más allá de lo que se sabe, salir del círculo es la única manera de aprender (Bercebal, 2020). Había que explorar entrando por los laterales y no por el centro, por lo que decidí enfocar mi exploración en el trabajo corporal y extra-cotidiano para acercarme a la escena, esto con el fin de provocar un incremento del yo artístico que modela la energía propia para controlar el cuerpo y dirigirlo con seguridad y a la vez a la conquista de inteligencia física para habitar la escena (Cesar Badillo, 1985).

El proceso inicia con la exploración corporal a través de ejercicios relacionados con el yoga, la danza moderna, el ballet y el entrenamiento funcional para hacer un diagnóstico del estado físico y corporal. Así los primeros ejercicios estaban enfocados en el equilibrio, la elasticidad, la potencia y fuerza corporal, la agilidad.

A partir de esto se encontraron algunos ejercicios que contribuían a mejorar el desempeño corporal enfocándose en los puntos débiles, pero sin dejar de trabajar en los fuertes, todo esto enfocado en la escena. Desde un entrenamiento corporal, que permitió tener un cuerpo más equilibrado en todos los aspectos anteriormente mencionado, nos remitimos a la *Antropología Teatral* de Eugenio Barba y sus *Principios-que-retornan*, continuando con el trabajo corporal pero ya enfocado a dichos principios.

Los ejercicios de equilibrio usando las técnicas del ballet y la danza moderna permitieron explorar diferentes formas de desplazamiento en escena basados en el principio del *equilibrio en movimiento*, cuya finalidad es un equilibrio permanentemente inestable para adquirir una calidad de energía diferente a la cotidiana al habitar el escenario. Los ejercicios de disociación permitieron explorar el principio de *La danza de las oposiciones* que plantea la revelación de tensiones por parte del actor a partir de fuerzas contrapuestas. Allí aparecen los términos de *keras* y *manis* donde *keras* es lo fuerte, lo duro, lo vigoroso y *manis* lo delicado, lo suave, lo tierno para generar tensiones no habituales, extra-cotidianas que se traducen en contrastes corporales con el fin de construir un

comportamiento escénico artificial, pero creíble; lo que me lleva al siguiente principio que retorna *la incoherencia coherente* en la cual una acción no se basa en los automatismos de la vida cotidiana sino que adquiere otra calidad de energía, una segunda naturaleza que deriva en una acción real mas no realista, lo que nos lleva al principio *omisión*, en el cual se pretenden omitir algunos elementos para destacar otros que podrían ser más importantes. Aquí aparecen, en la práctica, algunos ejercicios de contención de la energía para lograr la:

intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción [...] Comprimir en movimientos contenidos las mismas energías físicas puestas en actividad para realizar una acción más amplia y pesada (Barba, 1994 p.52).

Así pues, aparece el último principio, *equivalencia* el cual propone evitar los automatismos de la vida cotidiana encontrando nuevos equivalentes valiéndose de la “sustitución de tensiones extra-cotidianas equivalentes a las necesarias de las técnicas cotidianas del cuerpo” (Barba, p.55). Concretamente este principio me sugiere contar con el cuerpo de maneras diferentes a las cotidianas, que si bien podrían no representar algo en concreto, al imprimirle la energía corporal (extra-cotidiana) llegará a significar aquella acción en concreto, incluso con mayor fuerza que si se hiciera de manera cotidiana.

De las exploraciones corporales y de explorar y encontrar otras maneras de habitar la escena aparece en el proceso el concepto de *actor festivo* de Misael Torres (2012), o (actor callejero) que abre su cuerpo para relacionarse con los espacios abiertos y tiene una manera diferente de relacionarse con los espectadores, pues debe proyectar su cuerpo y su energía en todas las direcciones ya que en los espacios abiertos el público lo rodean y no sólo está al frente como generalmente sucede en nuestro contexto cercano con los teatros cerrados. De aquí se propusieron una serie de ejercicios para explorar esta relación con el espacio y cómo potenciar o no la escena al manejar otras lateralidades en el escenario, en cuanto a la relación con el público se refiere.

La expresión *actor festivo* cala fuertemente por el contexto y la dinámica de nuestro municipio donde hay varios festivales en torno a la escena y una constante dinámica artística y cultural, pues el *actor festivo* es ese actor que se hace en, por y para la fiesta (Torres 2012). Surge

entonces la pregunta de cómo imprimirle eso festivo a la escena desde la actuación para sacar lo trágico que es muy convencional y popular en nuestra escena cercana. La respuesta es simple desde la palabra, pero había que buscarla con el cuerpo. Por esta razón se propuso una exploración desde la apertura y la proyección corporal que sugiere el *actor festivo* para lograr precisamente ese alcance que logran los actores callejeros y explorar cómo esta relación con el espacio potencia, o no, la escena al manejar otras lateralidades en el escenario.

Esto siguió contribuyendo a la construcción de esa *pre-expresividad*, término utilizado por Barba y que se refiere a todas esas herramientas que el actor adquiere a través del entrenamiento corporal para construir una base física y gestual a través del entrenamiento corporal. En ella el actor, a través del trabajo físico, explora las posibilidades de su propio cuerpo y a través del entrenamiento desarrolla una conciencia corporal profunda que luego le permitirá habitar la escena con una calidad de energía diferente a la cotidiana.

Estas exploraciones me sugieren un diálogo entre todas estas premisas de trabajo corporal y lo festivo, a partir de mi contexto cercano y de esa fiesta teatral que se vive en mi pueblo, no sólo con el Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, que es cada año, sino también con toda la dinámica que se propone durante todo el año en El Carmen de Viboral donde existen alrededor de 15 grupos de artes escénicas entre profesionales y amateur, 6 espacios para el desarrollo de las presentaciones y/o producciones de artistas, entre tres y cuatro festivales de artes locales, una red carmelitana de teatro.

Aquí entra a jugar un papel muy importante el contexto pues, a lo largo de la historia teatral del municipio El Carmen de Viboral, el teatro y más aún el Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble que nació en 1991 como una alternativa de vida, de carnaval, de fiesta, de resistencia contra la violencia y que fue precisamente ese bálsamo que daba a la gente un atisbo de consuelo en aquella época en la que la muerte se convertía en un panorama popular en nuestro territorio. Es así que entre dolor y guerra se crea un evento que se convierte en un ícono de la cultura carmelitana y que año a año (a partir de 1999) se celebra y reúne a todo tipo de gente sin discriminar género, edad, posición social o económica, ni nacionalidad. Cada año nuestro municipio y sus pobladores esperan casi con religiosidad la celebración de esta fiesta que tradicionalmente empieza con el carnaval de comparsas y que reúne a grandes y chicos alrededor de las artes. Es, como su nombre lo indica, todo un festival que durante una semana congrega a propios y foráneos.

Así como el festival, que se dio entre dolor y tragedia, yo quise confrontar eso trágico que habitualmente se le asigna a la técnica de Barba con lo festivo en la escena desde la apertura corporal y el relacionamiento con el espacio para generar un contraste que me permitió estar presente en escena, disfrutando el hacer-actuar.

Lo que siguió fue la exploración en el escenario desde unas provocaciones que hizo mi compañero Santiago Montoya quién para el caso del laboratorio de creación teatral hizo su exploración desde la voz del director.

Allí surgió aún con más fuerza el concepto *contexto*, primero personal, donde se me propuso hacer unos ejercicios de escritura desde el recuerdo de vivencias personales a lo largo de mi vida para luego ser llevados a escena de la manera más natural o cotidiana posible para en un segundo momento proponer otro ejercicio, ya imprimiéndole la exploración desde la voz del actor con lo extra-cotidiano y lo festivo.

En otra etapa del proceso apareció un texto propuesto por Carlos Soto quien para el laboratorio de creación teatral exploró la voz del dramaturgo. Aquí fueron apareciendo otros conceptos propuestos por mis compañeros como lo son el *llanto*, el *rodeo*, el *contexto*, la noción de la *verdad en escena*, que sirvieron como provocaciones para mi trabajo corporal.

El siguiente ejercicio fue recordar todos los personajes que a lo largo de mi experiencia como actor hayan estado atravesados por el llanto, no sólo provocado por el dolor y la tristeza sino en cualquiera de sus formas (alegría, rabia, burla, etcétera) y a partir de ello construir una secuencia corporal en el escenario con las mismas premisas del ejercicio anterior, primero desde el recuerdo tratando de ser lo más fiel posible a aquellos personajes que por mí habían pasado y luego imprimiéndole toda la energía de la extra-cotidianidad en diálogo con lo festivo. Es quizás una casualidad que en este punto nos encontráramos con, si se quiere, un contraste entre el llanto y lo festivo que desde el punto de vista del llanto por tristeza va en la misma dirección de mi exploración entre lo trágico y lo festivo y que me permitió seguir explorando la búsqueda creativa que como actor me he propuesto para este laboratorio. Fue apareciendo una secuencia de imágenes o acciones que sirvieron para construir una partitura corporal alrededor del llanto, lo extra-cotidiano y lo festivo.

En una siguiente etapa tomamos un fragmento del texto propuesto por la voz del dramaturgo como provocación para la exploración corporal. Allí fuimos encontrando una serie de acciones que

conectaban las decisiones desde la dirección con la provocación hecha por el texto y la exploración corporal, poniendo en discusión la exploración hecha desde las tres voces (actor, director y dramaturgo) lo que fue generando una partitura de acciones que se fue configurando a través del desarrollo de los ejercicios.

6.2.2. Camino hacia la partitura de acciones

Se planteó una ruta de creación desde la voz del actor la cual comienza con la exploración corporal para generar un diagnóstico físico y corporal, lo que derivó en el desarrollo de unos ejercicios para fortalecer los puntos débiles y potenciar los fuertes del cuerpo del actor, tratando de llegar a un estado corporal equilibrado en cuanto a velocidad, agilidad, fuerza, potencia, estabilidad, disociación, conciencia y control corporal entre otros, para adquirir una energía diferente a la cotidiana a la hora de habitar la escena. Después de adquirir esa conciencia corporal profunda, se pone en discusión con la teoría, en este caso específico con la teoría de la *Antropología Teatral* de Barba, esto desde un trabajo teórico-práctico confrontando las exploraciones propias con las propuestas por dicha teoría, lo que deriva en la adquisición de nuevas herramientas que le permitirán al actor entrar en un estado de representatividad en el escenario a partir de la extra-cotidianidad y el trabajo corporal.

Sigue pues, el análisis del contexto en cual está ubicado el actor para nuevamente poner en diálogo el material adquirido con dicho contexto. Para el caso específico del “Laboratorio Teatral Teatro Estudio” en el contexto aparece lo festivo como consecuencia de la historia teatral del municipio en el cual está ubicado el grupo Teatro Estudio. Así pues, se ponen en diálogo lo festivo y la extra-cotidianidad a partir de unos ejercicios de memoria donde el actor cuenta una historia personal, primero de la manera más cotidiana posible, al cual llamaremos ejercicio 1, y luego imprimiéndole todas esas herramientas que adquirió durante su proceso de exploración corporal que tendrá por nombre ejercicio 2.

El siguiente ejercicio también se ancló en la memoria, esta vez la del actor en su labor artística. En este se propuso recordar al actor todos los personajes que han sido atravesados por alguna sensación o sentimiento específico, para este caso el *llanto*, debido a que el texto sobre el cual se trabajó está permeado por esta sensación. Se construyó una secuencia de dichos personajes y de la misma manera que en los ejercicios anteriores, desarrollarla escénicamente, en un primer

momento, de la manera más fiel posible a dichos personajes (ejercicio 3) para, en un segundo momento, llevarla a escena con todo el material recogido durante el desarrollo de la investigación del actor (ejercicio 4), sin perder de vista el diálogo entre contexto, la sensación o sentimiento específico y extra-cotidianidad (lo festivo, el llanto y la extra-cotidianidad para este caso).

El proceso continúa recogiendo el resultado de los ejercicios 3 y 4 pero esta vez recurriendo a la provocación generada por el texto “Autopsia de un actor”. De allí se tomaron fragmentos del y se propuso que el actor llevara el texto a algunas de las acciones recogidas de los ejercicios anteriores y viceversa. Este ejercicio permitió encontrar precisamente esa extra-cotidianidad y esas maneras diferentes para contar-representar las cotidianidades. Se sugirió hacer este ejercicio repetidas veces para seguir encontrando otras posibilidades corporales y actorales que permiten que, aunque el cuerpo en escena sea artístico artificial, también sea creíble para llegar a que la escena sea real sin necesidad de ser realista. Se puede hacer este ejercicio tantas veces como el creador lo crea pertinente y combinar los hallazgos de todos los ejercicios para finalmente llegar a una partitura corporal a partir de un fragmento del texto.

Así mismo, se pueden desarrollar los ejercicios 3 y 4 provocados por diferentes fragmentos del texto y por diferentes sensaciones o sentimientos para finalmente derivar en una puesta en escena final con una partitura de acciones (extra-cotidianas o no), con el fin llegar a los interlocutores con cuestionamientos críticos más que con información y que sean ellos mismos quienes elaboren dicha información.

Figura 2

Proceso de elaboración voz del actor⁴



⁴ Proceso de creación desde la voz del actor. *Elaboración propia.*

6.3. La voz del dramaturgo

6.3.1. Poética del proceso

Casi veinte años para llegar a esto. Veinte años dando vueltas, dando rodeos, trazando líneas y espirales que me conduzcan a una posible ruta para escribir, una ruta que me dé la convicción de poder hacerlo desde algunos asideros estables o establecidos estructuralmente que se pueden nombrar, que se pueden ver y reconocer de forma clara.

Escuchar la posibilidad de una voz clara es, sin duda alguna, un avance significativo en el camino de creación emprendido hace tantos años y un punto a favor para la profesionalización en artes escénicas, que brindó herramientas claras para lograr dicho avance. Esa voz de la que hablo se sustenta principalmente -como casi todo en la vida- desde otras voces, en este caso la voz de Jean-Pierre Sarrazac en su texto “Juegos de sueños y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia” (2011) en el cual el autor plantea la escritura teatral desde una ruptura contundente, desde el tiempo, la acción y sobre todo desde la eliminación de los grandes héroes con grandes historias, y que ejemplifica de forma clara desde autores como Strindberg, Beckett, Kroetz, Koltès y Bond.

Escritura que sitúa desde *los rodeos*, entendiendo esto de forma casi literal, es decir rodear un acontecimiento para escribirlo, escribir de las cosas que pasan inadvertidas muchas veces y que pueden ser más interesantes precisamente por eso; escribir de lo que todos escriben, pero no del suceso más importante, porque todos ya lo escribieron, si no, de los pequeños sucesos que nadie escribe, de lo “trivial” de lo que pasa desapercibido pero que también pueden ser historias muy poderosas, es hablar de las muchas cosas y acciones y personajes que rodean la las acciones y personajes centrales.

Entonces estamos hablando aquí de un dispositivo técnico que plantea una escritura que nos confronta con la simpleza, con lo cotidiano, con lo común, con lo prosaico, con el vivir diario de una sociedad; una escritura que nos confronta cara a cara con lo humano, ya no los grandes héroes y sus magníficas historias, sino el hombre y la mujer común, que en su sencillez, en su aparente trivialidad, esconden un mar de agitaciones tan violentas a veces, como el mar mismo, o dicho desde Sarrazac (2011):

El hombre dramático se divide en sujeto (observador) y objeto (observado). En pocas palabras, en el momento de la historia en que el teatro deja de hacernos asistir a la representación en movimiento de un episodio memorable de la vida de los héroes para mostrarnos -en el simbolismo tanto como en al naturalismo- la vida misma, en su integridad como en su indigencia, en su carácter más banal y ordinario, en su estado de objeto a priori inerte e insignificante (p. 50).

Esta vida “ordinaria” “insignificante” en la escritura desde el rodeo, se convierte en una vida llena de riquezas, pues exige del escritor mayor implicación, exige que éste se inmiscuya en un contexto para alcanzar a percibir lo otro, lo que está oculto, lo que se aleja del centro, lo que no salta a la vista, y plantea otras peripecias que pueden ser más ricas para quien desee aceptarlas.

La voz del dramaturgo busca que la escena se transforme en la medida que va transcurriendo y para que eso suceda tienen que transformarse las maneras clásicas de estructurar el texto dramático. Es decir, romper los moldes establecidos -sin desconocerlos- para construir otros moldes más parecidos al contexto social y cultural actual, al contexto social y cultural de Teatro Estudio, un contexto rural, violento, lleno de gritos, mediado por el crecimiento industrial; pero también festivo y cultural; apuestas más personales, privadas si se quiere decir, un teatro que no represente al mundo de forma general, sino que lo represente de manera precisa, en cuanto a tiempo y espacio, un teatro en donde lo importante no es solo lo que le pasa al personaje en la historia, lo importante, es también lo que le puede pasar al actor y a los espectadores mientras ésta transcurre, ya que se pueden ver, por su simpleza, reflejados en la misma, se pueden sentir inmiscuidos en los rodeos.

¿Y cómo llegar a este tipo de escritura? ¿Cómo olvidarnos de los temas y los personajes que para todos son los importantes?

La *fragmentación* es una respuesta, la fragmentación en espacio, tiempo, lugar, es la posibilidad de las micro historias, es la posibilidad de la voz del dramaturgo al servicio de la del actor, un actor con multiplicidad de personajes; se busca con el *rodeo* generar todo tipo de fragmentación que permita dar la sensación de muchas obras en una. Rodear las historias y a los personajes, rodear al actor con tantos detalles como rodea una serpiente a su presa, para que este

no represente las fábulas, sino que esté dentro de ellas, fábula dentro de la fábula, tiempo fuera y dentro del tiempo, espacio sin espacio. Si logramos atrapar al espectador desde estos rodeos, con estos juegos de fragmentación, es posible que lo mantengamos así durante todo el tiempo que dure la representación.

Entonces lo que hago con la escritura es dar *rodeos* que permitan *fragmentar* la escena lo más que se pueda; utilizo estos dispositivos técnicos para la construcción de la historia, ahora la pregunta es ¿Cómo escribirla?, mejor todavía ¿Para quién hacerlo? y aparece otro dispositivo técnico que venía indagando y que me pareció el oportuno para la escritura; el *monólogo*.

Siempre pensé que el *monólogo* era un actor en la escena “vomitando” palabras, que en el monólogo era el texto lo más valioso, que la palabra lo sostenía, pero después de ahondar en esto, entendí que es precisamente lo contrario, que es el *silencio* lo que sostiene la acción y al actor; no necesariamente el silencio físico, es decir, el de la falta de palabras; me refiero a ese otro silencio que se aloja entre el cuerpo del actor, la palabra y el espacio escénico, es un silencio que se instala en el escenario para acompañar, o por el contrario, para abandonar al actor, porque en la soledad de la escena el actor se aferra al silencio, a la sinceridad de la palabra, del gesto, de la acción, se aferra a la sinceridad a la que nos obliga la soledad y que nos regala el silencio.

El *monólogo* es la desnudez, es la soledad del dramaturgo frente al papel, pero también la soledad del actor en el escenario; es el silencio que aturde en los ojos y en los oídos, es el silencio que ciega a los ojos del actor que solo los utiliza para ver; el *monólogo* es la plena conciencia del actor y del dramaturgo antes de la náusea, es el actor consigo mismo y se supone que engañarse a sí mismo es más difícil que engañar a los otros, al público. El actor y el dramaturgo en un monólogo no pueden mentir, pues no tienen quien sostenga esas mentiras, no tienen compañeros en escena que lo ayuden a sostenerlas, el actor tiene que estar cierto en la escena y el personaje debe estar presente, no necesariamente narrando, sino que debe estar atravesado por el instante como conflictuado, interactuando con los otros (Chabaud, 2014):

¿Cuáles son esos otros? Me atrevo a pensar, que primero el dramaturgo, que también se tuvo que enfrentar a la soledad para escribir y después, esos “fantasmas” que acompañan al actor y que tendrían que verse, o por lo menos sentirse en la escena, para que el público sienta los conflictos internos de ese actor, es decir, un actor en escena interpretando un monólogo se tiene que ver completamente poblado de conflictos, acompañado siempre de conflictos, de “fantasmas”.

Escribir un *monólogo* es descubrirse así mismo, es describirse así mismo, la escritura del *monólogo* es una de las formas que tiene el dramaturgo de libertarse así mismo o de sí mismo -que en muchos de los casos termina siendo un ejercicio mucho más poderoso y aún más si el dramaturgo también es actor, como en mi caso- es una especie de autorretrato, se pintan las letras para mostrar el alma del autor, y para esto se genera la necesidad de los rodeos, pues hablar con, y de sí mismo, siempre va a ser difícil, y el escritor va a intentar decir lo que quiere decir adornándolo, disfrazándose, con rodeos y eso es lo interesante.

De vuelta al *rodeo* para llegar a sí mismo, rodearse para conocerse, para reconocerse, para encontrar esas cosas que están ahí, pero que por las convenciones teatrales en muchas ocasiones no se perciben, encontrar en el escenario un actor que, con y desde otras partes interactúan; desde sus manos, sus pies, sus orejas, un actor que habla con su espalda y a su espalda, un actor que habla con sus miedos y sus alegrías, desde sus miedos y sus alegrías, un actor que habla con sus silencios y también con los del dramaturgo, un actor que habla consigo mismo, pero en voz alta, un actor que le tiene miedo a no escuchar y que por eso habla fuerte; pues en definitiva, lo que nos aterra de la soledad, del monólogo, no es la ausencia de los otros, sino la compañía de sí mismo. Es por eso que el actor y el dramaturgo hablan, para suponerse acompañados. El monólogo es la expresión misma de la soledad en el teatro. La escena en el monólogo debe ser un silencio en constante grito, el monólogo es un reto profundamente interesante para el actor, el director y el dramaturgo, pues, aunque ha sido desacreditado desde la incomprensión, el rechazo y la descalificación, éste representa una gran posibilidad dramática por su importancia (Chabaud, 2014).

Ya habían unas decisiones desde la voz del dramaturgo; entendí que quería escribir un *monólogo* y que lo iba a hacer desde los *rodeos*, desde temas triviales, con personajes comunes y utilizando la *fragmentación* lo más posible; pero todavía me quedaba definir sobre qué tema lo iba a hacer; y no pude dejar de pensar en el amor o en el odio; pero esos son grandes temas; así que me incline por el llanto que hace parte de los dos y es mucho más trivial; el *llanto* como dispositivo creativo, el *llanto* desde y con el cuerpo, el *llanto* que en ocasiones inunda el alma y que, en otras, por el contrario, la vacía. Es indiscutible que los seres humanos siempre vamos a seguir hablando de lo mismo, lo que tiene que cambiar es la forma de hacerlo, desde la periferia hasta el centro, desde los lados, desde atrás, desde los personajes más insignificantes, desde conflictos triviales; es

decir, desde el hombre en su desnudes y no en sus trajes de emperador. Entonces el *llanto* me pareció un tema acertado.

Si el tema ya estaba resuelto, solo me quedaba encontrar la manera de abordarlo, la forma como iba a entrar a ese tema, repito, sin hacerlo por los lugares comunes y no pude dejar de pensar -por mi condición de actor- en la cantidad de personajes que he hecho, pero sobre todo, la cantidad de personajes que he dejado de hacer -debido al cambio de grupo de teatro, maté casi 17 años de personajes, a 30 o 31 personajes- y no pude dejar de sentir en mí, una profunda nostalgia, como si me naciera la necesidad de hacerle a estos personajes un homenaje. Fue en ese momento cuando surgió la primera acotación y con esta la ruta de escritura para este monólogo:

El actor hace un monólogo, porque absolutamente todos somos monólogos, porque todos somos y hemos sido muchas cosas distintas. Cada parte del actor ha sido una parte de otra cosa, de otros personajes, cada lágrima del actor le pertenece a otro, cada sueño a otro, cada alegría a otro, cada miembro a otro, cada recuerdo, cada sensación, cada dolor a otro. Por eso este actor va a realizar su propia autopsia, se va a desmembrar, para intentar entender a quien le pertenece cada parte de lo que fue (Soto. sp).

Estaba el tema, y al parecer también estaba la manera de entrar en él: un actor en un monólogo despidiéndose de los personajes que ha hecho y que no es muy claro si es un actor presentándose a sí mismo, o un actor hablando en escena de los personajes que ha representado; entonces solo quedaba empezar a indagar de manera juiciosa sobre lo que este tema le ha sugerido a otros; y sentarse a escribir.

No me sorprendió, por razones obvias, el mucho material que encontré al respecto; Guayasamín por ejemplo, conocido también como “El pintor del llanto” o Frida Khalo y su “Lagrima viva”, o Edvard Munch y su obra “El grito” con sus cuatro cuadros, o la película que lleva el mismo nombre de la serie de Munch, de Michelangelo Antonioni, o el “Ángel exterminador” de Luis Buñuel con su grito contenido, o los muchos poemas de Federico García Lorca o Fernando Pessoa y su saudade permanente, o el tango y el punk como músicas de dolor y llanto, o la vida privada del actor y el director, con sus pequeños dolores y pérdidas, sus duelos, sus desamores y sus luchas diarias, la vida privada de un grupo de trabajo, pero también de amigos,

que han compartido años de riñas creativas, sociales y humanas. Es preciso que esto sea relatado - por lo menos una vez- pero no de forma que parezcan verdad, sino que sean ciertas, certezas desde el *rodeo*, certezas que rompan la verdad, pero que nos instale en realidades distintas, una vida privada en constante descubrimiento de sí misma.

Digo que todo esto ligado a la vida de un autor, de un director, de un actor y de muchos personajes, ligado a las formas que existen para llorar, ligado a un tema universal y cercano a todos, ligado a una manifestación corporal, a las múltiples posibilidades de *rodeos* y de *fragmentación*, ligado a la intimidad que el *llanto* supone en el dramaturgo y el actor, ligado al dolor y a la alegría, a la música, a la escritura, al cine, a la pintura, al teatro... ligado a la vida; este tema me permitió como escritor indagar sobre mis formas de *llanto*, y sobre las formas de llanto del mundo, lo único que podía resultar de esto fue un montón de letras que brotaron como lágrimas, y como dice el actor... o ¿el dramaturgo?:

Nunca se piensa también cómo después de haber llorado. Los pensamientos son tan claros que se hacen formas, los pensamientos son tan claros que se vuelven palabras y las palabras son tan redondas y bonitas y son tan juguetonas, que se vuelven letras -parecen gatos- y estas letras, igual que las lágrimas, empiezan a caer y uno se anima, y deja que broten como cascadas abundantes y entonces las palabras y las letras se vuelven deliciosamente refrescantes. Miaoooo, miaooo (Soto, sf).

6.3.2. Camino hacia la dramaturgia. “Autopsia de un actor”

Inicialmente se indago sobre algunos referentes importantes del teatro universal (En el caso del dramaturgo, Fernando Bercebal y la Creación colectiva), lo que nos arrojó otros autores específicos, en mi caso a Sarrazac y su concepto de *rodeo*, que plantea básicamente escribir sobre temas y personajes comunes. Este concepto me indujo a escribir sobre los pequeños sucesos que nadie escribe, de los sucesos “triviales” de los personajes del común, como somos casi todos, como en un juego, donde lo importante está oculto. De allí surgió otro elemento técnico que fue la *fragmentación*, fragmentar la historia, el tiempo, el espacio, los personajes, la unidad dramática. Posteriormente se llegó a la acotación inicial que me habló de un *monólogo*, y fue más clara la decisión de escribir el texto desde un *monólogo*. Surgió otro autor, Jaime Chabaud, que tiene

algunas reflexiones sobre este tipo de escritura. Después con las lecturas y primeros ejercicios escriturales apareció la importancia del *silencio, la soledad y la sinceridad* en el monólogo como elementos creativos. Apareció la pregunta sobre el tema que quería escribir, pero no sólo como dramaturgo, sino también como actor que he sido por más de 20 años. Apareció el *llanto*, que, junto a *el silencio, la soledad y la sinceridad*, se convirtieron en el dispositivo generador del texto.

Con el primer dispositivo técnico que fue el *rodeo y la fragmentación*, este llanto no podía ser el llanto común y por lo común y empecé una indagación sobre las muchas posibilidades de llanto, que al final del texto fueron 12; del que llora en la bañera, del que llora en público, del pesimista, del que llora por amor, del que llora cuando nace, del atacado, del contenido, del que va al teatro, del feo, del que se machuca, del que va en moto y le pega el viento, del que cocina en leña, entre otros. Con este material se inicia el trabajo práctico en el escenario con el actor, el director y un fragmento del texto dramático. Por último, gracias a este trabajo y a las indagaciones del actor y el dramaturgo se termina de escribir la obra que se titula “Autopsia de un actor”.⁵

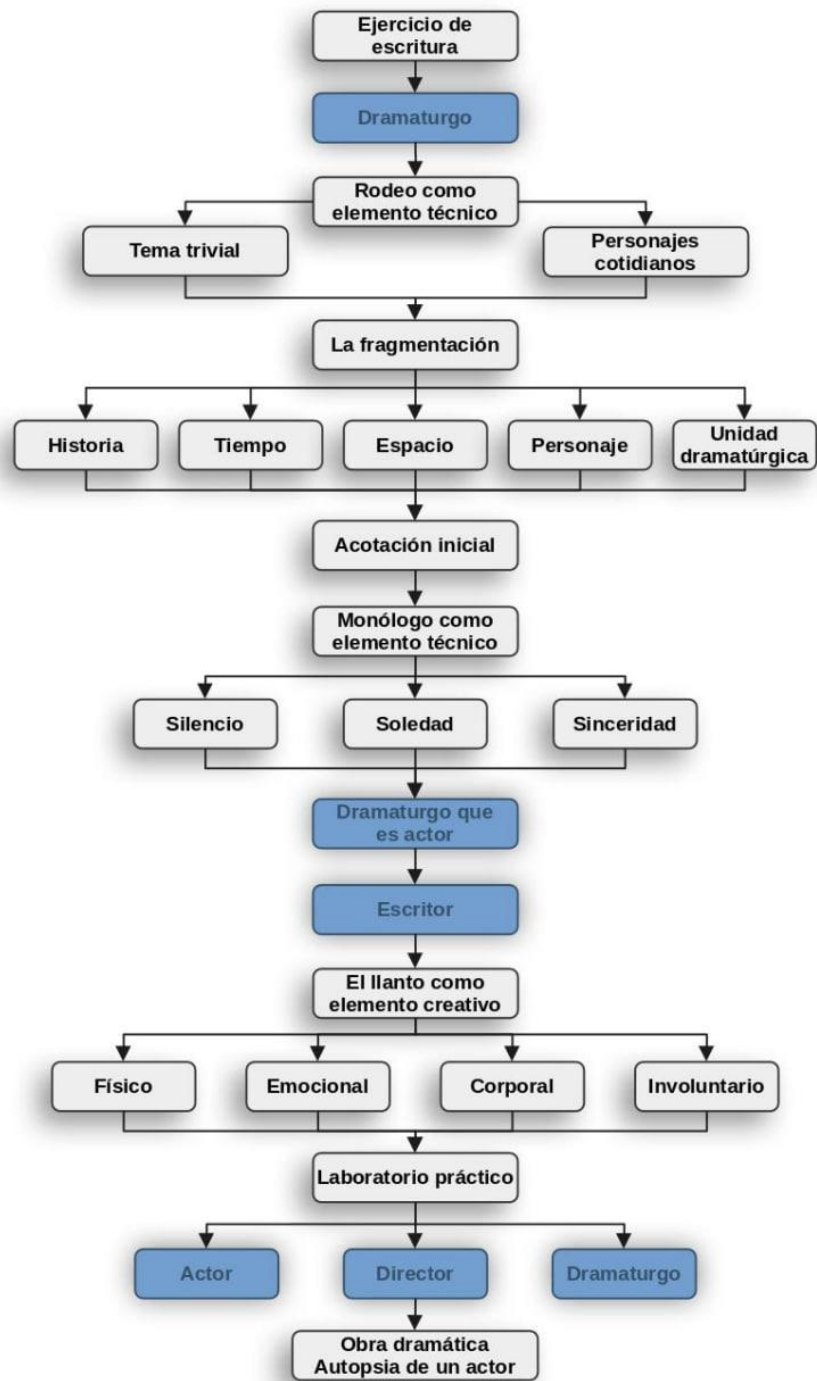
No sobra decir, que este trabajo de laboratorio funciona independientemente de las búsquedas personales que cada grupo de trabajo tenga, pues lo interesante está en la importancia del trabajo individual y de cómo este le aporta al colectivo, que los dispositivos técnicos y creativos van a cambiar según las búsquedas, pero que si se hacen con conciencia y coherencia, el trabajo final será muy interesante.

⁵ Ver anexos en

https://drive.google.com/drive/folders/1q98Yb_VPF1GOT6tQcrEkz94cMartLwcV?usp=drive_link

Figura 3.

Camino hacia la dramaturgia⁶



⁶ Proceso de creación para la creación desde la dramaturgia. *Elaboración propia.*

6.4. La voz del director

6.4.1. Poética del proceso

Un contenido vago, no descubierto totalmente, engendra una forma imprecisa, vaga y poco expresiva. Cuando un contenido – idea, pensamiento y sentimiento- alcanza en la conciencia de un artista tal claridad que la llama de su verdad contenida haga arder el alma de éste y conmueva todo su ser, entonces y, solo entonces, el contenido hará en la fantasía del artista una expresión clara, concreta y sensible, (Zajova, s.f).

Este apartado constituye lo que llamamos la voz del director, este director que se constituye gracias a una serie de preguntas y de inquietudes que ocurren en un territorio y en un tiempo particular, por unos modos que se integran gracias a un devenir, a unas circunstancias y a una serie de acontecimientos que han ido derivando, por lo general, en más preguntas, quizás a las que no da respuesta pero que en la búsqueda por resolverlas, ha hecho conciencia del camino andado y de la palabra dicha.

En la búsqueda por una definición o delimitación de las funciones correspondientes al campo de la dirección, se puede concluir que esas función siempre van a ser variables, según la concepción ideológica de los participantes de la puesta en escena, en nuestro caso, podemos afirmarnos en una concepción del director como un provocador, quien encamina la creatividad del actor, un ojo externo que sopesa las ideas producidas por un equipo creativo, es quien pone a dialogar una multiplicidad de elemento que deben ir constituyendo la puesta en escena, es quien une los puntos, tiende los puentes que conectan las ideas del equipo creativo, es quien toma las decisiones definitivas de la puesta en escena.

Debo decir que mi lugar casi siempre ha sido el escenario -como actor- no a manera de excusa ni mucho menos, sino, porque quiero hacer énfasis en la necesidad manifiesta que encuentro entre el director y actor, en esa correlación y en esa tarea compartida que es la decodificación del texto escrito, el entendimiento entre varios lenguajes o la construcción de un nuevo lenguaje. En esta relación se es lector y decodificador y se es código y significante.

La construcción de ese lenguaje es lo que nos ocupa, la construcción de ese nuevo lenguaje que es derivado del diálogo entre diferentes lenguajes, perspectivas, tiempos, espacios,

circunstancias que aportan bidireccionalmente. Esa relación para construir lenguaje me ha llevado a asentar mi mirada en lo que llamaré “*multicontextualidad*”, la búsqueda del entendimiento de los múltiples contextos que aparecen dentro de la construcción escénica que en Teatro Estudio hemos venido desarrollando.

¿Qué tan rigurosos hemos sido con la lectura de la obra en construcción y del análisis de los múltiples factores (contextos) que pueden ser determinantes para la construcción de una obra vista de una manera más profunda? Según Pavis (1982):

“la noción de contexto es tan problemática para el teatro como para la lingüística. En efecto, sería preciso inventariar y formalizar los rasgos contextuales para estar en condiciones de descifrar el sentido de la situación. Finalmente resulta delicado discernir en la presentación, lo que pertenece al ámbito de la situación dramática, de la ideología del público, de los valores culturales propios a un grupo específico.” (p 92).

Parto de la idea de *multicontextualidad*, porque encontré necesario hacer énfasis en las diferentes perspectivas que deben ser tenidas en cuenta para la realización de un espectáculo teatral, no sólo técnicas sino también un reconocimiento vivencial de los miembros del equipo, de cuál es la relación de la obra con el entorno y del entorno con la obra.

Eugenio Barba me ofrece una noción relevante a la que apelo para reconocer como fundamental la relación del director con el actor, más aún, de la relación profunda y estrecha que debe tener el actor consigo mismo, ese grado de conocimiento y de constante indagación que el actor se debe estar haciendo, de cómo es el constructo de su ser, entender de dónde deriva su manera de habitar el mundo y entender cómo esto es el material que posee para habitar luego el escenario.

Un actor que se indaga, que se pregunta de dónde viene, cuáles son esos acontecimientos vitales que lo han puesto en el escenario, que lo han formado como ser social y que determinan el destino de sus intereses, de sus dudas, de sus inquietudes, un actor que tenga una alta noción del contexto en el cual nace, crece y se desenvuelve, es fundamental porque esto le permite dialogar con otros contextos que no le pertenecen.

Ese actor que ha hurgado en su pasado y sabe qué es lo que tiene en el cuerpo, cuáles son las herramientas, cuáles son los atributos que posee, es el actor que nos interesa, es el actor que

requerimos para entablar diálogo con otros contextos, será el actor que nos ayude a generar lenguaje, a entablar el diálogo entre el director y el autor, sólo la acción recíproca entre el director y el actor garantizan un resultado artístico cabal (Zajava, s.f).

Este actor capaz de leer contexto -no solo el suyo- se suma al director para leer el contexto de la obra en particular y encontrarle todas las aristas posibles, para hallar la mayor cantidad de elementos que puedan usarse con el fin de solucionar la puesta en escena. Hago esta anotación porque ha resultado evidente que el estudio o indagación de un contexto da como resultado la necesidad de abordar otros contextos, que en ocasiones no están a la vista pero que hallarlos, indagarlos, leerlos, puede aportar elementos determinantes y supremamente aportantes en la composición escénica.

Empezamos entonces a desglosar un sin número de contextos que merecen una mirada y un escudriñamiento, una indagación que nos permite un mayor entendimiento de aspectos individuales de la obra, no con el ánimo de particularizarlos, sino más bien, con la intención de encontrar los puntos relevantes o quizá irrelevantes que deban ser unidos.

El contexto de la obra y el contexto histórico siempre han sido los puntos recurrentes dentro del proceso de creación y se han abordado de múltiples maneras -por lo general documentales o testimoniales- para dar solución a la puesta en escena, pero ¿A qué otros contextos podemos apelar para enriquecer nuestra investigación creativa?

El *contexto del actor*, del grupo que monta la obra (Teatro Estudio), el contexto económico, el contexto del espectador, el contexto ideológico del elenco participante en el montaje, contexto social; pueden ser una cantidad innumerable de contextos que nombrados desprevenidamente aludirían a una obviedad dentro de cualquier proceso creativo, obviedad que nos ha hecho ver el contexto como un todo, poseedor de unos elementos que obedecen a unos patrones establecidos, elementos que vistos desde una perspectiva “*multicontextual*”, de una manera más consciente o rigurosa, puede permitirnos acercarnos a lo que Zajava (s.f), llamaba la *verdad teatral*. Una verdad que en este caso se busca a partir de un texto en particular, pero que debe partir de un elenco, un grupo -Teatro Estudio- que tiene un devenir, una postura frente al entorno que lo rodea, de un actor que tiene un contexto propio pero que se ha confrontado consigo mismo y ha reconocido la filigrana de su propia existencia.

Decidí inicialmente que en esta ocasión y para la presente investigación, el punto de partida sería la indagación por el *contexto del actor*, *el contexto del grupo* y *el contexto de la obra*, donde encontramos los puntos que entre contexto y contexto debemos poner a dialogar.

En *el contexto del actor* encontré elementos significativos no solo de su vida, sino también de un interés manifiesto por un cuerpo en estado de representación y por una extra-cotidianidad que habita el escenario de múltiples maneras, un cuerpo instruido y comprometido, atento a las circunstancias que se dispondrían para interactuar con ellas. Un actor que ha indagado el *llanto* y el *grito* desde múltiples contextos y los ha llevado a escena.

En *el contexto del grupo*, el diálogo partió de unas premisas que creíamos tener muy establecidas desde el momento en el que nos conformamos, pero que desencadenó una discusión que nos permitió entender que algunas de esas premisas no aplican en nuestro grupo y que hemos ido llegando a otras que en realidad nos representan; optamos por un teatro liviano -ligero de equipaje-, por el momento seguiremos trabajaremos el mismo elenco, no trabajamos para vivir, nuestro oficio en nuestra vida, somos un grupo que estudia, se cuestiona, estamos en permanente laboratorio.

Indagando sobre *el contexto de la obra* contamos con la particularidad de tener presente la voz del dramaturgo durante el proceso, esto nos permitió ahondar en cada uno de los aspectos de la obra y de muchos otros que no logramos identificar en el trabajo con el actor. Leímos la obra a la luz de las tres voces que aquí confluyen: las voces del actor, director y dramaturgo.

Este actor que por medio de una serie de ejercicios hizo memoria de algunos de los personajes que ha realizado durante su vida, fue acercado a las ideas que el texto nos planteó, la idea del *llanto* y el *grito* atravesaron nuestra búsqueda y nos llevaron a varios personajes que el actor ha representado en su carrera actoral. De estos hicimos una selección de personajes que empezaron a entrelazarse con la obra “Autopsia de un Actor”.

De lo anterior, se fue configurando *el guion de la puesta en escena*, donde se consignaron unas decisiones de dirección extraídas del proceso realizado en el laboratorio y de la confrontación de los tres contextos antes mencionados. Unas decisiones que arrojan unos resultados escenográficos, planos de luces, acciones, comentarios contextuales e ideas que ayuden a solucionar la puesta en escena.

Dicho guion, si bien es la perspectiva del director, es el resultado de un diálogo a tres voces que nace del trabajo creativo de un equipo que da validez a la individualidad para fortalecer al colectivo.

6.4.2. Camino hacia el guion de puesta en escena.

Surge de la pesquisa bibliográfica una preocupación que se le ha dado al “contexto” dentro del proceso creativo en Teatro Estudio y el gremio teatral cercano, pues es difícil demarcar los límites entre un contexto y otro.

Parto de la idea de que son muchos los contextos sobre los que se debe asentar la mirada (*multicontextualidad*) para realizar una puesta en escena que no se quede en la representación de un texto escrito, sino que permita un diálogo entre el actor, el director, el dramaturgo y el espectador.

Tres contextos fueron indagados dentro de esta ruta de dirección: el contexto del actor, del grupo y de la dramaturgia.

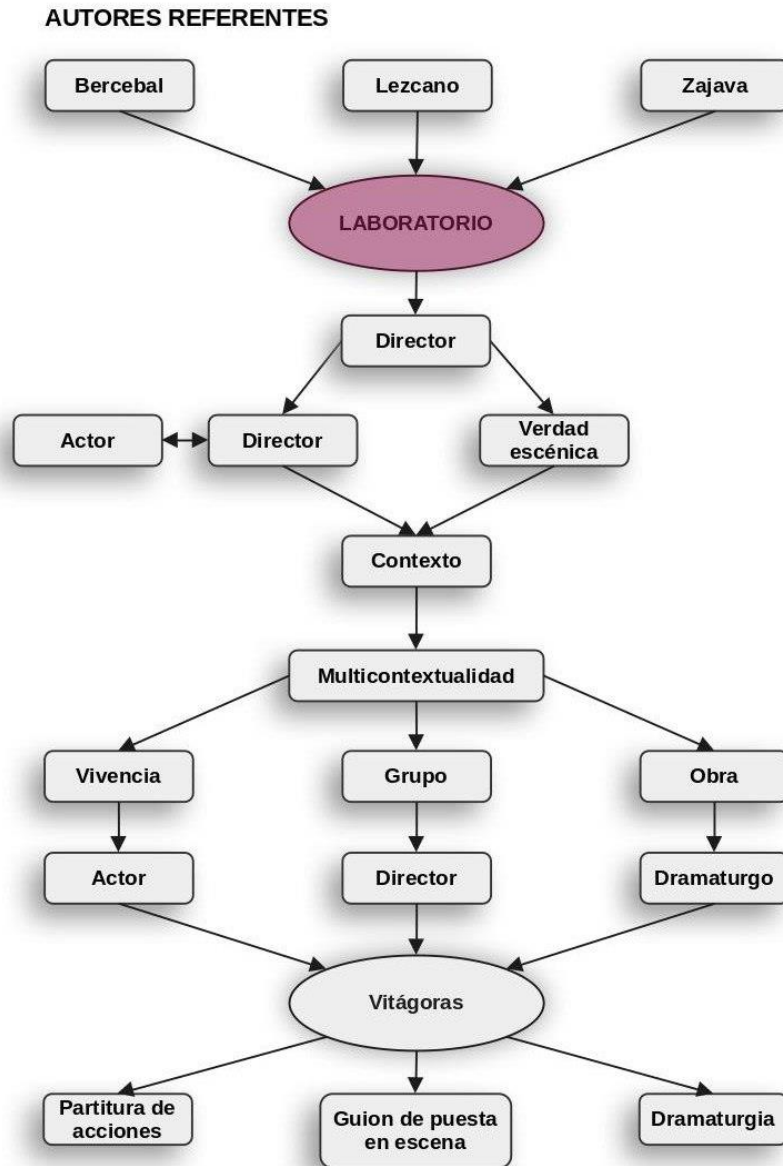
En *el contexto del actor*: Eugenio Barba plantea un viaje al pasado del creador para encontrar los acontecimientos que lo definen, este será el punto de partida para propiciar la relación actor -director. Se le planteó al actor recordar algunas historias personales para ser contadas en el escenario con diferentes premisas. Luego apelando nuevamente al recuerdo hicimos un barrido por algunos de sus personajes.

En *el contexto del grupo* se hizo una constante reflexión a la historia compartida que tienen los miembros fundadores de Teatro Estudio y que hoy participan en la presente investigación. Se identificaron cuáles son algunos de los postulados que hoy siguen dirigiendo su enfoque creativo.

Y en *el contexto de la obra*, inicialmente junto al actor, se indago en el escenario alrededor de dos ideas que el dramaturgo ofreció antes de escribir la obra (el llanto y el grito). Una vez terminado el texto se hicieron varias lecturas con diferentes intenciones, lecturas con el actor, con el dramaturgo y otras en las que participamos todos. Luego retomamos el trabajo en el escenario y empezamos a generar un diálogo entre los diferentes contextos para unir los puntos que consideramos necesarios unir. De esto se fueron estructurando unas imágenes que quedaron consignadas en el guion de la puesta en escena.

Figura 4.

Proceso de creación desde la voz del director⁷








⁷ Mapa conceptual de la voz del director. *Elaboración propia.*



7. Resultados artísticos

7.1. Partitura de acciones. Autopsia de un actor

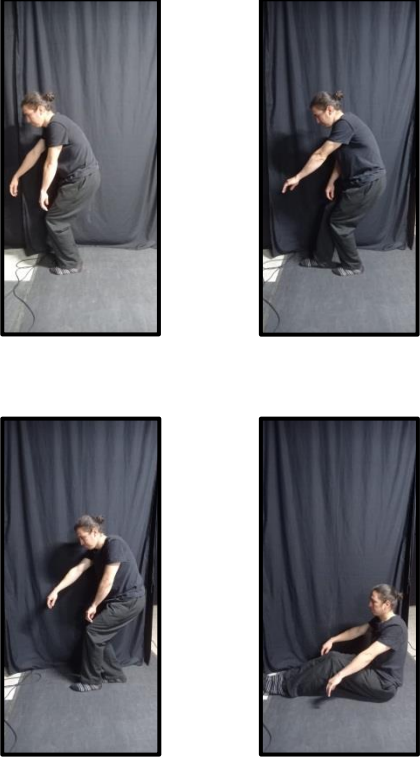
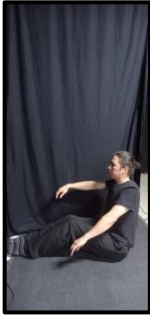
El actor hace un monologo, porque absolutamente todos somos monólogos, porque todos somos y hemos sido muchas cosas distintas. Cada parte del actor ha sido una parte de otra cosa, de otros personajes, cada lagrima del actor le pertenece a otro, cada sueño a otro, cada alegría a otro, cada miembro a otro, cada recuerdo, cada sensación, cada dolor a otro. Por eso este actor va a realizar su propia autopsia, se va a desmembrar, para intentar entender a quien le pertenece cada parte de lo que fue (Soto, sf).

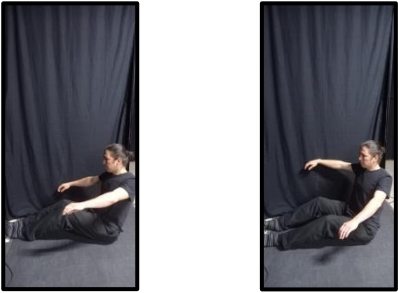
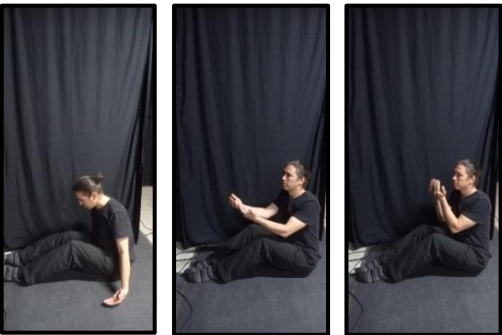

Texto	Acciones	Comentarios
Siempre fui un hombre chillón.		Mano en el ojo
Siempre fui un hombre...		Mano derecha vertical




<p>O ¿siempre fui mujer...?</p>		<p>Mano derecha horizontal</p>
<p>Bueno... Siempre fui...</p> <p>Lo cierto es que siempre chillé. Siempre fui muchas cosas, y a todas esas cosas, en definitiva, les gustaba llorar.</p> <p>Estas líneas primeras que ustedes están escuchando, van a ser, cuando termine esta, mi intervención, también las últimas que escuchen.</p>		<p>Dos manos horizontales al nivel de la boca</p>
<p>Claro, de mi boca.</p>		

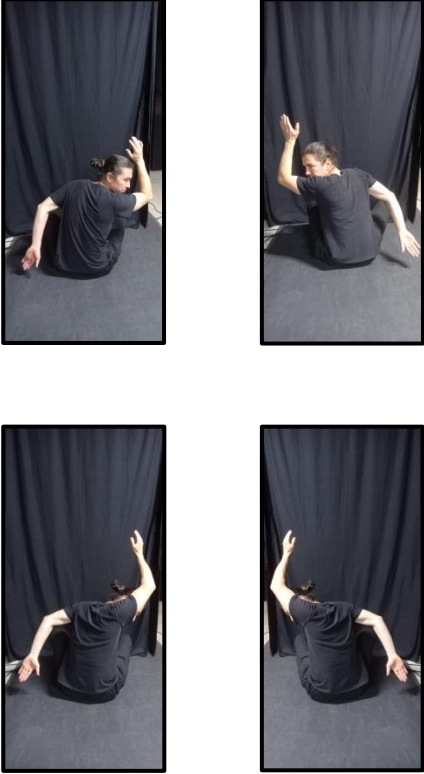

<p>Pues naturalmente escucharán también de muchas otras bocas, muchas otras palabras, que quizás se asemejen a las mías y a las tuyas y también a las de nadie.</p> <p>Siendo claro. Lo que quiero decir...</p>		<p>Manos en diferente posición</p>
<p><i>(El actor se detiene y reflexiona)</i></p> <p>¿Siendo claro, o siendo Clara?</p>		




<p>Porque si soy claro, puedo explicar eso que venía diciendo y que me es muy fácil concretar para seguir el monólogo, pero siendo Clara... si soy Clara ya no sería este que está hablando, sino que sería esta que les está hablando, y este asunto de género es, en estos momentos, un tema que no podemos pasar de largo.</p>		<p>Juego de manos y luego se asoma por entre las manos</p>
<p>Lo que quiero decir es que cuando termine de hablar es porque estaré muerto, o muerta.</p>		<p>Manos al nivel de la boca</p>



<p>Esto que ustedes ahora escuchan lo empecé a pensar justo después de haber tomado un largo baño.</p> <p>¿Ustedes se preguntarán por qué? Pues muy sencillo.</p>		<p>Camina hacia atrás y va cayendo</p>
<p>Les dije que era un chillón y mi lugar favorito en todo el mundo para llorar es en la tina.</p>		<p>Sentado</p>
<p>Creo que me gusta llorar en la tina, porque así nadie sabe que estoy llorando, y además porque cuando lloro en la tina, me parece que lloro un montón y cuando lloro tanto me siento más desgraciado y si algo me</p>		<p>sensación de flotar</p>

<p>gusta tanto como llorar es sentirme desgraciado.</p>		
<p><i>(Para sí)</i> Creo que tengo alma de griego <i>(Al público)</i> de griego antiguo quiero decir</p>		<p>Recoge agua con las manos</p>
<p>Les decía que esto lo empecé a pensar después de haber llorado.</p> <p>Nunca se piensa tan bien como después de haber llorado. Los pensamientos son tan claros que se hacen formas, los pensamientos son tan claros que se vuelven palabras y las palabras son tan redonditas y bonitas y son tan juguetonas, que se vuelven letras -parecen gatos- y estas letras, igual que las lágrimas, empiezan a caer y uno se anima,</p>		<p>Juega con el agua, primero con una mano y luego con la otra</p>

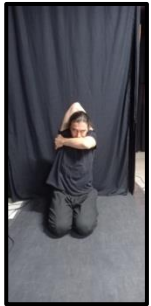
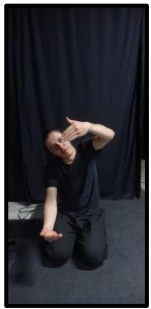
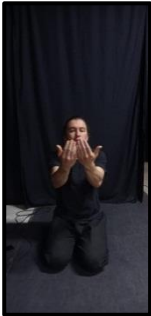
		
<p>y deja que broten como cascadas abundantes y entonces las palabras y las letras se vuelven deliciosamente refrescantes. Miaoooo, miaooo.</p> <p><i>(El actor se lame para refrescarse)</i></p>		<p>Come</p>
<p>Las letras bien escritas se vuelven verdades absolutas que nos golpean a todos. <i>(Sentencioso)</i> A todos sin excepción.</p> <p>Que trascienden el tiempo y el espacio, que se traducen incluso. Que nos traducen a nosotros que somos tantos y tan parecidos. Y cuando algo nos golpea con tanta contundencia nos hace llorar, y eso es sencillamente... hermoso.</p>		<p>Las coge de la mano y se las mete en la cabeza</p>

<p>Les decía pues que me gusta llorar, y lloro por muchas cosas.</p> <p>No es que tenga un derrotero claro para encaminar las lágrimas por un objetivo específico, no; más bien, estoy siempre muy alerta para atrapar cualquier oportunidad que me permita desarrollar el noble oficio de chillón.</p>		<p>De espaldas habla por entre las manos</p>
<p>¡Tenemos tantas razones los seres humanos para sentirnos tristes! Que se nos dañó el carro... que se nos perdió la cartera... que botamos el celular... que nos dio un barro... una varice... un juanete.</p> <p>Que se murió el vecino, la madre, la hija. Que perdió la selección... que nos dejó el bus... la mujer.</p>		<p>Juego con las manos</p>

		
<p>Que nos dejó la vida.</p>		<p>Golpe al estómago, hace como si se sacara algo y lo lanza</p>
<p><i>(Efusivo)</i> ¡Juan José! Así se llamaba el vecino que se murió; para ser cierto no se murió, se auto murió, es decir, se suicidó; para el caso es lo mismo.</p>		<p>Baila</p>

<p><i>(Silencio)</i></p> <p>No estoy contento porque se murió, no; estoy contento porque lo recordé, porque es bonito, porque si lo miramos con detenimiento -cosa que casi nunca hacemos- Juan no murió del todo, pues lo estoy recordando, y si lo recuerdo es porque no murió completamente, algo tenemos en nosotros que nos hace demiurgos, creadores, algo tenemos de dioses que nos permite revivir lo que creíamos muerto.</p>		
<p><i>(Incorporándose. Riendo)</i></p> <p>Decía que cuando estoy en la tina y estoy llorando; veo cómo las lágrimas caen y se van por el desagüe y creo reconocer y diferenciar cuales de esas gotas de agua son saladas y cuales no, y me parece que cuando se juntan, las lágrimas se abrazan entre sí, y forman charcos irregulares, diferentes a los charcos que forma el resto del agua -del agua que proviene de la tina quiero decir- y me da</p>		<p>Vuelve a la tina. Sensación de flotar juega con el agua</p>

tristeza ver esos charcos desiguales, charcos que lloran, que se juntan para llorar, charcos formados por una materia diferente a los otros, por una materia más noble. Más triste.



7.2. Fragmento del monólogo “Autopsia de un actor”

En la búsqueda de la construcción de este texto, se encontraron, como se mencionó anteriormente dos dispositivos técnicos, que son el *rodeo* y el *monólogo* y un dispositivo creativo que fue el *llanto*, el dramaturgo encontró la soledad en la escritura y la soledad del actor en la escena para, dando rodeos, hablar de lo que le interesa; un texto que le hace apología a un hecho prosaico como es el llanto, pero sin abordarlo de forma común, es decir, el llanto desde muchas posibilidades, del que llora en la bañera, del que llora en público, del pesimista, del que llora por amor, del que llora cuando nace, del atacado, del contenido, del que va al teatro, del que se golpea, del feo, en fin, el llanto como condición humana.

También se indaga sobre muchas posibilidades del monólogo; del actor que habla con sigo mismo, del que representa a más de dos personajes, del que utiliza un dispositivo externo -como el teléfono- para interactuar con un otro imaginario, del que habla con el público, del que dialoga con un alter ego. El actor en un monólogo, pero con la posibilidad de estar conflictuando todo el tiempo en la escena.

Por último, estas posibilidades del *monólogo* y del *llanto*, permitieron, por medio del *rodeo*, la construcción de un texto dramático que pretendió romper con la estructura clásica de tiempo, espacio y lugar, y sobre todo, con la idea de las grandes historias, para aventurarse en una búsqueda íntima del dramaturgo y sus conflicto, que terminaron con la obra “Autopsia de un actor” de la cual me permito en dejar un fragmento, consignado en este trabajo:

Autopsia de un actor

(El actor hace un monólogo, porque absolutamente todos somos monólogos, porque todos somos y hemos sido muchas cosas distintas. Cada parte del actor ha sido una parte de otra cosa, de otros personajes, cada lágrima del actor le pertenece a otro, cada sueño a otro, cada alegría a otro, cada miembro a otro, cada recuerdo, cada sensación, cada dolor a otro. Por eso este actor va a realizar su propia autopsia, se va a desmembrar, para intentar entender a quien le pertenece cada parte de lo que fue)

Siempre fui un hombre chillón.

Siempre fui un hombre...

O ¿siempre fui mujer...?

Bueno... Siempre fui...

Lo cierto es que siempre chillé. Siempre fui muchas cosas, y a todas esas cosas, en definitiva, les gustaba llorar.

Estas líneas primeras que ustedes están escuchando, van a ser, cuando termine esta, mi intervención, también las últimas que escuchen.

Claro, de mi boca.

Pues naturalmente escucharán también de muchas otras bocas, muchas otras palabras, que quizás se asemejen a las mías y a las suyas y también a las de nadie.

Siendo claro. Lo que quiero decir...

(El actor se detiene y reflexiona)

¿Siendo claro, o siendo Clara?

Porque si soy claro, puedo explicar eso que venía diciendo y que me es muy fácil concretar para seguir el monólogo, pero siendo Clara... si soy Clara ya no sería este que está hablando, sino que sería esta que les está hablando, y este asunto de género es, en estos momentos, un tema que no podemos pasar de largo.

Lo que quiero decir es que cuando termine de hablar es porque estaré muerto, o muerta.

Esto que ustedes ahora escuchan lo empecé a pensar justo después de haber tomado un largo baño.

¿Ustedes se preguntarán por qué? Pues muy sencillo.

Les dije que era un chillón y mi lugar favorito en todo el mundo para llorar es en la tina.

Creo que me gusta llorar en la tina, porque así nadie sabe que estoy llorando, y además porque cuando lloro en la tina, me parece que lloro un montón y cuando lloro tanto me siento más desgraciado y si algo me gusta tanto como llorar es sentirme desgraciado.

(Para sí) Creo que tengo alma de griego *(Al público)* de griego antiguo quiero decir.

Les decía que esto lo empecé a pensar después de haber llorado.

Nunca se piensa tan bien como después de haber llorado. Los pensamientos son tan claros que se hacen formas, los pensamientos son tan claros que se vuelven palabras y las palabras

son tan redonditas y bonitas y son tan juguetonas, que se vuelven letras -parecen gatos- y estas letras, igual que las lágrimas, empiezan a caer y uno se anima, y deja que broten como cascadas abundantes y entonces las palabras y las letras se vuelven deliciosamente refrescantes. Miaoooo, miaooo.

(El actor se lame para refrescarse)

Las letras bien escritas se vuelven verdades absolutas que nos golpean a todos. *(Sentencioso)* A todos sin excepción.

Que trascienden el tiempo y el espacio, que se traducen incluso. Que nos traducen a nosotros que somos tantos y tan parecidos. Y cuando algo nos golpea con tanta contundencia nos hace llorar, y eso es sencillamente... hermoso.

Les decía pues que me gusta llorar, y lloro por muchas cosas.

No es que tenga un derrotero claro para encaminar las lágrimas por un objetivo específico, no; más bien, estoy siempre muy alerta para atrapar cualquier oportunidad que me permita desarrollar el noble oficio de chillón.

¡Tenemos tantas razones los seres humanos para sentirnos tristes! Que se nos dañó el carro... que se nos perdió la cartera... que botamos el celular... que nos dio un barro... una varice... un juanete.

Que se murió el vecino, la madre, la hija. Que perdió la selección... que nos dejó el bus... la mujer.

Que nos dejó la vida.

(Efusivo) ¡Juan José! Así se llamaba el vecino que se murió; para ser cierto no se murió, se auto murió, es decir, se suicidó; para el caso es lo mismo.

(Silencio)

No estoy contento porque se murió, no; estoy contento porque lo recordé, porque es bonito, porque si lo miramos con detenimiento -cosa que casi nunca hacemos- Juan no murió del todo, pues lo estoy recordando, y si lo recuerdo es porque no murió completamente, algo tenemos en nosotros que nos hace demiurgos, creadores, algo tenemos de dioses que nos permite revivir lo que creíamos muerto.

(Incorporándose. Riendo)

Decía que cuando estoy en la tina y estoy llorando; veo cómo las lágrimas caen y se van por el desagüe y creo reconocer y diferenciar cuales de esas gotas de agua son saladas y cuales no, y me parece que cuando se juntan, las lágrimas se abrazan entre sí, y forman charcos irregulares, diferentes a los charcos que forma el resto del agua -del agua que proviene de la tina quiero decir- y me da tristeza ver esos charcos desiguales, charcos que lloran, que se juntan para llorar, charcos formados por una materia diferente a los otros, por una materia más noble. Más triste (Soto. sf).

7.3. Guion de puesta en escena

Dramaturgia	Escenografía, luces y música.	Acciones sugeridas	Apuntes de dirección
<p>El escenario será un cúmulo de cadáveres representados por vestuarios que cuelgan, algo así como una cava de frigorífico donde penden cuerpos del techo. El público puede estar a ambos lados del escenario. Debe haber una atmósfera fría. cuando las luces se enciendan el personaje estará colgado de un gancho que cae del techo.</p>			
<p>(El actor hace un monólogo, porque absolutamente todos somos monólogos, porque todos somos y hemos sido muchas cosas distintas. Cada parte del actor ha sido una parte de otra cosa, de otros personajes, cada lágrima del actor le pertenece a otro, cada sueño a otro, cada alegría a otro, cada miembro a otro, cada recuerdo, cada sensación, cada dolor a otro. Por eso este actor va a realizar su propia autopsia, se va a desmembrar, para</p>	<p>Escenografía: distribuidos en el escenario cuelgan vestuarios dando la sensación de que están flotando. Luces: Dos contra luces diagonales cruzan el escenario mostrándonos la silueta del actor. las luces van en contra picada para dar mayor altura al actor. En el transcurso de la escena se va encendiendo un ambiente cerrado.</p>	<p>El actor hace un recorrido por varios de los personajes que ha realizado en otras obras. Los personajes realizan acciones que parten de la idea del llanto. -Felipe -La confesión -Canuto -Tenias razón -Pedro (el músico) -La bailarina sonámbula.</p>	<p>Ponemos en evidencia el contexto del actor recurriendo al pasado, a su propia historia, a sus propias vivencias, a su vida teatral. Transitamos por sus múltiples otros. partimos de la vida del actor, buscamos un sentido de la verdad. Vemos unos vestuarios colgados que también son cadáveres, son los otros del actor, a quienes ha nacido pero también a</p>

<p>intentar entender a quien le pertenece cada parte de lo que fue)</p>	<p>Las luces pasan de un tono frío a un tono cálido.</p> <p>Música: Cada uno de los personajes irá acompañado de la música original de la obra a la que pertenecieron,</p>		<p>quienes ha asesinado</p>
<p>Siempre fui un hombre chillón.</p> <p>Siempre fui un hombre...</p> <p>O ¿siempre fui mujer...? (1)</p> <p>Bueno... Siempre fui...</p> <p>Lo cierto es que siempre chillé. Siempre fui muchas cosas, y a todas esas cosas, en definitiva, les gustaba llorar.</p> <p>Estas líneas primeras que ustedes están escuchando, van a ser, cuando termine esta, mi intervención, también las últimas que escuchen.</p>	<p>Luces: Cada vestuario está iluminado por una luz. En esta escena el personaje estará por fuera de las luces, hablará en la penumbra</p>	<p>El actor camina entre los vestuarios observando los personajes que han sido. Le habla a los vestuarios, interactúa con ellos.</p> <p>(1) ademan de una de las mujeres que ha representado.</p> <p>El actor irá transitando por diferentes posturas, las que le pertenecen a los diferentes personajes que ha representado.</p>	<p>Tono irónico, él ha sido hombre mujer, también objeto, en ocasiones olvida que es.</p>
<p>Claro, de mi boca.</p> <p>Pues naturalmente escucharán también de muchas otras bocas, muchas otras palabras,</p>	<p>Luces: Se enciende el ambiente general dejando ver los vestuarios que cuelgan y al actor.</p>	<p>el actor correrá a uno de las laterales frontales del escenario para decir este texto. El actor hará acciones repetitivas, generará la</p>	<p>no solo es el actor, también es el director, el dramaturgo, sus otros personajes.</p>

<p>que quizás se asemejen a las mías y a las tuyas y también a las de nadie.</p> <p>Siendo claro. Lo que quiero decir...</p>		<p>sensación de que es un texto que repite constantemente.</p>	<p>Estas palabras y su cuerpo deben llenar el escenario.</p> <p>Vemos al actor pero también debemos ver a los personajes que intentan ser evidentes.</p> <p>en el proceso de investigación hablamos de como los actores empezamos a adquirir posturas, formas, voces, ademanes de nuestros personajes, esto se debe empezar a evidenciar</p>
<p><i>(El actor se detiene y reflexiona)</i></p> <p>¿Siendo claro, o siendo Clara?</p> <p>Porque si soy claro, puedo explicar eso que venía diciendo y que me es muy fácil concretar para seguir el monólogo, pero siendo Clara... si soy Clara ya no sería este que está hablando, sino que sería esta que les está hablando, y este asunto de género es, en estos momentos, un tema que no podemos pasar de largo.</p>	<p>Luces: Un callejón que va del centro del escenario al proscenio.</p>	<p>el actor regresa al centro del escenario, en medio de todos los vestuarios. los mira como pidiendo aprobación. El actor podrá dar la espalda o hablar de lado, se esta comunicando con los otros que tiene a su alrededor.</p>	<p>El actor ha hecho personajes femeninos y masculinos, saldrá en defensa de esto, pues diferenciarlo para él es importante. El actor anuncia la muerte del personaje. El espectador será testigo de un asesinato. El tema del género es un tema que se debe tratar, no caer solo en la mención de un fenómeno que se viene dando con gran fuerza, sino también indagarse</p>

<p>Lo que quiero decir es que cuando termine de hablar es porque estaré muerto, o muerta.</p> <p>Esto que ustedes ahora escuchan lo empecé a pensar justo después de haber tomado un largo baño.</p>			<p>cómo trastoca la obra.</p>
<p>¿Ustedes se preguntarán por qué? Pues muy sencillo.</p> <p>Les dije que era un chillón y mi lugar favorito en todo el mundo para llorar es en la tina.</p> <p>Creo que me gusta llorar en la tina, porque así nadie sabe que estoy llorando, y además porque cuando lloro en la tina, me parece que lloro un montón y cuando lloro tanto me siento más desgraciado y si algo me gusta tanto como llorar es sentirme desgraciado.</p> <p><i>(Para sí)</i> Creo que tengo alma de griego <i>(Al público)</i> de griego antiguo quiero decir.</p> <p>Les decía que esto lo empecé a pensar</p>	<p>Luces: Se apagan las luces quedando solo la luz del proscenio.</p>	<p>El actor camina hacia el proscenio dejando un rastro de huellas de agua. El actor seguirá transitando de un personaje a otro en esta escena es importante que se marque considerablemente el cambio.</p>	<p>Como el actor estará transitando por múltiples personajes, veremos múltiples representaciones del llanto. La actuación no será frontal, el actor actuará circularmente, su cuerpo será una escultura que deba ser apreciada a 360°.</p>

<p>después de haber llorado.</p> <p>Nunca se piensa tan bien como después de haber llorado. Los pensamientos son tan claros que se hacen formas, los pensamientos son tan claros que se vuelven palabras y las palabras son tan redonditas y bonitas y son tan juguetonas, que se vuelven letras -parecen gatos- y estas letras, igual que las lágrimas, empiezan a caer y uno se anima, y deja que broten como cascadas abundantes y entonces las palabras y las letras se vuelven deliciosamente refrescantes. Miaoooo, miaooo.</p> <p><i>(El actor se lame para refrescarse)</i></p>			
---	--	--	--

8. Conclusiones y hallazgos

- Por medio de las indagaciones realizadas durante el laboratorio pudimos evidenciar que en El Carmen de Viboral existe una carencia del relacionamiento del gremio teatral con la academia, teorías y conceptos que puedan fortalecer sus trabajos creativos.
- Poner nuestro propio entorno en diálogo con la academia ofrece un mayor entendimiento de nuestro oficio.
- La ruta de creación individual evidenció el acierto de potenciar las búsquedas personales de cada uno de los miembros del equipo para fortalecer el trabajo colectivo.
- El laboratorio propició el acercamiento a diferentes autores y conceptos que fortalecen el proceso creativo de Teatro Estudio, por medio de la vitágora como ejercicio de consignación de datos.
- Es determinante el proceso individual que cada uno de los integrantes vaya realizando para generar un diálogo que en realidad aporte al colectivo.
- Un laboratorio que se habita de manera horizontal, donde se escuchan todas las voces, se tramitan las diferencias, es un laboratorio que trabaja para construir lo colectivo, para fortalecer uno proceso, para hacer verdadera obra de arte.

8.1. Hallazgos del actor

- En el proceso de creación se debe sacar un pie del círculo, buscar más allá de lo que se sabe, salir del círculo es la única manera de aprender. Se debe explorar entrando por los laterales y no por el centro.
- Los ejercicios de equilibrio usando las técnicas del ballet y la danza moderna permitieron explorar diferentes formas de desplazamiento en la escena.
- Los ejercicios de disociación permitieron explorar el principio “La danza de las oposiciones” que plantea la revelación de tensiones por parte del actor a partir de fuerzas contrapuestas.

- El actor, a través del trabajo físico, explora las posibilidades de su propio cuerpo y a través del entrenamiento desarrolla una conciencia corporal profunda que luego le permitirá habitar la escena con una calidad de energía diferente a la cotidiana.
- Nos encontramos con un contraste entre el llanto y lo festivo que desde el punto de vista del llanto por tristeza va en la misma dirección de nuestra exploración entre lo trágico y lo festivo.

8.2. Hallazgos del director

- Hay una necesidad manifiesta que existe entre el director y actor, es necesario desarrollar un puente de doble vía que permita el diálogo y la generación de lenguaje.
- La construcción del lenguaje, la construcción de ese nuevo lenguaje que es derivado del diálogo entre diferentes lenguajes, perspectivas, tiempos, espacios, circunstancias que aportan bidireccionalmente es a lo que llamaremos *multicontextualidad*, a la búsqueda del entendimiento de los múltiples contextos que aparecen dentro de la construcción escénica.
- El actor debe estar en constante indagación de cómo es el constructo de su ser, de dónde deriva su manera de habitar el mundo y entender cómo esto es el material que posee para habitar luego el escenario.
- Abordar múltiples contextos, que en ocasiones no están a la vista, pueden ser elementos determinantes y supremamente aportantes en la composición escénica.
- En el contexto del actor encontramos elementos significativos no solo de su vida, sino también de un interés manifiesto por un cuerpo en estado de representación y por una extracotidianidad que habita el escenario de múltiples maneras, un cuerpo instruido y comprometido, atento a las circunstancias que se disponen para interactuar con ellas.
- El contexto del grupo, a pesar de que creíamos tener unas premisas muy establecidas desde el momento en el que nos conformamos, concluimos que algunas de esas premisas no aplican en nuestro grupo y que hemos ido llegando a otras que en realidad nos representan.
- Optamos por un teatro liviano -ligero de equipaje-, por el momento seguiremos trabajando con el mismo elenco, no trabajamos para vivir, nuestro oficio en nuestra vida, somos un grupo que estudia, se cuestiona, estamos en permanente laboratorio.

- Indagando sobre el contexto de la obra entendimos que contar con el dramaturgo en el proceso de montaje nos permite ahondar en cada uno de los aspectos de la obra y de muchos otros que no logramos identificar en el trabajo con el actor.
- Reafirmamos la idea de que son muchos los contextos sobre los que se debe asentar la mirada (multicontextualidad) para realizar una puesta en escena que no se quede en la representación de un texto escrito, sino que permita un diálogo entre el entorno, el actor, el director, el dramaturgo y el espectador.

8.3. Hallazgos del dramaturgo.

- Se llega a una ruta estructurada que se puede nombrar, que se puede ver y reconocer de forma clara.
- Escribir de lo que todos escriben, pero no del suceso más importante, porque todos ya lo escribieron, si no, de los pequeños sucesos que nadie escribe, de lo “trivial” de lo que pasa desapercibido pero que también pueden ser historias muy poderosas.
- La voz del dramaturgo busca que la escena se transforme en la medida que va transcurriendo y para que eso suceda tiene que transformarse también las maneras clásicas de estructurar el texto dramático.
- La fragmentación es una respuesta, la fragmentación en espacio, tiempo, lugar, es la posibilidad de las micro historias, es la posibilidad de la voz del dramaturgo al servicio de la del actor, un actor con multiplicidad de personajes.
- Se busca con el rodeo generar todo tipo de fragmentación que permita dar la sensación de muchas obras en una.
- Si logramos atrapar al espectador desde los rodeos, con juegos de fragmentación, es posible que lo mantengamos así durante todo el tiempo que dure la representación.
- El monólogo no se soporta en la palabra, por el contrario, es el silencio quien da soporte y pobla de atributos la escena.
- Escribir un monólogo es una de las formas que tiene el dramaturgo de libertarse así mismo o de sí mismo, es una especie de autorretrato, se pintan las letras para mostrar el alma del autor.

Bibliografía

- Artaud, A. (1969). *El teatro y su doble*. Instituto del libro .
- Badillo, C. (2016). *El actor y sus otros. Viajes gésticos hacia un rostro*. Bogotá: Fundación teatro musical latinoamericano.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Argentina: Catálogos.
- Bercebal, F. (2 de Julio de 2020). *¿Qué es el teatro de creación?* Obtenido de El blog de Fernando Bercebal: <https://fernandobercebal.blogspot.com/2020/07/que-es-el-teatro-de-creacion.html>
- Chabaud, J. (Abril- Junio). Del monólogo a la dramaturgia del teatro. *Pasodegato*.
- Corzo, M. A. (2023). *Tesis doctoral en Xarxa*. Obtenido de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8921/MACCCapitulo04EspDef.pdf?sequence>
- Esquivel, C. (2014). *Teatro la Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)* . Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Hostebro: Siglo XXI Editores, S.A .
- Jaramillo, M. M. (2019). *Nuevo teatro colombiano. Arte y política*. Medellín : Universidad de Antioquia .
- Miguel, D. d. (16 de Sebtiembre de 2020). *Teatro laboratorio*. Obtenido de Youto be: https://www.youtube.com/watch?v=-Ond9mmuaHw&t=632s&ab_channel=DiegodeMiguel
- Mpendez, A. L. (2012). *Investigación Acción*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico .
- Muñoz, F. (24 de Febrero de 2010). *Artes escénicas*. Obtenido de artesescénicas.wordpress.com: <https://artesescenicas.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski/>
- Narváez, C. A. (s.f.). *Autopsia de un actor*. Teatro Estudio, E.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Poe, E. A. (1973). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- Real Academia de la Lengua. (s.f). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/laboratorio?m=form>

Sarrazac, J. P. (2011). *Juegos de sueños y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia.*

México: Toma.

Torres, M. (Marzo-Mayo de 2012). El actor festivo. *Teatros*(18), 24-29.

Zajova, B. (s.f). Maestría del director. Principios básicos de la dirección artística. En M. L. E. E

Zajaba, *El arte de la dirección* (págs. 11-83). Icaic-Ecifar.

Anexos

https://drive.google.com/drive/folders/1eJUYjVkcGIM670N4ubFVhSHmubDMn_mC