



La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro: análisis comparativo de dos procesos de creación realizados por el IPROCAE

Lic. Martín Rosso (Mag)¹
Lic. Marcela Juárez²

Resumen

El trabajo tiene como finalidad presentar un análisis comparativo en la forma de composición de las secuencias de Acciones Físicas de dos procesos creativos realizados por el grupo de investigación IPROCAE. La primera propuesta "Chacales y Árabes" de Kafka, con la dirección de Martín Rosso y la segunda, "Tío Bewrkzogues" con dirección de Paula Fernández. Este grupo de investigación pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, pesquisando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Palabras clave: Teatro - Procesos creativos - Crítica genética – Teoría / Práctica

- *Abstract*
- *This work has as a purpose to present a comparative analysis in the way sequences are formed of Physical Actions of two creative processes made by the group of investigation IPROCAE. The first proposal, "Chacales y Árabes" by Kafka, with the direction of Martin Rosso and the second, "Tío Bewrkzogues" with Paula Fernandez as director. This group of investigation tries to study the theater not as a literary or linguistic phenomenon but as an artistic, practical and existential fact, looking for the scenic practice at the same time as its accomplished.*
- **Key words:** Theater - Porocesos creative - Genetic criticism -Theory / Practice

El grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, investigando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Esta necesidad tiene su origen en los estudios de teatro que, dentro del ámbito de las universidades argentinas, han sido legitimados a través de los estudios teóricos que ciertas áreas de la filosofía, la lingüística o la literatura han desarrollado en las últimas décadas. En este sentido, el hecho teatral producido fuera del ámbito universitario, fue analizado académicamente a la luz de

diferentes disciplinas teóricas.

A partir del desarrollo de la formación académica de las carreras de Teatro de las Universidades Argentinas, pos dictadura militar, los hacedores de la práctica escénica somos capaces de ejercer una nueva forma de indagación, poniendo en juego la coexistencia de ambas instancias y permitiendo analizar el proceso simultáneamente a su realización.

La idea del artista/investigador encarnado en una misma persona supone la operación simultánea en dos órdenes de elaboración mental, desapareciendo así el esquema basado en la disociación temporal. La crea-

¹ Prof. Martín Rosso, Master en Artes Escénicas – UFBA – Brasil. Profesor Titular en la Cátedra Expresión Corporal III – Facultad de Arte – UNCPBA. Director del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) Miembro activo de la Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). - Director y actor del grupo teatral "T.dos" mrosso@arte.unicen.edu.ar- Dirección Postal: Jujuy 1247 - B° universitario - casa n°1 - Tandil (CP 7000).

² Lic. Marcela Juárez- Ayudante exclusiva en la Cátedras de Interpretación II y Práctica de Enseñanza Facultad de Arte – UNCPBA. Profesora de Teatro en la Escuela Ernesto Sábato -Directora y profesora de actuación del Club de Teatro Tandil- mjuarez@arte.unicen.edu.ar- Dirección postal: Pinto 456 planta baja C –Tandil-(CP7000).

La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro



ción deja de considerarse como a priori a la reflexión. En este sentido, ambas son ejercidas conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos y hasta podríamos suponer, o decir, iluminándose y complementándose mutuamente.

La antigua concepción de dos procesos excluyentes e incompatibles ya no se sustenta, por que hoy sabemos que la mente no opera en compartimentos estancos: pensamiento, sentimiento, memoria, imaginación, por el contrario se interconectan y contaminan mutuamente. El acto creativo y el acto intelectual son operaciones cognitivas donde ciertas fuerzas comunes son utilizadas y es claro que cada una esas potencialidades tienen un modo y una finalidad distinta, pero son la misma esencia, la misma fuente. Artista y pensador no son extraños uno a otro, por el contrario, constituyen la misma esencia.

La labor intelectual asociada a lo artístico no solo sirve para profundizar y ampliar nuestra comprensión del fenómeno de la creación artística como forma de aprehensión de la realidad, si no también para entender que la obra de arte es un acto de cognición y de lenguaje diferente de todas las otras formas de conocimiento y de discurso. Entender el proceso por el cual se articula esta elaboración compleja y misteriosa de un objeto/evento detonador de una experiencia única, justifica por sí sola esta tarea.

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que pretendemos contribuir desde este proyecto de investigación; Podríamos esperar que este pensar riguroso del hacedor genere una nueva "inteligencia" que en vez de deformar su creatividad puede llegar a estimularla, sugiriéndole nuevas ideas, visiones, estrategias y soluciones. La teoría podría así fertilizar la práctica que a su vez, proponga nuevas cuestiones a ser elucubradas, creando un círculo virtuoso, entre los dos modos de acción. Tal vez se manifieste una nueva herramienta de trabajo, capaz de generar elementos positivos tanto en el campo de la realización artística como de la investigación académica.

Análisis comparativo de dos experiencias prácticas

Desde su creación el grupo IMPROCAE realizó dos producciones artísticas: una, "*Chacales y Árabes*", basada

en un cuento de F. Kafka y la otra, "*Tío Bewrkzogues*", basada en un cuento de Osvaldo Lamborghini. La primera fue dirigida por Martín Rosso director del grupo de investigación y los actores fueron alumnos de 4to año de la Carrera de Teatro de la UNCPBA. La segunda producción fue dirigida por Paula Fernández y actuada por Belén Errendasoro ambas integrantes del grupo de investigación.

Para analizar estas producciones se hizo un seguimiento de su construcción acompañando la planificación, ejecución y crecimiento, algunos desde adentro del proceso creativo y otros como observadores participantes. Se utilizaron diferentes soportes para realizar el registro de los procesos creativos como: filmaciones, anotaciones del director y los actores, fotos, entrevistas, partituras o bocetos escénicos, etc. Estos registros nos permitieron revelar algunos de los sistemas responsables de la creación de las obras.

Para interpretar estos datos adherimos a Raúl Serrano³ cuando afirma que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales. En el caso del teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad semántica del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles que como un mapa orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

La noción de mapa que organiza el territorio creativo del actor permite analizar el campo de la creación teatral atendiendo especialmente a aquellos momentos históricos y propuestas estéticas que por sus características influyeron en la evolución del teatro occidental. Sin embargo la construcción de este mapa depende de las opciones estético-ideológicas de quien lo defina.

Para este estudio comparativo nos centramos en una categoría de análisis definida como: La corporalidad⁴ del actor. Centramos así la mirada en aspectos técnico-constructivos del actor en los procesos observados, llevando a cabo un registro de los modos en que los actores ponen en funcionamiento su corporeidad

³ Serrano, R. **Tesis sobre Stanislavski**. Escenología: México. 1996, p.63

⁴ El término corporeidad es utilizado aquí como sinónimo de cuerpo. La opción por utilizar dicho concepto se basa en las afirmaciones de la profesora Elina Matoso, cuando expresa que "ambas denominaciones llevan sobre sí atribuciones que las tornan confusas o ambiguas. El término cuerpo hereda referentes religiosos, ontológicos técnicos, algunas veces asociados a instrumento, otras a objeto de rendimiento económico, por ejemplo, que lo tiñen de esa ambigüedad inevitable. La palabra corporeidad resalta especialmente ese aspecto de indefinición, de mayor abstracción (...) Cuerpo como carne historizada, así como transparencia virtual o imagen insalvable." Creo que el concepto de corporeidad resulta más abarcativa para referirnos a la totalidad de los aspectos que participan en la movilidad. Tanto en lo relativo al movimiento, como en lo vinculado a los demás elementos que participan en la comunicación humana. Para profundizar en este concepto remito al texto de origen. Ver: Matoso, E. *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires. Letra Viva. 2001, 19.

Actores - corporeidad:

A lo largo de la historia del teatro occidental, existen numerosas concepciones que proponen formas diferentes para la utilización de esta corporeidad, dando origen a variadas propuestas estéticas.

En el caso de las obras analizadas se pudo observar que se trabajó en la búsqueda de Acciones Físicas⁵. Lo que difirió entre las propuestas creativas fue la manera de arribar a la composición de estas Acciones Físicas: en *“Chacales y Árabes”* se trabajó con Acciones Físicas Codificadas y en *“Tío Bewrkzogues”* se trabajó con El Método de la Acción Física.

La Acción Física Codificada como agente constructivo en “Chacales y Árabes”

En un primer momento se trabajó, por medio de la improvisación, en un espacio de entrenamiento, con los objetivos de perfeccionar la técnica de los actores y codificar sus acciones intentando, desde la dirección, una instancia de contacto con elementos profundos y energías primitivas de los actores, que luego fueron dinamizadas, en busca de una forma de pensamiento más orgánica. Luego, los actores generaron, en la indagación sobre espacio y objetos, Acciones Físicas que se memorizaron, se trabajaron técnicamente, y se precisaron para codificarse más tarde. Surgió en la sala de ensayo, y por la falta de tiempo, la necesidad de definir, precisar y codificar “Comportamientos Escénicos” que fueron definidos como un conjunto de Acciones Físicas realizadas con un mismo objetivo.

A lo largo de ocho ensayos (solos o grupales) los actores consiguieron una serie de aproximadamente veinte comportamientos escénicos cada uno. Estos comportamientos involucraron relaciones entre los actores, el espacio y los objetos, asociados al tránsito orgánico de distintas situaciones.

Obtenido este material, y ya en poder de una nueva versión del cuento en texto dramático, se trabajó con el material codificado, con la noción de montaje o de collage.

La incorporación del texto se lleva a cabo en la etapa de armado de las secuencias de Acciones Físicas definitivas durante la cual se pudieron visualizar dos etapas: Una de apropiación mecánica y otra de ajuste a la secuencia de acciones. Esta segunda etapa lleva también un proceso mecánico y no referencial, pero permite primero ir instalando asociaciones y luego tránsitos de creciente organicidad.

Ordenando y organizando los comportamientos en secuencias encadenadas, reelaborando las partituras compuestas por los actores, a partir de lo que F. Taviani llama, una “dramaturgia de dramaturgias”⁶ el resto del trabajo consistió en armonizar y conectar los diferentes materiales escénicos, respetándolos, pero al mismo tiempo encontrando otro sentido: el sentido del espectáculo.

Acciones físicas en “Tío Bewrkzogues”

Desde el primer ensayo, la actriz, fue indagando Acción y Texto memorizado, simultáneamente y el trabajo durante los diferentes ensayos fue definir, junto a la directora, los “contextos” (no lingüísticos) donde accionar.

Metodológicamente, luego de una entrada en calentamiento corporal, la actriz, comenzaba a “decir” la parte del texto aprendida. Se conservó tanto en los ensayos como para la puesta en escena, el texto original y completo. Asimismo la actriz comenzó el proceso con la memorización del mismo. Las indagaciones de acción estuvieron siempre ligadas a la palabra de autor.

Luego de esto, actriz y directora se ponían de acuerdo acerca de cuáles habían sido o podrían ser las situaciones sobre las que debería encuadrar cada fragmento de texto, los gestos realizados, las acciones o desplazamientos espaciales surgidos en la improvisación. Estas intervenciones aludían a los parlamentos del personaje así como al basamento real de las circunstancias sobre las que la actriz ejercía su actuación. Se planteaban, a modo de hipótesis, nuevas situaciones o contextos sobre los que basar la construcción ulterior.

Establecidas estas nuevas situaciones o contextos se comienza nuevamente a decir el texto. Las acciones e interacciones que surgen en estas “pasadas” modificaban a la actriz y permitían la evolución del personaje. Como dice Raúl Serrano⁷ se trataba de un conocer-haciendo o de un hacer-conociendo, según donde se ponga el acento. Este proceso de construcción implicó, por parte del equipo, alternar en los ensayos momentos “calientes” con momentos “fríos”. Por momentos se buscan improvisaciones que apuntan a la espontaneidad, a la respuesta física no racional, al compromiso orgánico por parte de la actriz y otros momentos- post y pre improvisaciones- que son momentos reflexivos que pretenden capitalizar lo que se consiguió en las improvisaciones, rescatando lo que sirve y desechando lo que no, permitiendo en este momento, construir la secuencia de Acciones Físicas definitiva.

⁵ Término acuñado por Stanislavski a principio del siglo pasado. Desde el punto de vista conceptual la Acción Física puede ser entendida como una acción o reacción del actor que modifica la realidad y a la vez se modifica al realizarla y siempre está conectada con un deseo, una voluntad. La Acción Física puede ser considerada la menor partícula viva del “texto” del actor, esto es, del conjunto de mensajes o de informaciones que él, y solamente él, puede transmitir. Si consideramos a la Acción Física como la unidad de base para el arte del actor, la creación de la obra pasará por la construcción de una secuencia de acciones físicas ligadas unas a otras.

⁶ La afirmación de F. Taviani se encuentra en la versión brasileña de: *Além das ilhas flutuantes*, São Paulo-Campinas, HUCITEC. 1991. p.266

⁷ Raúl Serrano es uno de los más destacados maestros y directores teatrales de Argentina.

La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro



Algunas comparaciones

Un punto de comparación es el comienzo de los procesos creativos: en *“Chacales y Árabes”* se comenzó con improvisaciones con el objetivo de definir Comportamientos Escénicos por parte de los actores y actrices. En *“Tío Bewrkzogues”*, el inicio del proceso fue contextualizar al personaje mediante la observación de video clips a partir de una idea previa de la directora que consistía en construir un personaje asexual a semejanza de un cantante de rock and roll.

Otro punto que fue analizado fue la relación del proceso creativo con el texto dramático. En *“Chacales y Árabes”*, el trabajo de definición de los Comportamientos Escénicos se hizo independiente del texto dramático. Definidos éstos, el director da a los actores una versión nueva del cuento, adaptada a texto dramático, modificación realizada por él mismo, y se realiza la designación de los roles. El abordaje del nuevo texto se lleva a cabo en dos etapas: Una de apropiación mecánica - memorización de la palabra escrita- y otra, de ajuste a la secuencia de acciones. Esta segunda etapa lleva también un proceso mecánico y no referencial, pero permite primero ir instalando asociaciones y luego tránsitos de creciente organicidad. En el segundo proceso observado, la actriz, al momento de los ensayos, improvisaba a partir de fragmentos de texto memorizado. De tal modo, texto y acción se trataron como construcciones paralelas. A medida que se fueron definiendo los “contextos”, la directora los registraba en el libreto para fijarlos. Este nuevo texto – con anotaciones de proceso- fue constituyendo un nuevo texto-partitura base para la delimitación de acciones.

Con respecto al espacio escénico y la utilización de los objetos en ambos procesos fue definido desde un primer momento. En *“Chacales y Árabes”* fue establecido desde el primer ensayo, por el director trabajar en un espacio circular y utilizando objetos no figurativos (cuatro prismas de tergopol de alta densidad forrados en

cuerina de 1.20 metros de alto por 50 centímetros). En la construcción de *“Tío Bewrkzogues”*, fue planteado desde el comienzo un espacio de disposición frontal reforzada con la presencia de un micrófono, ubicado en el centro y delante del proscenio. Esta disposición espacial y los objetos establecidos en ese espacio generaron en la construcción de las secuencias de Acciones Físicas distintos niveles de consciencia de los interlocutores. En *“Chacales y Árabes”* la consideración de una disposición circular del espectador generó una relación independiente en la construcción de acciones y utilización de objetos respecto de la “mirada”. En *“Tío Bewrkzogues”*, la construcción fue inversa. La secuencia de Acciones Físicas fue definida teniendo en cuenta la ubicación de los espectadores. Esta relación se profundizó al establecer como interlocutor directo al espectador, a quien la actriz, se dirigía directamente a través del micrófono.

En cuanto a la construcción de los personajes lo que se observó en *“Chacales y Árabes”* es que no hubo una búsqueda ni idea previa de caracterización de los diferentes personajes de la obra. El acento fue puesto, por parte de la dirección, en definir los roles que cumplían cada uno de los personajes en las diferentes situaciones. El vestuario fue incorporado para el día de la muestra, diferenciando los grupos (árabe- europeo y chacales). En *“Tío Bewrkzogues”*, la idea del personaje estuvo consignada desde un principio por la directora. La presencia del vestuario también se incorporó tempranamente y durante los ensayos se fue buscando la identidad de ese personaje.

Este trabajo comparativo nos permite ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual estos trabajos creativos se desarrollaron, ofreciendo elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportaron también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos creativos estudiados.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. (1991) *Além das Ilhas Flutantes*. São Paulo- Campinas. Trad. L. O. Burnier. HUCITEC - UNICAMP.
- SALLES, Cecília. (2004) *Gesto Inacabado*. São Paulo, Annablume.
- Serrano, Raul. (1982) *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México. Cartago.
- _____. Tesis sobre Stanislávski. En la educación del actor. (1996). México, Escenología.
- ROSSO, Martín. (2000) *Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Persongem Teatral*. Dissertação (Magíster en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduação UFB, Salvador, Brasil.

