

Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas. Informe de avance: Experiencia “Chacales y árabes” de F. Kafka

Martín Miguel Rosso¹

Marcela Juárez²

Resumen

Este trabajo tiene como finalidad principal la de presentar el proyecto de investigación denominado: “Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas” este tiene como objetivo experimentar e indagar procedimientos inherentes a la construcción dramática.

En un comienzo expondremos el marco metodológico que se inscribe dentro de la Crítica Genética, disciplina que tiene sus orígenes en Francia en los años '60 y tiene como objeto de estudio la obra de arte a partir de su construcción, acompañando su planificación, ejecución y crecimiento, logrando así una mayor comprensión del proceso de creación.

En un segundo momento realizaremos un análisis del proceso constructivo de la primera experiencia práctica de la investigación realizada a partir del cuento: “Chacales y árabes” de F. Kafka.

Palabras claves: Teatro - Procesos creativos - Crítica genética - Teoría / Práctica

Abstract

The main purpose of this paper is to present our research project called "Experimentation and Analysis of Creative Processes in Drama", the aim of which is experiment and investigate drama procedures.

¹ Martín Miguel Rosso: Master en Artes Escénicas. Otorgado por la Universidad Federal da Bahía. Docente a cargo de la sub-área Corporal, Carrera de Teatro, Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A. Tandil. mrosso@arte,unicen.edu.ar

² Marcela Juárez: Licenciada en Teatro. Otorgado por la Facultad de Arte - U.N.C.P.B.A. Ayudante de Primera en las Cátedras de Interpretación II y Práctica de la Enseñanza.- Carrera de Teatro - Facultad de Arte - U.N.C.P.B.A. Dirección Postal: Pinto n° 456 – Planta baja – Dto. C – Tandil (cp 7000) - Argentina. mjuarezsmith@hotmail.com.ar

At first we will explain the methodological aspect that inscribes within Critical Genetic, discipline which was originated in France in the 1960's, the object of this study is the work of art, from its construction, planning, execution and increase. This will bring out a best **comprehension** of the whole creative process.

Secondly we will analyze the constructive process in our first practical experience of this research from the short story "Jackals and Arabians" by Franz Kafka.

Key words: Theater - Creative Processes - Genetic criticism - Theory / Practice

Introducción

Nuestra época se encuentra atravesada por la experiencia de la globalización, la fractura de los discursos totalizadores, el multiculturalismo y la descentralización. La sociedad de consumo y los medios tecnológicos condicionan fuertemente la vida cotidiana y las relaciones sociales, situación que entraña también una crisis de los marcos teóricos establecidos y, por lo mismo, un cuestionamiento de los cánones y valores tradicionales.

Este momento muestra a la escena en un intenso movimiento de incorporación de lo para-teatral, donde se incluyen experiencias como el trabajo del “no actor”, el desplazamiento del uso del texto para estructuras hipertextuales e intertextuales, la incorporación de espacios no convencionales de actuación, de experiencias artísticas que escapan a la idea de “representación”, generando rupturas, desvíos, etc.; generando un espacio de cuestionamiento y deconstrucción del teatro convencional y de los discursos sociales establecidos.

Las poéticas teatrales “alternativas” al realismo reniegan de las preceptivas y las normas que regulan el proceso creativo a priori. Cada teatrista se diferencia, a su manera, del modelo canónico y de la ideología dominante. El rechazo de las categorías homogeneizadoras, de los discursos totalizadores y totalitarios supone también la idea de resistencia frente a los mandatos de la globalización y de la pretendida homogeneización cultural a partir de la conformación de un espacio de reflexión crítica y de afirmación de la propia identidad.

Investigar estos procesos creativos a priori con métodos de investigación y análisis basados en disciplinas y procedimientos empíricos consagrados se corren el

riesgo de aprisionar el proceso de investigación en un único tubo de ensayo.

La universidad frente a estas nuevas formas de creación teatral

El estudio de teatro, dentro del ámbito de las universidades argentinas, ha sido legitimado 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.

En lo que respecta a la práctica teatral dentro de la universidad, hasta hace algunos años se reducía a espacios experimentales que se encuadraban dentro de las características de talleres vocacionales, algunos de los cuales tomaron, en las últimas décadas, forma académica transformándose en escuelas de teatro universitarias. Dentro de estas instituciones y llevado a delante por sus propios egresados, comienza a estudiarse al teatro no sólo como un fenómeno literario y lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial.

Son los hacedores de la práctica escénica, ahora enriquecidos por los conocimientos científicos, que son 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 supone en una misma persona la operación simultánea en dos órdenes de elaboración mental y así desaparece el esquema basado en la disociación temporal de las operaciones y la creación deja de ser 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, pertenecen a 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.

Sabemos que hay momentos en el proceso creativo que necesita, para desarrollarse, un espacio de libertad, “sin vigía” y es en ese momento donde el artista/investigador tiene que reprimir provisoriamente su mirada como investigador y dar espacio al proceso creativo. Pero esta separación es breve entre el hacer y el pensar, entre el hacedor y pensador. Obviamente, ésta es una esquematización un tanto artificial, didáctica, para explicar un proceso que se da de forma menos disciplinada. Crear y reflexionar son acciones, impulsos, líneas de fuerza que se superponen permanentemente en este juego dialéctico.

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que pretendemos una contribución en este proyecto de investigación; 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.

Metodología

La presente investigación se inscribe bajo el marco metodológico de la Crítica Genética, de acuerdo con la autora Cecilia Salles:

La crítica genética es una investigación que ve la obra de arte a partir de su construcción. Acompañando su planificación, ejecución y crecimiento, el crítico genético se preocupa por lograr una mayor comprensión del proceso de creación. Es un investigador que comenta la historia de la producción de las obras de naturaleza

*artística, siguiendo las huellas dejadas por los creadores. Narrando la génesis de la obra, pretende tornar legible y revelar algunos de los sistemas responsables de la creación de la obra. Esa crítica rehace, con el material que posee, la génesis de la obra y describe los mecanismos que sustentan esa producción.*³

La crítica genética estudia el proceso de creación como un proceso de continua experimentación. La experimentación es entendida como una operación poética de levantamiento de hipótesis y comprobación de dichas hipótesis mediante diferentes documentos que registran y/o comentan el proceso (anotaciones del director y los actores, fotos, textos, filmaciones, entrevistas, partituras o bocetos escénicos, etc.) A grandes rasgos la metodología plantea dos momentos en la investigación: un primer momento de *organización* en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un segundo momento, o momento descriptivo- interpretativo que conlleva la necesidad de encontrar un cuerpo teórico que ilumine al proceso creativo mediante la exégesis de sus rastros verbales y no verbales.

En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirles a los investigadores acceder a la singularidad del hacer de cada artista y proceso estudiado. De esta forma, la crítica genética estudia los documentos que preservan una estética en creación que surge, para el investigador que la aplica, como la estética del movimiento creador.

Etapas de la investigación

Se prevé en esta primera etapa, de 24 meses, el trabajo de cuatros experiencias prácticas con cuatro direcciones rotativas, uno por cuatrimestre. Estos directores integrantes del proyecto, utilizaran para sus procesos creativos textos no teatrales y los actores pueden ser integrantes del grupo de investigación o se podrá contemplar la convocatoria de actores externos en caso de ser necesario de acuerdo a la propuesta del investigador/director.

³ Salles A, Cecilia. *Gesto Inacabado*. Sao Paulo, Annablume, 2004, p. 12-13.

Análisis de la primera experiencia práctica

Todo acto creativo implica la reorganización de elementos tomados de un contexto de referencia. Como afirma Raúl Serrano⁴, 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, orienta a el actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradecirlos y hasta negarlos.

La noción de mapa que organiza el territorio creativo permite analizar el campo de la creación teatral atendiendo especialmente aquellos momentos históricos y propuestas estéticas que por sus características influenciaron en la evolución del teatro occidental⁵. Sin embargo la construcción de este mapa depende de las opciones estéticas - ideológicas de que lo defina. En este primer momento de la investigación, definimos cuatro categorías de análisis que a continuación detallamos:

1- El instrumento del actor: En este primer punto analizamos como utilizaron los actores su corporeidad⁶. A lo largo de la historia del teatro occidental, existen numerosas

⁴ Serrano, R. *Tesis sobre Stanislavski*. Escenología: México. 1996, p.63

⁵ Según Arnold J. Toynbee, en la historia del mundo pueden detectarse 21 civilizaciones, de las cuales hoy solo subsisten seis: la china, la japonesa, la india, la islámica, la occidental y la rusa. Estas civilizaciones se pueden agrupar en dos grandes zonas: Oriente - que incluye las civilizaciones china, japonesa, india, islámica y rusa - e Occidente – correspondiente a Europa y países “colonizados” por ella. La civilización occidental se formó en el siglo VIII d.C. en las tierras que hoy definimos como europeas y su antecedente formador estaría en las civilizaciones griegas y latinas. Ver: Jorge Dubatti. *El Teatro Jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel: Buenos Aires, 2002, p. 145.

⁶ 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 historiada, así como transparencia virtual o imagen inasible.” 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.

concepciones que proponen formas diferentes para la utilización de esta corporeidad, dando origen a variadas propuestas estéticas.

En el caso de la obra analizada se trabajó para dar forma a la expresividad de los actores diferentes improvisaciones con el objetivo de definir, precisar y registrar “Comportamientos Escénicos”⁷. Una parte de estos comportamientos se torna, en un futuro, material de la puesta en escena. A lo largo de cuatro ensayos los actores consiguen una serie de aproximadamente veinte comportamientos escénicos, que fueron registrados en forma particular por cada actor. Estos comportamientos involucran 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 comenzó a ordenar y organizar los comportamientos en secuencias encadenadas, reelaborando las partituras compuestas por los actores, a partir de lo que F. Taviani llama, una “dramaturgia de dramaturgias”⁸. Este trabajo consistió en armonizar y conectar los diferentes materiales escénicos, respetándolos, pero al mismo tiempo encontrando otro sentido: el sentido del espectáculo.

2- La relación entre el teatro y el texto escrito: La relación entre la labor del actor y el texto dramático ha generado grandes controversias en el teatro occidental, representadas por diferentes posturas. Existen aquellas que conciben al actor como un intérprete de un texto escrito y otras que ven en el actor un artista capaz de crear independiente de un texto.

Esta relación en el proceso analizado fue alternada: por momentos fue dependiente y por momentos, autónoma.

En el primer ensayo el texto es leído en grupo, en su formato original. Luego, el trabajo de definición de los Comportamientos Escénico se hizo independiente del texto. En el cuarto ensayo el director da a los actores una nueva versión del cuento, en texto dramático, modificación realizada por el 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 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.

⁷ Conjunto de Acciones Físicas realizadas con un mismo objetivo. Denominación acordada por el grupo.

⁸ La afirmación de F. Taviani se encuentra en la versión brasileña de: *Além das ilhas flutuantes*, São Paulo-Campinas, HUCITEC.1991.p.266

3- La formación del actor: Para los fines de nuestra investigación, analizar diferentes instancias de la formación del actor nos permite entender cual es la fuente estética, ética e metodológica de la cual se nutren los actores en el momento de iniciar el proceso de composición.

Para esta experiencia el director convoca dos actrices y dos actores, todos alumnos de cuarto año de la Carrera de Teatro - UNCPBA.

En el transcurso de los ensayos se observó un lenguaje y una metodología común entre los actores y el director ya que existía un código compartido producto de un proceso de enseñanza - aprendizaje anterior a la pesquisa.

4- El espacio escénico y los objetos en relación con el actor: La elección de un determinado espacio y la utilización de los elementos define, dentro de la puesta en escena, la postura estética y ética del creador y su grupo. Es por eso que la categoría número cuatro analizamos la manera en la que fue definido el espacio y la selección y utilización de los elementos escénicos.

Desde el primer momento el director propone un espacio circular y abierto estimulando la búsqueda de los actores sin más límites que el del espacio real con que se cuenta para los ensayos. Este lugar de trabajo es una sala teatral con un espacio escénico de 80 metros cuadrados aproximadamente enfrentados a una grada en la que se ubicaron los observadores y la cámara para el registro filmico del proceso.

Como únicos objetos se eligen cuatro prismas de tergopol de alta densidad forrados en cuerina de 1.20 metros de alto por 50 centímetros de base que están presentes desde el primer encuentro y son ofrecidos, por el director, como elementos capaces de ampliar las relaciones entre cuerpo y espacio. La elección de estos objetos está justificada en la neutralidad de tales objetos y apunta a la no- referencialidad de la composición escenográfica.

Estos elementos (espacio- objetos- cuerpo de los actores) interactúan de acuerdo a las diferentes consigna, brindadas por el director, en la indagación de posibilidades de acción formando parte esencial del discurso a construir. En tal sentido no hace falta re consignar ya que los actores incorporan los objetos como parte constitutiva de los comportamientos haciéndolos parte indivisible del hecho teatral que construyen. Los elementos escenográficos cumplen en este sentido una función constructiva en todo el proceso.

Estas cuatro categorías de análisis que establecimos en un primer momento de la investigación nos permitieron ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual este trabajo creativo se desarrolla. Ellas nos ofrecieron elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportaron también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos estudiados.

Bibliografía

-Barba, Eugenio. (1991) *Além das Ilhas Flutantes*. Trad. L. O. Burnier. São Paulo-Campinas. HUCITEC - UNICAMP.

-Salles, Cecilia. (2004) *Gesto Inacabado*. São Paulo, Annablume.

-Serrano, Raúl. (1982) *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México. Cartago.

_____ (1996) *Tesis sobre Stanislávski. En la educación del actor*. México Escenología.

Rosso, Martín. (2000) *Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral*. Disertación (Magister en Artes Escénicas) – Programa de Pós-Graduación UFB, Salvador, Brasil.