

Como citar:

Del Castillo, C. (2018). Procesos de creación escénica de pequeño formato: *Feroz*, una tragedia clown. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 142-150.

PROCESOS DE CREACIÓN ESCÉNICA DE PEQUEÑO FORMATO: FEROZ, UNA TRAGEDIA CLOWN.*

SMALL FORMAT PERFORMANCE PROCESSES: FEROCIOUS, A CLOWN TRAGEDY

Catalina Del Castillo Silva**

** Magíster en Creación Escénica. Profesora del departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
E-mail: cdelcastillo@javeriana.edu.co

RESUMEN

El presente artículo analiza los aspectos metodológicos y somáticos de un proceso de creación unipersonal en el que los roles de autoría, producción y ejecución los cumple una misma persona. Es una reflexión en primera persona que, partiendo de una experiencia auto etnográfica, busca ofrecer herramientas a artistas escénicos para asumir procesos con estas características. La obra *Feroz, una tragedia clown* es un unipersonal de clown que fue escrito en un proceso de residencia artística en Escocia y producido en Colombia, explora el tema del tráfico de personas en una dramaturgia basada en la acción y la manipulación de objetos.

PALABRAS CLAVE

Procesos de creación, unipersonal, clown, auto etnografía, pequeño formato.

ABSTRACT

This article analyzes the methodological and somatic aspects of a creative process where the roles of authorship, production and acting are performed by the same person. It is an aftermath reflection in first person that is based on an auto ethnographic process, it proposes strategies for small format creations. The piece "Ferocious, a clown tragedy" is a one woman show that was written in an artistic residency in Scotland and produced in Colombia, it explores the theme of human trafficking in the language of clown,

KEY WORDS

Performance process, solo, small format, auto ethnography, clown.

* Recibido: 20 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

INTRODUCCIÓN

Feroz, una tragedia clown es una obra unipersonal de pequeño formato que explora la naturaleza salvaje femenina en una situación de encierro, a través del contrapunto tragicómico entre la vida de Mary Stuart en un castillo escocés en el siglo XVI y la historia de una mujer colombiana víctima de trata de personas en el siglo XXI. En este artículo reflexiono sobre mi proceso de creación, con el objetivo de ofrecer herramientas concretas que puedan apoyar la creación de obras de pequeño formato donde los roles de autoría, producción y ejecución recaen en una misma persona. A manera de crónica, analizaré aspectos técnicos, metodológicos y somáticos, desde una perspectiva auto etnográfica que se basa en la reflexión en primera persona.

La investigación basada en la práctica busca documentar y analizar procesos que se desarrollan en la experiencia, como fuente principal en la construcción de conocimiento. En las artes escénicas este tipo de investigación es inherente al campo disciplinar, ya que el conocimiento surge en la acción y esta última juega un papel fundamental en la construcción, desarrollo y consolidación del oficio. Al plantear la creación escénica como un proceso de investigación académica, buscamos proponer conocimiento que pueda servir como referente en el desarrollo de procesos similares, desde la reflexión sobre el hacer.

Al tomar una experiencia propia como campo de estudio, las narrativas personales y la expresión en primera persona tienen una vital importancia en la reflexión sobre la práctica artística, por lo tanto, la perspectiva metodológica

que ha guiado el proceso de creación-investigación y que sustenta el presente texto es auto etnográfica:

Ethno means people or culture; graphy means writing or describing. Ethnography then means writing about or describing people and culture, using firsthand observation and participation in a setting or situation, the term refers to both the process of doing a study and to the written product.

(...) Working from an orientation that blends the practices and emphases of social science with the aesthetic sensibility and expressive forms of art, these researchers seek to tell stories that show bodily, cognitive, emotional and spiritual experience. The goal is to practice an artful, poetic and emphatic social science in which readers can keep in their minds and feel in their bodies the complexities of concrete moments of lived experience.

(...) The interpretive, narrative autoethnographic project has the following distinguishing features: the author usually writes in the first person, making himself or herself the object of research (...). (Ellis, 2004, pg. 26)¹

¹ "Ethno significa personas o cultura; Grafía significa escribir o describir. Etnografía significa, por lo tanto, escribir sobre o describir a las personas, utilizando la observación directa y la participación en un contexto o situación, el término se refiere tanto al proceso de hacer un estudio como al producto escrito. (...) Al trabajar desde una orientación que fusiona las prácticas y énfasis de las ciencias sociales con la sensibilidad estética y las formas de arte expresivas, los investigadores buscan contar historias que reflejan experiencias corporales, cognitivas, emocionales y espirituales. El objetivo es practicar una ciencia social artística, poética y enfática en las que los lectores puedan comprender en sus mentes y sentir en sus cuerpos las complejidades de los momentos concretos de la experiencia vivida.

(...) Un proyecto autoetnográfico interpretativo y narrativo tiene las siguientes características distintivas: el autor usualmente escribe en primera persona, haciendo de sí mismo el objeto de la investigación" (mi traducción).

Desde esta perspectiva, las narrativas personales-subjetivas son a la vez fuente de inspiración para la creación artística y espacio de reflexión académica. La auto etnografía valida la información sensorial, emocional y cognitiva subjetivas como fuentes de conocimiento y, en el caso de este trabajo, proponen herramientas prácticas para el desarrollo de procesos creativos de pequeño formato a partir de una experiencia concreta.

El marco conceptual que sustenta este estudio desde el punto de vista de los estudios de performance se basa en las propuestas de Richard Schechner (2002) y Eugenio Barba (2010), quienes proponen herramientas conceptuales para el estudio teórico de los procesos de creación, la construcción de un universo escénico, la dramaturgia y el análisis de los productos de dichos procesos.

Como categorías de análisis de la puesta en escena me baso en la propuesta de Richard Schechner (2002), quien propone que todo proceso de creación escénica es el producto de la interacción de fuentes, productores, ejecutantes y participantes. Según esta estructura, en las fuentes está el rol del autor o compositor, los productores materializan la información de las fuentes en eventos escénicos concretos, los ejecutantes son quienes ejecutan las acciones y los participantes reciben las acciones y en algunas ocasiones participan de ellas. En el caso de este estudio utilizaremos este lenguaje para identificar los diferentes roles que una misma persona puede cumplir en un proceso de creación de pequeño formato.

Por otra parte, en el análisis del proceso de creación dramaturgica tomo como referencia los niveles de la dramaturgia que propone Eugenio Barba (2010), quien define las siguientes categorías: el nivel orgánico, que se refiere a las partituras de acción, textos y calidades del ejecutante; el nivel narrativo, que expresa el tejido de las acciones en el tiempo y el espacio considerando la globalidad de la obra; y el nivel evocativo, que hace referencia a las emociones, sensaciones o reflexiones que la obra busca evocar en los participantes.

PRIMERA MIRADA AL PROCESO DE CREACIÓN: GESTACIÓN DE UNA IDEA

El primer paso en la creación de *Feros* fue la definición del formato: desde un principio quise hacer una obra unipersonal. Este deseo respondía tanto a una inquietud creativa por el unipersonal, como a una decisión consciente en pro de la circulación de la obra: en el mercado actual de las artes escénicas las obras de pequeño formato tienen, desde mi punto de vista, más posibilidades de circulación y su producción es mucho más viable. Por otra parte, es una escala en la que la ambición de asumir varios roles simultáneamente es, aparentemente, menos titánica.

La naturaleza económica e institucional de las artes escénicas me ha llevado como creadora a estar constantemente en la situación de asumir varios roles dentro de la producción y ejecución de una obra. Viniendo de una trayectoria de artista independiente e incluso en mi interacción con compañías profesionales, es normal

que además de la tarea de ser ejecutante en la escena siempre haya tareas en la gestión, diseño y producción de un proyecto que se asumen simultáneamente.

En el momento de querer poner en escena mi propia idea, con la intención de dirigirla y ejecutarla, sentí que la simultaneidad de los roles era aún más intensa: la cantidad de tareas, la presión, el miedo y la inseguridad eran abrumadores. Al encontrarme en esta situación surgieron en mí las preguntas que hicieron de *Feroz*, además de una obra artística, un espacio de investigación académica: ¿cómo abordar un proceso de creación cuando el rol del ejecutante lo desempeña la misma persona que es fuente y productor?, ¿cómo desarrollar un proceso autorreferencial de investigación-creación? y ¿cuáles son los principales obstáculos de dicho proceso y cómo asumirlos?

Empecé siendo productora ejecutiva de mi idea. Desde el inicio tomé la decisión de asumir el proyecto en dos fases independientes desde el punto de vista tanto temporal como financiero: una primera fase de desarrollo y una segunda fase de producción. Por lo tanto, mis primeros pasos en la gestión del proyecto fueron dirigidos a propiciar los recursos necesarios para la escritura del guion: una residencia artística.

Durante un par de años jugué con la idea de crear una obra unipersonal en la que pudiera explorar la naturaleza salvaje femenina, inspirada por experiencias de la vida cotidiana y encuentros con la literatura, en especial el cuento *Barba azul* como lo narra Clarissa Pinkola Estes (2004) en su libro *Mujeres que corren con los lobos*.

Esta idea, que tomó un tiempo en madurar y que se nutrió de múltiples fuentes, inició su camino hacia la concreción en el momento en que tomé la iniciativa de aplicar a una residencia artística, con el objetivo de poderle dedicar todo mi tiempo a desarrollar la idea. El impulso surgió en Escocia mientras participaba en el Festival Fringe de Edimburgo: en las actividades de *networking* del Festival conocí a Phyllis K Martin, la directora de un centro de circo en Glasgow, quien se interesó por mi proyecto y me invitó a su sede en Glasgow a realizar la residencia.

Creo que la mayor riqueza de realizar una residencia artística en otro país está en nutrirse de la información que ese nuevo contexto tiene para ofrecer. Es por esto que, cuando recibí la invitación, investigué la cultura y la historia escocesas y fue así como llegué a María Estuardo: *Mary Queen of Scots*, símbolo de la identidad escocesa. En su historia encontré la inspiración para conectar mis ideas vagas sobre la naturaleza femenina con un punto de anclaje concreto que me permitiera tener una base para desarrollar el músculo creativo. Casualmente, mientras escribía el proyecto, una amiga me contó una historia de la vida real: una mujer colombiana había sido encerrada en Londres por un inglés que había conocido por internet, después de tres días de encierro logró escapar saltando por la ventana...

En las redes del pensamiento creativo las dos historias se mezclaron con mi deseo de explorar la naturaleza salvaje femenina desde el lenguaje del clown y fue así como surgió la premisa de *Feroz*.

En las historias de estas dos mujeres encontré un punto en común: el encierro. Decidí entonces que el encierro como forma de violencia sería el eje conceptual de la obra y busqué profundizar en diferentes niveles de este fenómeno, tanto en el plano material como en el plano psíquico y cultural. En el nivel autoetnográfico abrí mi percepción a las situaciones personales donde la sensación de encierro o la incapacidad de moverme según mi voluntad se hacían evidentes. Todo lo anterior empecé a documentarlo en lo que sería mi principal herramienta metodológica de registro durante el proceso: la bitácora autoetnográfica².

PROCESO DE CREACIÓN EN RESIDENCIA

Luego de haber concretado el espacio y el tiempo para la creación, y habiendo coordinado todos los aspectos logísticos y económicos del viaje a Escocia, pude dedicarme a jugar el rol de fuente de la creación.

Mi primer mes en Escocia lo dediqué a cultivar la inspiración. Seguí los pasos de María Estuardo visitando los principales castillos en los que transcurrió su vida. Fue una etapa solitaria guiada por el placer y la intuición. Me empapé de la vida de la Reina y de las imágenes de Escocia, de las horas en los trenes, de las películas y libros, de los clásicos del humor británico. Durante esta etapa mi principal herramienta como investigadora

² La bitácora autoetnográfica es un diario de campo en el que registré las percepciones cotidianas, estados emocionales, preguntas, descubrimientos, resultados de investigaciones teóricas e históricas, imágenes e ideas para la obra, siempre desde una perspectiva en primera persona.

fue la bitácora autoetnográfica, en la que documenté desde una mirada subjetiva los descubrimientos de la exploración y las imágenes que más me interesaban o conmovían. Decidí hacer una bitácora digital en la que pude incluir fotos y audio: textos, imágenes, percepciones de la vida cotidiana y de mis estados emocionales iban quedando almacenados.

Todas estas fuentes de información e inspiración confluyeron en mí tejiéndose, relacionándose con mi experiencia sensorial de la vida cotidiana y en relación con el contexto cultural escocés. Mis anotaciones eran un gran cadáver exquisito en el que no había censura: en esta primera etapa el proceso de documentar la experiencia fue fluido y divertido, era una especie de diario de viaje en el que tenía plena libertad de expresar cualquier tipo de emoción o idea. Mi cuerpo estaba despierto, activo, cada día era una nueva aventura y yo me sentía feliz, optimista, libre, inspirada.

Luego de un mes de cultivar la inspiración entré al estudio a traducir las ideas en acciones concretas, a desarrollar la dramaturgia. Esta etapa fue mucho más difícil desde un punto de vista emocional: la libertad que experimenté en la primera etapa de la residencia se tradujo en angustia, miedo e inseguridad en el momento en que me vi en el estudio con la única tarea de escribir la obra, en un espacio vacío.

Nuevamente fueron días solitarios, pero esta vez el placer parecía haberse esfumado y quedaba el deber, la presión de llegar a un resultado concreto. Mi cuerpo se sentía pesado, lento y desmotivado:

cada día tenía que hacer un gran esfuerzo de voluntad para ir al estudio que me esperaba con sus paredes blancas.

Podemos ver a la persona creativa como si contuviera en sí, o actuara como dos personajes internos, una musa y un editor. (...) La musa propone y el editor dispone. El editor critica, moldea y organiza la materia prima que ha generado el libre juego de la musa. (...) Pero si el editor precede a la musa más bien que seguirla, tendremos problemas. El artista juzga su trabajo antes de que haya nada que juzgar, y esto produce un bloqueo o parálisis. A la musa se le recorta tanto que desaparece. (Nachmanovitch, 1990, pg.152)

Para sintonizar a la musa y al editor, de los que habla Nachmanovitch, tuve que empezar por hacer el ejercicio racional de encontrar estrategias que me permitieran administrar mis primeros impulsos creativos y diseñar una metodología de trabajo que me ayudara a abordar el reto de concretar lo que hasta ese momento era un aglomerado de información sin estructura.

La primera decisión fue prepararme para cada sesión creativa con una práctica de yoga en la que, además de disponer mi cuerpo para la acción, podía tranquilizar mi mente y liberarme un poco de la angustia. Lo siguiente fue tomar las percepciones de mi bitácora y traducirlas en pautas concretas para la acción: los puntos de inspiración fueron las sensaciones físicas que había registrado durante la primera etapa de exploración, las imágenes fotográficas de los lugares que había visitado y la información biográfica o cotidiana sobre María Estuardo.

Cada día escribía una lista de ideas por explorar y las tomaba como punto de partida para improvisaciones libres que documentaba en video. En las noches miraba el video descifrando los momentos interesantes y aquellos en los que veía el potencial para el desarrollo. Al estudio de los videos le seguía un tiempo dedicado a la escritura del guion, de donde surgían nuevas ideas para la exploración del día siguiente. Fui desarrollando simultáneamente tanto el nivel orgánico como el nivel narrativo de la dramaturgia (Barba, 2010). La creación de partituras de acción fue simultánea al diseño de la estructura global de la obra y estos dos procesos se nutrieron mutuamente.

Durante esta etapa del proceso fui simultáneamente ejecutante, fuente y productora de mi proceso al ser punto de inspiración, cuerpo en acción y escritora de la obra. Esto fue posible gracias a la ayuda de la tecnología (video), a la bitácora auto etnográfica y a la administración de los roles en el espacio y el tiempo: en cada momento del día me ubicaba conscientemente en uno de los roles del proceso, atendiendo las tareas específicas de cada uno en su momento. Cuando estaba en el estudio la presencia de la cámara me daba la libertad de explorar como ejecutante, componiendo materiales sin la presión de producir cosas interesantes. Al ver los videos hacía la tarea de editar y seleccionar el material que le veía potencial.

A pesar de haber estructurado mi trabajo para poder trabajar en alianza con el lado editor de la mente, hubo momentos en los que la sensación de sentirme ridícula era tan fuerte que me bloqueaba en el proceso

de creación: fue así como llegó la nariz de clown a la obra. Después de un par de semanas de trabajo en las que nada me convencía, decidí probar lo mismo con la nariz de clown. En ese momento la musa regresó con toda su fuerza, nuevamente me sentí libre para jugar y la ridiculez entró a ser parte importante de la obra: desde un principio supe que quería crear en el territorio de la comedia, pero tenía muchas dudas sobre el uso de la nariz. El proceso de creación pidió la máscara y fue tan claro y orgánico que en el momento en que introduje la nariz lo hice con total convicción.

Luego de un mes de trabajo en el estudio tuve un guion escrito y la obra en formato de ensayo. Para cerrar el proceso de la residencia hice una muestra del trabajo en proceso en el estudio y ese fue mi primer encuentro con un público. En el lenguaje del clown la relación con el público es de vital importancia, es por esto que al mostrar la primera versión de la obra surgieron nuevas ideas, pautas para el juego y tensiones que no había descubierto en solitario. Este nuevo descubrimiento me llevó a replantear el guion que había escrito como una partitura abierta al juego que me permitiera navegar en la estructura con la libertad de reaccionar a los impulsos de los participantes.

FASE DE PRODUCCIÓN

Regresé de Escocia con un guion y una obra en formato de ensayo, los insumos necesarios para ser nuevamente productora ejecutiva de la segunda fase del proceso: la puesta en escena.

Una puesta en escena es una compleja red de interacciones humanas y creativas, un sistema de relaciones espacio-temporales en las que todas las decisiones pragmáticas inciden en los procesos dramáticos y creativos. Nuevamente asumí labores de productora ejecutiva en la consecución de un espacio escénico para la realización de la temporada, en la gestión de los recursos económicos para la materialización de la obra y en la consolidación de un equipo de creadores que aportaran en la construcción de la puesta en escena.

En este punto, como fuente, ejecutante y productora de mi obra, busqué estructurar la producción de tal manera que pudiera, nuevamente, separar los roles en el tiempo y el espacio. Sin embargo, en este punto de la creación los roles se entrelazaron permanentemente y fue indispensable contar con el apoyo de un equipo de creadores que hicieron importantes aportes, transformando mis ideas originales sobre la obra y enriqueciéndola de maneras que yo nunca habría logrado en la soledad de mi proceso de creación en residencia.

Como ejecutante tuve asesores actorales que fueron indispensables en el proceso de creación y que fueron determinantes en el desarrollo de la dramaturgia orgánica de la obra (Barba, 2010). Como productora, fue indispensable contar con el aporte del equipo de creadores que trabajaron conmigo en la materialización de la puesta en escena (escenografía, vestuario, música, iluminación) y en la edición de la dramaturgia narrativa (Barba, 2010).

Esta experiencia me llevó a una importante reflexión: creo que en el campo artístico

de las artes escénicas, cuya premisa es el contacto entre una persona que ejecuta una acción y otra que participa de ella mediante la observación o la interacción, la presencia de una mirada externa es indispensable en el proceso de creación. Con esto me refiero a una mirada humana, más que a la herramienta del registro en video: creo que interactuar con un ser que pueda conmoverse, y que pueda aportar desde su subjetividad en el desarrollo de un universo, es fundamental en el desarrollo de una obra escénica.

Feroz, una tragedia clown fue escrita en una residencia artística financiada por Iberescena y producida con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana. Tuvimos una temporada de estreno en la Sala Mayolo de Casa E (Bogotá, Colombia) del 9 de abril al 9 de mayo de 2015, y actualmente es parte de mi repertorio en circulación. El proceso de creación empezó en marzo de 2013 cuando apliqué a la residencia artística de Iberescena y continúa en perpetua transformación: al ser una obra abierta al juego, característica inherente del lenguaje del clown, cada función es un espacio de investigación y una nueva experiencia. Sigo siendo fuente, productora y ejecutante de mi obra, pero con una perspectiva completamente diferente a la que tuve en un inicio.

CONCLUSIONES

Feroz surgió en un principio como una necesidad personal, un impulso sin forma y sin palabras motivado por el deseo de crear una obra unipersonal. La premisa original de ser fuente, productora,

ejecutante de mi proyecto respondía a la búsqueda de un lenguaje propio y a la intención de no depender de nadie para materializar mi idea. Sin embargo, desde el principio y a medida que el proyecto fue evolucionando, la colaboración de otras personas demostró ser indispensable en la realización de cualquiera de las etapas del proceso de creación.

Una de mis principales conclusiones al reflexionar sobre mi experiencia en esta obra es, por lo tanto, que las artes escénicas son necesariamente un oficio colectivo, en el que la colaboración y la calidad de las relaciones humanas determinan los resultados de la creación. La interacción con instituciones, creadores, amigos y participantes ha demostrado ser uno de los aspectos más enriquecedores durante el proceso de creación y una importante estrategia para poder jugar varios roles simultáneamente sin que esto sea perjudicial para mi salud física, mental o emocional.

Por otra parte, los aportes subjetivos de otros artistas me han servido como referencia en la toma de decisiones y en el manejo de mis inseguridades. El ejercicio de exponer la dramaturgia a la mirada de otros creadores, con prácticas y preferencias estéticas diferentes entre sí, me permitió encontrar mi propia voz y las ideas que más resonaban con mi propia visión. Fui cuidadosa en escoger ojos externos que pudieran contribuir desde un lugar constructivo y pudieran identificar los puntos débiles de la dramaturgia desde una visión amigable y compasiva.

Creo que lo más difícil en este tipo de procesos es desarrollar la confianza

necesaria para asumir y desarrollar las ideas propias, asumiendo los retos internos y externos que muchas veces tienen que ver con la montaña rusa que hay entre la aprobación y el rechazo, la inseguridad sobre lo “interesante” o lo “bueno” que pueda ser nuestro trabajo. Plantear el proceso de creación y el momento de estar en escena como espacios de investigación me ha permitido en cierta medida liberarme de las trampas del ego, de la necesidad de aprobación, del miedo al rechazo. Al aceptar que una investigación implica una relación dialéctica entre la prueba y el error, el éxito y el fracaso, he podido jugar con un poco más de libertad y permitir que mi obra siempre me sorprenda, que cambie, que se enriquezca de la interacción con otros seres humanos.

Tendemos a concebir una obra como un punto de llegada, como un producto resultante de un proceso de creación. Sin embargo, en la realidad, una obra escénica tiene una dimensión cambiante en la que los factores personales, técnicos y

contextuales inciden necesariamente en el presente de un arte que es por naturaleza efímero y dinámico. Apoyarnos en esta característica puede abrir puertas inimaginables en el plano de lo creativo y a la vez entrenarnos como seres humanos abiertos al cambio y la interacción, tanto en los procesos de creación como en el momento de ejecutar la obra ante un público.

REFERENCIAS

- Barba, E. (2010). *Burning the House, On Directing and Dramaturgy*. New York: Routledge.
- Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I. A methodological Novel about Autoethnography*. Altamira Press.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: improvisation in life and art*. 1st ed. New York: Jeremy P. Tarcher.
- Pinkola, C. (2004). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona, España: Editorial Byblos.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge.

