

CREACIÓN COLECTIVA E INVESTIGACIÓN: “RASTROS SIN ROSTROS” Y LA PROPUESTA DE UN MODELO METODOLÓGICO*

COLLECTIVE CREATION AND RESEARCH: “TRAILS WITHOUT FACES” AND THE PROPOSAL OF A METHODOLOGICAL MODEL

Liliana Hurtado Sáenz**

*** Profesora asociada
Universidad de Caldas,
Departamento de Artes
Escénicas. Magíster en
Escrituras Creativas.
Maestra en Artes
Escénicas.*

RESUMEN

La ponencia pretende dar cuenta del proceso o recorrido creativo-investigativo obtenido en el proyecto de investigación aprobado por la Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad de Caldas con el grupo de investigación ‘Teatro, Cultura y Sociedad’ del Departamento de Artes Escénicas. El proyecto se basa en la problemática del desplazamiento forzado en Colombia y da como resultado la puesta en escena y la producción de un material dramático de la obra de teatro “Rastros sin Rostro”, la cual se concibe desde el estilo de trabajo de la creación colectiva el cual permite indagar a través de la improvisación, como herramienta fundamental, las diferentes posibilidades y caminos creativos escénicos desde lo que se denomina la dramaturgia del actor.

PALABRAS CLAVE

Creación colectiva, desplazamiento forzado, creación-investigación, dramaturgia del actor, teatro contemporáneo.

ABSTRACT

The paper pretends to account for the creative-investigative process or journey obtained in the research project approved by the Research Vice rector’s Office at Universidad de Caldas with the “Theater, Culture and Society” research group belonging to the Scenic Arts Department. The project is based on the forced displacement problem in Colombia and results in the scene setting and dramaturgic material production of the “Trails without Faces” play which is conceived from the collective creation work style which allows to ask through improvisation, as a fundamental tool, the different possibilities and scenic creative ways from what is known as the actor’s theater art.

KEY WORDS

Collective creation, forced displacement, creation-investigation, actor’s theater art, contemporary theater.

* Recibido: Julio 28 de 2012, aprobado: Agosto 30 de 2012

Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales del 16 al 18 de mayo de 2012, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Asumir un trabajo de investigación-creación basado en una problemática social tan compleja como lo es el desplazamiento forzado, significa de entrada un riesgo en cuanto a que la propia temática se encuentra ligada a factores convencionales de tipo receptivo, es decir, su sola nominación remite a imágenes y situaciones que lamentablemente se convierten en lugares comunes y en el imaginario colectivo se vuelven reiterativas, amarillistas o en el peor de los casos cotidianas.

El reto pues consistió en determinar un camino creativo que no condujera a la literalidad o la denuncia de este fenómeno social, sino que se explorara en posibilidades expresivas de orden poético que intentaran evidenciar el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos.

Para tal fin el grupo de trabajo conformado por actores, actrices y directores profesionales, profesores del Departamento de Artes Escénicas y algunos egresados, decidimos asumir la creación colectiva como ruta de trabajo en la elaboración de nuestra creación teatral, teniendo en cuenta que esta forma de trabajo implica la participación dinámica de todos los miembros del equipo teatral e intenta captar los procesos de cambio de la sociedad y poner al descubierto sus conflictos y contradicciones. En esta dinámica el énfasis está puesto en el espectáculo y el texto escrito puede ser un elemento importante del proceso, pero no es el definitivo. En términos generales pensamos que el método de creación colectiva le ha permitido a numerosos

grupos de teatro latinoamericanos, estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con sistemas de poder, es decir, recuperar la dimensión política de lo simbólico y lo estético y enriquecer con vivencias propias el producto escénico. La creación colectiva se basa en la improvisación conducente a la dramaturgia del actor, uno de los mayores aportes al proceso de trabajo colectivo, ya que los actores producen soluciones de montaje, aportan particularidades de su medio social, político y cultural y por otro lado la relación entre director y actor cambia, pues el director organiza y coordina las diferentes etapas de la producción teatral, pero no es quien instaura una idea o plan de montaje predeterminado. El teatro se convierte en un foro que estudia críticamente los eventos históricos de su presente y que toma una posición frente a ellos. Los aspectos anteriores repercuten en la estructura de la pieza, en los temas de la obra y en todos los detalles que forman el espectáculo teatral.

En este modo de creación, por lo general se termina con la escritura del guión o texto de la obra, ya que no se parte de un material dramático preexistente sino que justamente este se va configurando a medida que se construye la obra escénica y luego viene probado o confrontada con el público, lo cual permite incluso hacer modificaciones hasta que se consiga un engranaje satisfactorio.

Con esta determinación dimos inicio a nuestro proceso de investigación-creación artística la cual difiere sustancialmente de la investigación científica, debido a la diferencia en la apropiación del

lenguaje y de su interpretación, dado que el lenguaje científico tiende a ser de carácter unívoco, mientras que el artístico es de carácter polisémico; la generación del conocimiento se especifica en la interpretación individual que acontece en la confrontación de la obra de arte con el público, en donde la imagen teatral está conformada por lo que plantea el discurso escénico y el conocimiento previo y de experiencia personal del asistente al acontecimiento teatral.

EL PROCESO INICIAL

Al abordar el proceso de creación basado en el desplazamiento forzado en Colombia, recurrimos a los hallazgos y aportes que desde las ciencias sociales se han elaborado, y utilizamos este material como pretexto para la relectura desde el teatro, es decir, desde el lenguaje científico hicimos una reelaboración del discurso a través del lenguaje artístico. Para ello entonces nos apoyamos en disciplinas, como la sociología, la historia y hasta la geografía, ya que ellas son las que han investigado a profundidad el fenómeno, y a partir de allí encontrar los elementos confluyentes con otras disciplinas como la estética, la lingüística y la filosofía, para que este amplio espectro de información se concrete ya en la postulación del acto creativo de la obra de arte.

Es así como la elaboración de la obra de teatro "Rastros sin rostro", se desarrolló en cinco etapas: 1) la indagación teórica, 2) la indagación práctica estética, 3) el montaje, 4) la síntesis abierta de la obra y la relación de esta con el público, y 5) escritura del material dramático.

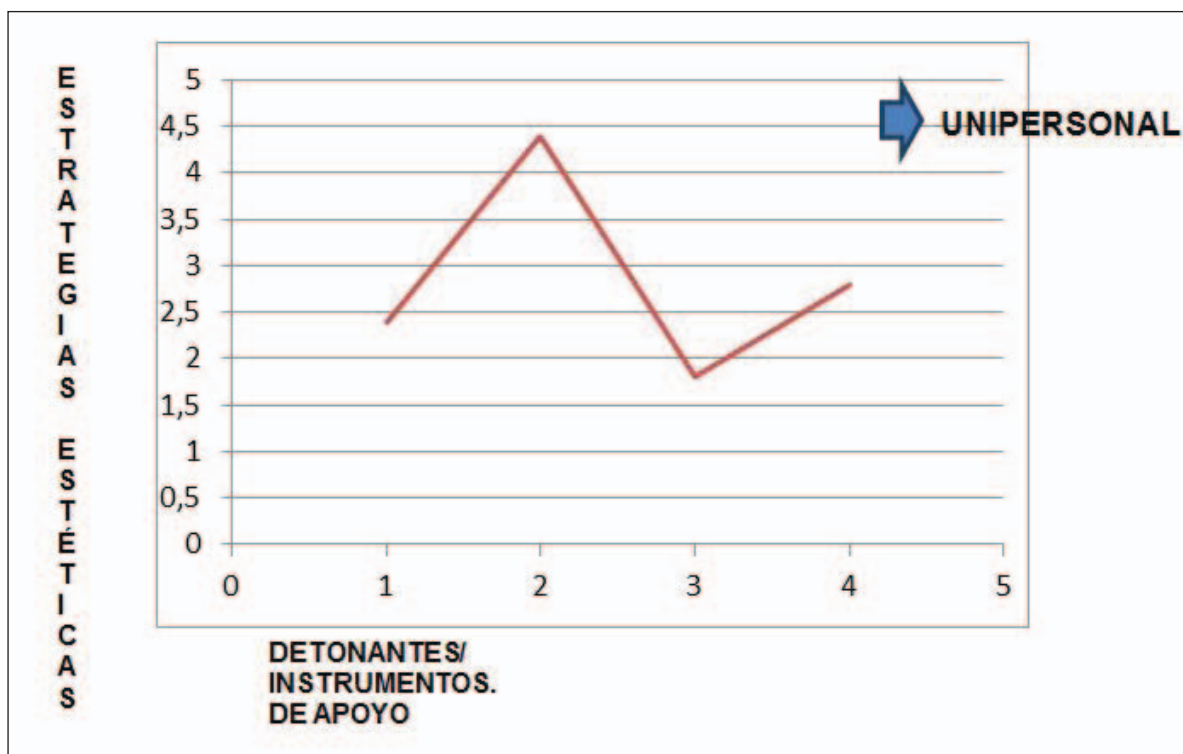
PROPUESTA DE UN MODELO METODOLÓGICO

Para el desarrollo del proyecto se propuso poner en funcionamiento un modelo metodológico creado por mí como directora de la obra, donde se abordaron diferentes premisas relacionadas con la problemática del desplazamiento forzado desde dos orillas o perspectivas que constituyeron los pilares teóricos y prácticos del proceso de creación. Por un lado nos apoyamos en **estrategias** escénicas de carácter presentativo y representativo tales como recorridos, rituales, juegos sensoriales, prácticas de inversión, irrupción de lo real en composiciones poéticas sin intermediarios, fragmentación, prácticas simbólicas de restauración hechas por el público, además de las tradicionales como la narración oral, la interpretación de roles, el teatro físico y la danza. Por otra parte nos posicionamos en lo que llamamos **detonantes** o instrumentos de apoyo soportado en materiales bibliográficos que trataran sobre el desplazamiento forzado desde varias ópticas como la socioeconómica, la antropología, la estadística, el periodismo con testimonios, crónicas, entrevistas y noticias, además de documentos cinematográficos, fotografías, declaraciones, informes, listas, expedientes y actas.

En conclusión, se elabora de un modelo metodológico a manera de plano cartesiano en donde se sitúan los dos ejes, **X** que corresponde a las **ESTRATEGIAS**, desde las premisas estéticas y **Y** correspondiente a los **DETONANTES**, desde los planteamientos socioeconómicos, para lograr un punto de intersección entre los

dos componentes elegidos por cada uno de los integrantes, lo cual constituyó el punto de partida creativo en la elección de una estrategia y un detonante (categorías previamente definidas) sobre las cuales se realizó una revisión bibliográfica en búsqueda de cruces, relaciones, imaginarios, experiencias de vida y elementos técnicos, entre otros,

que sirvieran de ruta para la construcción de puestas en escena de unipersonales, las cuales a su vez serían sometidas posteriormente a nuevos estímulos dentro de una dimensión ampliada, integrando las propuestas diseñadas por cada individuo, y que diera como resultado una reelaboración de los dos materiales sobre los que se partió originalmente.



Después de establecer cruces entre estrategias y detonantes, cada creador elaboró un bosquejo y mostró ante el grupo su idea. Dichas ideas fueron enriqueciéndose y transformándose a partir de varias sesiones en las cuales se introducían diferentes estímulos como color, imágenes paradójicas, sonido y respiración.

De esta forma se dieron los siguientes cruces entre estrategias y detonantes dando como resultado un unipersonal:

1. Movimiento Okupa vs Danza Butoh = La mujer despojada que jamás regresó a su casa. (Rutina de danza con elementos del Butoh). (Fotografía 1).
2. Testimonio sanación mujeres bordadoras vs Ritual de Restitución = La madre que busca los restos de su hijo raptados por el hombre que no puede morir. (Monólogo ritual). (Fotografía 2).
3. Nuevas Tecnología vs Performacia = La postprimate andrógina. (Rutina física). (Fotografía 3).

4. Medios de Comunicación vs Fragmentación = El hombre que va perdiendo todo. (Monólogo ininteligible). (Fotografía 4).
5. Testimonios y Noticias vs Narración Oral = La tumba que conserva en frascos despojos humanos. (Monólogo en narración oral). (Fotografía 5).
6. Hechos Históricos Colombianos vs Ritual Católico = El hombre que no puede morir. (Monólogo con elementos pánico). (Fotografía 6).



Fotografía 1. La mujer despojada que jamás regresó a su casa.



Fotografía 2. La madre que busca los restos de su hijo raptados por el hombre que no puede morir.



Fotografía 3. La postprimate andrógina.



Fotografía 5. La tumba que conserva en frascos despojos humanos.



Fotografía 6. El hombre que no puede morir.

Cada una de las intersecciones fue teniendo un desarrollo en su forma y contenido, de acuerdo con la metodología planteada de creación colectiva, pero aún estaban aisladas, independientes, y era necesario indagar sobre posibles rutas de encuentro, en busca de la unidad, pues si bien eran escenas diferentes, habían partido de un mismo tema.

LA ESTRUCTURA

En esta parte del proceso entonces la tarea era buscar una propuesta para darle solución al problema de integración de los cuadros o escenas. Cada uno hizo entonces su planteamiento partiendo de la premisa de generar una sensación de desplazamiento al espectador. Dentro de las propuestas la que más se consideró justificada y con mayor sentido de acuerdo a la problemática

fue, primero que todo, abandonar la idea de la convencionalidad de la sala, donde el espectador está cómodo y tiene casi que una posición privilegiada, pues desde que entra a la sala ya está bajo una convención, de aquel que observa lo que los otros hacen, pero que no participa necesariamente. Para eso se pensó en un espacio no convencional como una casa donde el espectador pudiera realizar un recorrido o desplazamiento condicionado por los acontecimientos escénicos que fuera encontrando en el camino.

Era necesario pues hallar una alternativa que amarrara y diera sentido tanto a la idea de recorrido como a los unipersonales, y para ello nos encontramos con un planteamiento que desarrolla ampliamente el antropólogo Alejandro Castillejo en su libro *La poética de lo otro: antropología de la guerra, la soledad y exilio interno en Colombia*, en el cual expone

tres momentos fundamentales por los cuales atraviesa cualquier desplazado: la separación, la liminalidad y la agregación. Luego del estudio y análisis de cada uno de estos conceptos, encontramos que cada una de estas etapas podría determinar los pasos del recorrido por la casa y además cada uno de los unipersonales correspondía o se ajustaba a alguno de estos momentos, ello nos llevó a configurar la estructura dramática del evento escénico y el desplazamiento del espectador dentro de la obra.

LOS CRUCES

Seguidamente, se pasó a un proceso de construcción de cruces, nueva categoría que consistió en olvidarnos de los nichos o habitáculos en donde cada uno de los personajes existía y realmente entregarnos a la no convencionalidad del espacio (casa) y a la necesidad de construir relaciones o antecedentes con los otros personajes, aquí entra algo verdaderamente interesante y fue la siguiente tarea:

1. Encontrar un propósito del personaje, que en la escena se sugiera, pero no se resuelva.
2. Buscar, determinar cruces con los otros personajes que ayuden a alcanzar el propósito.
3. La revelación del propósito se hará en la ausencia del personaje, a manera de rastro.

Cabe tener en cuenta que uno de los aspectos que nos inquietaba en este proceso era justamente la relación con el público. La historia del espacio escénico

en los últimos años es la narración de los intentos de escapar o modificar la escena tradicional y destruir su relación escenario-platea. Entonces abordamos una búsqueda de nuevas formas de este contacto, es decir, ir en la búsqueda de un público que abandone su actitud pasiva.

Brecht ha sido lúcido en señalar en su *Pequeño Órganon* que: "El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciable por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro)" y califica este teatro de "¡Bárbaro entretenimiento!", proponiéndonos buscar la diversión de una era científica.

LA OBRA

Finalmente luego de un minucioso trabajo de relaciones espaciales, propuestas presentativas y construcción de imágenes colectivas, llegamos a la formulación de la propuesta final, donde el espectador fuera el protagonista de la acción desde el inicio de la obra, es decir, desde la entrada a la casa le sería asignado un rol el cual debería mantener e interactuar a través de un recorrido por un espacio que no permite la estabilidad sino un continuo desplazamiento, tanto a nivel físico como sensorial y emotivo, además de enfrentarse a una obra cuya narrativa no se ciñe para nada a la linealidad, sino que cada espectador está en capacidad de armar o dotar de sentido su propia interpretación de acuerdo a su vivencia personal.

"Rastros sin rostro" propone seis miradas del fenómeno del desplazamiento, tratando de exponer una visión de

conjunto y darle unidad referencial al acontecimiento escénico. Pretendemos crear una reflexión que se pliegue en sí misma y como en un juego de espejos nos veamos reflejados y multiplicados a nosotros mismos.

La obra se soporta sobre estrategias escénicas contemporáneas que permiten hacer una relectura estética de la situación del desplazamiento, desde la fragmentación, la simultaneidad, la performance, los recursos audiovisuales y por supuesto las prácticas escénicas tradicionales, donde el asistente participa del hecho teatral de manera activa dentro de un espacio no convencional cumpliendo diferentes funciones incluyendo prácticas simbólicas de restauración.

La propuesta apela a los sentidos y a la libre interpretación del espectador a través de personajes en estado permanente de liminalidad los cuales están inspirados desde el realismo, pasando por la mitología y las alegorías hasta aproximarse al futurismo.

El propósito principal de la creación colectiva es destruir el muro que separa al público del actor y ofrecer una obra abierta que sea modificante y modificable en una interrelación dialéctica que convierta la escena en un organismo vivo, tan efímero como puede ser un problema de una comunidad y hasta una noticia periodística.

Solo en la medida en que el público activo sea al mismo tiempo participante social, la creación colectiva alcanzará su máxima dimensión al borrar las fronteras entre el arte y la realidad.

Hasta el momento se han realizado 17 funciones con una asistencia aproximada de 1500 personas, alrededor de 70 personas por función, número apenas justo y permitido ya que las condiciones del espacio y planteamiento de la obra no permiten una asistencia masiva. Estas funciones constituyen el insumo para seguir ampliando el espectro investigativo, podríamos decir en términos científicos que hemos logrado validar el instrumento, y ahora estamos entrando en el proceso de aplicación del instrumento, y en la medida en que vayamos teniendo un diálogo con el espectador, vamos a estar recogiendo información que una vez analizada y confrontada, nos dará conclusiones apreciadas.

ESCRITURA DEL MATERIAL DRAMATÚRGICO

Después de hacer un análisis juicioso sobre lo acontecido en la puesta en escena, se prosiguió a realizar la versión dramatúrgica de la obra, para lo cual fue necesario recoger los aciertos obtenidos en la experiencia previa del hecho escénico en cuanto a factores que pudieran determinar el tipo de escritura que demandaría la pieza, para lo cual se entraron a analizar los siguientes puntos:

1. La fragmentación como estrategia narrativa, donde cada cuadro tuviera una independencia pero que a la vez hiciera parte de un todo o universo lo bastante amplio que pudiera englobar o permitir su coexistencia.
2. Así como en la puesta en escena el papel del público jugaba un rol determinante en cuanto a su función y su desplazamiento por el espacio, en

la escritura dramática el lector debería estar inscrito dentro de un dispositivo que le permitiera entrar en una convención similar que le sugiriera algún tipo de movimiento desde la narrativa interna de la obra.

3. Los personajes de la obra se convirtieron en una serie de presencias o alegorías que personifican un conflicto más que un personaje, lo cual exige una nominación diferente a la de un nombre de persona.
4. Dentro de la obra existen múltiples momentos presentativos que carecen por su naturaleza de un guión o texto escrito y que se fundamentan en acciones, imágenes, y secuencias dancísticas o físicas, lo cual exige dramáticamente acudir a algún recurso que logre plasmar en el texto de la obra esta serie de acontecimientos.

Dado el análisis de los anteriores puntos se determinó que, como directora de la obra y gracias a mi oficio como dramaturga, abordara su escritura cuya propuesta contiene algunos de los textos realizados por los actores dentro de su proceso creativo, inmersos dentro de una estructura fragmentaria que propone llevar al lector-espectador por un recorrido entre pasadizos e instancias antes que por escenas o actos y donde se indaga de manera poética en la acotación o didascálica como recurso narrativo. Por otra parte el texto propone la nominación de los personajes donde su designación no corresponde a nombres sino más bien a conceptos que determinan el carácter del personaje.

IMPACTO ACTUAL O POTENCIAL DE LOS RESULTADOS

1. Uno de los aportes del proyecto es la formulación, construcción y difusión de una obra de teatro original, que nace de la preocupación por el entorno social y contribuye a la generación de nuevas propuestas artísticas que enriquecen el teatro colombiano, y visibiliza la creación artística de la Universidad de Caldas, con la certeza de dar pasos hacia la búsqueda de la paz y la convivencia desde las miradas del arte.
2. Una contribución al desarrollo de las artes escénicas es la indagación y encuentro de estrategias contemporáneas en el teatro, en cuanto a la utilización del espacio no convencional para la puesta en escena de una obra, lo cual desestabiliza los territorios seguros de la tradición y lleva hacia una reflexión del espectador, el cual a su vez no tiene un papel pasivo durante el espectáculo sino que se hace partícipe del hecho escénico no ya como un simple espectador sino como sujeto y objeto del acontecimiento.

El espacio no convencional no solamente colabora con el extrañamiento de la puesta en escena sino que obliga al público a ampliar su perspectiva sensorial, lo cual le permite hacer múltiples lecturas desde su propio universo, al tiempo que lo induce a tomar una postura reflexiva que no está condicionada por una historia lineal sino por la interpretación personal que cada uno ha hecho sobre aquello que selecciona y organiza a su manera.

La indagación en este tipo de espacio permite plantearse nuevas perspectivas sobre el papel del espectador dentro del teatro y la desestructuración de las prácticas tradicionales, sustituidas en este caso por la estrategia del recorrido o movilización del público por diferentes lugares, hasta finalmente llevar a la crisis la tradición donde el sujeto que ya no es solo observador realiza de manera activa una práctica simbólica de restitución y debe abandonar el lugar de la ejecución de la obra, omitiendo sin ninguna otra opción el tradicional aplauso final.

3. Es importante señalar como potencia del proyecto la elaboración dramática fruto de procesos

creativos que validan el trabajo colectivo de un equipo de creadores y que posibilitan rutas metodológicas diferentes a las tradicionales, en cuanto que el texto dramático deviene luego de la puesta en escena y logra recoger, sistematizar e indagar en la escritura producto del acontecimiento teatral y no viceversa, como tradicionalmente se asume el teatro.

4. Otra aportación significativa en el área lo constituye la contribución que se hace al desarrollo de la dramaturgia nacional a partir de la reinterpretación estética de fenómenos sociales, a través de la indagación de escrituras dramáticas contemporáneas ricas que provoquen en futuros artistas una nueva interpretación.