



LA FORMACIÓN DEL INTÉRPRETE COMO INVESTIGACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN COMO PRÁCTICA DEL ARTE ESCÉNICO

THE FORMATION OF THE INTERPRETER AS A RESEARCH AND THE RESEARCH AS A PRACTICE OF PERFORMING ARTS

Consuelo Maldonado Toral
Facultad de Artes
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 5 de junio de 2014
Aceptado: 30 de junio de 2014

Resumen:

Estas reflexiones parten del análisis sobre los nuevos modos de producción en el arte escénico. En los últimos años, los artistas nos encontramos delante de diversas maneras de agruparnos y generar proyectos para producir y vivir de nuestro arte. La comunicación en red ha generado una relación virtual que tiene ciertas cualidades específicas, como: la intermitencia, la inmediatez y una nueva espacialidad. Esto ha permitido que artistas de diferentes países trabajen en conjunto, que las convocatorias artísticas tengan mayor alcance y que se experimente una cierta libertad de tránsito y flujo de información. Es en este contexto que desde inicio de este siglo constatamos el surgimiento de una figura nueva en el arte escénico: el intérprete creador. Un artista que promueve proyectos autorales y propone formas de organización horizontal que se articulan dentro de los nuevos contextos de la contemporaneidad. A este sujeto también lo encontramos en núcleos, encuentros y espacios de creación que son promovidos por festivales y demás instituciones dedicadas al arte. Delante de esta posibilidad, buscamos ampliar la formación del intérprete hacia laboratorios de creación donde los alumnos y alumnas puedan experimentar nuevos modos de producir más autorales y basados en el diálogo dentro del arte escénico.

Palabras clave: *Intérprete, creador, modo de producción en arte, arte escénico*

Abstract:

This study is based on the analysis of new ways of producing in the performing arts. In recent years, artists are faced with different practices to create and build projects to produce and live from their art. Network communication created a virtual relationship with specific qualities, such as intermittency, immediacy and a new spatiality. This context has allowed artists from different countries to work together,

artistic festivals and meetings to have a larger range and, individuals to experience a certain sense of freedom of movement and flow of information. It is in this context that since the beginning of this century we find the emergence of a new figure in the performing arts: the performer and creator. An artist who promotes projects and proposed organizational forms that are articulated within the new context of contemporaneity. We can also find this artist in meetings and creative spaces that are promoted by festivals and other institutions devoted to art. Faced with this possibility, we sought to extend the learning experience of the students through a creative laboratory where they can experience new ways to produce in the performing arts.

Keywords: Performer, creator, ways of producing art, performing arts.

* * * * *

1. Nuevas formas de creación: el intérprete creador

Para las artes escénicas, el siglo XX significó una época de mucha innovación en términos técnicos y estéticos. Del siglo pasado heredamos una investigación sobre el lenguaje escénico y las técnicas del intérprete que se alimentaron de los avances tecnológicos y científicos, buscaron ampliar su lenguaje con el uso y diálogo de otras artes y, en fin, generaron una multiplicidad de propuestas estéticas. Es por esto que urge llevar en consideración un nuevo sujeto que nace de toda la búsqueda del siglo pasado y se consolida con el impacto que el desarrollo de la red del internet, la circulación, el acceso y el almacenamiento de la información: el intérprete creador.

Para buscar sus orígenes, vamos acudir al análisis de un modo de producción bastante diseminado que encontramos en América Latina desde el siglo pasado, el teatro de grupo:

Se trata de un ambiente de reflexión permanente sobre el actor y sus técnicas, este teatro donde confluye una práctica artística y una postura ética son características del denominado Teatro de Grupo. Esta noción que aparece fuertemente desde la década de 1990 se contrapone a la de una compañía tradicional. Las características de individualismo y motivación comercial de esta última entra en jaque delante de los valores del trabajo en colectivo. Encontramos en estos grupos, un deseo común que se concreta en procesos creativos guiados por la investigación, colocándolos al margen de los cánones estéticos y formas de producción instituidas ¹.

En este tipo de teatro, las formas de producción son constantemente revaluadas a favor de un búsqueda de un lenguaje estético propio. Estas agrupaciones necesitan de un grupo estable para investigar sobre el arte escénico y las técnicas del actor ya que su objetivo no es el montaje de una obra sino desarrollar un trayecto estético que se construye a partir de cada experiencia escénica. Por otro lado, una preocupación de este teatro es la llamada dramaturgia del actor. Este término fue acuñado por el maestro Enrique Buenaventura² en su búsqueda por ampliar el campo de participación del actor

¹ MALDONADO T., C., *El Grupo de Teatro Malayerba y la Poética de la Diferencia*, Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013, p.47.

² Enrique Buenaventura (1926-2003†), fundador del Teatro Experimental de Cali –TEC- (Colombia) en 1955, sistematizó la creación colectiva como método en América Latina. Director y teórico del Teatro Latinoamericano.

para la totalidad del discurso espectacular durante el proceso de montaje. La dramaturgia del actor también se vio alimentada por los estudios de la Antropología Teatral³ sobre instrumentos y técnicas que ampliaron el espectro de acción del actor y entregaron a los actores una autonomía en la creación.

El Teatro de Grupo y su forma de hacer teatro, a inicio de este siglo, se ve perjudicado por un momento específico donde, según señala Rossi Braidotti, “*las transformaciones profundas del sistema de producción económica están transformando las estructuras sociales y simbólicas tradicionales. La posmodernidad corresponde a una reorganización de la acumulación del capital de una manera móvil transnacional*”⁴. En términos específicos, la situación actual dificulta la manutención de un grupo por tiempos de trabajo y sobrevivencia. Las experiencias del teatro de grupo que se consolidan en 1980 en América Latina, como del Teatro de los Andes en Bolivia o el Grupo de Teatro Malayerba en Ecuador, se encuentran debilitadas y estos mismos grupos se ven en la necesidad de realizar los cambios necesarios para adaptarse al nuevo contexto.

Esta situación parece está contrarrestada por un acceso a la red que permite una comunicación amplia y no dependiente de distancias entre territorios -el internet establece una comunicación inmediata entre personas de diversas geografías y zona horaria-. Pero una mirada más aguda puede mostrarnos que mientras todo lo virtual fluye con una libertad, aparentemente, extrema -incluyendo el capital móvil transnacional- lo material, el cuerpo está condenado a esperar la señal verde del semáforo en una hora pico, de pedir una visa y esperar a obtenerla y aun así puede ser detenido en una frontera y ser devuelto a su país de origen.

Esta tendencia genera nuevas formas de organización en la producción del arte escénico porque los tiempos ya no son los mismo, las personas no pueden estar físicamente presentes. Significa que las creaciones también están determinadas a la intermitencia de las presencias y ausencias. Estas nuevas formas de estar y no estar al mismo tiempo también modificaron o establecieron nuevas maneras de relacionarse para la creación. Y, es en este contexto que el intérprete creador surge.

En primer lugar, estamos proponiendo que las funciones en la creación se vieron trastocadas. No se trata de eliminar esas funciones sino mirar como al estar dislocadas se reconfiguran, se dejan contaminar, se vuelven flexibles y permeables. A modo de ejemplo, existe un modo de producción en Brasil llamado proceso colaborativo que fue protagonizado por el Grupo de Teatro A Vertigem desde la última década del siglo pasado. A pesar de que sus relaciones de creación no están intermediadas por la virtualidad, existe una práctica que coloca la organización clásica de funciones en jaque. Según Luis Alberto de Abreu⁵, el proceso colaborativo es un enfoque delante del trabajo de creación que “busca la horizontalidad en las relaciones entre los creadores del

³ El International School of Theater Antropology –ISTA– abriga los estudios sobre Antropología Teatral y fue fundado por iniciativa de Eugenio Barba. La Antropología Teatral se compone de investigaciones desarrolladas por varios maestros quienes reflexionan sobre los principios comunes que se encuentran en los cuerpos en estado espectacular dentro de las diversas culturas.

⁴ BRAIDOTTI, R., *Sujetos Nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p.27.

⁵ Dramaturgo, investigador y profesor de teatro de la Escola Livre de Teatro de Santo André en São Paulo, Brasil.

espectáculo teatral⁶.” Antonio Araújo, director del grupo, amplía esta búsqueda dirigida a la eliminación de la jerarquía dentro de las funciones de creación, cuando afirma que en el trabajo grupal, la contaminación de las diferentes competencias es estimulada, pero las funciones de los artistas son preservadas⁷. O sea, el campo del actor se amplía para los otros ámbitos de creación del teatro, camina hacia un diálogo, una relación horizontal con el director, el iluminador, el escenógrafo etc., sin necesidad de eliminarlos.

En este sentido, Silvia Fernandes⁸, menciona que el proceso colaborativo “privilegia procedimientos de creación polifónicos, o sea, varias voces que no son ejecutadas al unísono⁹.” Sus procedimientos buscan las mejores condiciones para generar un intenso diálogo, un acuerdo entre creadores. Pero, este acuerdo, para Abreu es “[...] tenso, precario, sujeto, muchas veces, a constantes revaluaciones durante el trayecto. Confrontación (de ideas y material creativo) y acuerdos son piedras angulares en el proceso colaborativo¹⁰.” Se trata de procedimientos que privilegian posturas autorales de sus creadores y transforman la creación en un territorio de fricciones. Esto implica que la concepción escénica desde la dirección es considerada una edición de estas propuestas de los compañeros de creación.

Si bien el Teatro de Grupo desde la década de 1980, nos amplía el campo de las técnicas del intérprete, alimentando la noción de su dramaturgia, la última década del siglo pasado, nos presenta una nueva forma de crear donde ese intérprete asume posturas cada vez más autorales. Si consideramos esta tendencia y un contexto donde la rapidez y fluidez de la comunicación virtual permite que los artistas se encuentren, las instituciones de apoyo al arte se comuniquen y las ayudas, becas, convocatorias internacionales lleguen a una mayor cantidad de gente de diversos países y alimenten el intercambio, nos encontramos delante de la proliferación de artistas escénicos que son, en términos de funciones clásicas, directores, actores, coreógrafos y bailarines al mismo tiempo.

Es necesario alejarnos de las funciones clásicas en el arte escénico para no evitar una oposición o subversión de los roles. Para comprender el universo del intérprete creador, vamos a mirar dentro de su modo de producción. Remitámonos, entonces, a los encuentros internacionales que promocionaron un intercambio entre artistas para producir este tipo de propuestas, como por ejemplo: Plataforma Internacional de Danza (<http://www.pidbahia.com.br/>) organizada en Salvador de Bahía, Brasil, que desde 2009 genera encuentros, seminarios, conversatorios, etc., y el proyecto coLABoratorio una iniciativa del Festival Panorama de Río de Janeiro (<http://panoramafestival.com/2013/>) que se organiza desde 2006. Por otro lado, existe nuevas formas de agruparse, como por ejemplo, el Núcleo VagaPara de Salvador de Bahia en Brasil

⁶ ABREU, L.A., “Processo Colaborativo: relatos y reflexões sobre uma experiência de criação”, *Cadernos da ELT: Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André*, n. 2, 2004, p.35.

⁷ Conferencia dictada por Antonio Araújo en el IV Ciclo de Caminho do Ator promovido por el Studio das Artes el día 17 de Noviembre de 2003 en São Paulo.

⁸ Dra. Silvia Fernandes es profesora y teórica del teatro contemporáneo. Profesora Titular del Programa de Pos Graduación en Artes Escénicas de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil.

⁹ FERNANDES, S., *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 2010, p.66.

¹⁰ ABREU, “Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação”, p.36.

(<http://www.nucleovagapara.com.br/>) o el Colectivo Ambar (<http://colectivo-ambar.blogspot.com/>) que está conformado por varios artistas latinoamericanos. En el caso del Núcleo VagaPara encontramos intérpretes creadores que generan proyectos en conjunto o individuales, invitan a otros artistas y se organizan en lo que denominan núcleo de creación. De estos y otros espacios surgen obras donde encontramos una característica particular en las fichas técnicas. En la mayoría de los casos, las funciones se denominan a partir de nociones como creadores o creación y, muchas veces, el lugar del director o directora se transforma en una función de observador externo.

En conclusión, el intérprete creador es un sujeto que genera proyectos autorales, organiza, produce y convoca a otros artista para ser parte dependiendo de las necesidades originales. Esto quiere decir que las funciones convencionales se ven trastocadas y, sobretodo, la base de la creación es un diálogo donde las diversas voces de los compañeros de trabajo encuentran un espacio de confrontación y de acuerdos y la reflexión y la práctica van de manos dadas.

2. El intérprete creador en el ámbito pedagógico

Estas prácticas contemporáneas y procedimientos de creación también han invadido el ámbito pedagógico de las universidades y podemos encontrar algunas instituciones que trabajan con la noción del intérprete creador como es el caso del Curso de Artes Escénicas en la Universidad de Campinas en Brasil y la Carrera de Danza Teatro en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Aquí podemos entender a la formación del actor como investigación y la investigación como práctica del teatro. En este sentido, entendemos al intérprete como un creador de personajes, un hacedor de partituras, un performer que construye, compone tejidos complejos de dramaturgias escénicas donde confluyen una práctica y una reflexión teórica. Buscamos un artista escénico que más allá de una especialización procure un constante diálogo con las artes y la sociedad a partir de propuestas autorales de creación.

Estamos delante de un alumno que busca una técnica para dominarla individualmente y para conocerla y usarla como herramienta compositiva de sus creaciones. Se trata de un creador a quien se necesita facilitar el espacio y las herramientas de análisis para entrar en el proceso y crear. Es decir, ampliar el ámbito técnico de formación de un intérprete a la de un creador. Según Silvia Fernandes, en la formación de intérpretes creadores las técnicas bases son variadas (generalmente codificadas y pre-expresivas) y una vez alcanzada cierta práctica, “se desarrolla los procesos de creación donde el intérprete creador organiza, en nivel expresivo, una dramaturgia fundamentada en prácticas de invención dramática y escénica¹¹.”

En la Carrera de Danza Teatro en la Universidad de Cuenca en el Ecuador existe un laboratorio de creación dentro de las cátedras de Danza Teatro I y II dirigida para los alumnos de cuarto año que es ministrada por el Prof. Ernesto Ortiz y la autora de este artículo. Dentro de este laboratorio se busca colocar al alumno delante de formas de producir en el arte escénico.

¹¹ FERNANDES, *Teatralidades Contemporâneas*, p.203.

En el caso de la formación, tenemos que pensar cuáles prácticas del intérprete creador son necesarias y útiles para los alumnos que están cerca de graduarse. En primer lugar, el creador es un sujeto propositivo. Busca, examina y genera proyectos de creación. En segundo, según las necesidades del proyecto, cuenta con colaboraciones externas que servirán de apoyo durante todo el proceso de creación, sus funciones pueden ser variadas, como las de un observador o iluminador o un dramaturgo. Y su manera de relacionarse entre estas funciones es siempre horizontal, es decir, la creación se convierte en un diálogo entre artistas. Se relaciona con el contexto de tal forma que convierte a las condiciones de trabajo en su modo de creación. Y, finalmente, mantiene una reflexión y práctica simultánea durante el proceso.

En el caso específico de la cátedra de Danza Teatro I, algunas condiciones estaban dadas, como: número de alumnos, cantidad de horas para trabajar y horarios. En un inicio, éramos dos grupos de trabajo conformados por seis alumnos y con una carga horaria de ocho horas semanales por grupo. Contábamos con una sala de aula para ensayos con seis intérpretes creadores que generarían sus proyectos individuales en el colectivo.

Lo que nos interesaba era que el alumno contara dentro del aula con una experiencia que le permitiera convertir su técnica en herramienta compositiva escénica. Para esto era necesario acercarse a los procedimientos de creación con una mirada específica, es decir, una perspectiva donde observar, hacer, analizar y reflexionar sucedieran simultáneamente. En este sentido, para dicha cátedra usamos nuestros procedimientos de creación y generamos ejercicios para que los alumnos los aplicaran y produjeran materiales que pudieran ser usados como insumos para sus propias creaciones que fueron llamadas de trayectos.

Al final del ciclo, el alumno generó un proyecto que se materializó en su trayecto individual construido en colectivo. Por un lado, este trayecto podía estar constituido de movimiento, palabra, imágenes, personajes, etc. Por otro lado, no teníamos salas individuales, así es que los trayectos fueron construidos en colectivo. Seis alumnos y los dos profesores nos encontrábamos cuatro veces por semana en la sala de ensayo. Al inicio, parecía caótico pero poco a poco cada creación se vio enriquecida por “el aquí y el ahora” del colectivo que en una constante relación generaba nuevos sentidos para los insumos creados por cada uno de los alumnos. De esta manera, el material generado no constituía un elemento impermeable sino que cada día de la creación dicho material se comportaba como una pieza flexible que delante del “caos” de la práctica de creación en colectivo, generaba diferentes sentidos. Esta sensación maleable del material, partitura, acción o gesto generado permitió al estudiante percibir la posibilidad de composición que dicho elemento le proporcionaba. Es decir, nos encontrábamos con un creador que tenía la capacidad de analizar la naturaleza del material, sus limitación y posibilidades, construyendo el camino para la materialización sensible, es decir, la idea de su proyecto y la concreción del mismo. Finalmente, la relación de praxis y reflexión se transformó no solo en necesaria sino indispensable para que la creación suceda.

El lugar del observador dentro del universo del intérprete creador es muy específico. Se trata de una dirección, de un análisis desde el punto de vista de quien observa, y además de una postura donde el intérprete determina lo que debe ser observado, de esta manera, quienes observamos también nos convertimos en los ojos del otro. Vemos como la relación de jerarquía, profesor – alumno, no existe. En la práctica, el diálogo horizontal

es vital para que la auto-observación, la observación externa, la reflexión sobre el proceso sea efectiva en trazar el camino de creación para el intérprete-creador.

En la cátedra de Danza Teatro II, contábamos con el material conocido por intérprete y reconocido por sus compañeros del ciclo anterior. En este caso, se trabajó con un solo grupo conformado por los doce alumnos de Danza Teatro I y los dos profesores. Iniciamos nuestra práctica proponiendo un ejercicio de dirección de 20 minutos con los materiales y trayectos levantados el ciclo anterior. Los primeros a proponer fuimos los profesores y en las cuatro experiencias contamos con cuatro observadores-alumnos. Esto permitió que los futuros directores se acerquen al universo de quienes serían sus intérpretes en sus propuestas individuales como compositores.

Cada uno de los doce alumnos contó con la experiencia de generar 20 minutos de material escénico. Durante los dos meses de trabajo pudimos percibir como la voz autoral de cada uno de ellos se reflejaba en el elemento escogido para tejer su dramaturgia escénica, como: la luz, la fábula, el espacio, etc. Se trató de un ejercicio donde el alumno organizó los materiales en el espacio y tiempo. Y para finalizar este ciclo, nuestro trabajo es el de construir con estas diversas propuestas, un montaje. Partimos desde la perspectiva que el material levantado tiene posibilidades y limitaciones que generan, dentro del proceso de materialización sensible, tensiones. De esta manera el movimiento de construcción se transforma en provocar, encontrar y descubrir las tensiones que surgen del encuentro entre las diversas dramaturgias.

Nos encontramos delante de un ser humano que fluye en las redes virtuales mientras se encuentra anclado a un país, una ciudad, una fila en el banco o en el tránsito vehicular. Donde las fronteras virtuales se abren mientras que las fronteras entre países se cierran o son abiertas de manera exclusiva y no inclusiva. Vemos como, estos nuevos modos de producción en el arte escénico provocan una reorganización donde las funciones se contaminan sin perder su autonomía pero abandonando la estructura jerárquica como en el caso del grupo de teatro A Vertigem. Nos encontramos en la actualidad delante de la práctica de intérpretes creadores que son investigadores de una escena contemporánea y compositores que sistematizan procedimientos cuando construyen. Con la intuición de traer dicha praxis a la formación del intérprete, buscamos acentuar en su aprendizaje, una visión de creador con fuerte énfasis en la capacidad de accionar y reflexionar simultáneamente, lo que permite construir un tejido complejo y generar nuevas dramaturgias escénicas. En este contexto, necesitamos técnicas que se transformen en herramientas de creación y análisis que nos permitan ampliar la investigación de los materiales de creación del intérprete y acercarnos a los procesos múltiples y complejos de la creación artística produciendo posturas, formas y configuraciones más autorales. No proponemos una disolución de las funciones clásicas sino una permeabilidad de las mismas donde las condiciones contemporáneas de diálogo y producción artística puedan articularse con el artista.

Bibliografía:

- ABREU, L. A., “Processo Colaborativo: Relatos e reflexões sobre uma experiência de Criação.”
Cadernos da ELT: Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André, año 2, jun, 2004, 33-41.
- BRAIDOTTI, R., *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000
- FERNANDES, S., (2010), *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- MALDONADO T., C., *El grupo de teatro Malayerba y la Poética de la Diferencia*. Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.
- SALLES, Cecilia A., *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume, 3ed., 2007.