



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE ARTES DRAMÁTICAS**

**SEMINARIO “LABORATORIO DE EXPLORACIÓN  
ESCÉNICA A TRES VOCES EN EL MARCO DE UN  
PROCESO COLABORATIVO”**

Memoria de Seminario de Graduación para optar por el grado de licenciatura  
en Artes Dramáticas

Estudiantes:

Estefan Esquivel Valverde B02275

Mar Jiménez Sobrado B03323

Yael Salazar Acuña B15966

Directora:

M. Ed Silvia Arce Villalobos

2020

# ● Tribunal Examinador ●



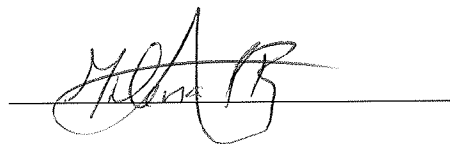
M.A. Juan Carlos Calderón Gómez  
Director, Escuela de Artes Dramáticas



M. Ed Silvia Arce Villalobos  
Directora del Seminario de Graduación



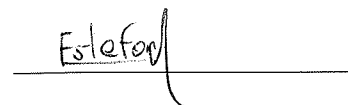
PhD Marco Guillén Jiménez  
Lector del Seminario de Graduación



M.A. Milena Picado Rossi  
Lectora del Seminario de Graduación



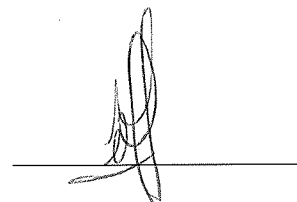
M.A. Rolando Salas Murillo  
Lector externo del Seminario de Graduación



Estefan Esquivel Valverde  
Sustentante



Mar Jiménez Sobrado  
Sustentante



Yael Salazar Acuña  
Sustentante

**A nosotros** 

# ● Agradecimientos ●

Queremos agradecer profundamente a todas las personas que nos ayudaron directa o indirectamente durante este proceso. No lo habiéramos logrado sin todas y todos ustedes: Silvia Arce, Marco Guillén, Milena Picado, Carlitos Miranda, Mauricio Sibaja, Carlos Rodríguez, Camila Campos, Daniela Mora, Catalina Tenorio, Catalina Solís, Fanny Vargas, Madelaine Garita, Lenin Quesada, Rodrigo Durán, Alonso Chaves, Oscar Medina, Felipe Zúñiga, Gustavo Abarca, Valeria Brenes, Tatiana Sobrado, Paz León, Susan Ovares, Óscar Esquivel, Wagner Chaves, Teatro Popular Melico Salazar y Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

# ● Tabla de contenidos ●

Hoja de aprobación _____	i
Dedicatoria _____	ii
Agradecimientos _____	iii
Tabla de contenidos _____	iv
Índice de tablas _____	vi
Resumen _____	vii
<b>Capítulo I _____</b>	<b>1</b>
Introducción _____	2
Justificación _____	4
Planteamiento del problema _____	6
Objetivos _____	7
Objetivo general _____	7
Objetivos específicos _____	7
Antecedentes _____	8
Referentes teóricos _____	11
Metodología _____	28
<b>Capítulo II: Momento de empape _____</b>	<b>34</b>
Momento de empape 1 _____	35
Momento de empape 2 _____	38
<b>Capítulo III: Primer Laboratorio _____</b>	<b>43</b>
Diseño de proceso _____	44

Planeamiento conjunto_____	57
Cierre del primer laboratorio_____	65
<b>Capítulo IV: Segundo Laboratorio_____</b>	<b>72</b>
Dramaturgia textual_____	73
Ensayo con proyector_____	82
Última sesión_____	86
<b>Capítulo V: Valoraciones_____</b>	<b>91</b>
Valoraciones colectivas_____	93
Elenco fluctuante: Adaptación_____	93
Búsqueda de un estilo de ensayo_____	93
El espacio fuera del espacio_____	97
Elementos de creación_____	99
Valoraciones individuales_____	103
La música en la sala de ensayos: Mar Jiménez_____	103
Video en la escena: Yael Salazar_____	111
Dramaturgia textual líquida: Estefan Esquivel_____	130
<b>Conclusiones_____</b>	<b>143</b>
Observaciones y recomendaciones_____	155
Cronograma_____	156
<b>Bibliografía_____</b>	<b>161</b>
<b>Anexos_____</b>	<b>167</b>

# ◉ Índice de tablas ◉

Tabla 1	39
Tabla 2	55
Tabla 3	60
Tabla 4	61
Tabla 5	62
Tabla 6	63
Tabla 7	66
Tabla 8	67
Tabla 9	68
Tabla 10	69
Tabla 11	69
Tabla 12	75
Tabla 13	78
Tabla 14	156

# ● Resumen ●

Esquivel-Valverde, E. Jiménez-Sobrado, M. Salazar-Acuña, Y. (2020) Memoria del Seminario *Laboratorio de exploración escénica a tres voces en el marco de un proceso colaborativo*. (Licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica.

Directora del Seminario de Graduación: M. Ed Silvia Arce Villalobos

**PALABRAS CLAVES:** Proceso Colaborativo - Modernidad Líquida - Amor Líquido – Video en escena - Música - Dramaturgia textual - Creación escénica - Teatro.

En la presente memoria se sistematiza, a través de un análisis procesual y estructural, la experiencia de un laboratorio de exploración escénica hecho a tres voces a partir de principios del proceso colaborativo según lo entiende Antonio Araujo (2011).

Cada persona investigadora propuso una inquietud individual para explorar en el laboratorio: La música en la sala de ensayos, el video en la escena y la dramaturgia textual.

Para articular estas inquietudes, se realizó un laboratorio de exploración escénica en la sala de ensayos, que se documentó a través de bitácoras, videos, audios y textos.

A partir de esta experiencia se proponen una serie de valoraciones en relación a las competencias necesarias para abordar procesos de creación escénica y así comprender cómo nos organizamos, adaptamos y construimos formas de trabajo.



# ● Abstract ●

Esquivel-Valverde, E. Jiménez-Sobrado, M. Salazar-Acuña, Y. (2020) *Memoria del Seminario Laboratorio de exploración escénica a tres voces en el marco de un proceso colaborativo*. (Degree in Dramatic Arts). Universidad de Costa Rica.

Director of the Graduating Seminar: M. Ed Silvia Arce Villalobos

**KEYWORDS:** Project collaboration – Liquid modernity – Liquid love - Video on stage - Music – Textual dramaturgy – Scene creation – Theater

In this report we systematized the experience of artistic creation through a structural and procedural analysis made by three people based on the principles of the collaborative process according to Araujo (2011).

The researchers proposed artistic inquisitiveness including the music in the rehearsal room, video on stage and textual dramaturgy.

To address this curiosity, we conducted a class of scenic exploration in the rehearsal room, which was documented through logbooks, videos, audios, and texts.

Based on this experience, we propose a series of assessments regarding the prospective competition needed to account for the scene creation processes with the aim of understanding how we organize, adapt, and build different work methods.

# Capítulo I

## Introducción

La práctica teatral se centra en la articulación de diversos saberes y oficios que se nutren a partir de las múltiples interacciones que se producen durante el proceso de creación. En esta investigación práctica-teórica de carácter procesual, realizada a tres voces, cada persona investigadora aportó una inquietud escénica específica. Puntualmente, Estefan Esquivel quería trabajar la dramaturgia textual a partir de conceptos del libro *Modernidad Líquida* (2015) de Zygmunt Bauman, Yael Salazar quería explorar la proyección de video en la escena teatral, y Mar Jiménez la dirección de actores y actrices a partir del estímulo de la música.

Al partir de estas inquietudes optamos por realizar un laboratorio de exploración escénica en el cual cada uno pudo indagar su tema en la sala de ensayos en colaboración con los otros. Nuestra principal pregunta fue ¿cómo nos organizamos para crear/explorar en conjunto?

Partiendo de las inquietudes y de la investigación personal previa del investigador Estefan Esquivel sobre *Modernidad Líquida* (2015), junto con las inquietudes personales y creativas mencionadas anteriormente, recurrimos al libro *Amor Líquido*, también de Bauman (2017). Al poner en diálogo nuestros intereses individuales, este libro funcionó como un detonador central creativo que nos guió y estimuló la formulación de premisas y preguntas que resonaban con las inquietudes que tenemos como investigadores de las artes escénicas.

En el nivel práctico nos basamos en los principios organizadores del proceso colaborativo, según lo desarrolla Antonio Araujo, director del grupo de teatro brasileño Teatro da Vertigem. Estos principios fueron el punto de partida para la construcción de

nuestra metodología de trabajo. Es decir, nuestras inquietudes individuales las exploramos alrededor de ejes temáticos extraídos de *Amor Líquido* (2017) y, a partir de los principios organizadores del proceso colaborativo, establecimos nuestra forma de trabajo.

A través de la sistematización del laboratorio de exploración escénica buscamos comprender, i) cómo nos organizamos, adaptamos y construimos formas de trabajo; y ii) cómo estas se modificaron a partir de las circunstancias del proceso y sus integrantes. Cada persona investigadora aportó su visión e interés individual para articular fuerzas y criterios (técnicos, teóricos y metodológicos) al crear bajo la premisa de que sin el aporte del otro o la otra la creación pierde potencial de crecer. Precisamente, fue a partir del trabajo activo y en equipo que las búsquedas individuales convergieron en un lenguaje común.

De igual importancia, la presente memoria fue redactada en conjunto entre los tres investigadores. Por lo tanto, resultó en un texto heterogéneo que es consecuente con la naturaleza del proceso. El espacio de las conclusiones fue el único donde cada investigador retomó de manera individual la escritura de su inquietud para socializar sus propios descubrimientos, de la mano con dos segmentos redactados en conjunto. Si bien al inicio de esta memoria nos enunciamos con nombre y apellido, después del Capítulo II optamos por referirnos solamente por nuestros nombres para mantener la fluidez de la lectura.

## Justificación

El interés por trabajar de manera colaborativa lo vinculamos con nuestra formación en la Escuela de Artes Dramáticas (EAD) de la Universidad de Costa Rica. Como estudiantes, aprendimos a desarrollar la mayoría de los proyectos de forma grupal, a lo largo del plan de estudios de la carrera.

Cabe destacar que en nuestra experiencia como estudiantes de pregrado en la EAD, la mayoría de cursos exigía el uso de bitácora y registro de todos los procesos. El valor de esos registros, y su reflexión, solían ocupar un segundo lugar en comparación con los resultados finales (las creaciones). Fue en este punto donde encontramos otras inquietudes: ¿De qué manera podemos generar una relación dialéctica entre el proceso de creación y el resultado final?; ¿En qué formas se puede estudiar dicha relación?; ¿Cómo podemos visibilizarla y socializarla en nuestro entorno académico?; y ¿Cuáles son nuestras pautas para la creación grupal cuando al proceso se le da mayor relevancia?

Al momento en que llegamos a los cursos de Licenciatura, encontramos que se le da un enfoque individual a las investigaciones. Nos percatamos que las investigaciones individuales propuestas tenían características creativas que reflejaban la necesidad de contar con múltiples personas para realizarlas, por lo que sentíamos la necesidad del aporte de otras visiones. Es decir, al estar acostumbrados a trabajar comúnmente de manera grupal la idea de unir las investigaciones para crear una sola fue plausible. Esta unión nos resultó natural e intuitiva, y al mismo tiempo, se convirtió en nuestra pregunta detonadora, ¿cómo vamos a organizarnos?

En primer lugar, elegimos la modalidad de Seminario de Graduación porque propone un espacio de investigación donde los tres podíamos encontrarnos y desarrollar el

proyecto con mayor facilidad. Un elemento que nos persuadió de elegir esta modalidad es la presentación de una Memoria final enfocada en la descripción y análisis de la experiencia práctica. A nuestro conocimiento, esta es la primera vez que se propone esta modalidad con el tema de proceso colaborativo en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica desde los estudiantes.

En segundo lugar, decidimos utilizar los principios de organización del proceso colaborativo planteado por Antonio Araujo (2008; 2011) como estrategia para establecer un diálogo entre nuestras inquietudes individuales. El proceso colaborativo propone dinámicas para articular el trabajo grupal al asignar roles de trabajo que dividen funciones dentro del proceso creativo y mantienen una dinámica democrática en la toma de decisiones. Además, nuestro trabajo propone una serie de acciones y actitudes para afrontar el proceso de creación, las cuales serán descritas más adelante en el documento.

En tercer lugar, consideramos que los procesos de creación deben continuar siendo visibilizados, estudiados y socializados en la academia, observar cómo creamos, nos comunicamos, forjamos lazos y desarrollamos habilidades que difícilmente encontramos en otros espacios. Al analizar cómo trabajamos y nos construimos como creadoras y creadores continuamos fortaleciendo la visibilización y socialización de los procesos de creación en artes escénicas. Al sistematizar el proceso como “producto final” es fundamental concientizar la transformación del aporte individual dentro del grupo. ¿Qué tanto cambia una propuesta y cómo se da dicho cambio dentro de un proceso? Además, buscamos aprender a articular los materiales creativos en grupo y crear una propuesta de sistematización grupal plasmada en una memoria escrita que evidencie el valor y la complejidad de los procesos de creación escénica.

## Planteamiento del problema

En primer lugar, nos preguntamos ¿cómo nos organizamos para explorar/crear entre los tres? Este cuestionamiento vital y constante de nuestro quehacer como creadores escénicos fue nuestro principal motor para realizar esta investigación. Ahora bien, para responder esta interrogante precisamos de un abordaje que abarcara el laboratorio en su cualidad práctica-teórica. De esta manera, encontramos que la sistematización como lo propone Enrique Margery (2010) en su libro *“Complejidad, transdisciplinariedad, y competencias”* nos proporcionaba un camino idóneo para nuestra búsqueda. Lo explica de la siguiente manera:

La sistematización busca que el conocimiento producido en la práctica transite desde un saber aislado y privado, a conocimientos organizados y socializables. Es saber dónde se llegó, y, al mismo tiempo, cómo se llegó allí: es “filtrar” la vivencia y producir “lecciones aprendidas” para compartirlas y validarlas (p.113).

Fue a través de la sistematización que pudimos vislumbrar, comprender, analizar y socializar la experiencia de este laboratorio. De esta manera, colocamos la sistematización como la estrategia primordial de análisis procesual y estructural de nuestro proceso. Por consiguiente, reformulamos la pregunta a: ¿Cómo se sistematiza un laboratorio de exploración escénica hecho a tres voces a partir de principios del proceso colaborativo?

## Objetivos

### **General:**

Sistematizar, a través de un análisis procesual y estructural, la experiencia de un laboratorio de exploración escénica hecho a tres voces a partir de principios del proceso colaborativo

### **Específicos:**

- Identificar las unidades decisivas del laboratorio.
- Interpretar lo acontecido en las unidades decisivas del laboratorio a partir de principios del proceso colaborativo.
- Valorar los conocimientos adquiridos desde las inquietudes individuales durante el desarrollo del laboratorio.



## Antecedentes

El proceso colaborativo es un término que se refiere a una práctica teatral de creación donde todos los integrantes aportan o colaboran en la construcción de una pieza teatral buscando así una autoría colectiva. Su nombre y concepto aparece a partir de las sistematizaciones de procesos de creación de grupos de teatro brasileños en los años noventa.

Nos basamos en la tesis de Doctorado de Antonio Araujo (2008) *Encenação no Coletivo; Desterritorializações da função do Diretor no processo colaborativo* y el libro *A gênese da Vertigem. O processo de criação de O Paraíso Perdido* (Araujo, 2011) del mismo autor. Este material nos brindó una guía de cómo se pueden abordar y experimentar estos procesos creativos.

Tal dinámica se constituye como una metodología de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas y sobre un régimen de jerarquías fluctuantes, tienen por igual un espacio propositivo, produciendo una obra cuya autoría es compartida por todos. (Araujo, 2011, p.131. Trad. propia/Mar Jiménez).

Araujo (2008) realizó un mapeo de "dinámicas colectivas de creación" a partir del surgimiento de la figura del director teatral. Su retrospectiva abarca ejercicios realizados en el Teatro Arte de Moscú (TAM) relacionados con dinámicas de improvisación en 1910, el surgimiento de la creación colectiva a partir del teatro Agitprop soviético entre 1917 y 1932, el Teatro Político de Erwin Piscator (1893-1966), la creación colectiva durante los años sesentas y setentas utilizando como ejemplo los grupos de teatro *Living Theatre*, *Bread and Puppet*, *Open Theatre* en Estados Unidos, *Theatre du soleil* en Francia, *Teatro*

*Oficina* en Brasil, *Yuyachkani* en Perú, *La candelaria* en Colombia, entre otros. Antonio Araujo realiza un exhaustivo análisis de las formas de trabajo del *Teatro Experimental de Cali (TEC)* y del grupo *La Candelaria* problematizando la figura del director dentro de la creación colectiva y la distribución de tareas y roles dentro de esa dinámica y sus repercusiones en el posicionamiento final de la puesta en escena. Establece que durante la década de los años noventa en Sao Paulo, Brasil, comenzó a utilizarse el término de proceso colaborativo en una búsqueda por vincular formas de creación colectivas y división de funciones artísticas dentro del proceso de creación.

Si, por un lado, parecía haber un proyecto de retomar principios y valores de la creación colectiva- practicados, sin embargo, de manera distinta-, por otro, había un rechazo a "la década de los directores", sin pretender con eso abolir la función del director. Casi como si el proceso colaborativo pudiera realizar una síntesis del discurso y de la ideología colectiva con la permanencia de la función artística individual. (Araujo, 2008, p.58. Trad. propia/Mar Jiménez)

Araujo (2008) explica que la creación colectiva y el proceso colaborativo no son lo mismo, sino que parte de que "si vemos estas dos dinámicas por el sesgo del *modo*, percibimos que el *cómo* se opera la inter-relación entre los diferentes elementos de creación produce aquí procesos distintos" (p.59. Trad. propia/Mar Jiménez).

Aunque Araujo utiliza la palabra "metodología" en esta definición, el proceso colaborativo cómo el mismo autor lo concibe, no responde a una serie de reglas o pasos por seguir, ni busca un resultado estético específico. Rafael Ary y Yorleni Alpízar (2015)

en su ensayo *Proceso colaborativo en las artes escénicas: Brasil y Costa Rica* se refieren al término de la siguiente manera:

El proceso colaborativo está distante de una uniformidad metodológica. De esta manera, sería más adecuado pensarlo como una especie de modo de creación teatral que posee principios comunes identificables. Estos principios motivan al colectivo a la concepción de una obra plural y representativa. Por lo tanto, estimulan al máximo el potencial artístico de cada sujeto involucrado en el proceso de creación de la obra teatral, respetando sus funciones artísticas específicas y, al mismo tiempo, estimulando la permeabilidad creativa entre todos. Constituye un modo de trabajo en el que no hay una rigidez metodológica contenida en las experiencias que se realizan sobre la protección de la expresión. Lo que hay es un propósito de valores que permean las prácticas de diversos grupos, que de ahí conforman sus experimentos procedimentales. (Ary y Alpízar, 2015, p.63).

Las investigaciones en marcos académicos de procesos colaborativos de creación escénica en nuestro país son escasas, a excepción de la investigación efectuada por Aysha Morales (2015) titulada *El Proceso Colaborativo en la construcción de la Dramaturgia Escénica del unipersonal "Sobre mi casa una nube roja"* y el trabajo de Yorleni Alpízar (2015) llamado *O ator e o diretor no processo colaborativo: experiencias de criação nas artes escénicas na Costa Rica (2012-2013)*. Si bien en el país se desarrollan este tipo de procesos de forma más intuitiva en grupos independientes y teatros comunitarios, para efectos de esta investigación sólo consideramos experiencias dentro de marcos académicos.

## Referentes teóricos

Los referentes teóricos aquí presentados devienen de nuestras inquietudes individuales. Estos describen los conceptos que se exploraron de manera práctica durante el laboratorio.

### El rol de la música en la sala de ensayos

Para abordar la dirección de actores y actrices a partir del estímulo de la música enfocamos el concepto de dirección de actores a partir de la posición de Ariane Mnouchkine (1939) directora de *Theatre du Soleil* en libro *Encontros com Ariane Mnouchkine. Erguendo um monumento ao efemero* (2010). Mnouchkine menciona que no tiene una técnica de dirección específica ni cree que exista, pero enfatiza en la escucha como una acción primordial en su trabajo con los actores y actrices, así como la importancia de estimular la imaginación del actor y la actriz. Lo explica de la siguiente manera:

Tal vez lo esencial del oficio del director de teatro sea darle espacio a la imaginación del actor. Es preciso abrirle el mayor número posible de puertas y, tal vez, darle la mayor cantidad de alimento posible. Entonces, ¿cómo procedo? Voy a confesarles que para mi es siempre difícil definir lo que hago, porque no lo sé muy bien y eso depende del momento. En el trabajo con los actores intercambiamos muchas imágenes. Ellos me dan imágenes por medio de sus acciones, sus realizaciones en el espacio de ensayo. Yo también les devuelvo imágenes. Propongo mundos y, si eso no funciona, si no se llega a nada, entonces, propongo otros. (Mnouchkine, 2010, p. 87. Trad. propia/Mar Jiménez)

Reforzado por esta idea de la dirección como escucha y propuesta constante se entiende la música como estímulo para la creación a partir de Patricia Cardona en su libro *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. (2009).

La música no es ficción. Es un estímulo real, que sin embargo, provoca la visualización de imágenes que provienen de nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, es un catalizador de la ficción. Dice Luis de Tavira que cuando se le exige dramaturgia al bailarín, se le exige hacer ficción, que no es una anécdota. Es echar a andar la imaginación, la investigación. La ficción es una vía de conocimiento. El bailarín/actor puede imaginar lo que otro a vivido, representarlo (mimesis) y hacerlo verosímil. (Cardona, 2009, p.68)

Para conceptualizar la relación entre la música y el trabajo actoral tomaremos a Jacques-Dalcroze (1865-1950) como referente a partir de sus reflexiones sobre el ritmo. Dalcroze propone conciencia del cuerpo como herramienta pedagógica, argumentando la necesidad de que sus alumnos comprendieran el ritmo de una manera integral. "El objetivo inicial era desenvolver aquello que llamaría más tarde de "oído interior": el cuerpo como conector entre los sonidos y el pensamiento" (Bonfitto, 2002, p.11. Trad. propia/Mar Jiménez)

Dalcroze propone la música como elemento principal a la hora de comprender el ritmo aludiendo a que esta se construye a partir de los ritmos del cuerpo humano y le brinda al intérprete una conciencia muscular.

Por otro lado, Beatrice Picon-Vallin en su libro *Meierhold* (2013) presenta parte de las reflexiones de Vsévolod Meyerhold (1874-1940) en relación al valor y uso de la música

en su teatro. Al concebirla como material organizador Meyerhold (1989) propone que la música también sea el “principio organizador de la acción escénica, del juego del actor, del conjunto de la composición meyerholdiana y de un modo de percepción dinámica del público.” (Picon Vallin, 2013, p.98. Trad. propia/Mar Jiménez).

Meyerhold también hace referencia a la música como herramienta para trabajar el tiempo en escena.

Trabajo diez veces más fácilmente con un actor que ama la música. Es preciso habituar a los actores a la música desde la escuela. Todo están más contentos cuando se utiliza una música “para la atmósfera”, pero son raros los que comprenden que la música es el mejor organizador del tiempo en un espectáculo. El juego del actor es, para hablar de manera figurada, su duelo con el tiempo. Y aquí, la música es su mejor aliada. Ella puede no ser escuchada, pero debe hacerse sentir. Sueño con un espectáculo ensayado sobre una música y siendo representado sin música. Sin ella, -y con ella: pues el espectáculo, sus ritmos serán organizados de acuerdo a sus leyes y cada intérprete las cargará en sí mismo. (Gladkov, citado por Picon-Vallin, 1989, p.35. Trad.propia)

En relación con la música como estímulo creativo, Jacques Lecoq (1921-1999) en su libro *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral* (2010), hace referencia brevemente al uso de la música dentro de su programa de formación de actores y actrices. Dentro de ese apartado también menciona el uso de poemas y pinturas, todo con el fin de encontrar lo que él llama el “fondo poético común” (2010, p.82. Trad. propia/Mar Jiménez) El “fondo poético común” se refiere al bagaje que cada actor o actriz trae consigo y que

genera a partir de experiencias personales y estudios previos. En su libro *Rhythm in acting and performance. Embodied approaches and understandings* (2017) Eilon Morris se refiere al ritmo como algo difícil de definir.

A pesar de (y posiblemente debido a) la naturaleza ubicua del ritmo, su significado parece evadirnos. Existe un pequeño acuerdo entre los profesionales y los teóricos sobre qué es el ritmo y cuál es la mejor forma de abordarlo o entenderlo en este campo. Y si bien muchos reclaman su universalidad y capacidad para unificar los elementos del desempeño, cuando miramos de cerca este tema, lo que encontramos es una amplia gama de nociones diferentes (y a veces contradictorias) que cambian enormemente de un contexto a otro. (Morris, 2017, p.3. Trad. Propia/Mar Jiménez)

## **Video en la escena**

La propuesta de referencias teóricas sobre la inquietud de uso del video en la escena inicia con lo que explica Armando Partida (1973) en *Lo teatral en la estructura cinematográfica*, donde se refiere a las características propias del teatro y del cine, así como a sus respectivas similitudes y diferencias, apoyando todas sus comparaciones con ejemplos tanto del cine como del teatro y dando referencias específicas de cada lenguaje.

...en primera instancia con que el origen de la escena fílmica es teatral, y que, a partir de ésta, se constituye una unidad más compleja: la secuencia (Plano-consecuencia), o sea el encadenamiento de una serie de escenas. Igualmente, en el teatro, la unidad mínima resulta la escena, la cual por más

breve que sea siempre tiene una significación dentro de la estructura de la obra. Se podría alegar que en el cine el relato lo establece el montaje, pero éste inevitablemente parte siempre de una escena, aunque ella sea la simple toma fija instantánea, como lo veremos más tarde. (Partida,1973, p.15).

Para ahondar en esta posible relación de teatro y cine, Piotr Woycicki propone el término teatro post-cinematográfico. Según este autor, en su libro *Post-Cinematic Theatre and Performance* (2014) el teatro post-cinematográfico es un espacio en el que se incorporan y resignifican ciertos elementos del lenguaje cinematográfico en la escena teatral. Sin embargo, estos elementos se pueden comprender desde el concepto de narrativa audiovisual que propone Begoña Gutiérrez San Miguel en su libro *Teoría de la narración audiovisual* (2006):

La narrativa audiovisual parte de una serie de imágenes manipuladas y ordenadas. El pensamiento al visualizarlas no ha de someterse a un sistema de signos y de significaciones preestablecidas, pues tienen vida propia en la continuidad, pero el pensamiento puede ejercer aquí una libertad en cuanto que las imágenes sugieren connotaciones y evocaciones imprevistas, formalizando así un juicio, un punto de vista, una visión particular del mundo, comprendiendo el mundo ajeno presentado sin otro factor que el de la propia individualidad. (Gutiérrez, 2006, p.10)

La narrativa audiovisual ahonda en tecnicismos del área que facilitan la comprensión y aplicación de este lenguaje y su exploración dentro del espacio teatral. En la tesis de Itziar Zorita, *Teatro Contemporáneo y Medios audiovisuales: primer acercamiento teórico* (2010), la autora analiza la inserción de estos elementos en la



exploración escénica. En su propuesta, se refiere al uso de la narrativa audiovisual como el uso de medios tecnológicos audiovisuales, lo cual permite definir, diferenciar y especificar la aplicación de la narrativa audiovisual dentro del espacio teatral.

Zorita expone y reestructura las funciones que pueden tener los medios tecnológicos audiovisuales dentro del teatro. De acuerdo con los intereses de esta investigación, seguimos las siguientes funciones:

3.- “Relación Perspectiva Subjetiva”: Los medios tecnológicos visuales (video) representan los pensamientos, fantasías, sueños o sensaciones de alguno de los personajes-performers.

4.- “Función Ilustrativa”: Esta función ocurre cuando los medios ilustran las palabras o signos del actor. Es un uso bastante habitual aunque, a veces, corra el riesgo de caer en una situación redundante (...)

7.- “Función emocional”: Más allá de la realidad escénica de la historia, se proyectan unas imágenes que producen un efecto emocional en la audiencia, el mecanismo afectivo queda activado. En el caso de la música esta relación es más evidente. (...) (Zorita, 2010, p.39-40)

La exploración de estas funciones se desarrolla al comprender ciertos conceptos de la narrativa audiovisual que, en este caso, Gutiérrez (2006) define con mucha claridad. La autora menciona los factores que permiten componer una imagen audiovisual y potenciar sus “intenciones expresivas”. Ella hace referencia a: el encuadre, el ángulo de visión del espectador, la iluminación y paleta de colores, movimientos de cámara, lo sonoro y el montaje (Gutiérrez, 2006). El uso, combinación y dosificación de estos elementos permite crear una imagen y la comunicación de un mensaje personal y particular.

Más adelante, explica el acomodo de las imágenes o su desarrollo, que terminan siendo los planos. Describe la estructura narrativa que empieza tener una pieza audiovisual iniciando con los planos, esto de acuerdo con el concepto que plantean los formalistas rusos, ella se refiere de esta manera:

El plano corresponde a la unidad mínima con significado propio. La unión de varios planos, conforman el sentido del relato, siendo el propio espectador el que establece este cierre narrativo con su percepción. La unión de varios planos dentro de una misma estructura espacial o temporal constituye la escena. Y la unión de varias escenas llevará a las secuencias. (Gutiérrez, 2006, p.30)

Según la autora, estas secuencias construyen una narración audiovisual o un espacio audiovisual, que en primera instancia se diferencia del espacio teatral por su carácter más subjetivo de perspectiva y sus diferencias técnicas, además del enfoque de la perspectiva del espectador. Este espacio se conforma de una realidad subjetiva (perspectiva desde el enfoque) y una profundidad (bidimensionalidad). Estos dos elementos permiten ubicar el espacio, pero se ayudan de lo plástico, lo sonoro y las acciones que suceden en el mismo. Sin embargo, aclara que este espacio se puede concebir desde un lugar mucho más geométrico o desde un lugar dramático, aunque normalmente interactúan los dos. Este espacio se crea gracias al encuadre, que es la manera en que se organiza, delimita y capta en el plano.

Ahora, los planos pueden variar, desde planos generales, hasta detallados y subjetivos. La autora explica la necesidad de balancear, a través de la narración, el uso de los planos generales que normalmente funcionan para ubicar al espectador en un espacio y

una situación; los planos detallados funcionan para hacer énfasis emotivos o resaltar elementos específicos, que varían de acuerdo a su duración, lo cual les puede dar aún más peso dentro de la narración. Esto cobra sentido a través de los ejes narrativos. Según la autora, los ejes narrativos son los que le dan verosimilitud a la narración, ya que permiten cambiar perspectivas de acuerdo al acomodo de los planos y su continuidad. De cierta manera balancean la narración, similar a las transiciones en teatro.

Más adelante, la autora habla de los puntos de vista, que pueden ser un estímulo para trabajar los planos. Desde el lugar en el que la autora lo describe es muy similar a lo que se conoce como cámara subjetiva.

Los puntos de vista pueden llegar a sustituir a algunos protagonistas. La narración audiovisual tradicional tiende a buscar un efecto de identificación por parte del espectador hacia algunos de los personajes, o sucesivamente unos a otros. Y para ello la cámara, en ocasiones, los sustituye para que vea, sienta y observe lo que el propio personaje ve, siente u observa. (Gutiérrez, 2006, p.75)

Además de la cámara y sus angulaciones subjetivas, la autora también propone que la música puede ser un hilo conductor y expresivo de la mirada subjetiva de un personaje.

Inevitablemente la mayor parte del proceso de creación narrativa audiovisual es, en cierta medida, equivalente a la teatral, a diferencia de los tecnicismos y de las posibilidades expresivas.

Ahora, con respecto al balance de los usos de planos, la autora explica el balance de planos dentro de la narración audiovisual a través de distintos recursos. Al introducir estos planos en el espacio teatral el balance es mucho más sencillo, porque la experiencia

teatral por sí sola resulta en un plano general en el que se adhieren los elementos que se desean resaltar o transicionar, que en este caso, en un marco narrativo, sería el recurso de la proyección y el juego con los planos subjetivos y detallados desde una cámara.

Los detalles de los planos, las cámaras y la proyección, que son términos técnicos de la narrativa audiovisual, se comprenderán a través de lo que define el autor Ira Konigsberg en el *Diccionario Técnico Akal del Cine* (2004).

Primero, la cámara subjetiva se entiende como “Técnica de uso de la cámara con la que se sugiere el punto de vista de un personaje concreto. La cámara puede angularse o inclinarse para sugerir la perspectiva del personaje” (Konigsberg, 2004, p. 72-73). Esta definición vista desde el concepto del uso de la cámara y su efecto emocional en la imagen, pero desde la perspectiva del plano subjetivo Konigsberg apunta:

Plano que nos muestra una escena exactamente tal y como la vería el personaje cuyo punto de vista se asume, dramatizando así su perspectiva y metiéndonos, al menos por un instante, en su piel. Las películas integran estos planos con planos normales, objetivos, que incluyen al personaje dentro de la escena. (Konigsberg, 2014, p.425).

De esta manera, el plano subjetivo a través de la cámara permite acceder a una perspectiva interior e íntima de un personaje, que puede ser concebido desde la literalidad de la mirada y el plano realista que se ve o bien, desde su percepción abstracta tanto de su interior como de su exterior. Esto se puede explorar en la escena desde la construcción de una imagen o una secuencia sonora desde las herramientas de la narrativa audiovisual, aunque también se puede buscar su reinterpretación escénica sin requerir de los tecnicismos cinematográficos.

En el caso del plano cerrado, Konigsberg explica que es un plano que abarca el plano medio y el primer plano, que va en función de la persona, es decir, se toma entre el torso de la persona y su cara. Este plano permite centrar el foco en detalles más específicos de una persona, aunque para no solo ahondar en personas, se puede utilizar el plano cerrado. El plano cerrado se entiende como “Cualquier plano que muestra un objeto muy pequeño o una parte muy pequeña de un objeto o de una persona. Este plano se considera más cercano y minucioso que el primer plano” (Konigsberg, 2014, p.418).

Estos planos permiten enfatizar detalles que ante la vista más general de una puesta en escena a veces resultan imperceptibles. Incluso, la combinación de un plano cerrado con la perspectiva subjetiva de un personaje o con música que acompaña o un signo dentro de la puesta, son formas que permiten crear una comunicación con la acción teatral que va más allá de un refuerzo escenográfico. Al contrario, acompañan y afectan la acción.

La forma en la que se puede vislumbrar esto es a través de la proyección. Si bien es cierto que pueden funcionar otras formas de acceder a la imagen construida de la narración audiovisual, la proyección remite a un espacio mucho más cinematográfico y maleable, ya sea a través de la manipulación del tamaño de la imagen o bien su posición dentro del espacio. La proyección, desde un lugar muy técnico, se entiende como “proyectar y ampliar una serie de imágenes filmadas a partir de una película sobre una pantalla de forma que su aparición rápida y secuencial cree una ilusión de movimiento” (Konigsberg, 2014, p.452). Esta idea de ampliar a través de la proyección es justamente una búsqueda de la investigación, ampliar detalles, sensaciones o perspectivas que pueden pasar desapercibidas dentro del espacio escénico. El espacio teatral representa un tipo de

plano general que detalla a través de las acciones de los actores y actrices, de la luz, los colores, los desplazamientos.

Ahora, el punto de partida para explorar el uso de puntos de vista, planos, construcción de imágenes audiovisuales y construcciones sonoras se fundamentó en trabajos de los siguientes directores y directoras cinematográficas:

- Alain Resnais, Ingmar Bergman y Robert Bresson, por su uso de planos cerrados y de detalle en sus películas, además el uso de la fotografía y composición de la imagen.
- Wong Kar- Wai y de Xavier Dolan, por su uso de la música para coreografiar secuencias.
- Agnès Varda ofrece una mirada femenina de la construcción cinematográfica. Sus visiones de mundo, de espacios ficcionales, de ritmo y de construcción de imágenes. Sobre todo su capacidad de transmitir una mirada subjetiva desde lo cotidiano.
- Terrence Malick y Petra Costa, por el uso atinado de cualidades de imagen de baja resolución.

Ahora, como referencias de grupos que actualmente realizan este tipo de montajes, primero está la agrupación española Señor Serrano, fundada por Álex Serrano en el 2006, quienes trabajan desde el teatro, la danza y el performance e incorporan elementos de la narrativa audiovisual tales como la proyección, cámara en vivo, secuencias de imágenes y planos cerrados. Específicamente, el montaje *Birdie*, realizado en el 2016, tiene un uso de la cámara, de la música y de los objetos desde el detalle que sirven como base para la aplicación de estos recursos

También el Colectivo Zoológico, agrupación chilena-francesa fundada en el 2012, que tiene varios montajes en los que utilizan elementos cinematográficos dentro de la puesta en escena. Por ejemplo, en su montaje *Dark* (2016), utilizaban cámara en directo y planos en detalle proyectados en una gran parte del espacio, posicionando estos elementos como parte de la acción de toda la puesta.

El trabajo de Jaco Van Dormael junto con Michèle Anne De Mey en su pieza *Kiss and Cry* (2011) en el que crean un Live cinema, tiene un uso de planos de detalle que llevan al espectador a un viaje paralelo a la construcción del video en la escena.

Por otro lado, una importante referencia es la obra *Road Metal, Sweetbread* (1998) de la agrupación Station House Opera, por el uso de la proyección para representar lo que piensan los personajes y crear realidades paralelas a las de la escena. También, la trayectoria de Robert Lepage y su compañía Ex Machina, que desde 1994 realiza montajes que constantemente incluyen intervenciones de medios tecnológicos en la escena.

Finalmente, todas estas referencias son relevantes para realizar esta investigación porque abordan el tema de interés desde distintas aristas, ya sea desde lo meramente teórico, lo tecnológico o lo práctico. De esta manera, ayudan a referenciar y comprender los elementos de la narrativa audiovisual dentro de la creación escénica.

### **Dramaturgia textual líquida**

Para entender el enfoque del proceso de escritura que se dio alrededor de los capítulos “Individualidad” y “Espacio/tiempo” tratados por Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad líquida* (2015) y el trabajo del dramaturgo durante el proceso colaborativo,

daremos un aterrizaje a aquellos conceptos y teorías que fueron esenciales en la construcción de la dramaturgia textual.

A diferencia del proceso de escritura individual, el dramaturgo en el proceso colaborativo tiene otras aristas de trabajo. Por esto se decidió tomar la visión de Antonio Araujo (2010) del trabajo del dramaturgo en el proceso colaborativo y la necesidad que tiene de los demás para la realización de su labor.

Al igual que a los otros colaboradores, le corresponderá traer propuestas concretas - verbales, gestuales o escénicas - pero también dialogar con el material que se produce diariamente en improvisaciones y ejercicios. El texto aquí no es un material a priori, más si un objetivo en continuo flujo de transformación. De ahí la denominación de dramaturgia en proceso. Tanto como actores y directores necesitan los ensayos para desarrollar y construir sus obras, el dramaturgo los necesitaría en alguna medida. (Araujo, 2010, p.226)

Para efectos de esta investigación reconocemos que la noción de personaje es uno de los elementos más cuestionados y reevaluados en el panorama actual del teatro, por lo que partimos de la premisa del personaje como un cruce de sentidos planteada por Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016) a través de las diez categorías de personajes. De esta manera ser percibidos en un personaje tanto contemporáneo como clásico.

Las diez categorías de personajes no funcionan como clasificaciones únicas donde el personaje sea encasillado, sino como una lista de características con las que todos los personajes tienen relación en mayor o menor medida. En esta investigación decidimos trabajar desde las seis categorías que poseen relación directa con los objetivos perseguidos por la dramaturgia textual.



**Identidad:**

Sumatoria de aquellos elementos que permiten identificar y diferenciar un personaje de otro, otorgándole un valor “único” o “distintivo”. Se pueden hablar de características físicas, sociales, referenciales (que se dice o se acota del personaje) conductuales, de carácter (no confundiéndolo con caracterización psicológica), etc. (Ryngaert y Sermon, 2016, pp.22-24)

**Acción:**

Desde la noción causa/efecto que empuja la trama (Drama) o como aquel movimiento producido con el personaje que puede o no generar cambios en la escena (performática o ficcional). Vale la pena reconocer la inacción o la ausencia de movimiento como alternativa. (Ryngaert y Sermon, 2016, pp.24-26)

**Espacio:**

Contribuye a estructurar y fijar al personaje de manera meteórica o poética, sin inscribirlo forzosamente en una mimesis... no es el grado de realidad de un lugar lo que contribuye a la caracterización de un personaje, sino de la manera en la que el se vuelve emblemático, mediante la que adquiere sentido al ligarse significativamente a la figura (Ryngaert y Sermon, 2016, p. 27)

**Temporalidad:**

La relación que maneja el mismo con sus tres secciones (pasado – presente – futuro) y las posibles variantes en el flujo temporal (elipsis,

discontinuidad, fragmentación, simultaneidad, atemporalidad, etc.)  
(Ryngaert y Sermon, 2016, p.28)

Enunciaciones:

La capacidad de un personaje de manifestarse verbalmente, enfatizando en el ¿Qué dice? (contenido) Y ¿Cómo lo dice? (forma). Al mismo tiempo reconociendo el tipo de enunciación (diálogo con el otro, con el público, soliloquio, narración, etc.) (Ryngaert y Sermon, 2016, p.29).

La constelación de los personajes:

Las relaciones simbólicas que se producen entre dos o más personajes a lo largo de la obra establecen algo sobre los mismos personajes y el universo simbólico que ellos generan (Ryngaert y Sermon, 2016, p.30)

La noción de espacio como un “marco” planteada por Hans-Thies Lehmann (2013) delimita la escena y enfatiza su contenido. A esto Lehmann agrega la diferenciación entre las características de un marco en el contexto de un teatro dramático y uno posdramático.

Marco dramático:

Espacio se encuentra aquí, tanto en sentido técnico como mental, ventana en perspectiva en la medida en que sus tablas siempre significan el mundo... por medio de la abstracción y del énfasis, ofrece una suerte de equivalente metafórico del mundo (Lehmann, 2013, p. 280)

Marco posdramático:

El espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un continuum de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al

mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida  
(Lehmann, 2013, p. 280)

La perspectiva del espacio dramática nos ayudó a contemplar el sentido ficcional y anecdótico del espacio, mientras que el análisis posdramático nos acercó a la performatividad como característica inherente del espacio teatral. El uso de ambas nociones fue la base del análisis del capítulo “espacio/tiempo” desarrollado por Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad líquida* (2015).

Aunque Lehmann plantea cinco capas de tiempo, para esta investigación solo trabajamos con aquellas tres que, por su naturaleza, poseen una mayor relación con los planteamientos de espacio-tiempo desarrollados por Bauman (2015) en *Modernidad Líquida*:

El tiempo del drama:

La forma en la que el tiempo ordena la ejecución de los elementos constitutivos de la anécdota (escenas, puntos de giro, acontecimientos, etc.) esta noción puede ser plasmada desde mecanismos de organización temporal como flashbacks, secuencias paralelas, saltos temporales, entre otros (Lehmann, 2013, p.300).

El tiempo de la acción ficticia “Responde al tiempo interno que se genera en la escena, este puede no corresponder al tiempo de representación ya que una escena puede transcurrir en diez minutos (tiempo escénico) pero para los personajes transcurrió medio día o un minuto” (Lehmann, 2013, p.301).

Tiempo del Performance Text: “al igual que la dimensión temporal de la escenificación, este corresponde al acto en vivo pero visto desde el acontecimiento total

del fenómeno teatral y no solo el aspecto escénico (el tiempo pre escena, durante escena y post escena)” (Lehmann, 2013, p.306).

En esta investigación se entendió que el proceso de escritura tiene implicaciones con un mundo sensible del autor. La noción de Imagen Generadora planteada por Mauricio Kartun (2015) nos resultó como una aproximación puntual a los materiales que estimulan la escritura.

Una obra de teatro se puede empezar a escribir de infinitas maneras: con una idea, una estructura, una historia, una metáfora o un sentimiento. Sin embargo, su auténtico proceso - así como no basta la torta de bodas para embarazar a la novia - comienza solo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin. Sin ella no habrá nunca auténtica creación (de crear: engendrar) vida ni nada que se le parezca. (Kartun, 2015, p.22)

Se buscó que la teoría planteada mantuviera el mayor grado de relación con los conceptos de espacio-tiempo e individuo presentes en *Modernidad Líquida* (2015) y en las prácticas contemporáneas de creación de dramaturgia textual.

## Metodología

Esta fue una investigación teórico-práctica cuyo énfasis se basa en la comprensión y análisis de un laboratorio de exploración escénica hecho a tres voces y desarrollado a partir de principios del proceso colaborativo. Fue una investigación cualitativa porque indagamos en la organización, las relaciones, la creación de material escénico durante ensayos y reuniones, así como las transformaciones, el caos y la incertidumbre presentes en los procesos de creación.

Le llamamos laboratorio porque fue un espacio en el que dialogaron, chocaron y se mezclaron nuestras inquietudes, donde aprendimos desde la experiencia, más enfocados en el desarrollo del proceso que en la construcción de un producto "final". Entendimos este laboratorio "como el lugar destinado a formas de investigación caliente (entendida como modalidad de investigación y de descubrimiento que- valiéndose de fuentes directas, contextuales, inéditas- se convierte en generadora de "nuevos conocimientos"). (Frabboni, 2005, p.14) En este espacio cada uno investigó su inquietud individual mediante una dinámica de creación llamada proceso colaborativo y se conformó por actividades prácticas como reuniones de planeamiento, estructuración, diseño de ensayos y proceso y la ejecución ensayos. A nivel teórico se realizaron lecturas y análisis de diversas fuentes bibliográficas.

El laboratorio de exploración escénica se conformó de veinte sesiones prácticas de dos a tres horas cada una e innumerables reuniones de trabajo del equipo investigador en el período de febrero 2018 a julio 2019.

Las sesiones prácticas, las reuniones y el material creativo realizado durante el laboratorio está plasmado de manera documental en las bitácoras individuales, los

cuadernos de apuntes personales durante los ensayos y reuniones, los videos de los ensayos (que bautizamos como la Video-Bitácora), grabaciones de audio de discusiones posteriores al ensayo y de reuniones, borradores de dramaturgia y tablas de detonadores. Además, se realizó una bitácora grupal en la cual se articularon y sintetizaron, en un único documento, los distintos hallazgos de cada sesión. Estos materiales fueron las fuentes primarias de esta investigación.

Para el abordaje de esta investigación utilizamos como complemento teórico la crítica de proceso propuesta por Cecilia Almeida (2006) en su libro *Redes de Creación, Construcción de la obra de arte*. Esta autora propone la crítica de proceso como una estrategia para leer una obra artística y concibe la creación "como resultado del trabajo que abarca el raciocinio responsable de la introducción de ideas nuevas, que abarca, a su vez, esa perspectiva de transformación" (p.48).

Al mismo tiempo, vincula esa estrategia con el ejercicio de búsqueda constante:

Desde esta perspectiva, todos los registros dejados por el artista son importantes, en la medida en que pueden ofrecer informaciones significativas sobre el acto creador. La obra no es fruto de una gran idea que aparece en los momentos iniciales del proceso, sino que está apoyada en el proceso. Hay creación en los diarios, anotaciones y borradores. (Almeida, 2006, p.48).

Así, el proceso de creación se considera como una red de conexiones e interacciones. Una red en continuo estado de construcción en la cual "debemos tomar en cuenta la condición de inacabamiento, de incertidumbre, la multiplicidad de interacciones y la tensión entre tendencias y azar" (Almeida, 2006, p.48)

Almeida, en su libro *O gesto inacabado* (1998) también se refiere al proceso de creación como un proceso para crear conocimiento.

El camino creativo puede ser observado sobre la perspectiva de la construcción de conocimiento. La acción del artista lleva a la adquisición de una gran diversidad de informaciones y a la organización de esos datos aprendidos (...) La creación es, sobre ese punto de vista, conocimiento obtenido por medio de la acción. (p.127. Trad. propia/Mar Jiménez)

Antonio Araujo, en su libro *A genese da Vertigem* (2011), realiza un estudio del proceso de creación del espectáculo *O Paraiso Perdido*, primera obra del grupo *Teatro da Vertigem*, a través de una crítica de proceso. Se refiere a la importancia del ensayo como espacio de error, de descubrimiento y transformación y su documentación como forma única de volver sobre la experiencia efímera.

Los objetivos de Araujo en el estudio de su proceso de creación se centran en entender cómo se gestó el espectáculo.

No se pretende, con todo esto, hacer una apreciación estética del espectáculo referido. Al contrario, interesa la trayectoria de su construcción, los problemas en el camino, las cartografías siempre provisionarias y mutantes, los errores de ruta, el deseo de atajos, más que su punto de llegada. Se busca una arqueología de la creación y, especialmente del proceso de dirección.

(Araujo, 2011, p.2. Trad. propia/Mar Jiménez)

Como metodología para el análisis del proceso, Araujo menciona un abordaje que plantea tres aspectos fundamentales:

- *descriptivo*, mapeando y organizando todos los procedimientos de construcción;
- *integrativo o relacional*, estableciendo conexiones, diálogo y contrastes entre las diferentes etapas de elaboración del espectáculo;
- *crítico*, realizando una evaluación y un *juicio a posteriori* de las opciones y rutas realizadas, y de cómo fueron, o no, reflejándose en la consumación de la obra. (Araujo, 2001, p.11. Trad. propia/ Mar Jiménez)

Es en estos tres aspectos que encontramos una forma de realizar una lectura ordenada del proceso, que nos permitió observar con más claridad su evolución de manera crítica y reflexiva.

Decidimos implementar este abordaje propuesto por Araujo cuyas etapas fueron renombradas en función de nuestras necesidades en la asesoría que recibimos con el Dr. Jorge Dubatti (profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino) en el marco del Encuentro de Investigación-Creación en las Academias de América Latina (2019) organizado por la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Dubatti nos propuso dividir el proceso en unidades de fragmentación a partir de momentos decisivos y que, posteriormente, estas unidades transitaran por tres etapas: una descriptiva, otra interpretativa y por último, realizáramos una valoración de todo el proceso.

Establecimos las unidades de fragmentación ordenadas en orden cronológico, desde el primer ciclo del 2018 hasta inicios del segundo ciclo del 2019, es decir, un año y medio. Cada unidad representa un momento significativo en el proceso. Lo que le da valor a cada momento recae en múltiples variables: confusión, claridad, determinación, hallazgos, reformulaciones, entre otros; pero principalmente representan los momentos más



determinantes que guiaron y formaron el proceso. Ahora, para esta investigación realizamos el siguiente abordaje:

- **Descripción:** Es la etapa en la que delimitamos, establecemos y describimos las unidades. Lo principal fue narrar detalladamente lo acontecido en cada una de las unidades, sin afán de reflexionar sobre este material, sino solamente brindar una descripción detallada y objetiva de los hechos que acontecieron. La única reflexión que conlleva fue la elección de ese momento como una unidad. Cabe mencionar que, a pesar de que el proceso estuvo conformado por incontables momentos importantes, para fines de la sistematización, elegimos aquellos determinantes para el proceso.
- **Interpretación:** Es la etapa en la que, a partir de la Descripción, decidimos qué de lo sucedido en cada unidad fue lo más relevante para el proceso creativo. En esta etapa analizamos los momentos descritos en la primera etapa, profundizando en el estudio de material sensible generado en cada unidad. Aquí nos permitimos desmenuzar el significado de cada unidad dentro del proceso.
- **En la Valoración** nos enfocamos en los hallazgos sensibles, pedagógicos, creativos y personales que encontramos en el proceso. Fue el espacio que contiene reflexiones y preguntas a partir del proceso.

A partir del estudio y análisis de la documentación del proceso, dividimos nuestro laboratorio de proceso colaborativo en siete unidades que representan los momentos decisivos del proceso y nos permitió desarrollar las etapas descritas. Como mencionamos,

el filtro de las unidades lo determinamos a partir de momentos que nos dieron aportes significativos en el proceso. Estas unidades se describen a continuación:

1. Momento de Empape I
2. Momento de Empape II
3. Diseño de proceso
4. Planeamiento Conjunto
5. Cierre de la primera etapa
6. Dramaturgia textual
7. Ensayo con proyector
8. Última sesión

Ahora bien, tanto en la Interpretación como en la Valoración, analizamos la experiencia a partir de distintas nociones que propone (2010) Enrique Margery. Específicamente, se pondrán en diálogo los distintos conceptos que Margery desarrolla en relación a la construcción de conocimiento y aprendizaje a partir de la experiencia y de ahí el valor de sistematizar las mismas.



# Capítulo II

**Momento de empape**

## Momento de Empape 1

Llamamos Momento de Empape 1 a la unidad en la que propusimos los primeros conceptos en la mesa de reuniones, así como las reflexiones o dudas que tenía cada uno sobre su inquietud individual. El objetivo de este momento fue que los demás investigadores entendieran la naturaleza y alcances de la búsqueda individual de cada uno y las posibles relaciones que se podrían dar entre ellas.

Esto sucedió a inicios del 2018, cuando expusimos cual era la inquietud de cada uno de manera general. Estefan Esquivel estaba interesado en trabajar dramaturgia textual a partir del uso de los conceptos *Individuo, Espacio y Tiempo* según el planteamiento de Zygmunt Bauman en *Modernidad Líquida* (2015). Mar Jiménez quería enfocarse en el trabajo interpretativo de los actores y actrices para la creación de material escénico a partir del estímulo de la música, esto para estimular en el actor y actriz la creación de movimientos, atmósferas y ficciones. Yael Salazar tenía un interés particular en la narrativa audiovisual, sobre todo en el uso de video en escena, ya que le interesaba utilizar la proyección para resaltar detalles que podían pasar desapercibidos en la escena teatral. Por este interés particular se propuso realizar planos de detalle de partes del cuerpo como las manos, los pies y las caras, que no solo podían ser detalles desapercibidos, sino que podían maximizar una emoción, sensación o acción. Se planteó pensar la escena como un gran plano general y en la proyección como un plano de detalle; y de esta manera buscar un balance en la creación de imágenes.

Asimismo, fue necesario establecer un eje temático o sensible para unir los intereses individuales en la sala de ensayos. A partir de muchas conversaciones centradas en nuestras vidas personales apareció el libro *Amor Líquido* de Zygmunt Bauman (2017). Las

relaciones románticas planteadas por Bauman nos abrieron un espacio de discusión y reflexión sobre cómo percibimos y vivimos nuestras relaciones erótico-afectivas, preguntándonos cómo funciona la dinámica líquida de conectarse rápida y frágilmente en una ciudad con pocos habitantes y círculos sociales pequeños, específicamente en San José, Costa Rica. Fue así como inició una reflexión del significado de las relaciones erótico-afectivas a partir de nuestra propia subjetividad, vistas desde nuestro propio contexto (jóvenes costarricenses entre los 25 y 30 años, clase media, con educación universitaria, habitantes de la Gran Área Metropolitana) nuestros espacios y nuestras dinámicas, en la búsqueda de una mirada sincera a nuestras relaciones erótico-afectivas.

Al converger en nuestras inquietudes personales y creativas, comprendimos nuestra visión con respecto a las relaciones: andamos en la búsqueda de amar y ser amados, ¿pero a qué costo? Queremos un rato, lo suficiente para pasarla bien y cuando debemos dar un esfuerzo más, nos vamos. Buscamos una nueva persona y repetimos el ciclo. Desechamos personas como desechamos un celular, la ropa, la comida o cualquier artículo que ya no cumpla con nuestras exigencias, por más antojadizas que estas puedan ser. ¿Cómo se percibe la liquidez del amor? ¿Cómo lo miramos, lo sentimos, lo captamos? Todas estas preguntas fueron detonadoras y prepararon un terreno fértil para el laboratorio de exploración escénica. Nos colocaron en la búsqueda de imágenes para crear secuencias y escenas, a través de la dramaturgia escrita, el uso de la música como estímulo actoral y la proyección de material audiovisual en la escena.

Gracias a estas reuniones, que se realizaron en un ambiente de intercambio personal y de confianza, establecimos caminos para proponer un abordaje desde nuestras inquietudes en la sala de ensayo.

Las preguntas detonadoras fueron: ¿Cuál iba a ser nuestra forma de organizarnos? ¿Cómo relaciono *Amor Líquido* con mi área de interés y cómo podría probarlo en la sala de ensayo?

## **Interpretación**

Conformarnos como grupo surgió de manera natural. Durante nuestra formación en la EAD fuimos compañeros en muchos cursos, producimos proyectos escénicos independientes y mantuvimos una relación cercana de amistad. Es decir, la empatía fue la puerta de entrada para entendernos y confiar en trabajar juntos.

En el Momento de Empape 1 nos dimos la oportunidad de entender los planteamientos teóricos de aquello que se buscaba y la resonancia personal que cada uno tenía con estos temas. Fue así como encontramos una forma de exponer y apropiarnos del proceso, además, las inquietudes que cada uno quería explorar individualmente no eran del todo nuevas. Al acompañarnos durante nuestra formación académica y en proyectos independientes reconocimos una tendencia en cada uno a explorar estos temas.

Colocar *Amor Líquido* (2017) como detonador creativo estableció un eje temático que vinculó nuestras inquietudes individuales y nos ayudó a comenzar a construir las bases de un universo poético particular. Margery explica esto desde la idea de co-visión.

Si la realidad es un “territorio”, entonces lo que cada observador tiene es un mapa. La clave para que estos mapas representen cada vez más fielmente el territorio, es irlos reuniendo: “encajando” las diferentes versiones como si fueran piezas de un rompecabezas, para que se

retroalimenten y corrijan entre sí, hasta alcanzar una mejor aproximación a los hechos (Margery, 2010, p.43).

El otro y la otra no solo complementa una práctica a la búsqueda individual, sino que aporta otra visión sobre lo que acontece; un entendimiento que permite profundizar en lo que se comenzó por plantear de manera individual, pero sobre lo cual los otros tendrían injerencia.

## Momento de Empape 2

Durante este momento cada integrante de la investigación generó material para buscar un vínculo entre su inquietud y *Amor Líquido* (2017). Estefan Esquivel ideó una Tabla de Equivalencias, que fue una herramienta de interpretación sugerida por la profesora Silvia Arce. En esta tabla se relacionan conceptos de dramaturgia textual con ideas del libro *Amor Líquido* y así, elaboró propuestas de ejercicios escénicos. Yael Salazar hizo una compilación de referencias audiovisuales, constituidas por escenas<sup>1</sup> de películas que reflejaron la forma en que quería abordar el trabajo con la cámara. La compilación también mostraba secuencias relacionadas a momentos erótico-afectivos entre parejas. Durante este proceso, creó un video llamado Amor Líquido: pequeña secuencia de antecedentes visuales<sup>2</sup> donde recopiló y ordenó videos e imágenes de referencia para el laboratorio y tuvo una primera aproximación al trabajo de edición audiovisual. Mar Jiménez armó una

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rx1McJHf6B0&list=PLzE-evnaGIGfXLFi0Wxk5yQkj175ctI93>

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vTSQVTmy-3w>

lista de reproducción<sup>3</sup> en Youtube de músicas que compartían una serie de características: todas las piezas eran de música clásica, ninguna tenía letra, evocaban distintas emociones o hacían referencia a distintas atmósferas.

Después de que cada uno compartiera su trabajo, observamos que empezaban a aparecer vínculos y propuestas respecto a la forma en la que queríamos explorar algunos temas libro *Amor Líquido*. También nos percatamos que habían cosas que no queríamos. Para poder articular esto de manera más clara decidimos crear una tabla en la cual se pudieran resumir estos acuerdos.

**Tabla 1**

Forma	Fondo
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Proceso colaborativo.</li> <li>● Dramaturgia procesual.</li> <li>● Vínculo/Interdependencia escena y video.</li> <li>● Actuación cotidiana con momentos evidentemente extracotidianos. (¿Cuál es ese código? Apoyarse con el video)</li> <li>● Actuación trabajada a partir del estímulo de la música.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Relaciones humanas.</li> <li>● Vínculo erótico-afectivos.</li> <li>● Conexiones y desconexiones.</li> <li>● (Miedo a la) Vulnerabilidad.</li> <li>● Adulto joven.</li> <li>● Feminista.</li> <li>● Miedo a lo duradero.</li> </ul>
Lo que no queremos	Ideas-palabras-cosas

3

[https://www.youtube.com/watch?v=fOAc\\_C6kwug&list=PLe0kbDBIgh83J0ZvTBYnkmWCE87HMmdH&index=22](https://www.youtube.com/watch?v=fOAc_C6kwug&list=PLe0kbDBIgh83J0ZvTBYnkmWCE87HMmdH&index=22)



- |   |  |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>● Comedia romántica clásica.</li> <li>● Idea de "destino": encontrar al indicado o indicada.</li> <li>● Serie <i>How I met your mother</i> (2005).</li> <li>● Juicios morales.</li> <li>● Saturación de música.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Inicio de la película <i>500 days of summer</i> (2009): Presentación de personajes, video sobre cada uno.</li> <li>● ¿Qué queremos en nuestras relaciones?</li> <li>● ¿Qué quiere cada personaje?</li> <li>● Mensajes: lógica de comunicación virtual: screenshots y opinión de los demás sobre conversaciones íntimas.</li> <li>● La generación de los padres divorciados.</li> <li>● 6 personas o 7 personas en escena.</li> <li>● Las etapas del amor.</li> <li>● Acoplarse a las dinámicas del otro para lograr ser pareja.</li> <li>● Recuerdos-Cotidianidad -secretos.</li> <li>● -"Necesito saber que no te despertarás por la mañana y te sentirás diferente." -</li> <li>● -"No puedo prometerte eso, nadie puede."-</li> <li>● Contar todos los lados de la historia.</li> <li>● Momento de dolor de corazón <ul style="list-style-type: none"> <li>-ver a alguien después de mucho tiempo.</li> <li>-noticia sobre alguien.</li> <li>-estar sensible: me río por una broma pero en realidad me hace mierda.</li> </ul> </li> <li>● Abrazos-despedida.</li> </ul> |
|---|--|

## Interpretación

Nuestra pregunta inicial fue ¿cómo nos organizamos para explorar/crear entre los tres? El Momento de Empape 2 fue la primera aproximación práctica para responder esta interrogante. Ya habíamos definido que *Amor Líquido* sería nuestro eje temático, pero fue en esta unidad donde cada uno le presentó a los otros dos cómo podía abordar su inquietud individual alrededor de este libro. No nos planteamos ni escenificar el libro ni hacer una adaptación dramática, simplemente fue un detonador para comenzar a explorar nuestras inquietudes y ver cómo se podían hibridar en el marco del proceso colaborativo de creación escénica.

Al realizar este intercambio continuamos alimentando la construcción de esa co-visión del universo poético particular. Este nuevo territorio se construyó a partir de las referencias que cada uno aportó, donde un video, una canción o una frase nos permitieron comprender cuál podía ser el lenguaje común. A su vez, se generó una relación implícita con las ideas y los discursos que giraban alrededor del tema, lo que convirtió a estos referentes en detonadores ideológicos.

En la tabla de detonadores no solo se vislumbran estas búsquedas estéticas e ideológicas, sino que se demuestra la necesidad de unir los contenidos al crear espacios donde la autoría o la visión es de todos los investigadores de este laboratorio. Esta tabla también presenta los acuerdos a los que llegamos. Además, no queríamos hacer juicios morales ni repetir estereotipos sobre relaciones de pareja.

Tanto el Momento de Empape 1 como el Momento de Empape 2 giraron alrededor de construir una mirada unificada que buscaba poner a diálogo los criterios individuales. Sin embargo, fue hasta el Momento de Empape 2 donde empezamos a plantear

metodologías para llevar a la práctica, mientras que el Momento de Empape 1 tuvo un énfasis teórico.

# Capítulo III

**Primer Laboratorio**

## Diseño del proceso

A partir de lo establecido en el Momento de Empape 2 planeamos las sesiones prácticas. Decidimos realizar cinco sesiones prácticas de una duración de tres horas cada una. El planeamiento de estas sesiones se realizó durante varias reuniones entre febrero y mayo del 2018 y estuvo enfocado en establecer un diseño para el laboratorio.

El diseño se fundamentó a partir de *las 14 líneas de fuerza del proceso colaborativo* que propone Araujo (2008) en su tesis doctoral al imaginar el proceso colaborativo como forma de trabajo. Con esta lista se refuerza la idea de que el proceso colaborativo no es una receta rígida, si no una serie de pautas disparadoras que permiten una primera base organizativa preparada para moldearse según vaya dictando el mismo proceso.

“Otra posibilidad, inclusive, es abordar tales principios como reglas del juego, capaces de indicar parámetros de acción y de organización del rumbo de los ensayos” (Araujo, 2008, p.62. Trad. propia/Mar Jiménez).

### *14 líneas de fuerza del proceso colaborativo*

1. Actitud cultural y propositiva.
2. Voluntad y capacidad de cooperación .
3. Existencia y potencialización de funciones artísticas específicas delimitadas antes del inicio de los ensayos.
4. Interés en investigación y experimentación.
5. Realización de investigación teórica y de campo.
6. Práctica basada en improvisaciones y workshop.
7. Construcción escénica anclada en la tensión entre el testimonio personal y el testimonio colectivo.

8. Énfasis en el carácter procesual, incorporando lo precario y lo inacabado a la propia constitución del lenguaje.
9. Creación de dramaturgia inédita.
10. Montaje procesual y abierto.
11. Proceso continuo de devoluciones.
12. Perspectiva de intercambio pedagógico.
13. Abrir el proceso a practicantes, invitados y público interesado.
14. Posibilidad de que el público modifique la puesta en escena. (Araujo, 2008, p. 63. Trad. propia/ Mar Jiménez)

En la búsqueda de diseñar un laboratorio que se acomodara a nuestra realidad y necesidades decidimos eliminar la línea 13, ya que en esta primera experiencia práctica buscábamos establecer un espacio de exploración y confianza sin observadores externos; así como la línea 14, porque no teníamos como objetivo crear una puesta en escena ni buscar un encuentro con el público.

Posteriormente hicimos una diferenciación entre las líneas que plantean una acción y las que nos proponían una actitud hacia el trabajo. Esto con el fin de concretar la noción de proceso colaborativo y establecer líneas claras de trabajo.

Aquellas que proponen un accionar son:

1. Existencia y potencialización de funciones artísticas específicas delimitadas antes del inicio de los ensayos.
2. Realización de investigación teórica y de campo.
3. Práctica basada en improvisaciones y workshop.

4. Construcción escénica anclada en la tensión entre el testimonio personal y el testimonio colectivo.
5. Énfasis en el carácter procesual, incorporando lo precario y lo inacabado a la propia constitución del lenguaje.
6. Creación de dramaturgia inédita.
7. Proceso continuo de devoluciones.

A partir de esta lista, tomamos estas líneas de trabajo como reglas del juego para nuestro proceso colaborativo, tomando en cuenta lo propuesto por Araujo en cada una, pero modificándolas según nuestros intereses.

### **Existencia y potencialización de funciones artísticas específicas delimitadas antes del inicio de los ensayos**

Nuestros intereses individuales los transformamos en roles dentro de la dinámica de colaboración, los cuales definimos como roles fijos pero flexibles. Estefan como dramaturgo textual presente en sala de ensayos, Mar como directora de actores y actrices y Yael entraba en un rol de encargada de la dirección general enfocada en el trabajo con la cámara.

La decisión de que estos roles fueran fijos pero flexibles, establecía que era responsabilidad de cada uno mantener su interés como norte durante las sesiones prácticas, así como la toma de decisiones relacionadas a su rol. Pero sería vital que las barreras entre los roles fueran cada vez más permeables, “con un artista “invadiendo” el área del otro

creador, modificándola, confrontándola, sugiriendo soluciones e interpolaciones” (Araujo, 2011, p.137. Trad. propia/Mar Jiménez).

Otra decisión importante para este laboratorio fue que los actores y actrices no iban a ser parte del proceso colaborativo ya que no estarían en la misma jerarquía que el equipo investigador. Es decir, su colaboración no era necesariamente constante ni acumulativa. No se les exigiría una permanencia en el proyecto ni una asistencia al total de sesiones. En este punto nos distanciamos de lo propuesto por Araujo en relación con los actores y actrices dentro de un proceso colaborativo. Araujo (2011) se refiere a esto: “No nos interesaba un actor apenas ejecutante o encarnación de los proyectos de otros. Los proyectábamos compartiendo la creación en igualdad de condiciones con los otros realizadores” (p.110. Trad. propia/Mar Jiménez). Esta decisión se debió a que este proceso formaba parte de una investigación académica en la cual no existían recursos para reconocer a los actores y actrices económicamente el tiempo dedicado al proyecto, del mismo modo no podíamos prometer una temporada de funciones ni una continuidad después de haber concluido con los tiempos establecidos por la academia. Nos interesaba trabajar con actores y actrices avanzados o egresados de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica con los que mantuviéramos vínculos afectivos, empatía y confianza en el espacio de ensayo y la creación.

También, nos interesaba que su actitud o disposición en las sesiones fuera propositiva, voluntaria y con especial atención a la experimentación. Por estas razones hicimos un énfasis en la convocatoria, instándolos a que asistieran a las sesiones que pudieran y se sintieran con disposición de participar activamente.



Convocamos a las actrices Madelaine Garita, Fanny Vargas, Catalina Tenorio y Camila Campos y a los actores Rodrigo Durán, Carlos Rodríguez, Alonso Chaves y Mauricio Sibaja.

El actor Carlos Miranda Bonilla fue convocado de manera diferente ya que nos interesaba mucho trabajar con él. Su rol fue el mismo que el de los otros actores y actrices, pero su actitud hacía el proceso fue de mayor compromiso, así como nuestra atención hacia su trabajo durante todos los encuentros. La presencia constante de Carlos Miranda, a diferencia de los y las demás, aportó particularidades al proceso. Por ejemplo, contar con un actor que asistiera constantemente nos permitía aprovechar sus particularidades físicas y actorales para desarrollar ejercicios, indagar personajes o documentar de manera más puntual su participación en el laboratorio mediante los videos. Podemos constatar el desarrollo del proceso al observar el desenvolvimiento frente a la cámara que Carlos Miranda fue ganando, demostrando un desenvolvimiento tanto técnico como sensible. Esto es detectable en los y las otras intérpretes, pero se vuelve complicado de puntuar sin una participación más constante.

### **Investigación teórica y de campo**

La investigación teórica de cada uno se concentraba en profundizar en su área de interés y era responsabilidad de cada uno ir relacionando lo ocurrido en las sesiones prácticas con su área de investigación y realizando reflexiones que luego se compartirían en las reuniones del equipo investigador. Cada uno de nosotros había establecido una serie de referentes teóricos.

Mar realizó una búsqueda sobre los trabajos de Jacques Dalcroze en el libro *O ator compositor* (2002) de Matteo Bonfitto, Vsevolod Meyerhold en *Meierhold* (2013) de Beatrice Picon-Vallin, Jacques Lecoq en su libro *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral* (2010) y Ariane Mnouchkine en el libro *Encontros com Ariane Mnouchkine. Erguendo um monumento ao efemero* (2010). Los cuatro abordan el uso de la música para la creación escénica desde distintos enfoques, pero todos coinciden en dotar al actor y a la actriz de una conciencia rítmica y de un manejo del tiempo.

Yael tenía como fuentes bibliográficas a Piotr Woycicki con su libro *Post-Cinematic Theatre and Performance* (2014), a Iztiar Zorita con su tesis *Teatro Contemporáneo y Medios audiovisuales: primer acercamiento teórico* (2010), a Ira Konigsberg con *Diccionario Técnico Akal del Cine* (2004). Como referencias audiovisuales tenía a Alain Resnais, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Wong Kar Wai, Sofía Coppola, Agnès Varda y Xavier Dolan.

Estefan se había enfocado en los conceptos de “Individualidad” y “Espacio/tiempo” planteado por Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad líquida* (2015), y en las diez categorías del personaje establecidas por Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon en el libro *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* (2016) y en el concepto de espacio (enmarcación) y las cinco capas del tiempo establecidas por Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático* (2013).

La investigación de campo sería la experiencia en la sala de ensayos al establecer esos encuentros como momentos de experimentación y diálogo entre el interés individual y el de los otros.

## **Práctica basada en improvisaciones y *workshops***

Al establecer que el rol de los actores y actrices sería de entes presentes y participantes solo durante las sesiones prácticas y que no tendrían injerencia del planeamiento de las sesiones ni de las plenarias post sesiones decidimos no implementar el modelo de workshops propuesto por Araujo.

Esa improvisación o "casi escena", con uno o más días de elaboración, radicaliza el aspecto autoral, confessional y crítico. El actor-dramaturgo-director trae "de casa" tal improvisación ya estructurada escénicamente-todavía como un boceto y la comparte con los demás su lectura personal del tema (Araujo, 2011, p.112. Trad. propia/Mar Jiménez)

Estas dinámicas fortalecen al actor y actriz dentro del proceso colaborativo como encargados del área de actuación y los colocan en una estructura jerárquica de toma de decisiones y responsabilidades que no nos parecía consecuente con la propuesta que les hicimos. No estábamos en la posición de pedirles más tiempo que el destinado a las sesiones prácticas. En su lugar, durante las sesiones utilizamos las improvisaciones como ejercicio guiado a partir de estímulos por parte del equipo investigador para la exploración de distintos elementos. Los "workshops" o tareas serían exclusivas para el equipo investigador a partir del material generado en la sala de ensayo, siguiendo la línea de la propuesta de la tabla de detonadores realizada en el Momento de Empape 2.

## **Construcción escénica anclada en la tensión entre el testimonio personal y el testimonio colectivo.**

Araujo (2011) plantea el "testimonio personal" como un instrumento de investigación y creación mediante el cual el actor y la actriz se posiciona mediante sus propuestas como un actor-creador dentro del proceso, no solo por sus aportes de orden escénico, sino a nivel del discurso y de la visión conceptual de la creación escénica.

Desde el punto de vista estrictamente interpretativo, la práctica del testimonio personal, por medio de su carácter confesional, va a estimular al actor un estado de apertura y desprendimiento, provocando lo que podríamos llamar de "desvelamiento". A lo largo de la trayectoria de Vertigem, fuimos percibiendo lo poderosa que puede ser esa herramienta, capaz de interferir concretamente en los mecanismos de bloqueo del actor y la actriz, además de instaurar una base de sinceridad y entrega, muy valiosa en nuestros procesos. (Araujo, 2011, p.110-111. Trad. Propia/Mar Jiménez)

Las decisiones tomadas previamente sobre el nivel de compromiso y responsabilidades de los actores y actrices nos llevaron a asumir el instrumento de testimonio personal solo desde los ejes de dramaturgia, dirección de actores y actrices y dirección. Los momentos donde podíamos realizar ejercicios o dinámicas de testimonio personal se concentraban únicamente en las sesiones en la sala de ensayo. Los estímulos y ejercicios tenían diferentes objetivos, pero los materiales con los que se iba a jugar eran los actores y actrices con sus historias de vida, experiencias, subjetividad, recuerdos y particularidades.

Para que eso fuera posible el diseño del laboratorio y de las sesiones debía contemplar el ensayo como un espacio de confianza, empatía y cuidado. Tomando como referencia la tabla de detonadores, nos propusimos tratar temáticas de vínculos y relaciones erótico-amorosas. Buscábamos varios puntos de vista que dialogaran entre sí para llegar a un testimonio colectivo.

### **Énfasis en el carácter procesual, incorporando lo precario y lo inacabado a la propia constitución del lenguaje.**

Al analizar el proceso colaborativo de acuerdo con nuestras necesidades, descartamos crear una puesta en escena final como un objetivo de esta investigación. Nos interesaba el proceso colaborativo de creación y experimentación del diálogo entre roles, así que aceptamos las condiciones y circunstancias que se nos fueran planteando, tomándolas también como punto de partida para el material creativo que íbamos generando.

Con todo, si el teatro es el arte de lo provisorio, de aquello que se va cada noche, sin la posibilidad de recuperación idéntica y exacta a la noche anterior, ¿no sería el proceso de ensayos, espacio por excelencia de la precariedad, el espejo más fiel del arte teatral? (Araujo, 2011, p.2. Trad. propia/Mar Jiménez)

### **Creación de dramaturgia inédita**

En nuestro diseño de laboratorio se estableció que Estefan Esquivel sería el encargado de crear dramaturgia textual a partir de las improvisaciones y material generado

en las sesiones, es decir, asumiría el rol de dramaturgo textual. Al mismo tiempo, tenía su espacio para proponer ejercicios e improvisaciones. Nos interesaba el término "dramaturgia en proceso" propuesto por Araujo, en el cual establecía la necesidad del dramaturgo de probar sus textos en la escena, así como los actores y actrices suelen probar movimientos o acciones en los ensayos.

Tal perspectiva presupone tanto la producción de diferentes versiones y tratamientos del texto como la existencia de un espacio de improvisación dramática. En ese sentido, se hace necesario el rompimiento de la idea del texto fijo e inmutable, que cristaliza las propuestas procedentes de los ensayos. (Araujo, 2011, p.135. Trad. propia/Mar Jiménez)

La dramaturgia textual se reconoce como un espacio de propuesta y de construcción procesual, y en el proceso tuvo una naturaleza inédita. Esto implica que no se utilizaron otros textos dramáticos como puntos de partida ni se adaptaron dramaturgias textuales de otros autores durante el proceso. Sin embargo, se abrió el espacio a que los otros investigadores realizaran aportes textuales, entendiendo que estos podían no ser dramaturgia textual, pero que podían proponer puntos de partida para la misma.

### **Proceso continuo de devoluciones**

La razón principal de unirnos en este laboratorio fue tener la posibilidad de explorar nuestras inquietudes individuales en un espacio donde el diálogo entre ellas y la retroalimentación de los otros fuera vital. Por ende, la comunicación entre nosotros debía

ser lo más asertiva posible y la forma de dar nuestras impresiones sobre el trabajo de los demás debía estar enfocado en ayudar al otro.

Realizado de una forma madura y respetuoso, el proceso continuo de feedback consolida y agudiza el ojo crítico del grupo, creando una práctica de reflexión que solo contribuye para profundizar la investigación. La crítica al otro y la crítica a sí mismos, crean una dinámica de retroalimentación y elevan, positivamente, el estándar de calidad y de exigencia del trabajo. (Araujo, 2008, p.169. Trad. propia/Mar Jiménez)

Araujo plantea que la práctica del *feedback* está ligada a una serie de actitudes que deben de estar presente durante la misma. Esto nos permite entender que el proceso colaborativo no sólo se define por sus prácticas, sino por las actitudes que van ligadas a las mismas.

De las 14 líneas de fuerza estas son las que calificamos como actitudinales o que nos proponían una disposición hacia el trabajo:

- Actitud cultural y propositiva.
- Voluntad y capacidad de cooperación .
- Interés en investigación y experimentación.
- Montaje procesual y abierto.
- Perspectiva de intercambio pedagógico.

A partir de estas establecimos una serie de pautas para el desarrollo de las sesiones que sintetizamos en la siguiente tabla.

Tabla 2

<b>Antes de las sesiones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Planear cada sesión a partir de objetivos individuales adaptados para un objetivo en común.</li> <li>• Convocar actores y actrices con los cuales compartamos vínculos afectivos y empatía en el espacio de ensayo y creación. Invitarlos a participar por pura voluntad sin comprometerse a asistir a todas las sesiones ni a participar de la puesta final.</li> </ul>
<b>Durante las sesiones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantener una comunicación fluida durante la sesión, respetar los roles asignados pero ser flexibles en caso de un imprevisto.</li> <li>• Generar en cada sesión un ambiente lúdico, de confianza e intercambio en el cual los actores y actrices se sientan cómodos de aportar al trabajo sus experiencias personales.</li> <li>• Ser observadora(o) activo durante el ejercicio dirigido por el otro/otra y registrar aquello que considere importante.</li> <li>• Permitir a los compañeros intervenir en el ejercicio siempre y cuando la propuesta no modifique totalmente los objetivos del ejercicio.</li> </ul>
<b>Después de las sesiones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizar individualmente una crónica de lo sucedido en la sesión, hallazgos y anotaciones.</li> <li>• Realizar una plenaria para una valoración final de cada sesión, así como un análisis y evaluación de lo encontrado.</li> </ul>



## **El registro durante las sesiones**

Para estas sesiones establecimos el uso de la bitácora como método de registro, así como grabaciones de video y de audio. Cada uno realizaría anotaciones durante la sesión y luego subiría el material a la carpeta llamada Amor Líquido en Google Drive, donde las bitácoras de cada uno serían públicas para los otros dos investigadores. Luego, a partir de una plenaria extraeríamos los hallazgos y crearíamos una bitácora colaborativa. Dividimos los hallazgos en tres categorías:

1. Hallazgos técnicos: relacionados con las estrategias para ejecutar las inquietudes individuales en la sala de ensayo.
2. Material sensible: imágenes, ideas de escenas, frases generadoras que se relacionaran con la tabla de detonadores y que se constituyeran como la base creativa a utilizar.
3. Formas de trabajo: dinámicas encontradas que facilitaran el trabajo en colaboración en la sala de ensayos.

Cada registro de sesión debía contar como mínimo con los siguientes documentos: el planeamiento, las bitácoras individuales y los hallazgos como sistematización de las tres bitácoras individuales.

## **Interpretación**

Al utilizar el proceso colaborativo como base organizativa para establecer roles en dramaturgia y dirección, y *Amor Líquido* como eje temático, nos condujo a explorar con miras a la creación de material escénico al unir nuestras tres inquietudes de forma equitativa en la medida de lo posible.

Fue necesario modificar y apropiarnos de las líneas de fuerza a partir del diálogo entre ellas, las necesidades investigativas y el contexto de producción en el que se dio el laboratorio, siendo la de no darle un rol activo, como lo propone Araujo, a los actores y actrices, la de mayor peso. Esta decisión direccionó el laboratorio y los materiales sensibles creados.

Araujo (2011) le da un gran valor al ensayo como el espacio fundamental para la creación y las líneas de fuerza nos direccionaron hacia ese lugar. A partir de esto, comprendimos el ensayo como una unidad compuesta por: planeamiento, ejecución y reflexión. Es aquí donde los tres percibimos y reafirmamos que el ensayo es parte integral en nuestra formación y quehacer profesional, por lo que su cuidado no solo nos resultaba necesario para la investigación, sino un compromiso ético con los y las colaboradoras. Acerca de esto profundizaremos más adelante en la valoración.

## **Planeamiento conjunto**

Fue evidente dentro del proceso de las cinco sesiones prácticas que cuanto más trabajábamos juntos en el planeamiento del ensayo, éste se desarrollaba de manera más fluida y articulada. Identificamos lo que buscaban los otros, considerándolo a la hora de pensar en las actividades a realizar y en cómo podíamos probar lo que buscábamos individualmente y al mismo tiempo brindarle material a los demás.

En el inicio de las sesiones cada uno proponía una serie de ejercicios que correspondían a los intereses individuales y los ajustábamos considerando que los actores y actrices que nos acompañaran ese día logran generar una energía particular durante

toda la sesión sin cortes abruptos. A pesar de procurar una sesión fluida, el hecho de que cada uno dirigiera su ejercicio provocaba que la sesión en su totalidad no tuviera un objetivo específico. No consideramos que esto fuera un problema, pero en ocasiones los actores y las actrices no estaban preparados para algunos de los ejercicios a nivel energético. Tal vez en el calentamiento no habíamos trabajado la voz y luego los ejercicios de Estefan necesitaban trabajo vocal o no habíamos propiciado un estado de juego y luego les pedíamos que entraran súbitamente en esa energía. Este tipo de eventos fueron los que nos impulsaron a planear ejercicios que involucraran las búsquedas de todos o de por lo menos dos de nosotros.

Para la quinta sesión realizada el 14 de junio del 2018 establecimos como objetivo explorar un desarrollo escénico de las tres áreas de investigación a través de la profundización de ejercicios realizados en las sesiones pasadas. Al crear ejercicios en conjunto, nos sentimos apropiados de la totalidad de la sesión y conseguimos generar una fluidez y claridad durante todo el encuentro. Para esta sesión también contamos con la ayuda de Óscar Medina Oreamuno, director de fotografía, quién colaboró grabando momentos del ensayo, dándonos otro punto de vista y soporte técnico.

El ejercicio de *La cita*, que fue planteado en la primera sesión por Estefan, lo modificamos de forma que funcionara para que todos pudiéramos explorar de alguna forma nuestro interés individual. De todos los ejercicios planteados hasta el momento, este fue el que permitió incorporar con mayor facilidad la música y el trabajo con la cámara. El mismo consta de una serie de improvisaciones realizadas por distintas parejas de actores y actrices a las cuales se le asignan distintas situaciones. El ejercicio plantea una dinámica

previa a la improvisación y la ejecución de este que tiene como objetivo preparar energéticamente a los actores y actrices.

A continuación, describimos este ejercicio, con las indicaciones que se le dio a cada actor y actriz. También, por cada pareja, adjuntamos una tabla que forma parte del planeamiento de esta sesión. Los actores y actrices que asistieron fueron: Carlos Rodríguez, Madelaine Garita, Mauricio Sibaja, Carlitos Miranda (ya habían participado de sesiones anteriores), Fanny Vargas y Catalina Tenorio (esta fue su primera sesión).

### **Ejercicio de *La cita***

1. Para este ejercicio, dependiendo de la situación y circunstancias propuestas por Estefan, Mar propone algún ejercicio donde el estímulo físico facilite la construcción psicofísica establecida.
2. Luego de que los intérpretes han desarrollado el ejercicio previo se les dan referencias y circunstancias de sus situaciones individuales y de pareja.
3. Luego, se sientan una frente a la otra con los ojos cerrados. Están en una cita. (Se puede variar la situación). Utilizando todas los estímulos (imágenes, emociones, recuerdos, referencias, etc.) que les da la música se miran a los ojos y accionan. Acciones pequeñas y sutiles. Sin hablar. Durante la improvisación se da la indicación de que miren directamente a la cámara cuando quieran (utilizando su intuición actoral).
4. En cualquier momento de *La cita* se le dará una información extra a cada intérprete, esto puede cambiar la energía de la situación y por ende las acciones, funcionando como un punto de giro.
5. A la palmada deciden si quieren irse o quedarse. Pueden irse juntos o irse separados.

6. Durante la improvisación, pueden interactuar con la cámara intérprete (Yael).
7. Después de cada cita se acercan a la cámara y dicen una frase sobre cómo se sintieron.

### Situaciones propuestas:

Pareja 1.

Ejercicio previo: Cada pareja se abraza, buscan diferentes formas de abrazarse hasta encontrar la más cómoda para ambos. Mantendrán el abrazo durante un rato hasta que comenzarán a separarse lentamente.

Música para la improvisación: *The notebook theme* (2004) de Aaron Zigman.

**Tabla 3**

Personaje	Circunstancias	Punto de giro
Personaje A	Tiene cáncer y no quiere estar solo o sola. La persona con la que tiene la cita no le gusta tanto. Vive con el personaje B,	Tiene el impulso de pedirle matrimonio a la persona con la que tiene la cita.
Personaje B	Está cansado de la relación que tiene con el personaje A pero por no tiene dinero para independizarse. Vive con personaje A.	Tiene el impulso de buscar a alguien más.

## Pareja 2

Ejercicio previo: Se colocan en parejas espalda contra espalda en el centro del espacio, el objetivo de cada actor o actriz es empujar al otro a un extremo del espacio.

Música para la improvisación: *One O'Clock Jump* (1937) de Benny Goodman (*The notebook Soundtrack*)

**Tabla 4**

<b>Personaje</b>	<b>Circunstancias</b>	<b>Punto de giro</b>
Personaje A	Lleva un año de no tener relaciones sexuales y últimamente se ha sentido mal por eso. El personaje B le gusta mucho y siente que le está dando pelota. Lleva poco de conocer a personaje B.	Tiene el impulso de tener más contacto físico con B, pero no quiere incomodarla.
Personaje B	Cree que puede estar embarazada y no está segura de quien puede ser el padre. Le gusta mucho el personaje A. Llevan poco de conocerse.	Tiene el impulso de llorar por la congoja de la situación pero no quiere incomodar a personaje A.

## Pareja 3

Ejercicio previo: Una persona es el ciego y la otra el lazarillo. Lo guía por el espacio de la manera que quiera. Buscar variaciones en velocidad, planos y formas de indicarle al otro por donde moverse.

Música para la improvisación: *Demi lune* (1998) de René Aubry.

**Tabla 5**

<b>Personaje</b>	<b>Circunstancias</b>	<b>Punto de Giro</b>
Personaje A	Tiene una relación de amistad con el personaje B y le gusta, pero no quiere decirle a porque hace una semana este terminó con su pareja.	Quiere hacer algo para percatarse de si B también siente atracción.
Personaje B	Tiene una relación de amistad con el personaje A y siempre le a gustado, pero cree que A sólo lo percibe como amigo o amiga. Hace una semana terminó con su pareja.	Quiere hacer algo para percatarse de si A también siente atracción.

El trabajo realizado ese día nos dejó muy satisfechos. Pudimos observar que los actores y actrices fueron incorporando los estímulos durante el ejercicio construyendo varias posibilidades dentro de las circunstancias dadas propuestas. Los ejercicios de preparación para *La cita* definieron la disposición física de ellos y ellas dentro de la improvisación.

Los hallazgos de esa sesión fueron los siguientes:

**Tabla 6**

Técnicos	Material sensible	Formas de trabajo
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Doble camarógrafo</li> <li>● Jugar con volumen de la música para intensidad (porcentaje) de la acción.</li> <li>● Dramaturgia para audiovisual (<i>La cita</i>).</li> <li>● Puntos de giro como impulsos y no como giros en la trama (mantener la tensión)</li> <li>● ¿Qué es el silencio?</li> <li>● Foco audiovisual en situaciones colectivas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ejercicio de caminar con otro de la mano. Juego de las manos-cambios líquidos de parejas</li> <li>● Diferentes reacciones-relaciones con una misma música.</li> <li>● Encuentros y desencuentros (conexiones)</li> <li>● Encuentros frustrados (solo alcanzar con la mirada)</li> <li>● Manos y miradas a la cámara</li> <li>● Ejercicio ciego-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Elenco de seis personas</li> <li>● Planear y realizar ejercicios de la sesión en conjunto</li> <li>● Orden en que se dan los estímulos (1.Psicofísico, 2.Circunstancias dadas, 3.Música-auditivo sensorial)</li> <li>● Diferencia entre abordar el trabajo desde una ficción (circunstancias dadas) y desde nuestra realidad y nuestras relaciones.</li> </ul>



<ul style="list-style-type: none"> <li>● Cámara-persona (Óscar)</li> </ul>	<p>lazarillo (cambios rápidos de vulnerabilidad)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● 6 es un número muy bonito (6 es el número del amor)</li> </ul>	
--	--	--

## Interpretación

Pese a que trabajamos con tres inquietudes distintas, realizar las indagaciones desde recursos tan distintos como el video o la música, situaba a los actores y actrices en estados energéticos y registros actorales diversos. Esto evidenciaba la carencia de la unificación de las inquietudes, lo que no implicaba que no se estuviera logrando un aporte a las búsquedas individuales desde el trabajo con los otros y otras, no obstante, era necesario crear la unificación para profundizar en el trabajo con los actores y actrices.

Si queríamos integrar las tres búsquedas la unión debía ser medular. El espacio de ensayo era el lugar donde éstas convivían de manera práctica, por eso era en el ensayo donde los cambios debían de suceder. Por lo tanto, nos propusimos construir calentamientos más integrales que permitieran situar al actor y actriz en una energía óptima. En cuanto al planeamiento de los ejercicios, pasaron de ser aproximaciones de cada inquietud individualmente a un canal de hibridación.

Por supuesto que este proceso de hibridación exigía ajustes en el manejo de las inquietudes de cada uno, entendiendo que la dramaturgia textual no opera de la misma manera en escena que ante la cámara, o que la música no solo era un elemento de estímulo

para el actor y actriz, sino que también formaba parte de la edición de video, por dar algunos ejemplos. Estos ajustes funcionaron a partir de prueba y error, lo que nos permitió generar nuevas herramientas que respondieron a los retos que el trabajo con el otro y la otra nos implicaba, volviéndonos aún más conscientes de los recursos y las búsquedas que pretendíamos abordar en primer plano.

Trabajar con otros ayuda a tomar conciencia de los propios procesos cognitivos y emocionales. Al trabajar con los otros, debemos ponernos de acuerdo con los objetivos y, por tanto, pensar sobre ellos; debemos acordar cómo avanzar, pensar sobre las estrategias y pasos; debemos detectar errores propios y ajenos, y dar explicaciones de por qué lo consideramos un error, debemos llegar a una solución compartida, y explicar por qué ésta es la solución correcta. (Margery, p. 88, 2010)

Ahora, la perspectiva técnica de Óscar Medina nos permitió identificar los códigos a nivel de ensayo y de material de video que habíamos creado. A pesar de que Óscar produjo material en este ensayo, percibimos que era muy diferente al que ya teníamos y que no estaba permeado de lo que veníamos explorando. Fue a partir de este momento que vislumbramos con más claridad la articulación de nuestras inquietudes individuales.

## **Cierre del primer laboratorio**

Luego de la experiencia de las cinco sesiones, realizamos entre julio del 2018 a marzo 2019 muchas reuniones y sesiones de trabajo enfocadas en la sistematización y análisis de lo sucedido. Realizamos visionado de los videos realizados durante las sesiones, así como de los videos editados por Yael.

A partir de este visionado realizamos una sistematización de los videos y bitácoras organizada en las siguientes tablas.

Sesión 1.

**Tabla 7**

<b>Dinámicas Colaborativas</b>	<b>Uso del elemento (música-video-texto)</b>	<b>Combinación de elementos</b>	<b>Posibilidades de escenas</b>	<b>Elementos de puesta en escena</b>	<b>Preguntas</b>
Intervenciones durante el ejercicio que había propuesto el otro.	Personaje que ve a la cámara, personaje que no.	Decir un texto escuchando una música/Trabajo con texto.		Espejo móvil.	¿Cuál es la relación del personaje con la cámara?
Confianza en propuestas.	Silencio luego de mucho estímulo sonoro.		Momento a solas después de fiesta.		
Material de apoyo en ejercicio del otro.			Amigo muy borracho, ayudarlo a acostarse. Amigo en la pura mierda.		
			<i>La cita</i> (tratar de congeniar, ser igual al otro, me enamoro de mí mismo).		
			¿Qué pensás de abrir la relación?		

## Sesión 2

Tabla 8

<b>Dinámicas Colaborativas</b>	<b>Uso del elemento (música, video, texto)</b>	<b>Combinación de elementos</b>	<b>Posibilidades de escenas</b>	<b>Elementos de puesta en escena</b>	<b>Pregunta</b>
	Pies y mano en vídeo, ¿qué dicen?	Movimientos de cámara con la cadencia de la música.			¿Si hay tantos videos de piecitos y manitas será que en la escena el público le pone más atención a lo que dicen las manos y los pies?

## Sesión 3

Tabla 9

<b>Dinámicas Colaborativas</b>	<b>Uso del elemento (música, video, texto)</b>	<b>Combinación de elementos</b>	<b>Posibilidades de escenas</b>	<b>Elementos de puesta en escena</b>	<b>Preguntas</b>
Complementar los ejercicios y dar sorpresas.	Video como zoom de detalles de las personas.	Misma escena con diferentes música.	Presentación de personajes en video.	Estructura de la escena partir de juegos .	¿Qué detalles hacen hermosas a las personas?
	Música como contexto.	Hacer macro lo micro. Escena-video.	Ayudar a la amiga a salir de la fiesta.	Evocación de momentos (expectativa-realidad) .	¿Cuales elementos del cine añora el teatro y cuales elementos del teatro añora el cine?
	Música como arsenal creativo.		Últimos contactos físicos con alguien.	Puntos de vista (escena-video).	¿Cuándo hay sinceridad total?
	Elemento unificado r un mismo día o mismo lugar.				

## Sesión 4

Tabla 10

<b>Dinámicas Colaborativas</b>	<b>Uso de los elementos (música- video- texto)</b>	<b>Combinación de elementos</b>	<b>Posibilidades de escenas</b>	<b>Elementos de puesta en escena</b>	<b>Preguntas</b>
			A partir de relato acción.		

## Sesión 5

Tabla 11

<b>Dinámicas Colaborativas</b>	<b>Uso de los elementos (música- video- texto)</b>	<b>Combinación de elementos</b>	<b>Posibilidades de escenas</b>	<b>Elementos de puesta en escena</b>	<b>Preguntas</b>
Ejercicios construidos en conjunto.			Todos se agarran de las manos, quien quede solo tendrá que agarrarse las	6 personas. Multitud, diversidad de cuerpos.	

			manos a sí mismo.		
Óscar Medina en la cámara.			Despedidas.		

A partir de esta sistematización establecimos nuevos objetivos para la próxima etapa de sesiones prácticas.

Estos serían:

1. Crear un universo poético particular.
2. Ahondar en nuestra visión de las relaciones erótico-afectivas.
3. Profundizar en la síntesis y articulación de las inquietudes.

Para lograr estos objetivos el diseño de proceso se modificó en relación con la participación de los actores y actrices.

Para esta segunda etapa de sesiones prácticas decidimos convocar a los mismos actores y actrices que habían asistido a las primeras cinco sesiones debido a que ya conocían parte de nuestra dinámica de trabajo y nos interesaba aprovechar el trabajo ya realizado y los códigos que habíamos podido generar en los encuentros anteriores. En esta ocasión se les convocó de manera diferente, haciendo énfasis en la necesidad que teníamos de ensamblar el material, lo cual requería mayor compromiso y presencia en las sesiones. A partir de esta petición algunos de ellos no pudieron continuar con el proceso. Mauricio Sibaja, Carlitos Miranda, Carlos Rodriguez y Camila Campos se mantuvieron en el proceso. Convocamos entonces a Catalina Solís, Lenin Quesada y Daniela Mora.

Este momento del proceso representó también una pausa en el desarrollo del laboratorio. Proyectos laborales, viajes al exterior, dificultad en coordinar horarios de encuentro, conseguir espacios de ensayo aptos y cierta incertidumbre en la forma de abordar los objetivos que nos habíamos propuesto nos hizo aplazar el inicio de las siguientes sesiones prácticas.

### **Interpretación**

La creación de una bitácora grupal fue la estrategia lógica para visualizar con más claridad los distintos hallazgos de esta primera etapa de sesiones. El material sensible nos hizo replantear los objetivos y estrategias que se habían propuesto hasta ahora, además, nos brindaban atisbos de nuevos caminos e interrogantes para la próxima etapa. La bitácora grupal volvió evidente que, si deseábamos desarrollar dichos hallazgos, ahora se tendría que establecer la marcación del material escénico como un nuevo objetivo.

Es importante tomar en consideración que uno de los elementos que adquirió gran importancia a la hora de replantear el proceso para la segunda etapa de sesiones era el trabajo con el actor y la actriz, ya que en él se construyeron distintos códigos y estímulos que ellos y ellas fueron desarrollando. Desarrollar ese trabajo dependía de nuestras observaciones y una constante profundización sobre los ejercicios y las estrategias que habían producido dichos códigos en primer lugar. Al mismo tiempo, necesitábamos mantener el contacto con los actores y actrices que formaban parte de la investigación y con quienes se estaba creando una noción de grupo. Esto repercute en el valor humano y empático que se funda en cualquier proceso grupal. Así que, cuando hablamos de códigos no solo podríamos hablar de códigos escénicos, sino de ciertos códigos de convivencia.



# Capítulo IV

**Segundo Laboratorio**

## Dramaturgia textual

La incorporación de las primeras propuestas de dramaturgia textual se dieron durante la sesión tres (6 de abril del 2019) y la sesión nueve (28 de mayo del 2019). Específicamente fue durante la sesión tres que se dio la lectura de la primera versión de la escena *Simulacro para una anécdota*. Mientras que en la sesión nueve se procedió a leer las escenas: *Simulacro de un comienzo*, *Simulacro para un adiós*, *Simulacro para un sentido*, *Simulacro de un ejercicio para el corazón*, *Simulacro de una convivencia* y la nueva versión de *Simulacro para una anécdota*. A partir de estas lecturas se dio una discusión con los actores y actrices sobre su opinión acerca de las escenas y el orden en el que se planteaban como primer bosquejo de una estructura textual. Cabe señalar que estas fueron las primeras aproximaciones de dramaturgia textual, pero hubo otros aportes textuales como lo fueron el poema *Este es mi cepillo* (1993) de Elías Jiménez y el texto *El cepillo de dientes* de Mar Jiménez, los cuales fueron usados en distintos ejercicios escénicos y con la cámara, funcionando como material de estímulo más no como dramaturgia textual.

De todas las escenas que propuso Estefan, fueron *Simulacro para una anécdota* y *Simulacro para un adiós* las dos que se incorporaron en los ensayos. Decidimos trabajar en ellas porque eran las que nos proponían más acción. Para *Simulacro de un comienzo*, *Simulacro para un sentido*, *Simulacro de un ejercicio para el corazón* valoramos la posibilidad de que fueran grabadas en video y el abordaje de *Simulacro de una convivencia* dependía de cómo construyéramos *Simulacro de un adiós* y *Simulacro de una anécdota*. Esta incorporación se dio primero utilizando los textos como un estímulo para la

exploración, pero se convirtió en el punto de partida para fijar posibles escenas. Sin embargo, la asistencia irregular del elenco dificultó las propuestas de marcación de las escenas anteriores. Esto resultó en múltiples propuestas de marcaje, en las cuales variaron los abordajes a la escena y la distribución de los personajes entre el elenco. Entonces, buscamos una aproximación distinta a la incorporación de texto a las sesiones. Para la sesión nueve se dedicó todo el ensayo a la lectura y comentario de los textos, además compramos vino y comida, porque quisimos agradecer el tiempo que los actores y actrices nos estaban dando y ofrecer un espacio ameno.

El texto *Simulacro de un adiós* proponía una secuencia de despedidas entre los personajes llamados 1, 2, 3, 4 y 5. A nivel de ficción, todos pasaron la noche con 1 en distintos momentos y se están alistándose para salir de su apartamento al día siguiente en la mañana. Escénicamente se plantea un único espacio (el apartamento) en el cual sucede cada una de las despedidas de manera simultánea pero sin interacciones en las mismas, marcando un tiempo presente (presencial) y múltiples tiempos (representacional) siendo 1 el personaje que crea la conexión entre los distintos momentos.

Este texto fue creado a partir de los siguientes ejercicios, dinámicas de trabajo, material sensible y uso de los elementos (música, dramaturgia y video) desarrollados durante las sesiones.

Tabla 12

Categoría	Nombre	Explicación
Ejercicio escénico	Dinámica de estaciones	<p>Se establecen zonas en el espacio de ensayo. En cada una se desarrolla una actividad diferente.</p> <p>Ejemplo: En una se trabaja un texto con la cámara, en otra se desarrolla una secuencia de acciones y en otra se grababan solo las manos del actor o la actriz.</p> <p>Todo se desarrollaba a partir de la atmósfera que proponía la música así como la forma de decir el texto de los demás participantes. La escucha es muy importante en este ejercicio.</p>

<p>Uso de los elementos (dramaturgia)</p>	<p>Circunstancias dadas secretas</p>	<p>Darle a cada actriz o actor una serie de circunstancias dadas, de forma individual, durante las improvisaciones. Esta dinámica era utilizada también en el trabajo con la cámara, solo que se hacía énfasis en las contradicciones y en la contención.</p>
<p>Uso de los elementos (música)</p>	<p>La canción <i>Rasta la vista</i> (2011) del compositor René Aubry.</p>	<p>Esta canción era utilizada con frecuencia durante las sesiones en la búsqueda de establecer un ritmo acelerado entre los actores y actrices, así como una sensación de cotidianidad y movimiento constante.</p>

Material sensible	Cepillo de dientes	El cepillo de dientes lo utilizamos como símbolo de permanencia en un lugar y de pareja estable.
Material sensible	Ciclo del "zorreo"	Definimos el Ciclo del "zorreo" como un momento de vida en el cual se mantienen relaciones erótico-afectivas con varias personas a la vez.

Realizamos un posible plano de movimiento en un cuaderno personal para abordar el texto con los actores y actrices con mayor facilidad. Para trabajar la propuesta de desplazamientos de cada personaje trabajamos el ejercicio de "Comandos", que consiste en una improvisación dirigida en la cual se establecen diferentes comandos para formas de movimiento o relación entre los participantes. Funciona para establecer una dinámica lúdica, comunicación entre los participantes o preparación para una escena específica.

El texto *Simulacro de una anécdota* funciona como una especie de narración de una noche de fiesta contada por tres personajes que a veces son el mismo y a veces no. Relata como uno de los personajes se encuentra con la persona que le gusta en un bar, luego se

corta el pie con una botella de cerveza y ambos van al hospital a que lo atiendan. La escena termina con ambos personajes en la casa de uno de ellos dándose un beso.

Este texto fue creado a partir de los siguientes ejercicios, dinámicas de trabajo, material sensible y uso de los elementos (música, dramaturgia y video) desarrollados durante las sesiones.

**Tabla 13**

<b>Categoría</b>	<b>Nombre</b>	<b>Explicación</b>
Ejercicio escénico	Relato-acción	A partir de la música que escucha, uno de los participantes comienza a moverse por el espacio contando una historia en tiempo presente. Todo lo que dice, lo hace. Los demás imitan su movimiento. Se va cambiando quien dirige el ejercicio.
Ejercicio escénico	Conexión-desconexión	Versión 1: Participantes caminan por el espacio. El

		<p>ritmo de caminata lo marca la música. Durante la caminata toman a otra persona de la mano y caminan juntos mirándose a los ojos. Cuando alguno lo desee puede soltar la mano y seguir caminando solo hasta que encuentre a otro participante.</p> <p>Versión 2: Siguiendo con lo anterior, se da la indicación de que a la palmada se dirijan a un extremo del espacio, hagan contacto con otro y a partir de la música establezcan un desplazamiento en común, se encuentren en el centro, coloquen su mano en el corazón del otro, den la vuelta y se alejen.</p>
--	--	--



Material sensible	Él /Ella /Eso	A partir de una improvisación de Relato-Acción realizada por Carlitos Miranda, Carlos Rodríguez y Mauricio Sibaja en la que se referían a una persona que les atraía.
Material sensible	Relaciones erótico afectivas heterosexuales-homosexuales	Trabajamos momentos de pareja sin hacer diferencia si eran dos actores, dos actrices o un actor y una actriz. Esto surgió a partir de las personas que asistían a cada sesión.
Uso de los elementos (música)	Música como mundo interno o como mundo externo	La música en muchos de los ejercicios se establecía como información de lugar físico en el que se ubican los actores y actrices o una atmósfera o el flujo de pensamiento.

Al abordar este texto con los actores y actrices decidimos dividirlo en unidades para facilitar la memorización del texto, cada una se trabajó con músicas diferentes las cuales establecían el ritmo de cada una y la forma de relacionarse entre ellos. En ciertos momentos los actores y actrices tenían la indicación de interactuar con la cámara como si fuera la persona que les gustaba. Se trabajó la repetición de cada unidad profundizando en las variaciones rítmicas y proponiendo diferentes composiciones en el espacio. En un momento determinado los dos actores (Mauricio Sibaja y Carlos Miranda) y la actriz (Daniela Mora) se sentaron en unos cubos y dijeron el texto manteniendo las intenciones que había encontrado a partir del movimiento. Esta síntesis fue capturada por Yael en video.

De igual manera, el diseño y desarrollo de las siguientes sesiones se dio a partir del planteamiento de una experiencia para los actores y actrices, para incentivar una asistencia constantes a los ensayos. Esto aumentando el tiempo de planeamiento que le dedicamos a cada sesión, al mismo tiempo que situaba a la asistencia continua de los actores y actrices como un nuevo objetivo de las sesiones.

### **Interpretación**

Aunque el objetivo de este proceso no se centraba en la creación de una puesta en escena, el marcaje nos resultaba necesario para profundizar en imágenes y momentos que aparecían durante los ensayos. Al mismo tiempo el trabajo con el texto planteaba como mínimo la memorización del mismo para probar las posibilidades de juego que éste ofrecía. También, estábamos conscientes de que no podíamos obligar a los actores y actrices a que nos dedicaran más tiempo del que ellos y ellas podían disponer, tomando en cuenta que

estábamos cerca del año de trabajo con muchos de ellos y que nunca íbamos a poder estar en la capacidad de retribuirles de manera económica.

Aquí tuvimos que realizar un cambio de enfoque y preguntarnos desde nuestra experiencia actoral cuáles procesos lograron una conexión que incentivara una mayor disposición y presencia durante los ensayos. Esto nos ayudó a concientizar un hecho que nunca había sido tomado en cuenta; los tres somos actrices y actor. El grueso de nuestra formación y práctica profesional se centraba en la actuación, espacio que compartimos en común con los actores y actrices. Esto nos daba una serie de herramientas que nos permitieron entender el proceso desde otra óptica fuera del espacio de investigación individual y de nuestras formulaciones del proceso colaborativo replanteando así el desarrollo de las sesiones.

## **Ensayos con proyector**

La sesión del 14 de mayo del 2019 fue en la primera que implementamos trabajo con el proyector. Teníamos la necesidad de comenzar a ver el video en escena en relación al trabajo con los actores y actrices. Utilizamos un video de los ojos de la actriz Daniela Mora (quién no estaba presente en esa sesión) durante el calentamiento y en el trabajo sobre el texto de Estefan llamado *Simulacro de un Adiós*.

La sesión del 21 de mayo del 2019 fue nuestra segunda sesión con proyector. Esta sesión tuvo un carácter de desorden, porque no contamos con la suficiente cantidad de tiempo para organizar la sesión y sumado a esto, Mar no podía participar. A pesar de esto, decidimos retomar la dinámica de estaciones que implementamos en la sesión del 6 de

abril. Realizamos las estaciones, pero no fluyeron en el ensayo, así que improvisamos ejercicios con el proyector y nuevamente encontramos dificultades.

Entre este ensayo y el siguiente experimentamos una situación crítica, porque Yael tuvo una situación de salud y por esta razón decidimos no realizar sesiones prácticas. Esto provocó un cambio de perspectiva en el que Mar y Estefan seguían participando activamente del proceso, mientras Yael se apartó temporalmente del desarrollo práctico.

Para la siguiente reunión del equipo investigador, Yael expuso un punto con respecto a su inquietud dentro del proceso: la proyección y la cámara fueron elementos de creación, pero para este momento eso no implicaba que fueran parte de las escenas. Era inusual recibir este comentario cuando una persona había tomado tanta distancia y sobre todo que cuestionara su propia inquietud. Discutimos el tema a profundidad y decidimos retomar con más fuerza la proyección, porque en ese momento no parecía viable “renunciar” a este interés.

Fue así como en la sesión del 11 de junio del 2019 utilizamos de nuevo el proyector, pero en este ensayo lo planeamos como un estímulo actoral más que un estímulo para nosotros. Realizamos ejercicios vocales en grupo para calentar, después leyeron un texto, se lo aprendieron y propusimos que lo jugaran primero utilizando como estímulo las voces de los y las demás y después que utilizaran la proyección como estímulo. En esta sesión proyectamos videos personales nuestros, que se reproducían dependiendo de lo que iba sucediendo con los actores y actrices. Lentamente, a pesar de que habíamos planeado cómo queríamos desarrollar el ensayo, los ejercicios tomaban otra dirección. Las proyecciones parecían “no funcionar”, o incluso generar estados más personales en los actores y actrices. En ese momento decidimos detener el ensayo y conversar entre todas y todos. Fue en este

momento de conversación que los actores y las actrices mencionaron que ellos y ellas comprendían su función dentro del proceso colaborativo, no como investigadores activos y activas, sino como facilitadores de nuestro proceso.

Al finalizar el ensayo, nos quedamos los tres investigadores en el espacio y conversamos acerca de lo que había pasado. Todos llegamos a la conclusión de que algo no estaba funcionando, a pesar de que no sabíamos qué. La sensación general era de mucha frustración. Nos reunimos después de esta sesión y cada uno llegó a puntos diferentes. Mar expresó que el ensayo estaba planteado exclusivamente para que los actores y las actrices se sintieran bien, estimulados y satisfechos con nuestro planeamiento y que tal vez ese no tenía que ser nuestro objetivo a esas alturas del proceso. Estefan encontró que los textos creados no calzaban con la búsqueda inicial de la investigación. Y Yael retomó que la proyección no tenía que estar más como un elemento de la escena.

Esta conversación, alimentada por todos los demás ensayos, marcó un punto de giro en el proceso. Descubrir que la proyección podría no ser parte de ninguna escena nos trajo mucho conflicto, porque desde un inicio la idea era que sí lo fuera, incluso que tuviera un rol protagónico. No era tan fácil abandonar una idea con la que de cierta forma nos habíamos ilusionado y que creíamos que sostenía el proceso. Nos resulta importante destacar que era la propuesta individual de Yael y fue ella misma la que externó este cambio, aunque la proyección, por todo el desarrollo del proceso, había pasado a ser un interés de todos. De cierta manera sentíamos, que aunque lo intentamos, ya no había vuelta atrás, la proyección ya había mutado en el proceso.

## **Interpretación**

Si la incorporación de texto había creado tensión entre el marcaje y la exploración, la incorporación del proyector puso en tensión las búsquedas individuales y el trabajo con los actores y actrices que, conforme avanzaba el laboratorio, nos parecían más centrales en la toma de decisiones, incluso al mismo nivel que las búsquedas sobre las cuales se había fundado este proceso. Ahora el actor y actriz se habían convertido en el soporte y sintetizador de los tres lenguajes. Dichas tensiones sólo se podían resolver repensando nuestros roles en el proceso, o en la diferencia entre lo que se había planteado en primer lugar y lo que teníamos ahora.

El trabajo con la cámara, la música, la proyección y la dramaturgia aparecían como estímulos para el actor y actriz y no para nosotros. ¿Para quién era este laboratorio realmente? En este punto caímos en cuenta que lo hacíamos así por dos razones: primero, queríamos que ellos y ellas se sintieran vinculados con el laboratorio y no perdieran interés, segundo, en nuestros procesos como actrices y actor ese tipo de ensayos eran los que más satisfacción nos daban. Sentirnos con voz, importantes y atendidos le daba un rol primordial al trabajo actoral y sentíamos que eso, desgraciadamente, pasa poco. Además, al tener una fuerte formación actoral, se nos hacía más fácil construir material escénico desde ese lugar. Toda la importancia que muchas veces sentimos que no nos dieron, se la dimos por completo a ellos y ellas, pero en este momento ese recurso se agotó.

Decimos que se “agotó” porque teníamos la sensación de que no estábamos construyendo material escénico, solo experiencias actorales que finalmente no daban la talla para armar un posible resultado escénico. Aclaramos que esto nunca fue un objetivo de este laboratorio, sin embargo creímos que alcanzarlo en alguna medida nos facilitaba la

defensa y validación de nuestro proceso. Fue así como descubrimos lo inseguros que nos hacía sentir no tener nada que mostrar. ¿Por qué el proceso no era suficiente? ¿Solo valemos por lo que producimos?

Sumado a esto, la idea de no contar con la proyección, que en un inicio era un elemento protagónico de una posible puesta final, nos ponía en un estado de crisis. Era una idea inicial que ayudaba a la articulación del material sensible y era la inquietud personal de Yael. ¿Cómo se abandonan las ideas preconcebidas? Aquí nos enfrentamos a un proceso de desapego, porque comprendimos que este elemento no cumplía con nuestras expectativas. Había una sensación de que no calzaba con todo lo demás que sucedía en el espacio de ensayos y no queríamos dejarlo ir. Aceptamos que en los procesos creativos siempre experimentamos desapegos a ideas preconcebidas, así que, conscientes de esto, decidimos darle una “última oportunidad” a esta inquietud.

A partir de todos estos puntos nos detuvimos, observamos y accionamos. ¿Aceptamos la transformación del proceso? A pesar de que fuimos conscientes de lo que estaba sucediendo y lo discutimos, aún no estábamos listos para mutar completamente nuestras expectativas con respecto a este laboratorio.

## Última sesión

Antes de realizar esta sesión nos reunimos con el objetivo de discutir sobre cuales aspectos de nuestras inquietudes individuales nos faltaba por explorar en el laboratorio. En esta reunión retomamos las inquietudes de las sesiones pasadas, sobre todo la sensación de que había muchísimo material creativo y sensible, pero que no sabíamos muy bien qué hacer con todo eso. Parecía que había una crisis de los intereses individuales que nos hacía

perder el rumbo a los objetivos de lo colaborativo. Por esta sensación de crisis, decidimos plantearnos una sesión mucho más meticulosa y clara.

Sin realmente saberlo, esta fue la última sesión práctica. Queríamos delimitar el material creativo de video para amarrar y ensamblar escenas, de alguna manera, dándole una última oportunidad a la proyección. Creímos que al tener material en video más claro y extenso de los actores y actrices, podía ser más fácil construir imágenes para la escena.

Entonces, citamos a todos los actores y actrices a las seis de la tarde en Casita Azul (espacio de ensayo en la casa de habitación de Mar). Nosotros estuvimos tres horas antes de la hora citada, comimos, hablamos, probamos los aspectos técnicos de lo que queríamos grabar y, al sentir que podíamos probar hacer grabaciones más complejas, decidimos llamar a Óscar Medina y aceptó participar.

Decidimos realizar la dinámica de estaciones: retrato en cámara, un ejercicio de escritura dramática y un espacio de socialización. Al finalizar las estaciones íbamos a realizar un ejercicio en conjunto en el sillón y otro en la mesa para probar el texto del desayuno. Nuevamente, compramos vino y comida para los actores y actrices, porque quisimos retomar la premisa del ensayo como un espacio de placer.

Durante los primeros ejercicios nos dividimos de la siguiente manera: en la estación de la cámara estaban Yael y Óscar, en la realización de texto estaba Estefan y Mar se encargó de coordinar los cambios de estación. Cada estación contenía momentos y dinámicas distintas, pero específicamente en el ejercicio de la cámara surgió un material sensible y personal de parte de los actores y actrices que como equipo nos movilizó. El ejercicio consistía en contar un recuerdo o una anécdota personal que comenzará de manera positiva, feliz o agradable pero que terminará de manera opuesta. Debían mirar



directamente a la cámara mientras hablaban y nuestro objetivo era capturar la transición en sus gestos durante su narración. Se creó un espacio de apertura y confianza entre las personas que guiaban, la cámara y los actores y actrices. El ejercicio además tomó mucho más tiempo de lo esperado porque permitimos un espacio de conversación y de intervención a lo que cada actor y actriz narraba. Óscar no solo manejó la cámara, sino que intervino en la guía de los relatos y de parte de todo el equipo aceptamos con confianza que esto pasara.

Después de terminar las estaciones pasamos al ejercicio del sillón. El ejercicio del sillón surgió como una extensión de *Simulacro de un adiós* en el cual queríamos grabar todos los encuentros del personaje 1 con cada uno de los otros personajes. Improvisamos interacciones con cada opción de pareja, dando estímulos a través de la música y de indicaciones. Después grabamos un momento a solas de cada personaje en el sillón. Al terminar este ejercicio probamos otra grabación inspirada en el texto del desayuno. La idea era hacer planos de detalle de cada uno de los personajes desayunando. Para este ejercicio Estefan se encargó de hacer huevo y pan tostado.

Al terminar este ejercicio ya era muy tarde y, a pesar de la hora, nos quedamos todas y todos hablando. Decidimos hacer una cena y entramos en un espacio de convivencia. Fue muy valioso para nosotros compartir desde otro lugar con todas las personas que estaban ahí, sobre todo porque se creó una atmósfera de confianza, alegría y cierre.

Después de la sesión nos volvimos a reunir los tres. Revisamos todo el material de video y nos volvimos a cuestionar qué estábamos haciendo realmente, ¿por qué estábamos tan ceñidos en lograr un resultado escénico? ¿qué le hace falta a cada uno explorar? Al ver

los videos y abrir un espacio de discusión decidimos finalmente respondernos estas preguntas. Mar mencionó que necesitaba profundizar en dirigir actuación a través de la música con mayor profundidad y concretar ese trabajo en una puesta, Yael que había logrado investigar sus herramientas para editar material de video, pero le quedaba la faltante de crear imágenes de detalle en video para proyectar en la escena y Estefan se sentía satisfecho con haber creado dramaturgia escrita y haberla escuchado, pero le hubiera gustado ver esos textos en una puesta escénica. Finalmente, todos teníamos una faltante en común: ver un resultado final. Sin embargo, cada uno sentía que ya había probado lo que este proceso le permitió y el material queda como una semilla para futuros procesos.

Concluimos que tener esa tensión por un resultado final nos distraía de darle la atención al proceso y su valor. Lenta y naturalmente desistimos de esta tensión y nos concentramos completamente en sistematizar todo el proceso.

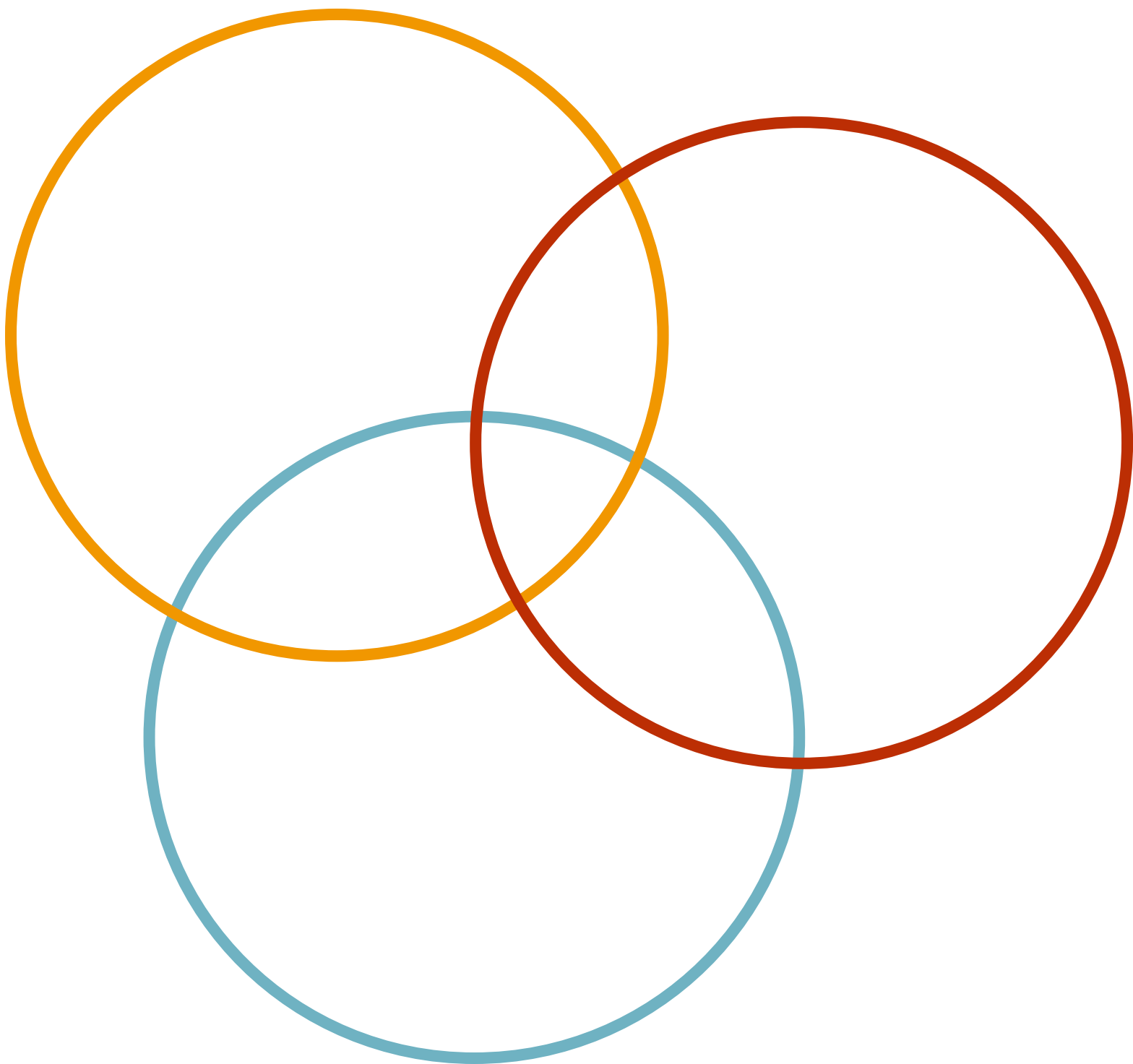
### **Interpretación**

Establecer los ensayos como espacios de empatía, confianza y cuidado permitieron que los actores y actrices compartieran con nosotros experiencias personales y anécdotas que podían funcionar como material sensible. A través de esto quisimos alejarnos de la tensión del marcaje y buscarlo desde un lugar más relajado y asertivo.

Sin embargo, en este ensayo volvimos a topar con el plan de la marcación, que no parecía el camino de este laboratorio, más bien estaba relacionado con el disfrute de explorar inquietudes escénicas en un espacio de confianza. Esto nos parecía contrario a todo lo que habíamos aprendido en nuestra formación, porque no íbamos a tener una puesta para mostrar.

A pesar de no tener un resultado escénico, para este momento nos liberamos de esta tensión. A través del disfrute de esta última sesión comprendimos que esto sucedió por todas las dinámicas construidas a lo largo del laboratorio. Además, teníamos un gran registro de material sensible en video y texto, que aunque no se llegaba a articular en escena, permiten vislumbrar lo particular y valioso que fue este proceso.

No se había planificado que esta fuera la última sesión, pero asumirla tal cual nos ayudó a desapegarnos de la presión constante de obtener un resultado, para de esta manera enfocarnos en sistematizar y valorar cómo habíamos llegado hasta ahí. Sobre todo logramos reconocer nuestra capacidad de establecer vínculos asertivos, confianza y construir espacios de creación seguros y agradables. Lo que más destacamos fue nuestra capacidad de mutar según las exigencias del proceso, entendiendo que cada estrategia, cambio y nuevo enfoque realizado, integra de manera medular nuestras tres voces en una única.



# Capítulo V

**Valoraciones**

En las valoraciones de esta memoria analizamos los hallazgos y cuestionamientos colectivos e individuales del laboratorio a través de la sistematización. Específicamente, ahondamos en cómo y qué aprendimos, tal como explica Enrique Margery:

Aprender a aprender: “Vista como una competencia, “Aprender a aprender” se refiere a la capacidad para organizar, proseguir y persistir en el propio aprendizaje. Implica tomar conciencia de las necesidades y procesos del propio aprendizaje, identificar las oportunidades disponibles y superar los obstáculos. “Aprender a aprender” involucra aspectos cognitivos y emocionales.” (Margery, 2010, p.79)

Decidimos organizar nuestras valoraciones en dos grupos: colectivas e individuales. En las colectivas buscamos unificar y aterrizar las experiencias y hallazgos que experimentamos como equipo investigador; además, fueron redactadas por los tres, al igual que los capítulos anteriores del documento. En las conclusiones individuales analizamos el viaje de las inquietudes que cada uno propuso, su transformación durante el laboratorio y como el resto del equipo intervino en esa transformación.

Están divididas de la siguiente manera:

- Valoración colectiva: Estrategias
- Valoraciones individuales:
  - La música en la sala de ensayos: Mar Jiménez
  - Video en la escena: Yael Salazar
  - Dramaturgia textual líquida: Estefan Esquivel

Decidimos realizar la división de esta manera porque consideramos que nos permite explicar con mayor claridad lo que aprendimos de este proceso, además, respeta la

naturaleza de nuestra forma de trabajo: tres inquietudes individuales articuladas en una investigación conjunta.

## **Valoraciones colectivas:**

### **Elenco fluctuante: Adaptación**

La particularidad de tener un elenco fluctuante fue consecuencia de nuestra decisión de que los actores y actrices no formaran parte del proceso colaborativo con la misma responsabilidad y compromiso que el equipo investigador. La libertad que les otorgamos de asistir a las sesiones cuando pudieran y quisieran nos provocó siempre la incertidumbre de con quienes contaríamos en la siguiente sesión.

El carácter exploratorio de los ensayos se favoreció ante la ausencia de un elenco fijo. Estos partían de un objetivo puntual que era resolver una serie de ejercicios escénicos que se centraban en el trabajo de improvisación con distintos estímulos para los actores y actrices. Algunos de estos ejercicios empezaron a crecer en complejidad, pero nunca aterrizaron como escenas, lo que permitía adaptarlos para las sesiones porque no era imprescindible una cantidad de personas exacta para desarrollarlas.

Durante la primera etapa y las primeras sesiones de la segunda etapa el elenco fluctuante no parecía ser un impedimento, por el contrario, esto nos permitió sumar actores y actrices con las que deseábamos trabajar y que no pudieron participar desde el inicio. Fue durante la sesión 4 y 5 de la segunda etapa donde encontramos problemas, principalmente al querer retomar y profundizar en imágenes y momentos que se habían generado y no se podía porque teníamos que empezar de cero en cada ensayo.

Fue en este momento donde nos planteamos estrategias para profundizar con el elenco fluctuante y nos cuestionamos qué tanto valía la pena el marcaje si no era un objetivo del laboratorio, ¿por qué estamos tan aferrados a encontrar un producto? Esto provocó una serie de tensiones entre la exploración y la marcación, producto de la ausencia de un elenco fijo y nuestra negativa inicial a descartar la posibilidad de un producto escénico. Dicha tensión evolucionó como un eje transversal a lo largo de esta segunda etapa, en la cual a pesar de proponernos trabajar con un elenco fijo este siguió siendo fluctuante. En el espacio de ensayo, donde residían estas tensiones, empezamos a tomar medidas que nos permitieron incentivar una mayor asistencia del elenco. La sumatoria de estas medidas fue el comienzo de la búsqueda de un estilo de ensayo.

### **Búsqueda de un estilo de ensayo**

El estilo de ensayo que habíamos utilizado al inicio del proceso cumplía con los objetivos que nos propusimos como investigadores, pero requeríamos de una disposición constante de los actores y actrices. De este modo, determinamos dos factores transversales para el planeamiento de cada ensayo, pensar el ensayo como un viaje y la noción de lo emocionante.

#### ***El ensayo como un viaje.***

Durante varios de nuestros procesos actorales profesionales encontramos una desarticulación que se podía generar a nivel micro (como el calentamiento no correspondía al resto del ensayo) o macro (un proceso que comenzaba a desarrollar códigos y ejercicios de exploración que luego no fueron retomados en la puesta, desconectando las etapas de creación). En aquellos procesos donde, por el contrario, sí se generaba una unidad de sus

partes, tanto en lo macro como en lo micro y nacía un sentido de flujo que enriquecía la experiencia actoral. A esta noción la llamamos “Viaje”, como analogía a un flujo de estímulos y situaciones que nos conducen orgánicamente de un punto a otro, entendiendo que los viajes son heterogéneos, pero con un sentido de unidad y flujo.

Con esto en mente comenzamos a modificar el planeamiento de cada ensayo, donde los ejercicios evolucionaron naturalmente de acuerdo con lo que se había planteado en el calentamiento. Ahora, los elementos nuevos que se fueran incorporando, como la proyección, entraron de maneras poco invasivas que le permitieron al actor y actriz fluir en la experiencia de cada sesión.

No en todas las sesiones se pudo lograr el mismo nivel de flujo entre todas sus partes ya que el marcaje implica un trabajo más frío y repetitivo. Además, cuando construimos ejercicios para explorar nuevas relaciones entre los lenguajes se incorpora un grado de incertidumbre en el cual no sabíamos cómo iban a reaccionar todas las partes involucradas en el ensayo. Este nuevo enfoque provocó que los actores y actrices fueran más constantes en la asistencia y por consiguiente, los segmentos de retroalimentación de la sesión fueron enriquecidos por aportes más activos y que denotaban una visión consciente del ensayo.

### ***Lo emocionante.***

Provocar y mantener la emoción sobre un proyecto potencia la disposición y la continuidad en el mismo. Esto lo notamos en distintos proyectos en los que hemos trabajado como actrices y actor y que probamos con nuestro elenco. Está claro que no podemos determinar qué le parece emocionante a cada uno y una de los actores y actrices que nos colaboraron en este proceso, pero una vez establecido este factor como esencial



nos concentramos en observar qué creaba interés, emoción y así, estimular el compromiso presencial.

El primer elemento que encontramos fue el uso de la cámara a lo largo de las sesiones. La cámara estimuló una actitud lúdica de los actores y actrices, además que nos permite documentar y visualizar el trabajo realizado durante los ensayos. Esta visualización emocionaba a los actores y actrices, porque podían verse y aunque algunos tenían resistencia al trabajo con la cámara, el ejercicio de observarse les permitió enfrentarla con más calma y disfrute.

El segundo elemento que provocó emoción fue la lectura de escenas. Visualizar el trabajo rescatado durante los ensayos aclaró un poco el panorama de un posible resultado escénico, ya que en un proceso de carácter exploratorio la falta de claridad puede provocar resistencia. Pese a que los textos no se planteaban como escenas definitivas, permitían vislumbrar la construcción de un universo donde el actor y la actriz entraban a jugar con la ficción de un personaje en situación. Además, los actores y actrices podían reconocer en la dramaturgia textual los aportes creativos y personales que brindaron durante las improvisaciones. Es decir, sus aportes estaban reflejados en los textos.

El tercer elemento que generó emoción en el elenco fue la incorporación de las proyecciones, ya que estimuló el carácter lúdico y creó atmósferas desde lo visual. Se puede caer en la trampa de creer que la incorporación de cualquier elemento nuevo puede provocar emoción por el simple hecho de ser distinto e inusual, más se debe considerar las circunstancias y necesidades del viaje del actor y la actriz para valorar la incorporación de un elemento nuevo y sus posibles consecuencias.

Finalizando este punto debemos reconocer que el espacio de ensayo también es un espacio personal. Muchas de las personas que nos colaboraron a lo largo del proceso pudieron tener varios motivos para querer participar, pero existe una relación personal con cada uno y una, por lo que el espacio de ensayo no deja de ser un lugar donde se fortalecen vínculos personales. Este compromiso de amistad es uno de los grandes incentivos para continuar en un proceso. Nos referimos a un vínculo de convivencia artística y humana, donde no se puede desligar la una de la otra y ambas se nutren desde un espacio creativo y asertivo.

### **El espacio fuera del espacio**

Ahora, la nueva dinámica de ensayos exigía un planeamiento más detallado para cada una de las sesiones, lo que nos hizo establecer como prioridad los espacios de reunión fuera de las sesiones prácticas en el desarrollo del laboratorio. Estos espacios se desarrollaron de las siguientes formas:

#### ***El espacio de planeamiento.***

El planeamiento surgió como una forma de organizar y atender los objetivos del laboratorio, a lo que se agregó un objetivo más relacionado a la noción de ensayo como viaje para el actor y actriz y la integración de lo emocionante. Una vez que identificamos lo que queríamos desarrollar en cada ensayo, se priorizaron las actividades que tuvieran un mayor grado de relación y que unificaran de manera orgánica cada sesión. A partir de aquí elegíamos ejercicios para llevar a cabo durante la sesión y una secuencia de calentamiento que le diera la mejor disposición al actor y actriz para los objetivos de la sesión. Llevar esta tarea a cabo se nos facilitó al posicionarnos desde nuestra experiencia actoral como espacio

común entre nosotros tres y el equipo de actores y actrices. También nos facilitó la comunicación de las indagaciones personales con los otros investigadores y nos permitió observar desde otras perspectivas los descubrimientos de cada sesión.

***El espacio de reflexión y análisis.***

Conforme se fue añadiendo una mayor capa de complejidad en el laboratorio, también fue mayor el tiempo dedicado a discutir sobre los acontecimientos de cada sesión. Se reconoció que el espacio de ensayo había producido una gran cantidad de material escénico. Pero dicho material no siempre logra una síntesis real de los tres ejes. Nos encontramos con imágenes o textos que logran articular una visión discursiva sobre las relaciones erótico-afectivas, pero que no facilitaban una articulación de las inquietudes individuales.

Fue en estos espacios que el trabajo sobre el actor y actriz empezó a tomar una mayor relevancia, porque rescatamos sesiones y acontecimientos que atravesaron de forma potente la experiencia actoral. Estos nos permitían vislumbrar hallazgos en un área de trabajo que no presentaron tanto protagonismo en sesiones anteriores. Además, con el tiempo entraba en cuestionamiento nuestra relación con lo colaborativo como método de investigación con el espacio de la Licenciatura en la EAD y las líneas académicas de investigación planteadas en el mismo. Esto marcaría una nueva etapa del proceso que arrojaría preguntas entre la relación de la experiencia y lo académico.

***El espacio de la creación.***

Este último espacio, pese a que estaba profundamente ligado a la reflexión y el análisis, amerita una distinción, porque establecía que afuera del espacio de ensayo se estaba dando una constante apropiación de elementos externos al laboratorio que resonaban

y se incorporaban al mismo. Estos elementos pendulan entre la anécdota de carácter personal y las referencias de otros artistas, que estaban presentes al inicio de la investigación y se fueron vinculando paulatinamente.

Estos elementos nos permitieron enmarcar aspectos del enfoque discursivo y se incorporaron de manera tangencial como signos que partían de una anécdota personal y que adquirirían otro valor simbólico en escena, por ejemplo, como referentes de imagen y trabajo estético sobre las escenas. En ambos casos aportaron desde la creación y ponían en manifiesto el carácter vivo e interconectado de la creación escénica.

## **Elementos de creación**

El proceso del laboratorio generó distinto material escénico, audiovisual y textual que no se terminó de articular en una puesta en escena. De igual manera detectamos tres líneas que se fueron desarrollando a partir de estos materiales y que forman parte de nuestros hallazgos en el proceso.

### ***Creación de un universo poético particular.***

Durante la búsqueda de un lenguaje en común a través de un universo poético, existieron dos elementos que permitieron realizar una construcción poética. Primero, el proceso se vio constantemente alimentado por las anécdotas de carácter personal que compartimos. De estas mismas se extrajeron signos y momentos que se incorporaron a las improvisaciones. A partir de éstas, se originó cierto carácter anecdótico y personal, que no se relacionaba con el ejercicio documental, pero que enmarcaba un tipo de lenguaje coloquial, donde los personajes, lugares y las situaciones poseían una relación muy cercana a nuestra realidad. Esto corresponde a lo planteado en el diseño del proceso sobre la

construcción escénica anclada en la tensión entre testimonio personal y testimonio colectivo. En un inicio nos planteamos que el testimonio personal fuera solo a partir de materiales del equipo investigador, aunque durante las sesiones provocamos que los actores y las actrices también utilizaran sus historias de vida, experiencias, subjetividad, recuerdos y particularidades para construir material.

Otro aspecto que fue transversal al proceso fue el elenco fluctuante. Su impacto se dio de manera muy clara en las escenas donde a los personajes no se les asigna nombres sino números, facilitando que se adaptaran las escenas dependiendo de quiénes asistían a la sesión. Esto le daba un carácter casi anónimo a estos personajes que nunca se referían entre ellos por sus nombres y construyen entre todos y todas la ficción de un solo personaje. Además, el actor y la actriz fortalecieron su apropiación del material a través de su relación con los videos que se probaban en escena. Este material no fue sólo una ficción atravesada por un acontecimiento narrativo, sino un collage anónimo de voces que mutaban para contar y crear imágenes que hacen referencia a una visión específica sobre las relaciones erótico-afectivas.

Ahora, se planteó un espacio-tiempo construido y articulado desde las herramientas expresivas del actor y la actriz. De esta manera construir múltiples espacios con elementos escenográficos mínimos, al mismo tiempo se establecían diferentes planos temporales en una misma escena jugando con diferencias interpretativas. El espacio y el tiempo, al igual que el elenco y la identidad de los personajes, fluctuaba. Sumado a esto, el video aumentaba lo inestable del espacio, generando relaciones con un afuera o una realidad que expande el valor de lo que acontece en escena y que al mismo tiempo lo permite mutar en otro espacio (de la sala de un apartamento, a una noche a la orilla de un lago viendo juegos de pólvora).

*Visión sobre las relaciones erótico-afectivas.*

Los dos factores señalados anteriormente, lo anecdótico y lo inconstante del elenco y el espacio-tiempo, afectó la visión acerca de las relaciones erótico-afectivas. Si bien se puede dar una relación con algunos planteamientos de Bauman en su libro *Amor Líquido*, creemos que también influyó la constante reflexión entre los y las investigadoras con el elenco.

Dentro de esta reflexión una de las primeras premisas que queríamos trabajar era no darle un valor ni negativo ni positivo a la noción de relación “líquida” o de poca duración, intentamos mantener una postura neutra. Aquí el estilo anecdótico de las escenas construye estos episodios “románticos” fuera de un idealismo o un pesimismo, sino como un episodio en la vida de cualquier persona, jugando con la noción de que estos siempre van a suceder con distintos resultados e implicaciones. Esto también se liga a una estructura que no entrelaza las escenas desde una narrativa lineal, sino que muestra el collage como un conjunto de episodios, lo que en algún momento se interpretó como “una serie de historias que pasan en la misma noche, o una serie de noches que pasan en una misma escena”.

Una vez más el elenco fluctuante influyó en esta construcción. Sucedian sesiones donde sólo llegaban hombres o sólo mujeres y en ambos casos nunca se estableció el género como un impedimento para llevar a cabo las sesiones. Esto que podría llegar a interpretarse como un posicionamiento hacia las nociones de homosexualidad, nos pareció que reforzaba el hecho de que estas dinámicas erótico-afectivas no están enmarcadas por un asunto de género, sino que son productos de una realidad cultural en la que todos habitamos. Esto se

da en el caso del *Simulacros de un adiós*, donde existe un personaje fijo que se relaciona con distintas personas con las que maneja una relación erótico-afectiva distinta pero que varían entre hombre y mujer sin buscar crear una diferencia de comportamiento entre una y la otra.

### ***Hibridación de las inquietudes individuales.***

Uno de los mayores ejes de tensión a lo largo del proceso fue la articulación de cada una de las inquietudes a través del material escénico. Esto incentivó el carácter exploratorio y lúdico de la mayoría de las sesiones, las cuales se fueron centrando en el trabajo con el actor y la actriz. Fue inevitable que este nuevo enfoque en el trabajo afectara las estrategias utilizadas para unir las inquietudes, las cuales se empezaron a articular desde el trabajo actoral y no desde la creación de códigos escénicos específicos.

Pese a que Mar fue la única que había establecido desde un primer momento el trabajo sobre el actor y la actriz, fue inevitable denotar que cada propuesta de video y dramaturgia también se prestaban para el mismo fin. En el caso del trabajo con video, estimuló dos áreas de trabajo con el actor y la actriz.

Por un lado, teníamos el trabajo con la cámara, en el cual cada actor y actriz demostraba una interacción distinta, dependiendo de su experiencia previa y su comodidad con el elemento, pero que con el avance de las sesiones les permitió familiarizarse con el elemento. Aquí vale la pena señalar que dicha familiaridad también se daba con el tipo de registro actoral que se buscaba ante la cámara. Lo anterior se ejemplifica al comparar los videos de las primeras y las últimas sesiones, donde es evidente la comodidad y la capacidad de juego que logran en la última etapa.

En un segundo plano teníamos las proyecciones que intervenían directamente sobre la escena y con las cuales el actor y la actriz interactuaban y modificaban sus acciones. A esto también se le agregó un carácter de estímulo sensorial en cual la proyección afectaba la tesitura actoral. Al igual que con el trabajo de cámara, el uso repetido del recurso permitía ahondar en la exploración con el actor y la actriz.

La dramaturgia textual no tuvo un desarrollo completo en la escena ante la realidad de un elenco fluctuante, lo que impidió una posible distribución de personajes entre las y los intérpretes, limitando la memorización del texto. A pesar de eso se lograron aproximaciones de marcaje y aprendizaje de fragmentos de escenas que fungieron como base para continuar con la exploración, funcionando como estímulo para el trabajo grupal.

La hibridación de las tres búsquedas exigió cambios que permitieran una mejor articulación entre los tres investigadores, obligándolos a estar replanteando se de manera constante su rol en el laboratorio y que elementos de su búsqueda se encontraban en comunión con los demás factores que acontecieron durante la investigación. Decir que estos cambios diluyeron cada búsqueda individual implicaría no reconocer que cada investigador logró crear estrategias y conocimiento más diversos, sobrepasando así cualquier alcance que pudiera haber planteado al inicio de la investigación.

## **Valoraciones individuales**

### **El rol de la música en la sala de ensayos: Mar Jiménez**

En un inicio quería trabajar la dirección de actores y actrices utilizando la música como estímulo para generar material escénico. Tenía la intuición, apoyada en mi



experiencia como actriz y creadora en diversos procesos académicos y profesionales, que mediante ese elemento podía comunicar a los actores y actrices lo que buscaba. Por ejemplo, establecer atmósferas, cualidades de movimiento y construcción de personajes. Es decir, estimular la imaginación del actor y la actriz.

Esta búsqueda me posicionó en el laboratorio como directora de actores y actrices; diferenciar este rol de la dirección general era muy importante, porque deseaba enfocarme completamente en el trabajo actoral y no en el ensamblaje de todos los elementos escénicos. Además, al enfocarme en el trabajo actoral, el espacio de ensayo se convertía en el principal campo de acción.

A partir de todo esto elegí investigar en el laboratorio dos ejes:

1. La música como material organizador.
2. La música como propuesta de mundos y ficciones.

A partir del Momento de Empape 2 donde comenzamos a vincular nuestras inquietudes con *Amor Líquido* (2015) me surgieron otras preguntas: ¿Qué lenguaje actoral estoy buscando? ¿Cuáles son las estrategias para construirlo? ¿Cómo será una actuación "líquida"? Estas preguntas sólo podían ser respondidas desde la práctica y fueron transversales durante todo el laboratorio.

Al planear las sesiones con Yael y Estefan, el trabajo con la música en la sala de ensayos comenzó a englobar mucho más de lo que me había planteado. Se convirtió en el hilo conductor de las sesiones prácticas y punto de encuentro del trabajo con cámara y la dramaturgia.

### ***La música como material organizador.***

La música funcionó como material organizador durante el laboratorio de muchas formas. En primera instancia comenzó a funcionar como creadora de pautas en el ensayo. La utilicé como estrategia para marcar el inicio del trabajo. Consideraba de suma importancia que todos y todas comenzáramos al mismo tiempo, buscando establecer un mismo ritmo. Era un primer estímulo para decirles a los actores y actrices: "así es como vamos a trabajar hoy y esta es la energía que estamos buscando"

Adoptar una sola definición de ritmo durante el laboratorio me resultó muy difícil ya que me parecía entenderlo desde diferentes lugares.

Comenzar el ensayo buscando que todos y todas las participantes estuvieran en un mismo ritmo fue una estrategia para cohesionar el grupo y equilibrarlo a nivel energético y muscular. De la mano con la música íbamos dando las indicaciones para el calentamiento. En muchas de las sesiones propusimos que comenzaran a mover su cuerpo con los ojos cerrados buscando acompañar con su cuerpo los sonidos que escuchaban. El calentamiento fue, sobre todo en las primeras sesiones, el espacio para que los actores y actrices vincularan su cuerpo y el movimiento de su musculatura con la escucha. Esto se convirtió en una de las principales reglas del juego.

Durante los ejercicios de improvisación que realizamos durante el laboratorio, la música se utilizó como indicación de cambio de ritmo y en consecuencia en la cualidad de movimiento. La música dirigía los tiempos en la improvisación y la indicación era seguir esas propuestas.

Luego, estas dinámicas fueron utilizadas para abordar la dramaturgia textual. Con el texto *Simulacro de una anécdota* me enfoqué en dividir el texto por unidades de acción

y analizar qué estaba sucediendo en cada una. A partir de lo cual, elaboré una lista de acciones, sensaciones, imágenes. Esto me ayudó a establecer diferencias entre cada unidad y proponer un ejercicio y/o juego por unidad que preparara energética y corporalmente a los actores y a la actriz. A cada unidad le asigne una música determinada con el fin de marcar los cambios de ritmo entre cada una y proponer una cualidad de movimiento.

Poder percibir el estímulo de la música en diálogo con los textos escritos y los resultados de los ejercicios/juegos de preparación en el abordaje las unidades fue un hallazgo durante esa sesión. La música funcionó como material organizador en la exploración de construir dramaturgia escénica.

Crear una lista de reproducción de músicas para cada sesión y asignarlas a cada ejercicio era una tarea que me correspondía durante el planeamiento. Los objetivos de los ejercicios también se direccionaban a partir de las músicas escogidas.

Mis parámetros para escoger músicas fueron variados, pero con ciertas condiciones: ninguna podía tener letra, debían generar una atmósfera, o tener una estructura narrativa. Utilicé mucha música clásica como *Danse macabre in G Minor, Op. 40* (1874), *Claire de Lune* (1890) entre otras. También bandas sonoras de películas, algunas de ellas fáciles de reconocer por su popularidad como la banda sonora de *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza* (1977) o de *Kill Bill 1: La venganza* (2003).

Debido a la temática que escogimos seleccioné bandas sonoras de películas románticas como *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Pride and prejudice* (2005), *In the mood for love* (2000), *The notebook* (2004), *The Danish Girl* (2015). Avanzado el laboratorio utilicé mucha música del compositor francés René Aubry (1956)

el cual cuenta con un currículum bastante amplio componiendo para espectáculos de teatro y danza, así como para bandas sonoras de películas.

Estudié el material que Yael presentó en Momento de Empape 2 por esta razón agregué parte de la banda sonora de *Laurence anyways* (2012). Utilizar las mismas referencias fue una estrategia para acercarme a la exploración que quería realizar Yael con la cámara y el registro que buscaba en los actores y actrices.

El objetivo siempre fue que la música fuera la principal acotación, darle las herramientas al actor y la actriz para que la utilizara durante los ejercicios, improvisaciones y escenas con textos. La música, según el ejercicio, podía dar información de lugar, de época, de estado anímico o de atmósfera.

Al comenzar a trabajar con la dramaturgia textual resultó importante hacer una diferencia entre la música como elemento de la puesta en escena y la música para la creación. La música para la puesta en escena la considero un personaje más que debe complementarse con el resto de los elementos escénicos para la construcción de un todo. La música para la creación o utilizada como estímulo actoral no debe, necesariamente, ser parte de la escena o material que se está creando. Luego, este estímulo podría desaparecer y que el material construido se desarrolle en silencio. De esta forma, como dice Meyerhold (1989), no escuchamos la música, pero la podemos sentir.

Lo ideal para un proceso de creación escénica, sería la existencia de un compositor o compositora presente en los ensayos, componiendo y probando diferentes músicas para el proceso de creación que luego se conviertan en la música de la puesta en escena.

Otra cuestión importante es que nunca podemos dejar de escuchar. El oído es el único sentido que no se puede cerrar voluntariamente. Esto provocó que nosotros mismos

como observadores también estuviéramos siempre estimulados por la música durante las improvisaciones o los ejercicios.

En relación con lo anterior, decidí probar en varias ocasiones durante el laboratorio reproducir la música en dispositivos pequeños, como celulares, y que los actores y actrices la escucharan por medio de audífonos. De esta manera nosotros (el equipo investigador) no estaríamos escuchando la música, por ende, podríamos ver la propuesta del actor o la actriz en silencio y sin estar afectados por el estímulo sonoro. Esta idea no funcionó porque los audífonos y el celular resultaban incómodos tanto para los actores y las actrices como para nosotros que los observábamos desde afuera. Esta estrategia la utilicé entonces para el trabajo con el texto. El ejercicio consistía en buscar variaciones y formas de decir un texto aprendido de memoria a partir de diferentes músicas escuchadas con audífonos. Este ejercicio lo realizamos en dos ocasiones, una al inicio del laboratorio con frases propuestas por Estefan y luego utilizando el poema *El cepillo de dientes* de Elías Jiménez. En ambas ocasiones se construyeron posibilidades interesantes, pero no parecían aportar nada al material que estábamos construyendo en conjunto así que no volví a profundizar en eso. De todas formas, rescato que fue una estrategia para explorar el trabajo con texto a través de estímulos sonoros y que es un campo de investigación cuyas posibilidades podría abordar en proyectos futuros.

### ***La música como propuesta de mundos y ficciones.***

Durante los cursos de Licenciatura propuse un ejercicio que consistía en relacionar una misma música con varios conceptos. Esto con el objetivo de observar cuanta información extraían mis compañeros a partir de la escucha. Por cada una debían escribir un lugar, un país, color, emoción, personaje, entre otros.

En el laboratorio me propuse direccionar al actor y a la actriz hacía conceptos específicos por medio de la música. En ciertos ejercicios la música iba a establecer el lugar donde se desarrollaba la improvisación, en otros determinaba el estado anímico de los participantes, en otros proponía una atmósfera o una posible situación entre los actores participantes. La música podía ser la misma pero el estímulo funcionaba para crear material sensible diferente. Para esto fue necesario tener claro los objetivos de cada ejercicio y al proponerlo en la sala de ensayos.

Durante las primeras exploraciones surgió la idea de la música como flujo de pensamiento. Esta acotación le generaba a los actores y actrices una atención especial durante las improvisaciones que se reflejaba especialmente en su mirada. Era una mirada que se modificaba a partir de las variaciones de la música. A partir de este hallazgo construimos un ejercicio para la cámara al que llamamos "Ojitos". Este consistía en un plano cerrado de los ojos del actor o la actriz mientras escuchaba una o dos canciones. Buscábamos que, sólo a través de la mirada se pudiera reflejar el flujo de pensamiento o el mundo interno que les proponía la música. Este ejercicio lo realizamos ya avanzado el proceso cuando los actores y las actrices estaban más vinculados con el laboratorio.

Fue satisfactorio poder identificar a través de los ojos de los actores el momento exacto en el que había sucedido el cambio de músicas. A nivel escénico este ejercicio buscaba explorar gestos muy pequeños cargados por el subtexto que la música proponía.

En el ejercicio relato-acción, la música establecía los cambios de ritmo y también era quien le daba a los actores y actrices el estímulo para comenzar a moverse y contar una historia en tiempo presente. El ejercicio exigía una escucha activa porque además de estar haciendo lo que se iba narrando, también debía de estar escuchando para utilizar los

cambios que la música proponía. Este ejercicio fue base para la construcción de la dramaturgia textual *Simulacro de una anécdota*.

A pesar de que esto fue un laboratorio de exploración escénica, hubo un momento donde los materiales comenzaron a ensamblarse y todo se fue encaminando hacia construir escenas, marcarlas y buscar un orden dramático. El hecho de siempre estar pendiente de los actores y actrices, no tener colaboradores encargados de otras áreas y no contar con un elenco fijo y constante provocó que nuestros intentos por ensamblar no nos dejaran satisfechos. Esto nos generó muchas crisis que derivaron en varias reflexiones. Entre ellas, la necesidad de volver a la idea de exploración y de valorar el proceso de creación durante el laboratorio. En ese momento tuve la sensación de que mi exploración no existía de manera tangible. Yael había grabado y editado videos, Estefan había escrito una dramaturgia textual y yo parecía no tener nada. Sentí que, al no mostrar algo escénico, mi trabajo había desaparecido. Se había vuelto igual de efímero que las sesiones.

Buscando el rastro del trabajo con la música me dediqué a revisar todas las bitácoras, cuadernos, videos, dramaturgia textual. Me era imposible visualizar el trabajo con música de manera aislada porque esta se convirtió en material organizador de todo el laboratorio, y la forma de aplicarla y de utilizarla para conseguir resultados se fue construyendo en el diálogo constante con Yael y Estefan.

Al producir material escénico por medio de la música generamos material sensible que luego fue organizado en dramaturgia textual por Estefan. Al pensar de manera conjunta en ejercicios para la cámara, desarrollamos un sistema de estímulo actoral que vinculaba la música y el trabajo con cámara, el cual se ve reflejado en los videos de documentación de los ensayos y en los editados por Yael.

De la mano con la búsqueda de Yael por capturar planos detalle de manos, pies y caras, surgieron los ejercicios sobre música como flujo de pensamiento y la noción de impulso propuesta por Estefan para generar contención. Estableciendo así códigos de actuación relacionados al trabajo de actuación para cámara la cual buscaban una actuación bastante cotidiana haciendo énfasis en los pequeños detalles.

Entender el valor de mi trabajo va de la mano con una de las reflexiones centrales de esta investigación: entender el proceso de creación como un proceso de aprendizaje. El proceso que diseñamos y las decisiones que tomamos en relación con el proceso colaborativo se ven reflejadas en los materiales que se gestaron durante el laboratorio.

### **Video en la escena: Yael Salazar**

“Ni una nube, ni una montaña, ni un árbol de espeso follaje, sino un rostro cuya mirada se concentra en la del espectador” (Bergman, p.20, 1970).

En un inicio el deseo de explorar el uso del video en escena nació para proyectar videos o imágenes de detalles que en escena eran imperceptibles o muy pequeños para la vista del y la espectadora; detalles que al ser proyectados le daban más peso a una acción, a un momento o a una reacción.

Por consiguiente, me propuse explorar las funciones del video en escena: Subjetiva, Ilustrativa y Emocional, propuestas por Itziar Zorita (2010) que se encuentran citadas en referentes teóricos. Esto colocaba a la proyección como un elemento activo de la escena, no en un accesorio plástico. Además, le otorgaba una carga simbólica dentro de la acción, es decir, podía ser un espacio que revelara contenido sensible imperceptible de la escena.



En un principio, como equipo investigador, quisimos explorar la creación de material escénico y a partir de éste crear el material en video y de esta manera probar las posibles funciones del video en escena. Por esta razón, tomamos la decisión de que yo participara como observadora durante los ensayos. Sin embargo, era muy inusual e incómodo quedarme observando durante los ensayos, necesitaba ser parte activa de ellos. Le compartí esta inquietud a Mar y a Estefan, y fue así como decidimos incluir la cámara dentro de los ejercicios; con esto me refiero a que la cámara pasaba a ser un elemento activo dentro de los ejercicios y decidimos que yo la iba a manipular.

Ahora, mi conocimiento técnico de uso de la cámara es mínimo, lo poco que sé lo he aprendido empíricamente. Por esta esta razón, encontrábamos necesario contar con alguien que supiera manejar la cámara apropiadamente. Sin embargo, en primera instancia preferimos crear un espacio de confianza con los actores y actrices y material escénico antes de incluir a alguien más con la cámara. Además, teníamos la predisposición de que invitar a alguien al proceso que trajera equipo costoso y quisiera ser parte de un proyecto teatral sin paga y sin un posible producto final era impensable. ¿Cómo le íbamos a pedir a alguien todo esto sin darle algún tipo de retribución económica? Esto me hace cuestionar por qué no dudamos en pedirselo a los actores y actrices, pero a otras y otros colaboradores, sí. ¿El tiempo del actor y actriz no tiene un precio? ¿Sus cuerpos no son igual de vulnerables y costosos que un equipo de cámara? Esos tratos de los que tanto nos quejamos, los tenemos impregnados en nuestros sistemas y es difícil no sólo reconocerlo, sino querer reconocerlo.

A pesar de este cuestionamiento ético, que desde mi perspectiva actual lo puedo considerar un “error”, en realidad provocó un gran aporte. De hecho, este suceso produjo que asumiera el rol de la persona encargada de la cámara en los ejercicios. Pero, por mi

falta de conocimiento y mi formación actoral, pasé a ser una **actriz que manipulaba la cámara**. Recuerdo perfectamente después de la primera sesión práctica en la que manipulé la cámara percibir que se me hacía fácil ser parte de la dinámica de los ejercicios, me sentí cómoda. Tenía la capacidad de comprender los ejercicios, accionar, reaccionar, moverme, jugar y ser parte de la atmósfera que los actores y actrices creaban. Además, me relacionaba con los actores y actrices durante los ejercicios de una forma que no era gratuita, tenía que ver con mi formación, porque había confianza en realizar las acciones e interacciones con la cámara, que de alguna manera percibía que eran con la “Yael actriz” y no la Yael que manipulaba una cámara.

Empecé a buscar el balance entre jugar y captar imágenes. Me centraba en capturar planos de detalle de manos, pies y caras. Esas tres partes del cuerpo me parecían y parecen sumamente expresivas, sobre todo en su capacidad de comunicar subtexto. No sé precisamente porqué me interesa tanto el retrato específicamente, siento que la cara, a pesar de ser la máscara, la "persona", es un acceso inevitable a la intimidad, a la acumulación de emociones, a la grandeza de la emoción en lo sutil. Porque ver el rostro en cercanía, brinda un acercamiento íntimo, y mirarla más grande de lo "normal" permite vislumbrar sutilezas de la emoción.

De esta manera, planeamos ejercicios que estimulara a los actores y actrices a cargarse de ese subtexto que se reflejaba en la gestualidad de estas partes del cuerpo. Además, a partir de las exploraciones con la cámara en las primeras sesiones, ellos y ellas tenían mucha más conciencia de qué era lo que se veía en el encuadre y qué buscábamos captar. Eso se empezó a convertir en un **estímulo actoral**, porque al ellos y ellas saber qué captaba la cámara, les daba otro registro actoral que se veía reflejada en el video y la escena.

Accedimos a un tipo de interpretación actoral que estaba motivada por el planteamiento de los ejercicios, la música y la cámara. Al ellos y ellas ver los videos creados en cada sesión se desenvolvían con más soltura, confianza y claridad en los ensayos. Lentamente, el elemento de la cámara se convirtió en el canal no solo de documentación y de creación, sino la base del código actoral de todo el proceso.

Dentro de este espacio de exploración con la cámara, como lo mencionamos en las descripciones, Óscar Medina formó parte de tres sesiones. En una sesión solamente manipuló la cámara, en la siguiente manipuló la cámara y participó en un ejercicio actoral y en la última me acompañó a guiar el relato frente a cámara. Se me dificultaba comunicarme con él a nivel técnico, pero a nivel creativo y sensible, no. Logramos encontrar un canal de comunicación a partir del material sensible que habíamos creado y que lo movilizaba. Además, él nos compartió su interés de ser parte del proceso como actor. Su compatibilidad con el material y su deseo de involucrarse desde otros lugares facilitó la comunicación con él y su inserción al proceso.

Contar con Óscar Medina en sesiones específicas me permitió abordar el proceso desde otro lugar, ya que pude comprender qué hacíamos con la cámara y de qué manera lo hacíamos, más allá de mi experiencia como actriz que manipulaba la cámara. A pesar de que éste último punto fue un hallazgo muy valioso, conforme avanzaba el proceso dejó de funcionar. Empecé a sentirme limitada, porque siempre tenía que estar con la cámara y nunca podía intervenir desde la distancia en los ejercicios. Sentía que estar dentro limitaba mi perspectiva del material creativo y mi rol como investigadora.

Por esta razón la inserción de Óscar Medina fue tan refrescante, porque no solo aportó conocimiento técnico, equipo y material creativo, sino que me permitió observar el

panorama y retomar lo que deseaba explorar desde un inicio. Fue en este momento donde vivimos un punto de giro, porque gracias a esa distancia, que involucra a Óscar y otras circunstancias de mi vida personal, fue que comprendí que mi inquietud inicial había mutado. Ya no era esencial en el laboratorio, no parecía parte del todo.

Pude identificar que las escenas que estábamos creando no precisaban de la proyección. Lo que me hizo reafirmar esto fue ver los esbozos de las escenas sin proyección y ver que funcionaban. Insertar la proyección resultaba forzoso, porque no realizaba ningún tipo de acción en el material, más bien parecía estorbar. Consciente de mi inquietud personal siempre comprendí que si quería proyectar en la escena era con el objetivo de que accionara, nunca como un adorno o elemento plástico nada más. Fue así como acepté que mi inquietud ya había mutado.

En este momento descubrí que habíamos creado una gran cantidad de material sensible que su mayoría nació de la interacción con la cámara y la proyección, pero que eso no determinaba que la cámara o la proyección formaran parte de un posible resultado escénico. Me resultó incómodo aceptar que no vería proyección (tomando en cuenta que en este momento seguíamos buscando un producto final escénico) pero gracias a esto pude reconocer el valor del proceso, sobre todo el de mi inquietud personal. El **desapego** es complicado, como lo mencionamos en una de las interpretaciones, pero considero que el mismo surge de la adaptación al cambio, acceder a la mutación. El tener una inquietud creativa, socializarla, compartirla con un equipo y confiar en que las circunstancias que la rodean y a las que una deseó exponerlas le darán formas desconocidas, implica un esfuerzo y crecimiento personal y profesional. Además, si no existe el desapego, no existe la

apertura a nuevas formas, a la creatividad. ¿Por qué era “incorrecto” que mi inquietud solo funcionara como un estímulo del proceso y no como un resultado escénico final?

Una vez que aceptamos y valoramos este cambio, pude ver con mayor claridad mi proceso. No fue “incorrecto” que la cámara y la proyección de video en escena funcionaran como estímulos actorales, porque fue un camino que le otorgó ese rol protagónico a la construcción de material actoral y escénico; pues generalmente el actor y la actriz crean en función de la cámara y no viceversa. Además, para el equipo investigador estos elementos adquirieron un rol activo dentro de los ensayos, ya que también se convirtieron en un punto de partida para formular ejercicios más allá de la idea preconcebida de utilizarlos como elementos técnicos de acompañamiento o documentación. De esta manera, resignificar un elemento para el estímulo creativo de un proceso actoral y de exploración escénica, toma un valor relevante a nivel personal, creativo y profesional.

Paralelamente, durante todo este proceso de exploración en los ensayos, sucedía el proceso de sistematización de todo el material de video, que nombramos **Video-bitácora**. Previo a esto, realicé una compilación de referencias visuales que a nivel técnico y sensible me interesaban, sobre todo películas específicas de directores y directoras como: Xavier Dolan, Ingmar Bergman, Wong Kar-Wai, Alan Resnais, Sofía Coppola, Agnès Varda y Robert Bresson.

Como referencias de material escénico con uso de medios audiovisuales aplicados a la escena me interesaba el trabajo de agrupaciones o directores como: Señor Serrano, Jaco Van Dormael junto con Michèle Anne De Mey, Station House Opera, Complot Teatro, Robert Lepage y el Colectivo Zoológico.

Además, recopilé cuadros de películas o series de televisión que resonaban a nivel sensible con el contenido del proceso. Fue así como realicé una primera edición de material de video que llamé Amor Líquido: Pequeña secuencia de antecedentes visuales<sup>4</sup>. Para este video tomé todos los cuadros que había recopilado y videos personales de celulares o distintos dispositivos del equipo investigador.

A partir de música que Mar Jiménez nos compartió para los ensayos, “coreografié” las imágenes, es decir, procuré darles orden y ritmo de acuerdo con los ejes sensibles del laboratorio. Además, durante todo el proceso, siempre escuché la música específica que utilizamos en cada ensayo para el video que le correspondía. Pero fue a partir de este video que la música adquirió un rol protagónico en la Video-bitácora, ya que se convirtió en el **elemento guía** de la línea creativa y sensible, era lo que me permitía darle un sentido a la elección y el orden de las imágenes durante la edición.

Como referencia del uso de la música utilicé los largometrajes *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan. La mayoría de los trabajos de Dolan están inspirados en Kar-Wai y por eso consideré pertinente investigar a ambos. Hay escenas en estas películas en las que la música da la sensación de guiar la secuencia, el movimiento de una imagen a otra. Por ejemplo, en *In the mood for love* la secuencia del camino a buscar comida de los dos personajes principales, que se repite una y otra vez a lo largo del relato. En el caso de *Laurence Anyways* rescato dos: la escena en la que los dos personajes principales se reencuentran, salen de la casa y una lluvia de ropa

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vTSQVTmy-3w&list=PLzE-evnaGIGfS9s-fNSSWJBzILyHodfMZ&index=4>

cae sobre ellos mientras caminan, y la escena en la que Fred asiste a una fiesta elegante como venganza a su pareja. De hecho, es necesario mencionar que la música que conforma la banda sonora de estas películas y otras de estos directores también funcionaron como estímulo en la sala de ensayos.

A pesar de que la música se intencionó para ser aplicada en la sala de ensayos por Mar Jiménez para la dirección de actores y actrices, fue evidente cómo se insertó sutilmente en las demás inquietudes con la misma intención, dirigir. La música no solo nos permitió generar atmósferas y flujos de energía en la sala de ensayos, sino que dirigió, guio y unificó el material sensible en las inquietudes individuales; que en el caso de mi inquietud es evidente en las ediciones de los videos, tanto en el proceso de realización como en el material que conforma la Video-bitácora

En un inicio la edición de videos la realicé como un acto instintivo de ordenar y seleccionar el material que me resultara funcional para la escena. Mi estrategia para editar fue buscar y ordenar momentos peculiares y sobresalientes que sucedían durante el ensayo. Al seleccionar estos momentos, buscaba la línea de lo que había sucedido a nivel sensible durante el ensayo. De esta manera, al observar las ediciones, se nos facilitaba recordar lo que nos propusimos para cada ensayo y lo que destacaba como posible material. Fue así como, involuntariamente, la edición de videos adquirió un carácter de bitácora, porque durante los ensayos se documentaba a través de la cámara, pero el orden y la interpretación del material sucedía en la edición, es decir, una **bitácora visual** del proceso.

Para este trabajo de edición utilicé el programa iMovie, que tenía instalado en mi computadora. Como no tenía planeado crear un producto final, sino recopilación, sistematización y esbozos o bases de material visual, no me pareció problemático que fuera

un programa “simple”. Incluso, esa sencillez que ofrece el programa me permitió acceder con facilidad a la edición y manejarla con mucha fluidez. Pero es necesario destacar que al no contar con un programa profesional de edición, la sistematización no logra un nivel de producto final, que en caso de tener ese objetivo es absolutamente necesario contar con los programas apropiados y conocimiento de cómo utilizarlos.

Por otra parte, el registro de todo este material se guardó en dos discos duros externos del equipo investigador. Durante el proceso uno de estos sufrió un daño irreparable y por lo tanto una pérdida de material, que dichosamente estaba respaldado en el otro disco. Ante este imprevisto, decidimos prevenir cualquier otra pérdida y utilizamos la plataforma Youtube para tener un respaldo en la red. Asimismo, esta plataforma nos permitió acceder al material desde cualquier espacio con conexión y compartirlo con los actores y actrices, nuestra tutora y las lectoras.

Con respecto al equipo para grabar, el tipo de cámara (Canon EOS Rebel T3) que utilizamos en la mayoría de las sesiones no era una cámara especializada de video, ni contábamos con trípode o algún de tipo de soporte que le diera estabilidad a la imagen, por lo tanto, utilizamos cámara en mano. Capturar las imágenes de esta manera les aportó un carácter aún más documental a los videos sobre todo por su inestabilidad en la manipulación del aparato y porque nunca hubo una composición de imagen planeada, siempre se captaba espontáneamente lo que sucedía en el momento. Como lo explica Konigsberg (2004) en su libro *Diccionario Técnico Akal del Cine*,

Plano tomado con una cámara portátil, no montada, sostenida por el cámara, a veces con la ayuda de un arnés, mientras se va moviendo. Estos planos son necesarios en el trabajo documental y en la cobertura de noticias para



televisión cuando es imposible montar una cámara fija y se desea espontaneidad y movimientos no planeados. Los planos de cámara en mano, sin un soporte como el Steadicam, crean un movimiento discernible de saltos y tambaleos que a veces se desea en las películas de ficción para crear un efecto realista o de documental (...) (2004).

El uso de cámara en mano y su carácter documental se refleja en los videos que grabé y edité: Amor Líquido: Sesión de miradas<sup>5</sup> y Amor Líquido: Tercera sesión de miradas y encuentros<sup>6</sup>. Tampoco era mi intención que este fuera el concepto de las imágenes, pero fueron los recursos con los que contábamos y procuré aprovecharlos en función de mi inquietud. Simultáneamente, para estos videos tomé como referencia el trabajo de Robert Bresson, específicamente el video *Hands of Bresson*<sup>7</sup> (2014) que realizaron en el canal Criterion Collection y publicaron en la plataforma de Youtube. En este video realizan una recopilación de planos de detalle de manos que aparecen en distintas películas de Bresson, que era un recurso recurrente de este director, y muestra la potencia gestual de las manos a través de la cámara.

Durante el proceso de recopilación y edición de los videos, consciente de que no contaba con recursos para acceder a herramientas tecnológicas más avanzadas, me enfoqué en investigar con lo que tenía disponible. Sin embargo, no quería abandonar por completo la búsqueda de mis intereses y fue así como encontré la cámara Superheadz Sun&Cloud.

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ghC8UCDZ38k&list=PLzE-evnaGIGfS9s-fNSSWJBzILyHodfMZ&index=2>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5cGg6LDIVOM&list=PLzE-evnaGIGfS9s-fNSSWJBzILyHodfMZ&index=1>

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=uk\\_yKYhBjKA&list=PLzE-evnaGIGfXLFi0Wxk5yQkj175ctI93&index=17&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=uk_yKYhBjKA&list=PLzE-evnaGIGfXLFi0Wxk5yQkj175ctI93&index=17&t=0s)

Ésta es una cámara pequeña que fotografía y graba en una baja resolución; da una sensación de cámara de video casera de los años ochenta y noventa. Me llamó la atención por dos trabajos específicos: *Olhos de ressaca* (2009) de Petra Costa y *To the Wonder* (2012) de Terrence Malick. Sobre todo, la secuencia introductoria del largometraje de Malick me capturó porque estaba relacionada temáticamente con lo que buscábamos.

En el momento en el que adquirí esta cámara estábamos en un descanso de sesiones prácticas y sistematizando los apuntes y el material. Durante este tiempo estuve fuera del país, pero decidí capturar momentos o imágenes que me remitieran a la temática que estábamos trabajando, basada en videos, ejercicios y textos creados por el equipo, pero específicamente textos de Estefan Esquivel.

Me enfoqué en capturar detalles, en esta ocasión, no de personas, sino de espacios, objetos y naturaleza. Busqué captar imágenes o momentos que pudieran proyectarse en la escena, que representaran el subtexto o el interior de los personajes: durante ese tiempo solo me dediqué a grabar y ordenar el material, pero no realicé ninguna edición.

Para esta exploración tomé como referencia el trabajo de Agnès Varda, específicamente su largometraje *Cléo de 5 à 7* (1962), en el cual capta la espera de una mujer antes de recibir un resultado médico. De este largometraje lo que más me interesó fue la documentación de lo cotidiano en momentos de alta tensión, sobre todo cómo los elementos que se consideran habituales y diarios afectan en una gran medida la percepción de la realidad; esto, en múltiples momentos, a través del empleo la cámara subjetiva para mostrar el viaje y la percepción del personaje principal, colocando al espectador en la realidad de esta mujer.

Varios meses después de utilizar esta cámara retomamos el trabajo en la sala de ensayos y al regresar me motivé a editar, porque retomé el contacto con la música, la creación con el equipo y esto me hizo repasar lo que documenté en los meses pasados. Al revisar el material de esta cámara noté lo torpe que era en su manejo y sobre todo lo mucho que se me caía o perdía la imagen. Anteriormente, en las demás ediciones que realicé, me enfocaba en limpiar esa “suciedad”, cuando la imagen se desestabilizaba demasiado, pero en este caso decidí hacer lo contrario, resaltar esa inestabilidad. Fue así como edité el video Pifias<sup>8</sup> y lo acompañé con la siguiente descripción:

Pifias. Hice una recopilación de cuando estoy grabando y se me cae la cámara o cuando grabé y ni siquiera me di cuenta. Me pasa mucho. Las dos cosas.

Pifias con la cámara: Superheadz Sun & Cloud. Agregué música exageradamente cursi con la que estoy trabajando para la licenciatura. ¿Cómo se coreografía la imagen con la música? También, descubrí que en la primera etapa de sesiones prácticas (el año pasado) mi uso de la cámara era más inestable, emocional. Creo que esta recopilación es un tipo de reafirmación de eso y aún más claro porque son videos de experiencias personales, aún más inestable. Por eso, instintivamente supongo, en la segunda etapa dejé de manejar la cámara y he querido planos mucho más estables, menos cercanos a mí supongo.

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wy8B6pAQYmA&list=PLzE-evnaGIGfS9s-fNSSWJBzILyHodfMZ&index=6&t=0s>

Esta edición no la planeé para la escena, más bien fue un ejercicio de síntesis del material y de reconocer **cómo me comunico a través de la edición** y cómo percibo la realidad, lo que me rodea. ¿Qué capto y cómo lo ordeno?, ¿qué quiero decir? Para este punto no tenía las respuestas, pero me planteé con mucha determinación encontrarlas.

Al retomar las sesiones intenté introducir mi nueva cámara al proceso para captar detalles de rostro, manos y pies. Sin embargo, al ser una cámara de tan baja resolución y trabajar en espacios cerrados, a veces de noche y sin mucha luz, era complicado captar material en las sesiones. Este fue un primer acercamiento al desapego, porque por mucho que intenté trabajar con esta cámara en la sala de ensayos, no parecía funcionar. Entonces decidí utilizarla únicamente para crear material de espacios exteriores que se pudieran proyectar.

Paralelamente, continuamos utilizando la otra cámara Canon y decidimos que era momento de proyectar el material que generamos durante las sesiones. Al tomar esta decisión dejé de editar y solamente tomaba los videos o momentos de ellos que creíamos que podían interactuar en la escena. Los videos que había editado de sesiones pasadas no calzaban ni interactuaban con lo que estaba sucediendo en este momento, porque los videos funcionaban por sí solos, al igual que las escenas. Pensar esto me generaba una gran frustración porque no estaba cumpliendo mi objetivo, no estaba captando detalles a través de la cámara que respondieran e interactuaran con la escena.

Por otro lado, durante las sesiones, yo me encargaba de la cámara y el proyector y aquí me encontré otra vez incómoda. Esto porque no podía ser parte del ensayo desde adentro y afuera, solamente estaba preocupada por detalles técnicos y que éstos

funcionaran acorde a nuestras necesidades. Tuve la sensación de ser un elemento meramente funcional en este espacio y no una investigadora.

A partir de esta frustración que está relacionada con el abandono de la proyección que menciono anteriormente, realizamos la última sesión donde tuvimos la oportunidad de utilizar una cámara de video (Ursa mini 4,6k) que facilitó y manipuló Óscar Medina. Quisimos dejar de buscar esbozos o posibles ideas y finalmente contar con material que funcionara como proyección y que interactuara con la escena. Para esta sesión abandoné el rol de manipuladora del equipo técnico y asumí ser una de las guías, junto con el equipo investigador, de la sesión completa, capaz de dirigir las sensaciones y lo que buscábamos captar, pero desentendida de controlar lo técnico. Esto fue un alivio, porque pude experimentar el ensayo desde un lugar más sensible sin tener que abandonar mi interés.

Los videos de esta sesión fueron de los más personales y sensibles que captamos durante todo el proceso, no solo por como los intencionamos, sino por el nivel de **confianza y empatía** que creamos con los actores y actrices. Específicamente, el ejercicio del relato a cámara de un recuerdo o vivencia que iniciara positivamente y terminara negativo, fueron de los que más nos conmovieron.

Al revisar los videos de esta sesión decidí retomar la edición, que una vez más, la realicé como un ejercicio de sistematización de lo que había sucedido, específicamente con el ejercicio del relato. Decidí hacerlo solamente con este ejercicio por varias razones:

1. Composición de imagen: La imagen se planeó y se armó. Utilizamos cámara fija, fotografiada por un director de fotografía (Óscar Medina), en un espacio específico y estable. El espacio me recordó a la escena de la casa del té en *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Alan Resnais, por la ventana de

fondo; desde el inicio del proceso ésta era una película que me interesaba, específicamente por esa escena, ya que es el momento en el que el personaje “Ella” revela detalladamente su pasado; me capturó la sinceridad absoluta que expone esta escena del personaje, la sensación del personaje redimido y como la ventana acompaña este proceso de apertura. A pesar de que no es idéntica a la escena de Resnais y se puede mejorar en aspectos técnicos como la luz y la calidad de la imagen, el resultado de esta composición me brinda mucha satisfacción y lo considero un hallazgo.

2. Retrato: Mi interés por el retrato o el primer plano fue constante durante todo el proceso. Sin embargo, por utilizar cámara en mano, siempre eran muy inestables. En este caso pudimos obtener una imagen estable y directa a la cara. Tuvimos la oportunidad de acceder a un espacio íntimo a través de la transformación de los rostros de los actores y actrices durante el relato, que fue una búsqueda constante durante el proceso y que alcanzamos en este ejercicio. Además, me acercó a la referencia de *Un verano con Mónica* (1953) de Bergman, específicamente la escena del bar en la que ella fuma un cigarro, mira a la cámara, hay un cambio de luz y de intención en su mirada. Me interesa esta escena porque es confrontativa en su forma de mostrar la intimidad del pensamiento del personaje a través de su rostro, la emoción es visible desde sus ojos y abarca todo el encuadre.
3. Confianza frente a cámara: Este ejercicio es una síntesis de todo el trabajo frente a cámara de los actores y actrices. Este video permite hacer un punto de comparación con los primeros videos, porque es evidente la soltura y

confianza con la que se desenvuelven, ya que fue un trabajo constante durante la mayoría de las sesiones. Este apartado se justifica por la comodidad con la que realizaron el ejercicio y como cuentan sus relatos.

4. Sinceridad: La apertura y confianza que nos brindaron los actores y actrices me conmueve profundamente, porque no es fácil de acceder ni es gratuito. Su disposición a compartir relatos personales lo encuentro como un hallazgo, porque fue una relación que nos dedicamos a construir y cuidar durante todo el proceso.
5. Carlos Miranda: El trabajo con este actor fue el más profundo de todos, por su presencia constante y la atención que le dimos. El relato de Carlos Miranda fue el que más fluidez y coherencia tuvo. Aparte, a nivel sensorial le daba un punto de quiebre a la construcción de su personaje a nivel textual (que fue el único constante). El viaje emocional que le dio a su relato, le daba un eje central a partir del cual edité los demás videos.

Realicé la edición al tener presente todos estos puntos. Primero, al observar cada video me llamaban la atención los momentos de silencio, las pausas. El silencio de la voz habilitaba una expresión facial diferente, enfocada en la emoción, el subtexto, lo íntimo. Fue así como me dediqué a seleccionar todos los momentos de silencio de cada uno y una, porque el objetivo del ejercicio era observar el cambio del rostro a través del relato y los silencios eran los momentos en los que esto se reflejaba con mayor claridad.

Segundo, ordené estos momentos por persona, es decir, hice una recopilación de los momentos de silencio de cada uno y una. Después, seleccioné los momentos individuales, los agrupé con los demás e improvisé posibles secuencias. Decidí que el único

momento de silencio de Carlos Miranda (porque en todo su relato solamente realizó uno) tenía que ir al final, por la potencia de su mirada y para crear una relación de los demás con él. Entre ellos y ella no tenían ninguna relación, más que tener una relación en común con el personaje de Miranda. Fue de acuerdo con las últimas escenas que escribió Estefan Esquivel, que finalmente determiné el orden de la secuencia: pequeños momentos de todas y todos como si miraran a Carlos y la respuesta final a esas interacciones es la mirada de Carlos.

Ordené todas estas imágenes sin música y me resultaba agradable y comprensible. Pero sentí la necesidad de encontrarle un ritmo, así que decidí agregar música que acompañara el viaje sensible de la secuencia, que de alguna manera resultó redundante, pero era coherente en la línea de edición que tuvieron los demás videos. Después de añadir la música, le mostré al equipo el video de Retratos en Silencio<sup>9</sup>. Una vez más, no era material para proyectar, sino una sistematización y lectura personal de la sesión.

A pesar de que este video era una sistematización que formaba parte de la Video-bitácora, lo encuentro como el resultado final del proceso, porque engloba a nivel de imagen y contenido una gran parte de lo que buscábamos. Además, por ser un video más completo en aspectos técnicos me dio seguridad y satisfacción del trabajo que realizamos.

Sentir seguridad y satisfacción era inusual, porque, ¿qué tanto estamos acostumbradas a la conformidad en procesos creativos? Por esta razón retomé mis preguntas: ¿qué capto y cómo lo ordeno? ¿qué quiero decir? Más allá del valor del proceso y mi relación con los y las demás, quise ir hacia mí misma, realizar una reflexión introspectiva, que también es una pieza fundamental de lo colaborativo.

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tOUkLm-0l2k&list=PLzE-evnaGIGfS9s-fNSSWJBzILyHodfMZ&index=12>



Realizar la edición de los videos me hizo cuestionarme, especialmente mis discursos y estilos de creación. Para comprender esto, le compartí los videos a Valeria Brenes y Paz León, directoras de cine. En el caso de Valeria Brenes ella apuntó que la manipulación de la cámara era inestable en los primeros videos y en los finales más bien era estable; me explicó que la inestabilidad de la cámara en el cine se utiliza para reflejar estados emocionales internos, alterados y subjetivos y la cámara estable produce una sensación más distante y de observación, más teatral.

Paz León me compartió que ella percibía que todos los videos tenían un carácter documental, lo encontró como una gran recopilación de actores y actrices creando en sala de ensayos. Sin embargo, le parecían mucho más llamativos los videos con inestabilidad, porque buscaban la gestualidad de los actores y actrices y no la composición de una imagen; se refirió a la búsqueda de esa gestualidad como una visión actoral, es decir, que reflejaba la mirada de una actriz o lo que podría buscar un actor o actriz a través de la cámara.

Los comentarios de Valeria y Paz me aclararon el panorama, porque mi trabajo fue intuitivo y empírico, ya que no manejo con plena capacidad los tecnicismos del área audiovisual y cinematográfica. Comprendí mi búsqueda a través de **lo inestable**, era mi propia percepción sensitiva de las acciones y ese es un recurso que aprendí como actriz, comunicar las sensaciones a través del instrumento del cuerpo, que en este caso fue la cámara como una extensión del cuerpo. Además, considero que mi fijación por la gestualidad de rostro, manos y pies (que Paz mencionó) tiene una relación directa con mi formación actoral, porque es desde el cuerpo que sé comunicarme y si no lo comunico de esta manera, lo busco en las y los demás.

Entonces, retomo, ¿qué capto y cómo lo ordeno? ¿qué quiero decir? Capto **la visión de una actriz**, ordeno las imágenes de acuerdo con el mundo interno e intento comunicarlo. El mundo interno puede ser el de los actores y actrices, pero tiende a ser el mío, mi lectura personal de ese mundo desde el cuerpo, que, en este proceso, comuniqué a través de la cámara y la edición.

Por esta razón, considero este proceso no solo como una experiencia de investigación desde mi rol en lo colaborativo, sino como un training actoral, ya que fui parte de la acción en cada ejercicio gracias a mi formación y definitivamente entrené músculos que conforman el quehacer actoral. Si bien es cierto que en este proceso esta visión no fue premeditada ni indagada con mayor aplicación, considero que es una potencial semilla para formular futuras investigaciones.

Ahora bien, con respecto a mi rol dentro del proceso, considero que esta visión de actriz fue, inconscientemente, mi aporte dentro del equipo a darle esa relevancia y atención al trabajo con los actores y actrices. Todas las maneras en las que incluimos la cámara dentro de los ejercicios en función de la comodidad de los actores y actrices y no en función de nuestra comodidad, fue la acción desde mi interés de darles ese rol protagónico.

Hacia el final del proceso exploré la distancia de esta visión, a través de la cámara fija, al ser parte la guía creativa y no de la ejecución técnica. Esta distancia me permitió planear o vislumbrar una posible composición de imagen y más adelante, utilizarla en las funciones de la proyección en escena. Este punto también califica como un pendiente del proceso, que considero necesario retomar y profundizar en próximos proyectos de creación escénica y académica. No obstante, si se decide explorar, es fundamental contar con equipo y un mayor conocimiento técnico que se adapte a las necesidades del proceso.

Definitivamente mi inquietud no acaba en este proceso, más bien la encuentro como una constante de mi carrera artística y profesional. Las inquietudes creativas evolucionan con una, se nutren de los espacios de creación y también de la vida misma, de lo que nos rodea y nos contiene. Contemplar el proceso de esta inquietud que me acompaña desde cursos del Bachillerato de la EAD en el marco de un Seminario de Graduación me ha permitido ser consciente de su transformación, cómo me ha impulsado y de mi desenvolvimiento como creadora escénica. Sobre todo, me permitió reconocermé hacia dentro, desde la introspección y hacia afuera, en el trabajo con las y los demás.

Es aquí donde agradezco profundamente contar con un espacio para la investigación de las artes dentro de la academia, que nos permita reconocer, validar y socializar parte de lo que contiene nuestra profesión. De igual importancia, contar con la posibilidad de desarrollar y sistematizar esta investigación con otros y otras, específicamente con personas en las que confío a nivel personal y profesional es un privilegio, que como mencioné, me permite conocerme y crecer hacia dentro y hacia afuera; además de permitir que lo más sensible y creativo que me habita se transforme de la mano de dos personas tan capaces, valiosas y profesionales como lo son Mar Jiménez y Estefan Esquivel.

### **Dramaturgia textual líquida: Estefan Esquivel**

Si el dramaturgo en proceso colaborativo es uno que se encuentra presente durante los ensayos e interviene activamente en el proceso, podemos señalar que existen dos líneas de trabajo que va a desarrollar: la dramaturgia textual, presente en las distintas propuestas de escenas escritas a lo largo del proceso, y por el otro lado, el trabajo en el laboratorio,

que no es otra cosa que las estrategias, decisiones y aportes que no atraviesan directamente la textualidad, pero que provienen de una noción más amplia del quehacer dramático como fuente de estructura y ficción.

### **El dramaturgo en el laboratorio**

El trabajo en el laboratorio se centró en la articulación de las tres búsquedas individuales, dándole especial relevancia a los ejercicios escénicos y al trabajo con el actor como manera de hibridar los lenguajes. Sin embargo, cada uno de ellos planteaba ejercicios que podían resultar disonantes, llevando al actor a registros actorales que no se articulaban entre sí.

En el caso específico del video para la escena se produjo un contraste entre el trabajo de detalle que se estaba explorando con la cámara y los ejercicios más dinámicos que buscaban la creación de un personaje y espacio/tiempo líquido.

El registro actoral para la cámara exigía formular los ejercicios desde otra óptica. Para esto se construyeron improvisaciones que partían de tres premisas específicas:

1. No se podía usar la palabra (acotación para los y las intérpretes).
2. Los personajes se encuentran en una profunda contradicción (circunstancia dada).
3. Se trabaja desde la noción de impulso y no de acción (mecanismo de punto de giro).

La falta de palabra guiaba al intérprete a utilizar su mirada y gestos pequeños como forma de comunicarse e interactuar con el otro. La circunstancia dada le aportaba una ficción en la que no podía accionar de manera abrupta. Para evitar que la escena se estancara

se le daba una indicación al actor en algún momento de la improvisación, ésta se planteaba como un impulso que tenía el personaje, más no como una acción directa, ya que un impulso tiene un carácter más introspectivo y no necesariamente se completa en la acción.

De esta manera, el actor se encontraba estimulado a la contención no como una acotación directa, sino como resultado de la forma en la que el ejercicio se construía. Esto le daba un carácter particular al resultado de las improvisaciones, produciendo material que la cámara podía registrar y procesar de manera más cercana.

Aunque la dramaturgia textual no tuvo relación en el desarrollo de estos ejercicios, la formulación de estos se dio al aplicar conceptos y nociones presentes en la escritura dramática. La posibilidad de aplicar estos conocimientos fuera del área de escritura permite reconocer las posibilidades que brinda este tipo de proceso para indagar fuera de las áreas formuladas en primer lugar.

En el caso de la música su uso en los ejercicios estimuló una ficción de personaje y espacio-tiempo en los y las intérpretes, incluso hubo momentos donde una música podía detonar una situación en términos muy básicos. Fue durante varios ejercicios de relato acción donde estas cualidades del estímulo sonoro se explotaron al proponer un constante cambio de músicas como mecanismo para marcar cambios de situación, espacio o personaje de manera casi automática. Lo anterior convirtió a la música en un complemento a la búsqueda de un Personaje y Espacio/Tiempo líquido.

Se podría decir que la música posee una dramaturgia implícita pero precaria, al ofrecer una estructura incidental en ella misma, pero sabiendo que cada intérprete se puede ver permeado de distinta manera por ella.

El reto fue documentar lo sucedido durante los ejercicios. Problema que no correspondía al trabajo de la cámara que en sí ya es su propio sistema de documentación. Para esto se optó por usar una grabadora de sonido para aquellos ejercicios que utilizan la palabra (como lo fue el relato acción), complementario a esto se plantearon cuatro puntos centrales en la bitácora escrita individual de cada sesión:

1. Posibles escenas: como todas aquellas ideas o premisas que podían ser desarrolladas de manera textual.
2. Posibles diálogos: líneas de diálogo ficticio que podían corresponder a las distintas interacciones que se daban en las improvisaciones.
3. Imágenes: a diferencia de las posibles escenas éstas podían no contener una premisa.
4. Notas: estas podían estar relacionadas a cuestiones técnicas (las canciones usadas durante los ejercicios, etc.) o estar relacionadas a la investigación (descubrimientos, ideas, etc.). Sin embargo, la mayoría de las veces era un espacio de escritura automática que se disparaba desde lo que ocurría en escena.

En estos cuatro puntos está contenida la necesidad de imaginar posibilidades más no la de documentar realidades. No por una falta de rigor en el registro, ya que las grabaciones de audio apoyadas por los videos cumplen esa tarea de manera efectiva, sino por la búsqueda de una conexión sensible con lo que sucedía durante las improvisaciones, lo que Mauricio Kartun llama de manera puntual la Imagen Generadora.

Aquí el proceso colaborativo entra en una situación paradójica, al ser la creación un resultado constante de las improvisaciones, prescindiendo cualquier aporte textual que

pueda hacer el dramaturgo. En este caso, el rol del dramaturgo textual se podría limitar al de transcribir los registros y realizar algunos ajustes de edición, ejercicio que se realizó durante los primeros dos laboratorios. Sin embargo, el resultado de una improvisación no podía sintetizar el grado de complejidad implícito en la hibridación de las tres búsquedas.

Ante esto propongo buscar una Imagen Sintetizadora, la cual tenga el potencial de comprimir y articular los distintos materiales que conforman el proceso colaborativo. La misma puede ser un eje transversal en toda la puesta o el punto de partida para una sola escena. Esta Imagen Sintetizadora debe ser capaz de estimular la escritura de la misma forma que lo haría una Imagen Generadora. Por esto el registro durante los laboratorios debe de tener un carácter imaginativo, tratar de sintetizar las sensaciones y dialogar desde aspectos que vengán a “fecundar” la escritura que se dará a posterior.

El proceso colaborativo también abre el espacio a que los demás investigadores realicen aportes textuales como el caso de *El cepillo de dientes* escrito por Mar o los distintos textos que compartía Yael de su blog personal. Estos podían ser el germen de escenas, siendo *El cepillo de dientes* la base para la escena *Simulacro de un adiós*. La dramaturgia textual también se vio permeada de manera transversal por el estilo de escritura que Salazar y Sobrado compartían en sus textos, los cuales presentaban un carácter anecdótico y personal.

Si la noción general de dramaturgia contempla la creación y búsqueda de estructura, la textualidad se define en el uso de lenguaje para construir un estilo. La capacidad de desarrollar ambos aspectos está implícita en rol del dramaturgo textual, pero es el rol del dramaturgo en proceso colectivizar la autoría mediante la articulación los distintos

materiales generados a lo largo del proceso, desde el potencial dramático o textual que estos ofrecen.

### **La dramaturgia textual**

El constante devenir entre los laboratorios, como espacios colectivos generadores de materiales de diversa naturaleza, y la escritura, como un ejercicio personal apoyado en la búsqueda individual, construyeron las distintas propuestas de dramaturgia textual. No siempre se lograron propuestas textuales que dialogarían con los laboratorios, al mismo tiempo que no todo lo que ocurría en estos generaba una “Imagen sintetizadora” capaz de alimentar el proceso de escritura. Por eso me referiré a tres de las últimas escenas escritas como ejemplos de aquellas propuestas que lograron armonizar ambos espacios, también en estas encuentro una maduración de aquello que representa más fielmente los principios de un personaje y espacio/tiempo líquido.

### **Simulacro de un inicio**

La acotación inicial sitúa a “cinco intérpretes frente al público”, también se les denomina como “cinco cuerpos predispuestos a la ficción”. La noción del personaje es uno de los elementos más cuestionados y reevaluados en el panorama actual del teatro, por lo que se partirá de la premisa de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon que plantea al personaje “*como un cruce de sentidos*” (Ryngaert y Sermon, 2016, p.21). Entendiendo que en esta propuesta el sentido performativo del actor en vivo cobra el primer sentido que lo atraviesa, poniendo en segundo plano la “ficción” como una segunda capa de la que se permea el intérprete. El efecto se incentiva al posicionar al intérprete en el espacio escénico (frente al espectador) y no en un posible lugar de la ficción.



Es necesario entender que dicha aclaración es un eje transversal en las propuestas de dramaturgia textual a las que nos vamos a referir. Estas no centran su construcción de sentido en la creación de una fábula (que puede estar presente) sino en el juego escénico que se da a través de ella.

Las otras acotaciones que refieren al espacio nos hablan de la proyección (imágenes de viajes, sonrisas, luces estroboscópicas, “fallos”) y a la música (Suena *A new error* (2009) de Moderat). Ambos como recursos escénicos que construían una atmósfera más no un lugar puntual, volviendo a la relevancia del espacio escénico como primer lugar simbólico. Esta incorporación de música y proyectores fue resultado de aquellos ejercicios en los cuales el actor se vio estimulado por ellos, al crear una atmósfera que podía derivar en múltiples imágenes, situaciones o personajes. Aquí, de nuevo, se encuentra una yuxtaposición entre lo performativo y la ficción, al crear una atmósfera en el espacio escénico y sabiendo que tanto en el espectador como el intérprete se verán permeados por ella desde su subjetividad.

La escena está escrita en un formato de texto que juega con la posibilidad de reproducir varios diálogos de manera simultánea. En un principio cada intérprete interpola a un tercero que se ubica frente a sí omitiendo a los otros intérpretes en escena, hablan de temas que no se relacionan entre sí y de manera sucesiva (uno habla y los otros callan). Luego los diálogos se empiezan a dar de manera simultánea, distorsionando la capacidad del espectador de continuar la línea lógica de cada diálogo. Por último, volvemos al ritmo sucesivo del comienzo, con la diferencia de que en esta ocasión parece que cada diálogo construye un único discurso pese a que los intérpretes siguen interpolando a este tercero y omiten a los demás.

Desde una lógica ficcional se mantiene la ilusión de cinco diálogos separados, pero es la palabra en vivo la que teje la ilusión de un solo discurso. Esto construye la antesala de un sentido que no se fundamenta en una lógica dramática convencional. Al plantear la introducción de lo que podrían ser 5 personajes y sus correspondientes historias, para luego negarnos esta posibilidad ante el aparente desorden que provoca esta simultaneidad. Para terminar, cerrando con una nueva forma de generar sentido, diluyendo 5 líneas de pensamiento en una sola articulada en 5 cuerpos.

### **Simulacro de un adiós**

Esta escena es la única que juega con la posibilidad de acontecer en un lugar específico al referirse al espacio como un “Simulacro de apartamento” marcando algunos elementos escenográficos (una mesa y dos sillas, quizá un sillón) utilería (en el piso, ropa, bultos y artículos de índole personal) y delimitando la extra-escena (una salida es el baño, otra el cuarto, otra la cocina y una más el afuera). No existe acotación de video, pero durante algunas improvisaciones se proyectó una grabación de los ojos de la actriz Daniela Mora. En música se anota *Rasta la vista* (2011) de René Aubry, se anota ya que no es una acotación que marque su uso, sino un subtítulo de la escena, volviendo sugerente su uso, pero no obligatorio.

Los personajes vuelven a ser referidos con números del 1 al 6, siendo 1 el que encontramos en el espacio con dos platos con huevos y mirando de reojo la entrada que refiere al baño. En toda esta primera parte habla con 2, que está fuera de escena bañándose. Toda esta primera interacción establece que 2 no vive en este espacio, que la escena sucede durante la mañana y que tuvieron relaciones sexuales la noche anterior y ese mismo día

más temprano. También se conviene que están en una relación erótico-afectiva de bastante tiempo pero se percibe tensión y enojo entre ellos.

2 entra en el espacio e interactúa con 1. La tensión entre ambos se vuelve más evidente hasta que 2 entra al cuarto y entre 3 a la sala. La interacción entre 1 y 3 es diametralmente diferente, pero comparte tres características:

1. 3 no vive en este espacio.
2. 1 y 3 tuvieron relaciones sexuales la noche anterior y ese mismo día más temprano.
3. 3 se está alistando para salir del departamento.

La relación que tiene 1 con 2,3,4 y 5 se fundamenta en estos tres hechos específicos, pero responden a naturalezas muy distintas, una siendo el encuentro entre dos desconocidos u otra que es el punto de quiebre de una relación erótico-afectiva de muchos años.

Para todas estas interacciones la escena sugiere un solo espacio (el simulacro de apartamento) pero construye una temporalidad que las aísla entre ellas. Comenzando la escena con 1 interactuando con cada personaje que entra y sale de la sala, para paulatinamente ir integrando varios personajes en el mismo espacio, compartiendo un mismo tiempo escénico, pero manteniendo la interacción con 1 y obviándose entre ellos, logrando la ilusión de distintos tiempos.

Hacia el final de la escena, 2, 3, 4 y 5 se van despidiendo de 1 y comienzan a abandonar el espacio, el cual estaba lleno al comienzo de la escena con sus distintos artículos personales y ahora está despojado de los mismos. 1 se queda solo por un momento, lo que parecería el final de la escena, pero en ese momento entra 6 replicando la primera acción de 1 que se encontraba con dos platos en la mano. Ahora 1 procede a posicionarse en el papel del que abandona el espacio, dejando solo a 6 en la escena.

La escena parece sugerir que 1 es el elemento catalizador de toda la situación; siendo quien debe lidiar con la partida de los demás y como aparente habitante del departamento. Algunas de estas despedidas sugieren un reencuentro a futuro y otras marcan un adiós casi definitivo. No es hasta la entrada de 6 que se rompe con esta idea y encontramos que 1 también es un ser de paso. Aquí es el espacio el elemento constante, siendo este departamento un lugar que sugiere un carácter íntimo, pero en el cual se está saliendo y entrando, siendo en ocasiones 1 el anfitrión y otro el invitado. Bauman se refiere a la conexión y desconexión como una característica clave de las relaciones modernas.

Crear una red de conexiones y navegar en la red... prometer una navegación segura (al menos no fatal) entre los arrecifes de la soledad y del compromiso, entre el flagelo de la exclusión y la férrea garra de los lazos asfixiantes, entre el irreparable aislamiento y la atadura irrevocable.  
(Bauman, 2017, p. 54)

A lo largo del proceso nos percatamos que muchos de los planteamientos que hace Bauman en *Amor Líquido* (2017) podían ser percibidos como comportamientos “negativos”, sin embargo, decidimos no generar un juzgamiento moral para tratar de dialogar con aquello que Bauman señala y lo que hemos logrado experimentar en nuestras propias experiencias erótico-afectivas.

En este diálogo se volvió evidente que nuestras propias relaciones habían pasado por periodos de conexión y desconexión, pero esto no implicaba que existieran procesos de conexión largos o que aquellos intermitentes con otros fueran una decisión propia y no un dictamen social. En este caso 1 experimenta el ejercicio de conectarse y desconectarse desde distintos matices, como una forma de placer ante la relación con 3 o con un grado de

culpa en el caso de 5, hasta sabiendo que 4 es prácticamente una persona desconocida. Al posicionar a 1 como alguien que también se va entendemos que el rol no es unidireccional y que en ocasiones uno mismo se encuentra en la posición de ver a los otros partir o uno mismo es el que se aleja.

La escena juega con un carácter apresurado en estas salidas, al mismo tiempo que no termina de clarificar el tiempo que lleva cada una de estas relaciones en existir, pero es fácil advertir que muchas son rápidas, la más rápida pareciendo un encuentro de una sola noche que no se va a repetir. En *Modernidad Líquida* (2015) Bauman reflexiona sobre esta característica actual del tiempo.

La modernidad “sólida” planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la modernidad “líquida”, la duración eterna no cumple ninguna función. El “corto plazo” a reemplazado al “largo plazo” y ha convertido la instantaneidad en ideal último. (Bauman, 2015, p. 134)

La escena plantea un espacio/tiempo líquido al atribuirle la carga simbólica de la conexión y desconexión al espacio del apartamento y al exacerbar el carácter instantáneo de las relaciones en la capacidad performativa de verlas suceder de manera simultáneas.

### **Simulacro de una anécdota**

La escena no plantea ninguna acotación inicial. 1, 2 y 3 comienzan un monólogo que los parece ubicar como un único personaje que va narrando una salida no planeada con “él/ella/eso” su interés romántico. La escena sigue este relato en el cual 1, 2 y 3 no solo se turnan la voz de este personaje central, sino que encarnan, de manera momentánea, el papel de él/ella/eso para recrear pequeños diálogos que ejemplifican algunas situaciones ocurridas a lo largo de la noche. También 1, 2 y 3 terminan discutiendo o comentando

detalles de la historia entre ellos, poniendo en ambigüedad si son representaciones internas de la psique de este personaje o si por el contrario son los intérpretes quienes vienen a aportar su opinión. La escena termina con el personaje principal narrando cómo quedó con los ojos cerrados, esperando un beso por parte de él/ella/eso.

Diluir este personaje en tres intérpretes busca poner en tensión la noción de identidad, aprovechándose de un juego escénico que prioriza la narración como forma de dinamizar la encarnación de una misma voz en tres cuerpos. Esto permite un juego rítmico que vuelve ambiguo quién será el siguiente intérprete en adoptar la voz del narrador, la voz de él/ella/eso o comente desde una tercera voz incierta aquello que acontece. Es Bauman el que refiere a la identidad como un gesto líquido que busca solidez en *Modernidad Líquida* (2015).

Cuando hablamos de identidad, aparece en nuestra mente una desviada imagen de armonía, de lógica, de coherencia: todas esas cosas de las que el flujo de nuestra experiencia -para nuestra constante desesperación- parece, grosera y abominablemente, carecer absolutamente. La búsqueda por identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe. (Bauman, 2015, p. 89)

La idea de asignar una numeración y no nombres o rasgos específicos a los personajes surgió como una estrategia para lidiar con el elenco fluctuante, pero en el aparecio el potencial de profundizar en las posibilidades que esto ofrece a la hora de articular la dramaturgia textual. La noción de un él/ella/eso es también una forma de jugar con lo variado que resulta la identidad del otro al que se desea, como un objeto igualmente ambiguo y múltiple.

Aquellos personajes sin nombre o a los que se les refiere de forma ambigua es un recurso con el que el teatro contemporáneo, incluso formas anteriores a él, ha jugado para denotar un valor simbólico en el individuo indefinido. Pero es en el potencial que este ofrece a la creación de dramaturgia textual donde encuentro un mayor juego simbólico. Permitiendo poner en tensión nociones dramáticas y performativas, siendo este último el elemento central en la articulación de muchas escrituras contemporáneas.

Si se tuviera que empezar a vislumbrar una posible “Dramaturgia textual líquida”, deberíamos advertir que es aquella que sin abandonar las nociones dramáticas o de ficción, las plantea como objetos en apariencia “sólidos” que se volverán “líquidos” ante un juego escénico fundado en una lógica performativa de la acción. Esto posiciona a estos textos en las corrientes contemporáneas que buscan resignificar la textualidad en escena trabajando con las posibilidades que plantea lo dramático y lo postdramático.

Trabajar este tipo de textos en escena es demandante ante la complejidad que conllevan, tanto en términos interpretativos como en la puesta en escena que plantean. El trabajo de Mar y Yael ante estos retos demostró un claro compromiso por la exploración y el diálogo dinámico entre cada una de las búsquedas que se estaban gestando en el seminario. Los y las intérpretes siempre estuvieron anuentes a un trabajo cargado de prueba y error. Y es que detrás de estas tres escenas existe una gran cantidad de correcciones, aproximaciones, ejercicios, propuestas y un sin fin de materiales que a lo largo del proceso tuvieron que pasar por el laboratorio. Esto las nutrió, esto les dio forma, esto me posiciona como uno más de los autores de estas tres escenas.



# Conclusiones



En relación con el primer objetivo específico, el cual se enfocó en identificar las unidades decisivas del laboratorio para su desarrollo, se concluye que: a partir de la observación detallada, analítica y sensible de la experiencia concentrada en la documentación del proceso es posible identificar los momentos claves que la determinaron. A pesar de que fue una experiencia amplia y ambigua, identificar estos momentos facilita la síntesis y permite organizar las bases del análisis.

Con respecto al segundo objetivo específico de interpretar lo acontecido en las unidades decisivas del laboratorio a partir de principios del proceso colaborativo, primero encontramos que en las unidades Momento de Empape 1 y Momento de Empape 2, a través de la investigación teórica y de campo, establecimos por medio de *Amor Líquido* (2017) un cimiento que nos permitió formular un diseño del proceso.

La unidad de Diseño de proceso fue determinante en la construcción del material creativo porque está altamente relacionada con la organización, es decir, es fundamental analizar la relación en cómo se trabaja y qué se quiere construir creativamente, ya que funcionan como un mismo organismo. Queremos enfatizar que las particularidades del material sensible no son gratuitas, responden al diseño y acuerdos tomados previos del proceso creación, que en este caso fue el proceso colaborativo.

Es a partir de esa unidad que el laboratorio fluyó creativamente en las siguientes unidades. Esas unidades nos permiten visualizar la ejecución del diseño a través de la experiencia en la sala de ensayos. Es en este espacio donde el material sensible que nace de los ejercicios responde a las búsquedas que nos planteamos desde nuestras inquietudes.

A través de la interpretación reconocemos las unidades por su diversidad, ya que las primeras funcionan como bases, las siguientes de diseño y las últimas de ejecución. Al

visualizarlas como un todo, resaltamos la hibridación de las inquietudes individuales produciendo la autoría colectiva de todo el material creativo.

Con el tercer objetivo específico que es valorar los conocimientos adquiridos desde las inquietudes individuales durante el desarrollo del laboratorio, cada uno analizó la experiencia individual desde su rol en el proceso. Consideramos que este objetivo sintetiza el laboratorio porque profundizamos en la experiencia colaborativa e individual. Nos permitió establecer relaciones entre las búsquedas, desmenuzar los materiales creados para entender su proceso de construcción, y, proponer formas de sistematizar una experiencia entendiéndola como un ente dinámico y en constante transformación.

Finalmente, en las Valoraciones establecimos una serie de conclusiones y hallazgos que consideramos importante retomar en este apartado de manera sintética y puntual.

- El ensayo como espacio personal en el cual planteamos estrategias de convivencia tanto artística como humana. Esto con el fin de generar material sensible para el proceso de creación.
- El planeamiento del ensayo como elemento crucial en el proceso de creación. Su cuidado e importancia a partir de nuestra formación y experiencia como actor y actrices.
- El elemento de "lo emocionante" y las diversas estrategias para generarlo dentro de un proceso de creación.
- La hibridación de las inquietudes individuales en la sala de ensayos a través del planeamiento constante, en continua renovación y movimiento.
- El entendimiento del proceso de creación como ejercicio de aprendizaje.

- La sistematización como herramienta para organizar y compartir lo aprendido en la experiencia.
- El abordaje que realizamos de nuestras inquietudes (video en escena, dramaturgia textual y música como estímulo para crear) fue a partir de nuestra experiencia como actor y actrices, esto provocó que las tres funcionaran como estímulo actoral dentro del laboratorio.
- La música dirigió, unificó y guió el material sensible en las tres inquietudes individuales. Funcionó para establecer códigos dentro del ensayo, cohesionar el grupo, direccionar ficciones, proponer espacios y tiempos dentro de las improvisaciones, así como cambios de ritmo y cualidades de movimiento.
- El trabajo con la proyección de video mutó al utilizar la cámara como estímulo actoral a partir de las diferentes dinámicas planteadas en el laboratorio. El tener una actriz-investigadora manipulando la cámara nos permitió que entrara en los ejercicios e improvisaciones desde el juego captando pequeños detalles.
- Trabajar a partir de una imagen sintetizadora es una manera de articular los distintos materiales surgidos a lo largo del proceso en la creación de la dramaturgia textual, reconociendo que dichos materiales son de carácter heterogéneo y que su articulación no está restringida a una linealidad cronológica.
- Una posible dramaturgia textual líquida se puede dar a partir de la unión de una línea narrativa dramática (a las que se les podría considerar como “sólida”) y un juego performativo ligado a convenciones más contemporáneas como las postraumáticas (lo que llamaríamos una convención escénica líquida)

- La experiencia previa actoral fortalece el rol del dramaturgo en proceso desde el entendimiento del diseño de los ejercicios y las herramientas que los actores y actrices tienen para poder llevar a cabo lo que estos plantean, esto ligado a una posible evolución de los mismos.

### **El laboratorio dentro del Seminario de Graduación**

Es indispensable destacar lo beneficioso que fue desarrollar esta investigación dentro de un Seminario de Graduación. Como mencionamos en los apartados iniciales de esta memoria, a lo largo de la carrera en la EAD y en los proyectos profesionales, es inherente crear y trabajar con los y las demás. Encontramos en la modalidad de Seminario de Graduación una propuesta más coherente al proceso de formación que ofrece la EAD. En nuestro caso como un espacio flexible y apto para la naturaleza de nuestra investigación, específicamente su cualidad grupal.

Este espacio nos brindó la oportunidad de dedicarle una atención particular a la experiencia, al trabajo práctico, específicamente en la sala de ensayos, que fue nuestro espacio esencial de exploración. La exploración práctica entre los tres nos permitió descubrir hallazgos que trascienden las inquietudes individuales y se enfocan en las competencias adquiridas. Es decir, el Seminario y nuestro diseño de proceso colaborativo nos permitió formular estrategias, como construir ejercicios de manera conjunta, para congeniar entre los tres no solo en nuestras dinámicas para crear, sino para organizar la totalidad del proceso. El valor de ese proceso colaborativo nos parece fundamental, como lo explica Margery:

El trabajo colaborativo constituye asimismo uno de los pilares de aprender a aprender. Trabajar con otros ayuda a tomar conciencia de los propios procesos cognitivos y emocionales. Al trabajar con los otros, debemos ponernos de acuerdo con los objetivos y, por tanto, pensar sobre ellos; debemos acordar cómo avanzar, pensar sobre las estrategias y pasos; debemos detectar errores propios y ajenos, y dar explicaciones de por qué lo consideramos un error, debemos llegar a una solución compartida, y explicar por qué ésta es la solución correcta. (p. 88, 2010)

El espacio que ofrece el Seminario para experimentar, describir y sistematizar una investigación nos permitió asumir este proceso con mayor libertad, ya que pudimos enfocarnos y ser conscientes de nuestra evolución como equipo investigador, sin abandonar nuestras inquietudes ni la formalidad de este trabajo.

Por consiguiente, consideramos que la modalidad de Seminario de Graduación debería tomar un mayor protagonismo para los y las estudiantes de la EAD, ya que es una modalidad óptima para desarrollar investigaciones grupales y con mayor facilidad para ajustar, comprender y sistematizar inquietudes artísticas dentro de un marco académico.

Ahora bien, encontramos facilidades dentro de esta modalidad para desarrollar nuestro laboratorio, sin embargo, acoplarse a lo estricto de la academia desde la investigación artística no fue necesariamente fácil. Realizamos énfasis en este punto porque consideramos que la naturaleza de nuestro proceso no fue lineal, a pesar de que lo acoplamos a un formato cronológico para este documento. Acoplarlo a una estructura rígida como lo es un documento de investigación, dificulta lectura de los acontecimientos tanto grupales, individuales y creativos en su “orden real”. Comprendemos este orden del

proceso creativo como lo desarrolla Barba en su libro *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* (2015):

La experiencia del oficio se forma a través de una cualidad del tiempo que puede ser organizada, compuesta en frío, pero no puede ser aquella lineal de la escritura o de los buenos programas sobre papel. Es un tiempo hecho de intermitencias y de cruces, de impulsos y contraimpulsos. Es un tiempo orgánico, no fracturado por geometrías, por horarios y calendarios. La acción del pensamiento funciona en el aprendizaje, como funciona en la situación creativa y en el *bios* escénico: a través de la dialéctica entre orden y desorden. Orden sin orden. (Barba, 2015, p.171)

Este “orden sin orden” caracterizó el proceso y fuimos conscientes de esto en la creación de este documento. Primero que todo, redactar a tres ya es en sí mismo complicado e implicó buscar una estrategia, ¿quién escribe qué? Intentamos redactar en conjunto, pero el flujo de la escritura es una acción personal y subjetiva, que era complicada de empatar entre los tres. Por esta razón decidimos dividirnos por temáticas, cada uno desarrollaba una idea en el documento y lo realizábamos en un mismo espacio, es decir, aunque la escritura fuera individual, estábamos físicamente juntos. Después, lo que cada uno redactaba se sometía a evaluación de los demás.

Ahora, al desarrollar esta estrategia de escritura fue cuando caímos en plena consciencia del “orden sin orden”. Todo el material creativo, los hallazgos colectivos e individuales estaban conectados en una red que no era lineal, era una red compleja, como lo explica Margery:” Pensar en un “mundo complejo” implica entonces abandonar una idea de un entorno “plácido” (lleno de certezas, predecible, ordenado y controlable) y pasar a

uno de alta volatilidad, incertidumbre, complicación y ambigüedad (“VICA”). (Margery, 2010, p.14).

Esta red compleja que nosotros mismo creamos tiene las cualidades que Margery menciona: volátiles, inciertas, complicadas y ambiguas. Reconocer estas cualidades nos permitió observar con lucidez a esa red y reconocerla como un sistema, que Margery define de la siguiente manera:

Por otra parte, la definición tradicional nos dice que un “sistema” es un conjunto de dos o más elementos tal que la conducta de cada elemento tiene un efecto sobre la conducta del todo y la conducta de los elementos y sus efectos sobre el todo son interdependientes. De esta definición surgen dos apuntes: que cada elemento del sistema tiene propiedades que se pierden al ser separado del sistema y que cada sistema posee propiedades que no tiene ninguna de sus partes por separado. Lo anterior lleva al concepto de “emergentes”: los atributos que exhibe un sistema, que no encontramos en ninguno de sus componentes por separado.” (Margery, 2010, p.32)

Con esto queremos evidenciar lo complejo que resulta separar de su orden natural y de su unidad, sobre todo porque entendemos que cada elemento, desde el inicio hasta el final, está interconectado con los demás y por más que se acomoden en un orden lineal, existen un orden poco convencional y único.

Sin embargo, consideramos que esta modalidad por su carácter descriptivo y no tan analítico ofrece una mayor libertad en la construcción del documento para amoldarnos en la sistematización. Además, contamos con mayor libertad de investigar y aprender desde la práctica, que Margery describe así:

En esta “producción de conocimientos sobre la práctica”, se asume:

- La unidad entre el sujeto y el objeto de conocimiento: quien sistematiza busca producir conocimiento sobre su propia práctica (sobre sí mismo y su acción en el mundo; es sujeto y objeto del conocimiento que produce). No se trata de un experimento científico, sino de un proceso con compromisos ideológicos y afectivos, en el que la subjetividad juega un papel importante.
- La unidad entre saber y actuar: quien sistematiza no busca sólo saber más sobre algo, sino, ante todo, “hacer mejor”: el saber está al servicio del hacer. (Jara, 1994).

En la sistematización, el respaldo no está en la teoría, sino en la práctica.

Los conocimientos producidos mediante la sistematización son “conocimiento práctico” (situado y orientado a la acción):

- Su validez está dada por su éxito para enfrentar situaciones y orientar la práctica: la sistematización produce aprendizajes desde y para la práctica.
- Son situacionales; a diferencia del conocimiento teórico, que tiende a la generalización, el conocimiento práctico busca explicar situaciones concretas para orientar la acción: la teoría está en la práctica.

Los agentes de la sistematización son quienes desarrollan la práctica y producen conocimientos sobre ella. Son “profesionales de la acción” (Schön,1983): individuos que producen conocimientos a través de una “epistemología de la práctica”. En este proceso, los profesionales producen conocimientos que se van acumulando y les sirven para actuar ante nuevos problemas. Pero ello no sucede de manera secuencial (primero conozco,



luego actúo) sino simultánea: los profesionales “de la acción” conocen al actuar y reformulan su acción a partir de esta mejor comprensión. (Margery, 2010, p.112-113)

Como menciona Margery, esta investigación desde la práctica, no solo nos permitió crear conocimiento que se evidencia en este documento y en el material sensible, sino que está en nosotros mismos y las capacidades que adquirimos para afrontar otros procesos. Por ejemplo: la capacidad de escucha, la adaptación, la disciplina, el desapego, crear estrategias de trabajo, la organización, la confianza, la sinceridad, la comunicación asertiva y la empatía nos parecen habilidades que se adquieren en la práctica y que son fundamentales para ser parte, desde un lugar humano y profesional, de procesos de creación escénica.

Sabemos que estas habilidades siguen en un constante desarrollo, pues se irán moldeando de acuerdo con los desafíos que surjan en procesos futuros y creemos firmemente en la riqueza de esta suerte de proceso constante. Ahora, es necesario destacar que fue gracias a este laboratorio y la posibilidad de trabajar en equipo que tomamos esa conciencia de estas habilidades y el deseo de seguir trabajando en ellas.

Es conveniente recalcar el valor indudable que tiene el espacio práctico para progresar como creadores escénicos, ya que es un organismo vivo, fluctuante, ambiguo y caótico que nos demanda constantemente ser maleables y estar dispuestos abiertos a incorporar nuevas formas de organizarnos y de pensarnos.

Asimismo, el trabajo con los y la demás potencia estas habilidades, ya que son parte de la vitalidad del espacio. Fue a través del proceso colaborativo que establecimos nuestras relaciones y a partir de éstas, cómo asumimos el trabajo en la sala de ensayo. Como

mencionamos previamente, Araujo no establece el proceso colaborativo como una metodología fija o rígida, lo cual nos permitió acoplarlo a nuestras necesidades. Por tanto, nos ordenó en la realización de tareas dentro y fuera del ensayo. También, la asignación de roles distribuyó las tareas equitativamente y, aunque en un inicio decidimos seguir la propuesta de Araujo con respecto a la jerarquía de la direccionalidad, este rol mutó y compartimos el mismo nivel de jerarquía desde nuestros roles. Esta mutación sucedió porque a lo largo del laboratorio las inquietudes individuales se contaminaron una con la otra y formaron un todo que nos pertenecía equitativamente.

Esta transformación creó un ambiente de constante escucha, respeto y flexibilidad hacia los demás, porque ninguna decisión se tomaba en soledad o dejando a alguien por aparte. Naturalmente, en la sala de ensayos se tomaban decisiones individuales inmediatas, que respondían a la rapidez de los momentos, pero nos permitíamos realizarlas porque confiamos plenamente en el otro y la otra.

Sin duda alguna, consideramos que el proceso colaborativo adaptado a las particularidades de cada investigación es una estrategia sumamente útil para la organización y abordaje de procesos creación escénica; que en esta investigación finalmente comprendemos un proceso de creación como proceso colaborativo y el proceso colaborativo como proceso o herramienta de aprendizaje. Además, que es imprescindible sistematizar las experiencias a través de las cuales aprendemos y concientizar las habilidades con las que contamos como creadores escénicos.

De la mano con estos hallazgos, relacionamos nuestro proceso con las características de lo líquido que propone Bauman, específicamente lo moldeable, el constante movimiento, la capacidad de transformación y lo flexible. A pesar de que en un

inicio lo tomamos solamente como detonador creativo, sus características influyeron en la naturaleza del proceso colaborativo que creamos. Consideramos que estas características facilitan fluir en procesos de esta naturaleza y de alguna manera las estructuras líquidas son inherentes en procesos que conllevan más horizontalidad.

Por otra parte, la EAD y a la UCR son espacios que propician el desarrollo de investigaciones en las artes desde la academia. Creemos que es fundamental que se incrementen este tipo de investigaciones y que continúen evolucionando a favor de la naturaleza artística, hasta que alcancemos un sistema que responda y sea maleable de acuerdo con las necesidades creativas cada experiencia particular.

## ● Observaciones y recomendaciones ●

Consideramos pertinente proponer metodologías de enseñanza relacionadas a dinámicas de proceso colaborativo dentro del proceso de formación en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Nos parece fundamental crear conciencia de las competencias adquiridas a partir del trabajo en colaboración para los artistas escénicos.

También, es urgente que la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica cuente con un reglamento de Trabajos Finales de Graduación propio y que considere las particularidades de la investigación en artes. Esto facilitará la elaboración de documentos que sean consecuentes con los procesos creativos.

Relacionado a lo anterior y a nuestra experiencia en este Seminario nos cuestionamos cuáles serían las estrategias de sistematización y socialización de procesos creativos que se vinculen a la condición de transformación constante y dinamismo. Imaginamos una plataforma online donde pueda visualizarse todo el material creativo construido durante el proceso desde la perspectiva de una red de conexiones. De esta manera, se presentaría de manera gráfica las relaciones entre los elementos de creación, los ejercicios escénicos, extractos de bitácoras, fotos, videos y referentes. Esta plataforma online permitiría socializar el proceso de creación de una manera más accesible, concisa y atrayente que un documento escrito de manera tradicional. Además, podríamos suponer que esta plataforma cuente con los mecanismos para que varios grupos, estudiantes o artistas escénicos puedan subir sus sistematizaciones a la web generando un gran archivo de diversos mecanismos de creación abierto a consulta y estudio de cualquier persona con acceso a internet.

## ● Cronograma ●

**Tabla 14**

Objetivos	Actividades	Semanas
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Organizar primera etapa de trabajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Recopilación de documentos y referentes</li> <li>● Planteamiento de interés individual</li> <li>● Socialización entre el equipo de material recopilado</li> <li>● Reuniones con la tutora y asesores</li> </ul>	1-4
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Organizar primera etapa de sesiones prácticas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Creación de cronograma de sesiones prácticas</li> <li>● Establecer métodos de trabajo para sesiones prácticas</li> </ul>	4-6

	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Planeamiento de sesiones prácticas</li> <li>● Coordinación de actores y actrices</li> <li>● Coordinación de horarios</li> <li>● Coordinación de espacios para las sesiones</li> <li>● Reuniones con tutora y asesores</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Realizar primera etapa de sesiones prácticas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ejecución de ejercicios planeados</li> <li>● Documentación de las sesiones</li> <li>● Realización de bitácoras</li> <li>● Compartir impresiones</li> <li>● Reflexión de los hallazgos</li> </ul>	6-15
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Sistematizar la</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Edición de material</li> </ul>	15-26

experiencia práctica	<p>en video</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Creación de dramaturgia escrita</li> <li>● Proponer escenas</li> <li>● Creación de bitácoras grupales</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Vacaciones</li> </ul>		26-34
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Organizar planeamiento de segunda etapa de trabajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Recopilación de documentos y referentes</li> <li>● Replanteamiento de intereses individuales y colectivos</li> <li>● Socialización entre el equipo de material recopilado</li> <li>● Reuniones con la tutora y asesores</li> </ul>	34-35
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Organizar segunda etapa de sesiones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Creación de cronograma de</li> </ul>	35-39

prácticas	<p>sesiones prácticas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Establecer métodos de trabajo para sesiones prácticas</li> <li>● Retomar material sensible y creativo de la primera etapa</li> <li>● Planeamiento de sesiones prácticas</li> <li>● Coordinación de actores y actrices</li> <li>● Coordinación de horarios</li> <li>● Coordinación de espacios para las sesiones</li> <li>● Reuniones con la tutora y asesores</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Realizar segunda etapa de sesiones prácticas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ejecución de ejercicios planeados</li> <li>● Documentación de las sesiones</li> </ul>	39-55



	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Realización de bitácoras</li> <li>● Compartir impresiones</li> <li>● Reflexión de los hallazgos</li> <li>● Reuniones con la tutora y asesores</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Sistematizar el proceso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Revisión de bitácoras y documentación</li> <li>● Redacción de memoria escrita</li> <li>● Reuniones con la tutora, lectoras y asesores</li> <li>● Planeamiento de la defensa</li> </ul>	55-75

# ● Bibliografía ●

## Libros

Almeida, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Mendoza.

España Editorial Aguirre.

Almeida, C. (2007). *O gesto inacabado: processo de criacao artística*. Sao Paulo, Brasil,

Annablume Editora

Araujo, A. (2011). *A genese da Vertigem. O processo de criacao de O Paraíso Perdido*.

Sao Paulo: Perspectiva: Fapesp.

Barba, E. (2015). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Quito:

Contraelviento

Bauman, Z. (2017). *Amor Liquido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2015). *Modernidad Liquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bergman, I. (1970). *Persona*. D.F: ERA

Bonfitto, M. (2002). *Ator compositor. As acoes físicas como eixo: de Stanislavski a*

*Barba*. Sao Paulo, Brasil. Perspectiva.

Cardona, P. (2009). *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. San José. CR: Aire

en el Agua Editores.

Danan, J. (2012). *Que es la dramaturgia y otros ensayos*. México D.F.: Paso de Gato.

Frabboni, F. (2005). *La Escuela del Laboratorio*. Madrid, España. Editorial Popular, S.A.

Feral, J. (2010). *Encontros com Ariane Mnouchkine. Erguendo um monumento ao*

*efemero*. Sao Paulo, Brasil. Editora Senac Sao Paulo. Edicoes Sescsp.

- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Ediciones Cátedra: Madrid
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal del Cine*. Madrid: Akal.
- Lecoq, J. (2010). *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral*. Sao Paulo, Brasil. Editora Senac Sao Paulo. Edicoes Sescsp.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. México D.F.: Editorial Innova.
- Margery, E. (2010). *Complejidad, transdisciplinarietà y competencias*, San José, Costa Rica: Uruk Editores, S.A.
- Morris, E.(2017). *Rhythm in acting and performance. Embodied approaches and understandings*. London; New York. Bloomsbury Publishing Plc.
- Picon-Vallin. B. (2013). *Meierhold*. Sao Paulo, Brasil. Perspectiva.
- Ryngaert, J. y Sermon, Julie. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México D.F.: Paso de Gato.
- Zorita, I. (2010). *Teatro Contemporáneo y Medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona
- Woycicki, P. (2014). *Post-Cinematic Theatre and Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

## Artículos

- Alpizar, Y. y Ary, R. (2015). *Procesos colaborativos en Artes Escénicas: Brasil y Costa Rica*. Telón de fondo Revista de teoría y crítica teatral. Número 21. pp

- 61-11. Recuperado  
 en:<http://www.telondelfondo.org/numero21/articulo/560/proceso-colaborativo-en-artes-escenicas-brasil-y-costa-rica.html>
- Araújo, A. (2010). Dramaturgia en el colectivo: Intervención en espacios urbanos y (proceso colaborativo) en el teatro da Vertigem. En Centro Parragá, *Repensar la dramaturgia* (pp.221-245). España: Centro Parragá.
- Partida, A. (1973). *Lo teatral en la estructura cinematográfica*. Recuperado de:  
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/10311/public/10311-15709-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10311/public/10311-15709-1-PB.pdf)
- Picon-Vallin, B. (1989). *A música no jogo do ator meyerholdiano*. En: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents*. T.III, (pp. 35-56) París, Francia. Université de Haute Bretagne. Recuperado en:  
[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html)

## **Películas y series**

- Bays, C. (2005). *How I met your mother*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: 20th Century Fox Television
- Bender, L. (Productor). Tarantino,Q. (Director)(2003) *Kill Bill Volumen I*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax. A band apart.
- Bevan, T., Fellner, E., et al. (Productores). Hooper, T. (Director) (2015). *The Danish Girl*. Estados Unidos: Focus Features.

- Bevan, T., Fellner, E., Webster, P., Moggach, D. (Productores). Wright, J. (Director). (2005). *Pride and prejudice*. Estados Unidos: EstudioCanal y Working Title Films
- Brookfield, G. (Productora). Van Dormael, J. (Director). (2011). *Kiss and Cry*. Bélgica: Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles
- Costa, P. (Productora). Costa, P. (Directora). (2009). *Olhos de ressaca* [cinta cinematográfica]. Brasil: Petra Cost.
- Dauman, A. Halfon, S. (Productores). Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima Mon Amour*. [cinta cinematográfica]. Francia: Pathé y Daiei Film.
- De Beauregard, G., Ponti, C. (Productores). Varda, A. (Directora). (1962). *Cléo de 5 à 7*. [cinta cinematográfica]. Francia: Ciné Tamaris.
- Ekelund, A. (Productor). Bergman, I. (Director). (1953). *Un verano con Mónica*. [cinta cinematográfica]. Suecia: Svensk Filmindustri
- Gillibert, C. Karmitz, N. Lafontaine, L. (Productores) Dolan, X (Director). (2012) *Laurence Anyways* [cinta cinematográfica]. Canadá: Lyla Films
- Golin, S., Bregman, A. (Productores). Gondry, M (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Anonymous Content.
- Gonda, N. Green, S. (Productores). Malick, T. (Director). (2012). *To the Wonder* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Magnolia Pictures, Redbud Pictures y Brothers K Productions.
- Johnson, M., Harris, L. (Productores). Cassavetes, N. (2004). *The Notebook*. [cinta cinematográfica] Estados Unidos: New Line Cinema.

- Kar-Wai, W (Productores) Kar-Wai, W (Director). (2000) *In the mood for love* [cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures
- Kurtz, G., Lucas, G. (Productores). Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars: Episodio VI Una nueva esperanza*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lucasfilm
- Novick, M., Tuchinsky, J., Waters, M., y Wolfe, S. (2009). *500 days of summer*. [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Dune Entertainment.

## **Páginas web/ material electrónico**

- Bresson, R. (Criterion Collection). (2014/06/14). Hands of Bresson [Youtube].  
 Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=uk\\_yKYhBjKA&list=PLZE-evnaGIGfXLFi0Wxk5yQkj175ctI93&index=17&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=uk_yKYhBjKA&list=PLZE-evnaGIGfXLFi0Wxk5yQkj175ctI93&index=17&t=0s)
- Colectivo Zoológico. (2012-2019). Colectivo Zoológico. Santiago, Chile. Recuperado de:  
<https://www.colectivozoologico.cl/-bienvenida-.html>
- Ex Machina. (1994-2019). Ex Machina. Québec, Canadá. Recuperado de:  
<http://lacaserne.net/index2.php/>
- Señor Serrano. (2006-2019). La Agrupación Señor Serrano. Barcelona, España.  
 Recuperado de: <https://www.srserrano.com/es/company/>
- Station House Opera. (1985-2019). Station House Opera. Londres, Inglaterra.  
 Recuperado de: <http://www.stationhouseopera.com/project/6130/4/>

## **Música**

- Apparat. Bronser, G. Szary. S. (2009). *A new error. En Moderat [CD] Alemania: BPitch Control*.

- Aubry, R. (1998). *Demi lune. En Plaisirs d`amour*. [CD]. Francia: Hopi Mesa Label
- Aubry, R. (2011). *Rasta la vista. En Refuges*. (CD) Francia: Hopi mesa Label.
- Basie, C. (1937). *One O`Clock Jump. Single [LP]*. Estados Unidos: Decca Records.
- Debussy, C. (2010). *Clair de lune. En Clair de lune & Liebestraum*. [CD] Alemania: Sony Music.
- Saint-Saens, C. (2018). *Danse macabre. En Stokowski Showcase*[CD]. Estados Unidos: Parlophone Records Limited.
- Zigman, A. (2004) *Main title. En The notebook (Original Motion Picture Soundtrack)*. [CD] Estados Unidos: New Line Records

## **Tesis**

- Alpizar, L. (2015). *O ator e o diretor no processo colaborativo: experiências de criação nas artes cênicas na Costa Rica (2012-2013)* (Tesis de maestría). Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Araujo, A. (2008). *Encenação no Coletivo; Desterritorializações da função do Diretor no processo colaborativo*. (Tesis doctoral). Universidade de Sao Paulo. Brasil
- Morales, A. (2015). *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal “Sobre mi casa una nube roja”*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José.

## ● Anexos ●

Dado lo extenso del proceso y lo variado de los materiales generados, decidimos adjuntar solo aquellos que creamos significativos o ilustrativos del proceso. Los anexos están seccionados en tres categorías que facilite la comprensión de los materiales.

### Bitácoras y planeamientos.

#### Bitácora grupal Etapa practica I sesión 5

#### Hallazgos

Técnicos	Material sensible	Formas de trabajo
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Doble camarógrafo</li> <li>● Jugar con volumen de la música para intensidad (porcentaje) de la acción.</li> <li>● Dramaturgia para audiovisual (cita).</li> <li>● Puntos de giro como impulsos no como giros en la trama (mantener la tensión)</li> <li>● ¿Qué es el silencio?</li> <li>● Foco audiovisual en situaciones colectivas.</li> <li>● Cámara-persona</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ejercicio de caminar con otre de la mano. Juego de las manos-cambios líquidos de parejas</li> <li>● Diferentes reacciones-relaciones con una misma música.</li> <li>● Encuentros y desencuentros (conexiones)</li> <li>● Encuentros frustrados (solo alcanzar con la mirada)</li> <li>● Manos y miradas a la</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Elenco de seis personas</li> <li>● Planear y realizar ejercicios de la sesión en conjunto</li> <li>● Orden en que se dan los estímulos (1.Psicofísico,2.Circunstancias dadas,3.Música-auditivo sensorial)</li> <li>● Diferencia entre abordar el trabajo desde una ficción (circunstancias dadas) y desde nuestra realidad y</li> </ul>



(Oscar)	cámara <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejercicio ciego-lazarillo (cambios rápidos de vulnerabilidad)</li> <li>• 6 es un número muy bonito (6 es el número del amor)</li> </ul>	nuestras relaciones.
---------	---	----------------------

#### Comentarios de los actores/actrices

- Profundizar en un solo ejercicio y en el uso (estímulo de la música)
- Hay una tendencia en la estética/atmósfera a partir de las elecciones musicales y los ejercicios que proponen. ( Vínculos erótico amorosos)

### **Planeamiento conjunto. Etapa practica I sesión 2**

Fecha del ensayo: 22 de mayo del 2018

Horario: 9-12md

Lugar: Salón de Ensayos Teatro Popular Melico Salazar

Personas presentes:

Yael Salazar, Estefan Esquivel, Mar Jiménez (Investigadores)

Mauricio Sibaja, Carlos Rodriguez, Alonso Chaves, Carlitos Miranda (Actores)

#### Objetivos del ensayo

En la dramaturgia se trabajara desde tres tres atributos del personaje; acción, constelación de personajes y enunciación. Para la acción se busca enfatizar en el aspecto líquido del individuo egoísta que busca siempre su auto preservación y que por ende acciona desde esa necesidad egoísta. En la constelación de personajes la comunidades de semejanzas es el elemento a explorar desde la visión líquida de comunidades que se unen con la misma velocidad con la que se deshacen. El último aspecto a explorar en esta sección tiene relación a la cualidad enunciativa del personaje, está planteando se desde la noción comercial del consumo, donde como individuo debo de ofrecerme a otros y “consumir” a los otros como un producto.

\_\_\_\_\_En la dirección de actores se trabajará el trabajo de escucha enfocado hacia el movimiento y el ritmo.En esta sesión se busca que el uso de la música sea para marcar la velocidad y cadencia de los movimientos.

#### Actividades para lograr los objetivos

## Calentamiento

Calentamiento libre de articulaciones con música.  
La anda con música , variaciones según los ritmos.

## Ejercicio caminatas-acción (Paisagens Rítmicas Divan)

Caminar con el ritmo de la música, decidir con cual beat camino. Variaciones para la caminata.  
Comandos ( se podría dar indicaciones de en cuantos tiempos se realiza cada acción)

- 1: miro a alguien.
- 2: Recojo algo del piso.
- 3: Miro a la cámara directamente
- 4: Acomodarse el pelo
- 5: ( )

Comandos

Dar la mano, saludar, beso en la mejilla, abrazo. Tomar la cámara. (30 tiempos)  
A partir de cada música, cambiar velocidad, cadencia.

## Un buen negocio.

Cada uno de los participantes deberá ofrecerle tres cosas a los demás (cariño, masajes, dinero, transporte, etc.) cada uno caminara por el espacio, el que guía el ejercicio plantea un conflicto (me levanto con dolor de estómago) cada uno de los participantes buscará a la persona con la que le gustaría pasar ese momento o la que crean que le puede dar una solución. La idea es estar siempre en movimiento ya que el que coordina puede estar planteando situación tras situación, a la idea es acercarse al otro y conforme la situación cambie buscar a otro.

## Se hunde el barco

Los participantes caminan por el espacio, en algún momento se gritará “se hunde el barco, niños y ancianos primero” todos los participantes harán una fila, el primero en la fila explicara porque él tiene que ir a los botes salvavidas antes de los niños y las ancianas. Luego de dar su motivo irá al final de la fila. El siguiente en la fila tiene que dar su motivo. Cuando todos los de la fila hayan pasado el que dirige el ejercicio tiene dos opciones. 1. hacer que los participantes tengan que inventar otro motivo para ser salvados de primero. 2. Indicarles que vuelvan a caminar por el espacio y plantear una situación parecida.

## Aficionados:

preferible grupos mayores que 2. Caminaran por el espacio, en cualquier momento alguno de los participantes dirá una consigna, (eje. El café negro sabe feo) y todos los otros que estén de acuerdo con esta consigna se acercaran al que la dijo si se sienten identificado con lo que dijo, si no les parece llamativo no acuden a donde este otro, se dirán consignas con forma la palmada del que dirige el ejercicio.

### Flujo de pensamiento

Cada uno escucha una canción con audífonos, durante la pieza hablan sin parar a partir de los que les remita la canción, tenga sentido o no. Se graba primer plano de cada uno.

Extra:

18 – 1 – me alquilo para:

Mínimo cuatro. Cada uno de los participantes establecerá un perfil semejante a los perfiles de las casas de alquiler, donde darán a conocer las ventajas y desventajas para vivir con ellos. Cuando ya todos los participantes hayan dado su perfil, se les dará un momento para decidir con quién quieren ir a vivir, luego a la cuenta de tres cada uno irá con la persona que quiere vivir, sabiendo que algunos quedaran solos u otros con más de una persona o sin concordar en la persona.

## **Planeamiento conjunto. Etapa práctica II sesión 1**

Miércoles 20 de marzo del 2019

1- 15 min

Calentamiento

Ejercicio brinquitos.

2- 20 min

1 cardumen.

2 miro a alguien dentro del cardumen.

3 miro algo fuera del cardumen.

4 evitar contacto física y visualmente a alguien del cardumen (deshacer)

5 una persona se separa fuera del cardumen.

6 le agarro la mano a alguien.

7 mano en el corazón

3- 10 min

Buenas noticias

Dos intérpretes, uno de le dará al otro la mejor noticia que se le pueda ocurrir, el otro tendrá que contestar de la manera más fría e indiferente.

4- 40 min

yo te atajare... a veces.

los participantes se pondrán en pareja, uno le dará la espalda al otro, la idea es que uno se tire para atrás y el otro lo ataje. Cada uno le hará una pregunta al otro en un escenario hipotético de pareja. Después de que cada uno realizó la pregunta tendrán que decidir, el que está de espaldas si se lanza y el otro si ataja a su pareja.

5- 15 min

Retroalimentación

### **Bitácora de Yael. Etapa practica I sesión 2.**

24/05/18

### **Segunda sesión**

Facilitadores: Estefan Esquivel, Mar Jiménez, Yael Salazar  
 Asistentes: Carlos Miranda, Mauricio Sibaja, Carlos Rodríguez, Alonso Cháves  
 Lugar: Sala de ensayos del Melico  
 Hora: 9am-12md  
 Elementos: Parlante, computadora (cámara)

Esta es una secuencia de momentos que se captaron durante la segunda sesión práctica/laboratorio de la investigación: Creación escénica a partir del libro Amor Líquido de Zygmunt Bauman en el marco de un proceso colaborativo.

Se realizaron diferentes ejercicios de estimulación del movimiento físico a través de la música y después ejercicios de creación de dramaturgia. En distintos ejercicios como investigadora/directora/actriz participé utilizando la cámara, explorando ser parte del juego desde mi entrenamiento actoral pero incorporando el elemento de la cámara.

El uso, la percepción y la toma de imágenes en esta exploración nos mostró una nueva línea a investigar: ¿de qué manera incorporamos la cámara sin que resulte incómoda o predisponga a los intérpretes?

¿Cómo afecta la composición de la imagen y la secuencia al ser parte del juego interno?  
¿Tiene que estar la cámara siempre afuera?

Las miradas, las manos, las corporalidades que se generaron en esta dinámica me gustan, por no decir que me interesan ni que me parecen "útiles" o "funcionales" para la investigación... sinceramente me gustan, lo mucho que dicen los ojos, los acercamientos, los desenfoces, la mirada fija y el rompimiento de la cuarta pared, no desde un distanciamiento, sino desde un acercamiento intermediado por el lente.

Además, los momentos elegidos son momentos que me parecían que no repetían a lo largo de los videos, que en muchas ocasiones habían imágenes y gestos mucho más repetitivos.

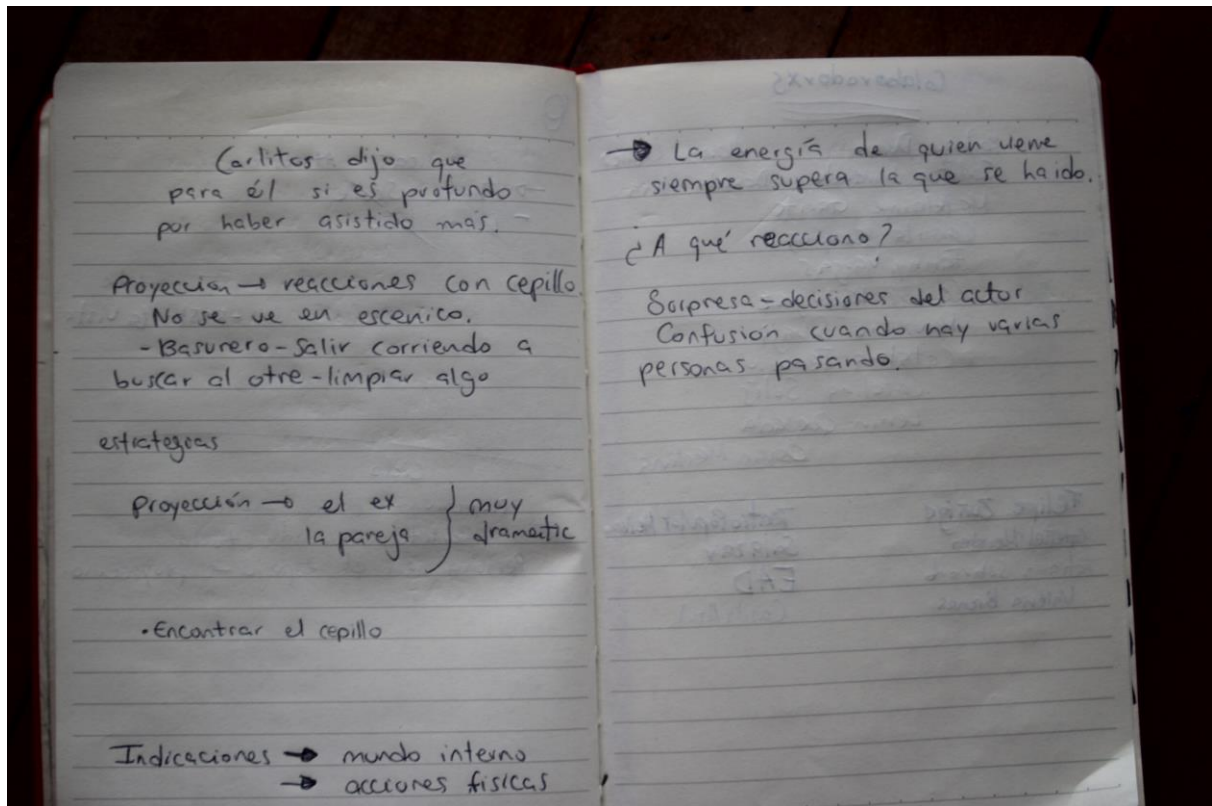
Todas tienen un gesto alegre o gracioso porque los ejercicios se desarrollaban en ese ambiente, con una atmósfera lúdica y espontánea.

La música que acompaña la secuencia la utilizamos durante la sesión y la utilizo con fines meramente educativos (...), por favor no me demanden.

Además, parte de mi sistematización personal incluye realizar pequeños textos que retoman frases que los intérpretes dijeron o momentos de mi vida que recordé durante la sesión y codifico en palabras. Los escribo en un "verso" porque se me hace más fácil leer mi línea de pensamiento así, supongo que ahí está funcionalidad de la estructura para la investigación... porque todo debe tener una función, con un porqué y un para qué (gracias sistema académico).

Gracias a los intérpretes por su entrega y buena voluntad, este video no tiene ningún fin lucrativo, solamente ayudarnos a ser licenciadas y licenciado.

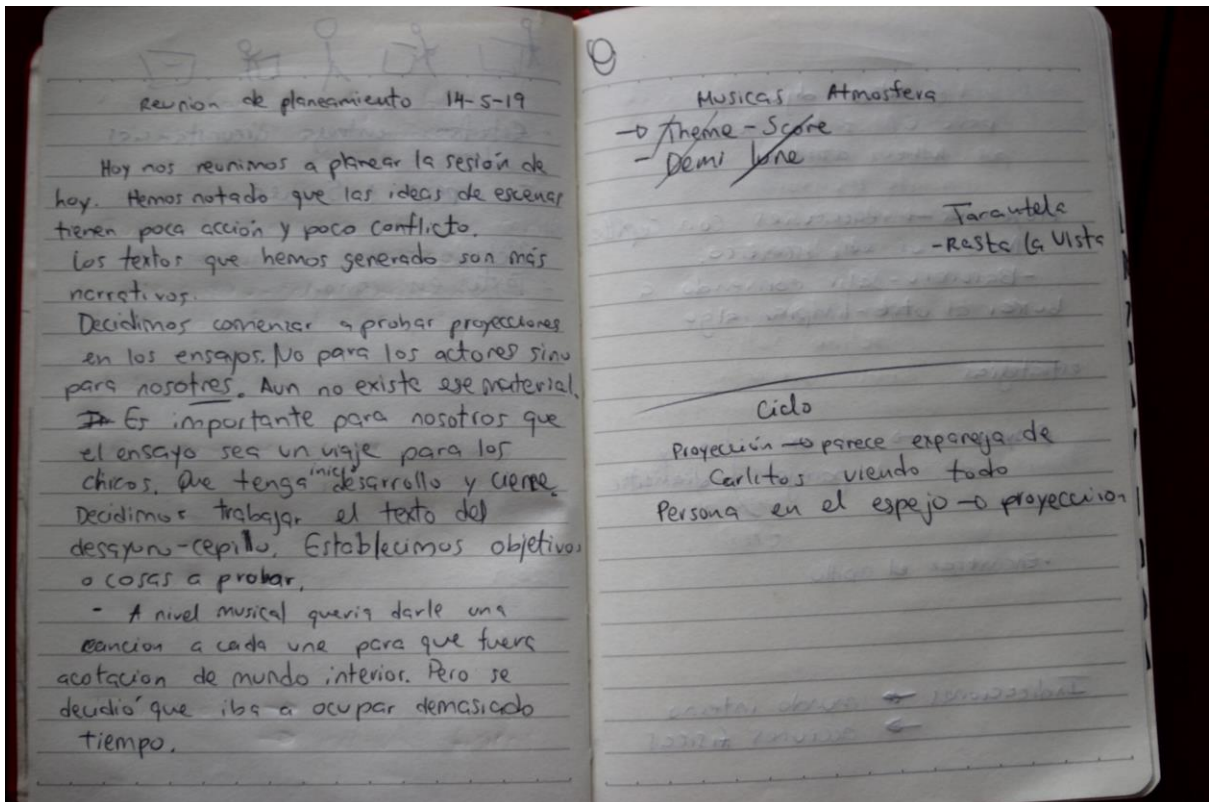
## Bitácora de Mar. Etapa practica II sesión 5



→ La energía de quien viene siempre supera la que se ha ido.

¿A qué reacciono?

Sorpresa - decisiones del actor  
Confusión cuando hay varias personas pasando.



Musicas - Atmosfera

→ Theme - Score  
- Demi lune

Tarantela  
- Rosta (a Visto)

Ciclo

Proyección → parece pareja de Carlitos viendo todo  
Persona en el espejo → proyección

### **Bitácora de Estefan. Etapa practica I sesión 3**

Fecha: 30 – 5 – 2018.

Lugar: sala de ensayo Melico Salazar.

Participantes: Camila Campos, Madeleine Garita.

#### **Calentamiento.**

Posibles escenas: una pareja que daba vez que se busca para decir algo ya no están, se desvanecen – la música electrónica es trabajo y descontrol, fiesta y pulso de ciudad – conocerse en una clase de ballet.

#### Posibles diálogos:

Particularidades: Camila sintetiza mucha de la energía de la música en la mirada, Made la transforma en gesto.

Imágenes: salto y ya no estas, salto y te fuiste, salto y me ignoran, nos coordinamos para no estar.

Notas: el ritmo es una forma de generar secuencias y patrones. No es lo mismo improvisar con una canción desconocida que conocida, ya que se puede dar la tendencia de tratar de sincronizar acentos en la música.

#### Notas textuales:

El cuerpo no resiste el encuentro, nos debemos al piso, nos quedamos dispuesta pero el peso de las notas que se acumulan en la carne y mis huesos no puede sostener esta humanidad herida por la alegría de verte y saber que ya no estarás, que el ritmo te puede llevar a otro lugar....

El bit rebota en todo mi cuerpo, se dispersa por todo el lado, se disuelve, se puede contagiar a todos lados, en mi cabello, en esas partes de mi cuerpo donde el ritmo es un movimiento que no puedo controlar...

El dedo empieza a seguir, la mano empieza a perseguir y no te veo a ti solo las intenciones que manejas con migo, que es distinta, la voluntad de tu mano y de mi cuerpo son cosas distintas....

.

#### **Ejercicio del corazón.**

Posibles escenas: amor a primera vista. El momento intenso donde me encuentro con una persona y nos conectamos por la mirada hasta encontrarnos.

Posibles diálogos:

Particularidades: los pies descalzos dicen mucho de la intención del paso. La mirada y la energía de los dedos del pie vienen estando acompañadas.

Imágenes: cuando los pies dejan de caminar las manos pueden continuar...

Notas: la música puede ir en dos direcciones, les da ficción a los actores, pero al público también, sin escenografía puedo transformar el mundo en una ciudad ¿Qué diálogos se pueden usar para darle carácter a un lugar que no está aconteciendo en realidad? Qué diálogos se escuchan en la ciudad o en un bar.

Notas textuales:

Canción 1. Nos acercamos a pequeños saltos, con la uncía seguridad de que la mirada de la otra llega a mí, con la inseguridad de la manos que no sabiendo agarra se disponen a caminar, a avanzar mientras cierro mis ojos y voy advirtiendo la llegada de tu mano a mi corazón, de ti a mi corazón, es cursi pero sonrió, es irreal pero se me corta el aliento, te vas, aun respiro pero ya no es lo mismo...

Canción 2.

Se vuelve una cuestión de quién se acerca y quien se aleja, quien quiere llegar a decir y a no tener nada que repetir...

Canción 3.

Intrigo con mi paso, no termino de forma directa par que no puedas adivinaría nada de mí, no puedas presumir mi paso...

Me convenzo de que te puede atravesar, te tiento dando te blancos, lugares para que puedas ingresar y te crees parte de mi porque te estoy dejando pasar a lugares muy específicos...

**La cita.**

Posibles escenas: una cita en un bar que va viéndose afectada por la noche de karaoke que hay en el fondo.

Posibles diálogos: debería de haber una línea de diálogo interno.



Particularidades: Chejov nos vuelve muy tristes, el gesto de acercarse y tocarlo puede ser un acto amenazante dependiendo de la música.

Imágenes: la sonrisa hacia la cámara... la cuarta pared imaginaria.

Notas: existe un momento de vulnerabilidad cuando miras a otro que tiene los ojos cerrados y está sintiendo algo gracias a la música. Es vulnerable en tanto esa persona esté sintiendo más que uno.

#### Canción 1.

La tensión es un elemento inevitable cuando los desconocidos se encuentran, cuando las fuerzas de dos objetos con direcciones y objetivos concretos se encuentran...  
¿Cómo confiar en lo que se habla si con palabras me convencieron comprar un kilo de alimento para perros vegano y yo ni siquiera tengo perro?

Uno empieza a leer a la otra persona, su poses, su mirada, pero lo más preocupante es cuando una encuentra.

#### Canción 2.

No soy yo la que se quedó con el invierno enredado en el cabello, mis hilos son de fuego pese a que la lluvia ahogue mi mirada.

Existe esta presión incalculable de sentir algo nuevo y saberse escaso de palabras para poder resumirlo y domarlo, entregarlo al otro,

Mis manos no alcanzan la verdad, te tocan a ti, pero esto es apenas un intento de conectar y el problema es que uno no se encuentra en la piel, esta roza cosa que le son ajenas todos los días, ni la mirada que está acostumbrada a ver la tragedia y saberse ajena a ella... el problema de conectar y encontrar es que siempre....

El momento es pequeño en el tiempo, largo y pesado en nuestras vidas, y es que el tiempo del mundo no es el mismo que lleva el contorno de nuestros días.

#### Canción 3.

No puedo evitar sentir algo de culpa... algo de remordimiento... siempre hay algo ligero que no se puede evitar sentir cuando uno no corresponde a la ética de las cosas...

Quiero jugar con un peligro que no mata la carne, solo un poco la razón... soy yo o no debería de estar aquí...

No puedo contener el peso de estos amores italianos, estos amores que no son sinceros o lo son demasiado, son demasiado directos y no respetan las tontas normas del ser social...

Made (está casada, pero le encanta Cami, aunque sabe que es la ex de su amiga)

Cami está confundida porque Made le trata super

### Soprote técnico.

Posibles escenas: salieron un par de veces, una está muy enamorada, a la otra le resulta un poco indiferente, pero ella necesita una carta de recomendación de la otra y la otra quiere saber que es lo que la otra siente. (existe

Posibles diálogos: (revisar audios)

Particularidades: los comentaristas gesticulan mucho en base a su versión de los sucesos.

Imágenes: la opinión de la gente respecto a lo que está pasando. Momentos donde se puede intervenir con el público (que pregunta la audiencia de esta situación)

Notas: se comparten sentimientos en común – existe el yo digital (o la información que ofrezco) y aquel que reacción en el ordenar, el de la persona con la que comparto mi situación.

### Final del ensayo:

¿Qué musicalidad pueden extraerse de los mensajes de textos, los emojis, etc?

Nota para dramaturgia: si la dramaturgia es la estructura de un acontecimiento y los ensayos se realizan ejercicios donde se producen acontecimientos el deber del dramaturgo es detectar estos acontecimientos.

Cómo construir un propuesta sin música y que la música se agregue para intensificar cosas...

## Planeamiento. Etapa practica I sesión 4

