

UNAS IDEAS SOBRE LA DIFÍCIL SITUACIÓN DE LA CREACIÓN EN UN GRUPO JOVEN.

Por Carlos Moisés Ballesteros.

Dramaturgo y Director del grupo Teatro Estudio 87. Estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

charlesmb37@gmail.com

Comenzaré diciendo que para abrirme paso a una discusión de esta índole, he de hablar en primera persona y he de mantener el origen natural de esta forma narrativa por dos razones. La primera es que, pese a que hago parte de un colectivo de creación, la iniciativa ha partido de mi motivación personal y nuestra forma de operar se parece más a la de compañía que a la vieja tradición colombiana de la construcción colectiva y del trabajo de grupo.

La segunda razón es porque, nuestro medio de trabajo no se centra necesariamente en generar puntos medios o puntos en común sobre nuestro discurso de creadores sino todo lo contrario, se trata de puntos de impacto, de diversidad y por lo tanto de divergencia. Por tanto, no puedo

hablar de colectividad ni puedo hablar de grupo ni quiero hacerlo. No obstante he de aclarar un poco el camino, los hallazgos y las búsquedas que hice con mis compañeros alrededor del arte teatral. Para hacerlo tendré en cuenta mi proceso de construcción, mis condiciones para el trabajo y el proceso de dialogo alrededor de la obra con los actores de la misma. La obra a la que nos referiremos en este artículo es PIEZA CORTA PARA DOS MUJERES escrita para ser presentada en el marco del festival *alteratro*, festival de jóvenes creadores, en su versión 2014. Esto nos permitirá entender a profundidad mi búsqueda y aclarar además, de qué manera resolví nuestras preocupaciones estéticas sobre los temas que en esta cátedra se tratan.



Foto Carlos Mario Lema. Cantares desde la caverna FAASAB UD

El problema de la dramaturgia en la contemporaneidad

El proceso de construcción tuvo dos etapas, la primera es mucho más personal y tiene que ver con el proceso de elaboración del texto dramático. Por estas épocas el texto dramático tiene sus propias problemáticas y disensos; en primera medida porque el proceso, a lo largo de la historia, ha resultado de ida y vuelta y en la actualidad resulta difícil esclarecer los aciertos de cada camino. Es decir, se puede hacer un texto a partir de la escena o viceversa, se puede hacer un texto que no sea la obra de arte, se puede hacer un texto que en sí ya lo sea, e incluso se puede hacer un ejercicio escénico que se desprenda del texto o

que a pesar de no desaparecerlo lo contemple como un elemento, más no necesariamente el principal. En este orden de ideas el texto resulta ser una disciplina independiente de creación, de construcción estética y por qué no, un arte.

Mi punto de partida, posiblemente no el de llegada, ha sido el de construir un texto dramático (tal vez convenga llamarlo *post-dramático*) que se sustente por sí solo como una obra total e independiente y que maneje varios niveles para ser entendida, de tal manera que esté al servicio de lectores avanzados pero también de los desprevenidos. Sin embargo, existe en él un punto de partida que lo lleva por otro camino; una serie de instrucciones que son una especie de ejercicio elaborado a la luz de preceptos de tipo performativo donde se exige

que el actor termine de construir la obra desde su posibilidad creadora y desde su experiencia. Esto no es necesariamente un ejercicio de exposición personal pero sí una actividad de construcción a partir del significado individual. Así se han construido muchas de las mejores obras.

También cabe mencionar una discusión de tipo personal que me surge cada vez que me siento a escribir, no sé si les suceda a las grandes figuras de la dramaturgia nacional o más allá de nuestra frontera. Esta discusión consiste en intentar separarme de la idea de que seré yo quien dirija el texto y de intentar que este pueda defenderse en caso de que yo no esté para asumir este otro rol. Cuando escribo siempre me mantengo al margen de mi reciente rol de dirección y sin embargo siempre hay algo de presencia. En la actualidad y, como joven creador, soñar con la posibilidad de ser montado por otras individualidades, otros creadores o artistas no resulta tan cercana como la de hacerlo uno mismo. No obstante el ejercicio creador, en la dramaturgia, debe siempre mantenerse al margen de esta alternativa primaria.

Algunos apuntes sobre las etapas de creación y sus condiciones.

Uno escribe siempre en pro de la creación y del trabajo artístico, uno escribe pensando en un reconocimiento aunque no se trate de la parte principal del oficio. A veces uno no sabe para quién escribe o por qué lo hace pero continúa con la romántica labor esperando en las palabras que se escriben, la razón de su emergente aparición. Cuando por fin uno

logra un producto presentable, no necesariamente dramático, aunque aquí se trate de ese asunto, uno necesita confrontarlo para verificar esa hipótesis personal de haber avanzado. Lo primero que uno es capaz de hacer es mostrárselo a su grupo social, a los más cercanos, algún compañero con ideas parecidas, algún aparecido con intereses artísticos, a la mamá o a la novia. El filtro es siempre variable, en algunos casos por el sentimiento compasivo que no les permite hablar con total sinceridad y en otros por falta de interés. Por lo anterior uno termina por utilizar estrategias más radicales; uno decide exponerse ante otros creadores.

En la primera etapa puse el texto en las manos de algunos actores que parecían interesados en el oficio teatral (los actores siempre parecen interesados, no siempre lo están), los puse a leerlo en voz alta sin correcciones y las intenciones que ellos proponían me dieron una lectura más objetiva alrededor de lo que había compuesto; encontré errores en el tiempo de la pieza, errores en el manejo de la persona, de forma y de estilo. Sin embargo, en algunos aspectos la obra me superaba como creador, por fortuna para mí, no en todos la obra era de mi entera satisfacción; en otros aspectos yo mismo sentía que no había rumbo posible.

Después de esta primera etapa de confrontación (cinco sesiones de trabajo de mesa, lecturas en voz alta con intervenciones mínimas pero necesarias, aclaraciones de dudas, búsquedas personales, discusiones sobre el universo del tema tratado, algunas puestas en escena con hallazgos que se

mantuvieron al final, etc.) las actrices desistieron por la falta de capacidad económica que no cubre ensayos y el proceso, como muchos procesos de trabajo creativo en este país, tuvo que ser postergado por varias semanas. Había entonces que buscar una provocación que ya no fuera solo estética (los actores no trabajan por motivaciones estéticas tanto como por motivaciones lucrativas). Así fue como apareció la convocatoria.

El festival alteratro, organizado por el sector de jóvenes creadores del distrito era la motivación perfecta para “enganchar” gente, para atraer al proyecto artistas talentosos pero que necesitan provocaciones que también les den de comer (suelen desaparecer cuando el proyecto termina). Fue así como abrimos el viejo proyecto con la ilusión de hacernos con uno de los lugares del festival y discutimos alrededor de sus imaginarios (los que traían los actores), alrededor del tema de la obra y nos introdujimos en él a la luz de nuestros procesos de formación académica y de la “no formal” de la que siempre tiene uno un poco. Les hable de la primera y segunda etapa del proceso y construimos una obra teatral que estaba compuesta por intenciones trans-disciplinares.

Nuestras preocupaciones, como las de la mayoría de grupos sin sala, no giran en torno a la luz y en la primera etapa de nuestro trabajo yo había tenido la intención de una obra ligera desprovista de grandes aparatajes escenográficos. De modo que esto nos había hecho centrarnos desde un principio en el texto, en el trabajo de las intenciones y en el trabajo de los objetivos que este debía evocar.

Más adelante, sin embargo, fue a partir de un ensayo, de pruebas y errores en el que descubrimos que también podíamos hablarle al espectador desde un lenguaje dicente no literal: se trataba de la luz, se trataba de la posibilidad narrativa de la misma, es decir, entender que la luz puede ser un elemento importante en la dramaturgia, no necesariamente ser una dramaturgia. También fue a partir de ello que entendimos el papel de la luz como un elemento técnico y formal que permite solucionar aspectos de ritmo y de dinámica en la escena. Dentro de nuestro proceso creativo las intérpretes hablaban de la ausencia bajo una relación directa con el transcurrir de las horas de un día cotidiano; la luz nos permitía establecer atmósferas que incidían directamente en cada momento del día.

Un indescifrable camino por los gustos de un público que no existe.

Dado que el ejercicio había partido desde la alternativa clásica del texto y no en sentido contrario, las claves de la creación estaban ligadas a la posibilidad creativa que sugería este. No obstante me di a la tarea de conversar con los intérpretes de la pieza para poder entender su visión alrededor de los asuntos de la ausencia. En algunos aspectos teníamos ideas similares y en otros una oración podía adquirir un significado completamente distinto.

La operación funcionaba similar a una acción performática con sus aspectos de azar, con sus múltiples interpretaciones y la posibilidad de

elaborar un acontecimiento siempre cambiante a pesar de las estructuras fijas. Decidí entender el ejercicio creativo del actor como parte fundamental de la obra, tal como lo sugería el texto (en esta etapa era necesario haber cambiado de rol y dejar a un lado la labor dramaturgica), de manera que el actor se volviera un participante activo, un creador, un diseñador de la puesta más allá de la simple interpretación de un texto. Se concibió el espectáculo pensando un actor que construye en el escenario sus propios signos y desarrolla sus propias metáforas. Un actor que se acercara al público desde su visión personal, desde su lenguaje, etc.

En el proceso creativo sabía que teníamos un detractor definitivo que se ha vuelto una problemática general de las nuevas tendencias. El rol del público en un espectáculo para nosotros es definitivo porque nuestra obra está compuesta en un alto porcentaje por la resolución imaginaria que hace el público de las imágenes con las que lo atentamos. Sin embargo carecemos de un público que se acostumbre a ver teatro, de un público que se acerque a la sala con frecuencia, de un público que este lejos de ser el mismo sector y en últimas instancias terminamos haciendo teatro para teatreros; un público difícil no por exigente tanto como por desorientado.

Además tenía la sensación de estar creando una obra que estaba lejos del gusto general del público; Un público acostumbrado a la historia convencional, a los saltos lógicos y a los ejercicios de causa y efecto, un público que además parece extinguirse, un público que uno se inventa con sus amigos (los que apoyan) y los familiares. ¿Si uno carece de un receptor, para

quién evoca y para quién compromete? Nosotros teníamos claridad en el camino, en el espectáculo y sabíamos de la importancia de dar un salto hacia el vacío, ese vacío que hay, normalmente, en las salas de teatro y por eso continuamos.

La pregunta entonces era ¿qué significa trabajar para alguien que no existe, alguien con el que no se cuenta? Y esa no es una pregunta de tipo creativo, si hay que trabajar con ello se trabaja pero no es un elemento que permita avanzar en formas y en contenidos. Se trabaja apoyado por un público que no interpela, que no indaga, que no discute, que se enfrasca en la frase del “no entendí” con facilidad y que proporciona problemas al espectáculo que no son de carácter creativo.

Una mirada hacia el futuro, una esperanza y una conclusión

No obstante, hemos dado un vuelco a las características de nuestro ambiente creativo. Hemos dado un paso adelante con nuestros motores de trabajo y hemos decidido seguir creando. A veces, nos tienta la vieja noción de grupo. A veces nos quedamos en la fría función de las compañías. Procuramos no parecer un baño público por el que desfilan cientos de personas dejando su aporte. Pretendemos establecernos, crear un discurso y una voz, un modus operandi de iniciar en la escena para que un día se pueda saber a qué atenerse si se entra a una sala donde nos presentamos. O si, por suerte, algún día nos publican.

Tal vez algún día nos arrepintamos. ¿Quién lo podría saber? Esa es, quizás la función de las publicaciones; que uno quede al descubierto, que

deba sostenerse o retraerse, a veces lo primero y casi siempre lo segundo pero siempre, pase lo que pase, en acción, en movimiento.



Foto Carlos Mario Lema. Bodas de sangre. FAASAB UD