

ALQUIMIAS DO MOVIMENTO: XI MEXIDO

ALQUIMIAS DO MOVIMENTO:
XI MEXIDO

Soraia Maria Silva (ORG)

Alquimias do Movimento:
XI MEXIDO

1ª Edição

Brasília
UnB/PPG-CEN
2021

PEREIRA NELITON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL
MIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO LORRANY ALVES LUANA
NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA
BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NELITON ALVES MARTINS
ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISA-
MENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO
ASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE
MATTOS AMANDA VIDAL ANALU RANGEL BEATRIZ PINHEIRO ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELI-
LORRANY ALVES LUANA DE SOUSA SANTOS LUCAS NASCIMENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA
THIAGO JOSUÉ PEREIRA REIS SÁ VINÍCIUS AVLIS VIVIAN NASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARA
TON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL ANALU RAN-
ZONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO LORRANY ALVES LUANA DE SOUSA
O OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA REIS SÁ VINÍ-
LINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NELITON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL
OUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO
JIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA
A SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE
AL ANALU RANGEL BEATRIZ PINHEIRO ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ
ANA DE SOUSA SANTOS LUCAS NASCIMENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓ-
A REIS SÁ VINÍCIUS AVLIS VIVIAN NASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO
ILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL ANALU RANGEL BEATRIZ PINHEIRO
ORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO LORRANY ALVES LUANA DE SOUSA SANTOS LUCAS NASCI-
O R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA REIS SÁ VINÍCIUS AVLIS VIVIAN
SE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NELITON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA
LIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO
ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM
SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NÉLI-
EL BEATRIZ PINHEIRO ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORO-
NTOS LUCAS NASCIMENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO
US AVLIS VIVIAN NASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAU-
MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL ANALU RANGEL BEATRIZ PINHEIRO ARAUJO FABI
O PAULO MACHADO LORRANY ALVES LUANA DE SOUSA SANTOS LUCAS NASCIMENTO SANTOS
IGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA REIS SÁ VINÍCIUS AVLIS VIVIAN NASCIMENTO DA
QUE FERREIRA NELITON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA
AZ IASMIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO LORRANY ALVES
VITÓRIA NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ
IN ROSSO BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NELITON ALVES
PINHEIRO ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORONHA CRUZ
CAS NASCIMENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO
LIS VIVIAN NASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAULINO
ON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL ANALU RANGEL BEATRIZ PINHEIRO ARAUJO FABI SOUZA
LO MACHADO LORRANY ALVES LUANA DE SOUSA SANTOS LUCAS NASCIMENTO SANTOS LUIZ
EBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA REIS SÁ VINÍCIUS AVLIS VIVIAN NASCIMENTO DA SILVA
ERREIRA NELITON ALVES MARTINS FILHO SAMUEL MAIRON ADRIANA MATTOS AMANDA VIDAL
MIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISADORA JÚLIA JOÃO PAULO MACHADO LORRANY ALVES LUANA
NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO R. MAIA QUEIROGA REBECA ALVIM THIAGO JOSUÉ PEREIRA
BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE HIRAKO HENRIQUE FERREIRA NELITON ALVES MARTINS
ARAUJO FABI SOUZA GABRIEL FELIPE GOMES DA PAZ IASMIN DE NORONHA CRUZ RIOS ISA-
MENTO SANTOS LUIZ LEMES MILCA ORRICO PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO PEDRO IVO
ASCIMENTO DA SILVA SORAIA MARIA SILVA MARTIN ROSSO BELISTER PAULINO ANA VAZ ELISE

ALQUIMIAS DO MOVIMENTO: XI MEXIDO

A458

Alquimias do movimento : XI Mexido [recurso eletrônico] /
Soraia Maria Silva (org.). –
Brasília : Universidade de
Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021.
210 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41277>>.

ISBN 978-65-88507-03-2 (e-book)

1. Dança. 2. Teatro. 3. Artes cênicas - Estudo e ensino. I.
Silva, Soraia Maria (org.).

CDU 792.8

Organização

Soraia Maria Silva

Realização

Coletivo de Documentação e Pesquisa
em Dança - Eros Volússia

Editorial

Design Gráfico

Diagramação

Capa

Elise Hirako

Assistente de diagramação

Gabriel Felipe Gomes da Paz

Apresentação.....	13
Alquimias del cuerpo en la escena.....	19
Martin Rosso	
Alquimia na Dança: livropoemacosmodansintersemiotizado.....	31
Soraia Maria Silva	
Palavras Dançadas - imaginação e literatura em processos criativos para ampliação do movimento expressivo.....	41
Belister Paulino	
Corpo e comicidade - procedimentos cômicos na palhaçaria contemporânea, com foco no corpo e na gestualidade	47
de Ana Vaz	
A performance intercultural em situação de solidão - japonidades no processo criativo.....	55
Elise Hirako	
Cultura Ballroom no Brasil - Diálogos e regionalidades	61
Henrique Ferreira	
Diversicorporeidades - abordando o Poemadançando em corpos diferenciados da escola comum.....	69
Néliton Alves Martins Filho	
A Queda do Rei - o artista da dança contra as bolhas ideológicas virtuais.....	75
Samuel Mairon	
Processo de movimento e linguagem 2.....	79
Adriana Mattos	

Processo de movimento e linguagem 2.....	87
Amanda Vidal	
Corpo em movimento no espaço remoto.....	95
Analu Rangel	
Brincadeiras da Expressão no Movimento.....	99
Beatriz Pinheiro Araujo	
Processo e descoberta do corpo-mente.....	105
Fabi Souza	
Análises e percepções do movimento.....	111
Gabriel Felipe Gomes da Paz	
Relatório final da disciplina “Técnicas Experimentais Tecnológicas em Situação de Solidão”: conversas com a câmera.....	121
lasmin de Noronha Cruz Rios	
Experimentações em Movimento e Linguagem 2.....	127
Isadora Júlia	
Para Além do Movimento.....	137
João Paulo Machado	
Análise comentada na evolução dos movimentos.....	153
Lorrany Alves	
Trajetória da movimentação.....	161
Luana de Sousa Santos	

Uma dualidade em meio ao caos.....	167
Lucas Nascimento Santos	
A visão de um futuro cineasta.....	169
Luiz Lemes	
Relatos de uma solidão acompanhada.....	173
Milca Orrico	
Experimentos Tecnológicos (nem tão) Solitários: relato de experiência.....	177
Paula Vitória Nascimento Otero	
Análise e reflexões do processo vivido na disciplina “Técnicas experimentais tecnologias em situação de solidão”.....	185
Pedro Ivo R. Maia Queiroga	
Movimentando corpo, mente e alma.....	189
Rebeca Alvim	
Infância, memória e processo criativo.....	199
Thiago Josué Pereira Reis Sá	
Atravessamentos teórico-práticos da expressividade corporal.....	203
Vinícius Avlis	
TEAC–Relatório VideoPerformance.....	209
Vívian Nascimento da Silva	

Alquimias del cuerpo en la escena

Prof. Martín Rosso (Mag.)

Facultad de Arte – U.N.C.P.B.A.

martinrosso@yahoo.com.ar

El trabajo consta de tres momentos. Primeramente, me voy a referir al concepto de Acontecimiento Teatral, que significa la experiencia de teatralidad y como ésta sucede principalmente en los cuerpos. En un segundo momento, voy a presentar la metodología de trabajo que realizamos con el grupo de investigación, el cual dirijo, denominado IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas), este grupo tiene la particularidad de investigar los propios procesos creativos simultáneamente a su realización. Y, por último, expondré algunos ejemplos de investigaciones realizadas de procesos creativos llevados a cabo por el grupo anteriormente mencionado.

Según Julia Lavatelli,¹ el Acontecimiento Teatral es lo que sucede realmente en una reunión de personas de cuerpo presentes en un lugar determinado y que da lugar a la experiencia teatral. Esa experiencia implica cuerpos dispuestos: unos ofrecidos a la mirada de otros y otros cuerpos dispuestos a mirar esos cuerpos ofrecidos. Esa sería la especificidad de la experiencia teatral.

Mauricio Kartum² dice que en el teatro participa un dúo: el Rito y el Mito. Cuando hablamos de que hay personas que ofrecen el cuerpo y otros que observan esos cuerpos ofrecidos, estamos poniendo el acento en el Rito. Eso no quiere decir que el Mito desaparezca. El relato, la historia representada no participe, sino que no ocupa el espacio central, estaría desplazado porque serían los cuerpos los que estarían en primer lugar.

No siempre se ha definido así al Acontecimiento Teatral, por ejemplo, Aristóteles en la Poética definía a la creación teatral como la imitación de las acciones de los hombres. Y en esa imitación el elemento fundamental era la Fabula, es decir, la historia representada.

Jean Luc Nancy³ plantea que el cuerpo irrumpe al discurso, que nunca hay un discurso que corresponda al cuerpo. Y cuando el cuerpo irrumpe al discurso, genera un discurso que sale del cuerpo, que se 'excorpora'.

Esa hipótesis de Nancy, está planteada en algunos de los postulados de Artaud. Un claro ejemplo de esto es la conferencia: "Para terminar con el juicio de Dios"⁴ donde se puede observar como el balbuceo, el grito, irrumpe el discurso.

Esta manera de ver la teatralidad nos plantea como artistas, docentes e investigadores, qué en vez de preocuparnos por incorporar discursos sobre el cuerpo, nos interesa buscar los discursos que salen del cuerpo, otra vez, que se 'excorporan'.

1 Julia Lavatelli, docente Titular Facultad de Arte / UNCPBA.en youtube: https://www.youtube.com/watch?v=-22TO4dluiv4&ab_channel=InstitutoNacionaldelTeatro.

2 Mauricio Kartun, Dramaturgo argentino, docente Titular de la Facultad de Arte/UNCPBA.

3 Libro: Nancy, Jean-Luc 58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma. Traducción y prefacio: Daniel Alvaro. - la ed. - Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

4 Antonin Artaud en: https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU&ab_channel=agustingenoud

La mirada de cuerpos que irrumpen un discurso sería la relación del texto dramático y el cuerpo del actor/actriz. El cuerpo del actor/actriz no corresponde jamás al texto teatral: son de naturaleza diferentes, no coincide, su adecuación es imposible. Al chocar con el texto, al interrumpir con el discurso del texto, el teatrista impide que el discurso corra hacia el final, y en ese choque aparecen otros discursos que salen de su cuerpo.

Dos aspectos de esta filosofía de la actuación nos parecen interesantes señalar y ambas, tienen que ver con el contacto. El primer aspecto tiene que ver con lo que venimos diciendo, con el contacto del cuerpo sobre el discurso que posibilita la aparición de otro sentido posible, que difiere de la línea recta del discurso verbal. Pero hay un segundo contacto, que es el que se produce entre el cuerpo del actor o actriz y los cuerpos de los espectadores. En la medida en que ese discurso que se excorpora puede tocar, contagiar al cuerpo del espectador/espectadora, lo que permite la movilización, es decir, la emoción.

En esa relación especialísima de los cuerpos de los teatristas y los espectadores, es donde se producen múltiples flujos durante el encuentro: proyecciones, identificaciones, rechazos, contagios, seducciones y muchas otras tantas acciones reales en esos cuerpos presentes.

Julia Lavatelli sigue diciendo, que la materia primera de nuestro trabajo como teatristas, docentes e investigadores, será entonces ese cuerpo del actor/actriz que se ofrece a la mirada de los otros, que acepta convocar la mirada del espectador sobre sí. El cuerpo del actor/actriz “toca” el cuerpo de los espectadores y es “tocado” por él; poco importa que sea, y no necesariamente lo es, a través de la mirada. Los cuerpos de actores y espectadores se “tocan” durante el acontecimiento teatral, en la medida en que lo que sucede entre ellos no se puede expresar a través del lenguaje verbal. O, mejor dicho, en la medida en que cualquier traducción al lenguaje verbal será una reducción de lo que sucede, en la medida en que ese “tocar” es una interrupción del sentido.

Ésta sería la conclusión de la primera parte de este trabajo.

En este segundo momento voy a compartir lineamientos metodológicos que surgieron en trabajos realizados por el grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA/Argentina.

Esta investigación está basada metodológicamente en la figura de un artista/investigador encarnado en un mismo sujeto. Estudiar la propia obra en construcción es indagar el pensamiento en proceso. Es un objeto móvil, de continua experimentación, donde se intenta pensar y registrar las idas y venidas del camino que tomamos para realizar la obra artística. Se rastrean, así, los principios que rigen dicho pensamiento: intentando revelar la génesis, la inquietud, las técnicas, los métodos, los criterios de selección, en definitiva, analizando una serie de hechos interligados que nos llevan a la producción de un hecho teatral.

Este perfil investigador/actor que estamos desarrollando, nos permite legitimar la articulación que existe en nuestra labor universitaria entre la extensión, la docencia y la investigación.

Es así, que con el grupo IPROCAE recuperamos y resignificamos en el ámbito universitario

metodologías del campo teatral, surgidos de una tradición de creadores que han reflexionado a la par de su práctica artística como Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jouvet, Stanislavski, Brecht, Dullin, Grotowsky, Laban, Brook y Barba, entre otros. Este desarrollo de una identidad múltiple emergente que implica el entrecruzamiento de problemáticas propias del campo pedagógico, el artístico y el científico nos enfrenta a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que abordaremos a continuación.

Nuestro objeto de estudio es el proceso creativo de una obra teatral, intentando comprender el propio movimiento de la creación, siendo el investigador parte del proceso creativo. De esta manera, revelamos los sistemas que operan en la generación de nuestra propia obra.

El reflexionar y cuestionar nuestro hacer artístico se podría entender como una “Tarea Filosófica” que, según Daros (1997), el epistemólogo Karl R. Popper plantea que es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea. Tornando al proceso investigativo en una reflexión-acción constante que se caracteriza por ser cíclico, que implica un espiral dialéctico entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan.

Popper plantea que el punto de partida de este análisis filosófico es asumir la falibilidad humana y entender que nunca se llega a verdades definitivas, a conocimientos seguros, aunque se corrobore momentáneamente nuestra creencia. La tarea consiste, entonces, en estar atentos a las dudas, a lo no previsto, a los errores y conflictos, más que en empeñarnos en confirmar nuestros aciertos, llevándonos entonces, a la autocrítica constante, refutando nuestro hacer artístico.

Aunque nos reconozcamos falibles es necesario entender que describir, analizar y comprender nuestro hacer teatral nos ayuda a registrar nuestra ideología, técnica, metodologías, preferencias e intereses que asumimos como artistas, científicos y pedagogos fortaleciendo la práctica universitaria.

El trabajo de análisis debe intentar ser fiel a los elementos surgidos en el proceso creativo que se pretende estudiar, y no a los principios metodológicos preestablecidos, por más sólidos que parezcan sus fundamentos. Estudiar un proceso creativo no puede ser entendido en términos de relaciones causales o mediante el encasillamiento bajo leyes universales. El uso de métodos estandarizados no asegura de ninguna manera la conmensurabilidad de la información producida. De hecho, ocurre más bien lo contrario. Las interpretaciones de un proceso creativo varían, indudablemente, de uno a otro y debemos reconocer el carácter reflexivo de la investigación, o sea, reconocer que somos parte de ese mundo que estudiamos.

Para entender los procedimientos creativos, necesitamos comparar informaciones obtenidas en diferentes etapas del proceso, seleccionando posteriormente determinados niveles de análisis, desplegando en estas fases nuestro rol como investigador participante activo. Es por esto que los datos y procedimientos que acumulamos como participantes de determinado proceso creativo conforman el capital determinante.

Como dijimos, un acto creativo es producto de un proceso, la obra no existe sin él, sino que se va formando a lo largo de ese recorrido que envuelve una red compleja de acontecimientos. La

diferencia entre investigar un proceso desde afuera o desde adentro radica en que, uno intenta deducir, generar hipótesis sobre cómo fue ese proceso, y el otro (interno) genera una reminiscencia de su proceso creativo.

Es por eso que la investigación es un trabajo teórico/práctico que intenta describir o crear un cuerpo reflexivo de un proceso creativo individual o grupal. Estos elementos teóricos analizados no implican una pretensión de alcanzar conclusiones que se tornen conceptos genéricos, universales o verdaderos, sino abrir campos que permitan posibles conexiones y relaciones críticas con otros conceptos. Un análisis procesual que intenta captar variaciones, buscando, de esa forma, conexiones que nos ayuden a entender la creación artística.

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un momento de identificación de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados, otro momento de organización en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un tercer momento descriptivo-interpretativo que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirles a los investigadores acceder a la singularidad del proceso estudiado. El proceso es flexible, cambiante e interactivo en todas las fases según lo exija la dinámica del proceso.

Una exploración de estas características permite ir constatando los hechos durante el trabajo creativo. Con esta posibilidad de obtener resultados con aspectos positivos y/o negativos se provocarán cambios, alternativas, soluciones, mejoras, en beneficio de una mejor teoría/práctica. Estas teorías no se consideran válidas de forma aislada para aplicarse después a la práctica, adquieren validez por medio de la práctica misma.

La forma de recolectar datos en los diferentes procesos de creación/investigación ha ido variando y entendemos que no hay reglas en cuanto a cómo deben compilarse estos datos. La principal consideración es registrar el proceso desde el inicio de la investigación y encontrar un formato y un estilo que se adapte a las necesidades del proyecto estudiado. Un elemento importante en la forma y en el contenido del registro es el rol que se tiene en el proceso creativo estudiado, variando si se es actor, director, técnico, observador, etc.

En la práctica, y como forma de ejemplificar una metodología utilizada de recolección de datos o de registros personales puede mencionarse la siguiente, la cual consta de tres momentos:

- 1) “Toma de notas” que consiste en la confección de apuntes durante los momentos en que se cortan los ensayos de la obra y que tienen la característica de ser breves, que aclaran, explican, interpretan o plantean preguntas acerca de algún acontecimiento o proceso específico,
- 2) “Reflexión elaborada” que se realiza fuera del espacio creativo y consiste en ampliar registros obtenidos en los ensayos y que requieren una reflexión más profunda sobre algún hecho o tema específico a desarrollar, y
- 3) “Puesta en común” donde el equipo de creación/investigación socializa sus registros personales,

con el objetivo de buscar una codificación o clasificación de las diversas ideas, temas y observaciones que figuran en las notas de campo, comparando los enfoques propios con los que propone el grupo.

Asimismo, se han desarrollado en alguno de los ensayos otros métodos de registro de recolección de datos, aprovechando los nuevos recursos tecnológicos de captación de imagen y sonido existentes que nos permitieron confrontar datos y profundizar los análisis. Esta utilización no solo se reduce a la captación de imagen y sonido de los ensayos, sino que implicó una planificación que nos permitió una adecuada utilización de los datos obtenidos. La observación en una investigación no es solo mirar, significa un mirar específico sobre el fenómeno que se quiere conocer⁵. Otro aspecto que se tuvo en cuenta, dependiendo del tipo de proceso creativo, fue como intervenía en el propio proceso la observación del material extraído por parte de los actores/investigadores. Es por eso, que antes de utilizar estos recursos tecnológicos debe ser discutida por el grupo de investigación.

El objeto que pretendemos estudiar tiene la característica de ser continuo, sensible e intelectual, sustentado por la lógica de la incerteza, que abre espacio para la introducción de nuevas ideas que inevitablemente afectan al artista. La práctica nos permitió detectar tres campos de estudio que están interrelacionados y que denominamos de la siguiente manera: Contexto, Técnica y Poética.

Los procesos creativos están insertos en un contexto que brinda un diálogo con la tradición, con el presente y con el futuro. Envolviéndolo no solo relaciones culturales, políticas, sino también una gran diversidad de diálogos de naturaleza inter e intrapersonales: del artista con el mismo, con la obra en proceso, con futuros espectadores, etc.

Estos procesos están insertados en el espacio y tiempo de la creación que inevitablemente afectan al artista/investigador. Estudiar el contexto nos permite identificar los ámbitos, las prácticas y los mensajes culturales propios. En nuestro caso, por ejemplo, los establecidos en ciudades intermedias como es la ciudad de Tandil, ciudad situada en las “fronteras del campo intelectual argentino”⁶, donde los procesos de apropiación de bienes culturales se dan en forma diferente en relación con el “centro del campo intelectual”, representado por Buenos Aires como capital cosmopolita.

La creación se alimenta e intercambia informaciones con su entorno, permitiendo que nuevas ideas y percepciones surjan e imprevistos generen nuevas posibilidades de obras. Esto hace estar atentos, por ejemplo, a los momentos históricos, las modas artísticas imperantes, la función que la obra cumple como producto artístico, etc.

Otro aspecto a prestar atención es cómo se organizaron los elementos técnicos. Como afirma Raúl Serrano⁷, en el teatro, como en otras disciplinas artísticas, existe una historia-técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles que, como

5 Triviños AN. Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo (SP): Atlas; 1987. (Traducción del autor).

6 Pasolini, R. La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976. Tese de Licenciatura, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA: Tandil: 1996.

7 Serrano, R. Tesis sobre Stanislavski. Escenología: México. 1996, p.63.

un “mapa”, orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados y hasta negados.

La noción de mapa nos permite analizar nuestra creación atendiendo especialmente a aquellas propuestas técnicas-constructivas que, por sus características, influyeron en el proceso y nos ofrecen elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportan también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos estudiados.

Algunos aspectos técnicos que fuimos abordando a lo largo de nuestras investigaciones fueron:

- a) El cuerpo del actor: aquí analizamos elementos que son parte de la existencia en la escena del actor: el movimiento, la voz y las emociones/sensaciones. Estos elementos están interrelacionados y solo pueden ser estudiados separadamente con finalidad analítica. Y, aunque constituyen una unidad, a lo largo de la evolución del teatro occidental algunos de ellos fueron abordados de forma fragmentada, privilegiando uno por encima de otros y llegando hasta negar la importancia de los restantes para el arte del actor.
- b) Otro elemento técnico a estudiar es la relación entre el proceso creativo y el texto. A pesar de ser la relación entre actor y texto dramático lo más representativo del teatro occidental - o tal vez lo mayor registrado en la historia- existieron paralelamente desde el origen mismo del teatro, propuestas que ven en el actor un artista capaz de crear independientemente del texto. La polaridad entre actor que interpreta un texto y el actor que crea independientemente de éste, orienta este tipo de análisis.
- c) El tipo de actuación sería otro aspecto técnico a investigar. Si éste, por ejemplo, es ilusionista o distanciado. Por un lado, hay teorías que buscan una identificación total del actor con el personaje, una especie de rito de entrega en el cual el actor debe ofrecer su esencia en cada representación. Y, por otro lado, la visión que propone un distanciamiento y crítica del actor para el personaje que va interpretar, haciendo del hecho teatral no solo un producto estético, sino también una herramienta pedagógica.
- d) El espacio escénico y los objetos en relación con el montaje es otro aspecto de análisis a través del cual es posible entender el proceso creativo: ¿En qué tipo de espacio se trabaja?, ¿Cómo fue la relación de los actores con el espacio? ¿Cómo se ubica el actor ante el público dentro de ese espacio? ¿Cuál es la importancia que los objetos tienen dentro del universo de la representación? Son algunas cuestiones que hemos investigado en los análisis técnicos.

Estudiar nuestro hacer artístico es intentar sacar a la luz nuestros principios que direccionan nuestra práctica, nuestra poética. La poética nos caracteriza, nos singulariza. Es percibir y reflexionar nuestros valores, ideologías, la forma de representar el mundo, los gustos y las creencias que nos rigen en el modo de acción. Estudiar nuestra poética apuntaría a describir de qué modo particular se articulan los elementos de la creación, es decir, describiría la adaptación irrepetible, circunstancial de estos materiales. En la práctica, la técnica y la poética se dan juntas, la diferenciación es teórica y son diferentes aproximaciones ante un objeto único.

Por último y como forma de ejemplificar el trabajo del grupo IPROCAE expondremos algunas obras de teatro realizadas y que trabajos de investigación se hicieron de las mismas.

1- Obra: “Hijos de la Piedra” versión libre de *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal.

Rol artístico: Adaptador del texto, actor y responsable de la puesta en escena.

La obra “Hijos de la piedra” propone rescatar y traducir al campo escénico la ideología anarquista de muchos inmigrantes que llegaron a la ciudad de Tandil a principio del siglo XX y que se vincularon al trabajo de la piedra. El trabajo en la fabricación de adoquines fue parte reveladora de la tradición canteril de nuestra ciudad. La importancia y el desarrollo de esta ideología en la lucha sindical de la ciudad, logra a través del reclamo colectivo muchas conquistas obreras adquiridas al calor de la protesta popular y la confrontación entre la nueva e incipiente clase obrera con los patrones y el Estado.

Esta ideología fue apropiada por muchos de los hijos, de estos inmigrantes que, ante la crisis de '30 y la falta de trabajo, deciden hacerse “Linyeras” recorriendo el país libremente en los techos de los trenes de carga. Estos anarquistas trashumantes eran hombres solitarios, sin familia, con toques románticos, que trabajaban en la cosecha de maíz y se hospedaban en las materas de los campos o en los galpones de las estaciones del ferrocarril.

La obra “Hijos de la piedra” intenta misturar elementos dramáticos, históricos, ideológicos, políticos que expresen el pensar y el sentir de dos generaciones de hombres que decidieron vivir sin el principio de autoridad.

Este proceso creativo responde a una necesidad artística de generar una producción teatral unipersonal. Hasta el momento realicé dos estudios: uno consistió en detectar y describir los elementos que, a mi criterio, intervinieron como génesis del proceso creativo; y el otro, en realizar una vinculación teórico conceptual entre la Teoría para el Análisis del Movimiento de R. Laban y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski en la puesta en escena.

En la primera investigación los elementos que se identificaron como génesis del proceso fueron percibidos como significativos en distintos momentos y quedaron latentes durante más de una década. Estos elementos aislados comenzaron a ser inter-ligados, configurando una trama que se ordenó bajo una poética teatral que se plasmó en el proceso creativo. Estos elementos fueron: a) el espectáculo *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal y sus intertextualidades; b) la ideología anarquista reflejada en dos generaciones: los picapedreros y la vida de Bepo Ghezzi (un linyera ácrata de la ciudad de Tandil) y c) la trayectoria y objetivos del grupo Teatral T.dos, al cual pertenezco.

El trabajo de articulación del Método de la Acciones Físicas y del Análisis del Movimiento, me permitió indagar la composición del personaje visualizando ciertos conceptos que me funcionaron como orientadores de la búsqueda: a) postura corporal, b) patrón de movimiento y c) registro del movimiento. Para la definición de la secuencia de acciones físicas pude establecer cuatro momentos, no correlativos, que me permitieron cierta sistematización del trabajo, estos momentos fueron: 1- Identificar unidades de sentido en el texto, 2- Explorar corporalmente cada unidad de

sentido, 3- Seleccionar y definir acciones físicas y 4- Ensamblar las secuencias de acciones físicas con el texto dramático.

Este trabajo procuró realizar un aporte conceptual y metodológico al entrenamiento expresivo del actor, brindando elementos analíticos y procedimentales que contribuyan al desarrollo de su proceso creativo.

2- Obra: “Re – existir. Relatos de mujeres que existen resistiendo”.

Rol artístico: Director.

La obra “Re-existir” propone rescatar y traducir al campo escénico historias de vida de mujeres que, por diferentes circunstancias, realizan cotidianamente actos de resiliencia⁸. Por resiliencia entendemos todas aquellas acciones tendientes a mantener y aumentar las posibilidades de inclusión social de las personas más castigadas por la crisis vivida en Argentina en las últimas décadas. Estos actos de resiliencia implican el desarrollo de medios de vida alternativos que posibiliten el acceso a la vivienda, educación, salud, alimentación y trabajo dignos.

Nuestro interés por retratar historias de vida de mujeres se fundamenta en varias razones. La primera tiene que ver con el hecho de considerar que la mujer ha tenido una presencia esencial en este momento de la historia argentina. Su lucha es doble: no solo se enfrenta a un modelo económico excluyente, sino que también vive en una sociedad que todavía la discrimina - aunque sea en forma implícita. Las mujeres se desempeñan como madres, esposas, trabajadoras y muchas veces lo hacen en condiciones de inferioridad.

Estas mujeres, desde el anonimato y llevadas por la necesidad se han transformado en productoras de su propia subsistencia y la de sus familias, como una forma de resistir y de dignificarse

En este trabajo investigación se analizó la metodología llevada a cabo en la puesta en escena, intentando dilucidar las particularidades de un Teatro político.

El proceso compositivo de la obra se orientó bajo las características de la Creación Colectiva y se establecieron tres momentos: un Trabajo de campo en el que se indagó el funcionamiento de diferentes agrupaciones sociales; otro momento denominado Ensayos, en el cual se seleccionaron y trabajaron según nuestra concepción poética los datos obtenidos en el trabajo de campo; y por último, la Puesta en escena, en esta fase se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena del producto final: se definió el espacio escénico, se estableció que cada personaje tenga autonomía con respecto a los otros dentro de la estructura dramática, se creó una acción aglutinadora que ordena la ceremonia, entre otros aspectos.

3- Obra: “Los otros hombres en Eva”.

Rol artístico: actor.

María Eva Duarte (Evita), esposa del presidente Perón, fue actriz y dirigente política y uno de sus logros más destacados fue quien impulsa la promulgación de la ley de sufragio femenino, en

8 El término resiliencia, surgido del ámbito de la física, alude a la posibilidad humana de hacer frente a vivencias adversas, sobreponerse y generar mecanismos de transformación a partir de ellas.

1947. A los 33 años de edad muere producto de un cáncer de útero y su cuerpo fue embalsamado y ubicado en la Confederación General del Trabajo (CGT), pero la dictadura cívico-militar autodenominada «Revolución Libertadora» secuestró y profanó su cadáver en 1955, ocultándolo durante dieciséis años en el cementerio de la ciudad de Milan/Italia.

La obra “Los otros hombres en Eva” se propone contar el largo y penoso periplo de un cadáver que ritmó la política argentina. Es a través de tres monólogos: “El embalsamador” de Rosana Aramburú fue el anatomista Pedro Ara, “El transportador” de Marcelo Marán cuenta la participación del coronel Moori Koenig quien robó y ocultó el cadáver durante 9 meses en la ciudad de Buenos Aires hasta llevarlo a Milan/Italia y por último, “El dictador” de Juan Pablo Santilli relata la participación del general Pedro Eugenio Aramburu quien fue el que comando el golpe de estado contra Perón y da la orden que se oculte el cadáver de Eva.

Es a través de una obra intimista que intenta condensar información y símbolos históricos que nos permitan reflexionar sobre el pasado y nos abra la posibilidad de reflexionar sobre la historia que estamos construyendo. La obra fue estrenada el 26 marzo de 2021 y empezamos a delinear dos estudios del proceso creativo: un estudio sobre la diferencia del teatro Político y el teatro Militante y la otra línea de investigación es indagar la construcción de los tres personajes realizando un estudio comparativo en las corporeidades y fisicalidades en términos de L. O. Burnier (1994). Por corporeidad, entiende a la manera como el cuerpo actúa y hace, es el proceso de corporificación de las energías potenciales del actor. Por fisicalidad se define el aspecto puramente físico y mecánico de la acción física. La espacialidad física del cuerpo, el puro itinerario del movimiento de una acción, hasta a donde ella va, si ella es grande o pequeña.

Estudiar nuestra práctica artística es entender que, como afirma Serrano (1996), la verdadera creatividad del artista será el resultado de una actividad profundamente sincera, autoexpresiva y sin rótulos previos. Se trata de una auscultación y objetivación de la propia situación histórica y socialmente irreplicable.

Referencias bibliográficas

- BARBA, E. (1987). Más allá de las islas flotantes Buenos Aires, Firpo & Dobal.
- _____ (1994). La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires, Catálogos.
- BURNIER, L. O. (1994). A Arte de Ator: da Técnica à Representação, Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. São Paulo, Unicamp.
- FEYERABEND, P. K. (2003) Tratado contra el método. Madrid, Tecnos.
- FÉRAL, J. (2004). Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras. Buenos Aires: Galerna.
- DAROS, W. R. (1997). Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper. Invenio: Revista de investigación académica, N°1, págs. 11-24.
- LATORRE, A. (2003). La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa. Barcelona, Graó.
- MATOSO, E. (2001). El cuerpo territorio de la imagen. Buenos Aires: Letra Viva.
- PASOLINI, R. (1996). La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976. Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA: Tandil: 1996. (Tese de Licenciatura).
- PAVIS, P. (1980). Diccionario de Teatro. Bs. As. Paidós.
- SALLES A, C. (2004). Gesto Inacabado. Sao Paulo, Annablume.
- SERRANO, R. (1996). Tesis sobre Stanislavski. México: Escenologia.
- ROSSO, M. (2004). La imagen mental en el trabajo creativo del actor. Stanislavsky no estaba equivocado, una mirada desde la Neurobiología. El Peldaño, N° 3, págs.7-13.
- _____ (2003). Matrizes Estético-conceituais na Análise da Composição do Personagem Teatral. Anales del III Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Florianópolis - Brasil.
- _____ (2003). Dos ópticas convergentes sobre la Acción Física. El Peldaño, N° 1/2. págs.7-13. 42-49.
- STANISLAVSKI, C. (1975). La construcción del personaje. Madrid, Alianza.
- _____ (1984). Manual del Actor. México, Diana.
- TRIVIÑOS A.N. (1987). Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo (SP): Atlas.
- VALENZUELA, J. L. (2011). La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio. Neuquén: EDUCO.

Esse livro foi composto em Adobe InDesign CC 2015 e impresso no papel sistema offset, sobre o papel offset 75g/m, com capa em papel cartão supremo 250 g/m.



Esse livro *Alquimias do Movimento: XI Mexido*, contém artigos que reverberam as pesquisas apresentadas no evento homônimo e é resultado de reflexões teórico/práticas realizadas durante a disciplina *Movimento e Linguagem 2* ofertada para a graduação do Departamento de Artes Cênicas CEN/UnB e disciplina TEAC 01 - turma 6 autointitulada de Técnicas Experimentais Tecnológicas em Situação de Solidão no segundo semestre de 2020.

Ele tem um caráter experimental, pois juntamente lida com recortes dos processos de pesquisa de cada um dos envolvidos com a disciplina. Nesse sentido, toda a responsabilidade sobre a elaboração do texto, formatação e uso de imagens está sob a responsabilidade dos mesmos. O livro apresenta um exercício (com todos os acertos e erros) técnico, estético e ético para aqueles que se aventuram na arte da criação cênica. Soraia Maria Silva