

# *Desde la imaginación para el mundo*

*El proceso de transformación de una idea para la puesta en escena de pequeño formato.*

*Por*

*Ana María Mutis*

*22 de Mayo, 2018*

*Puesta en Escena de Pequeño Formato*

*Artes Escénicas*

*Universidad Javeriana*

*Maestro: Johan Velandia*

## ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	3
<i>CAPÍTULO 1: La idea original</i> .....	5
<i>CAPÍTULO 2: El proceso de escritura</i> .....	8
<i>CAPÍTULO 3: Los actores</i> .....	13
<i>CAPÍTULO 4: El formato, El tiempo y el espacio</i> .....	15
<i>CAPÍTULO 5: Los percances y transformaciones</i> .....	17
<i>BIBLIOGRAFÍA</i> .....	19

### *Introducción:*

El principal interés de esta investigación parte de la inquietud por las diferentes modificaciones a las que se somete una *idea original* en los procesos necesarios para crear una puesta en escena. En esta medida se realizó un trabajo de entrevista con dos dramaturgos Colombianos: Fabio Rubiano y Johan Velandia. El objetivo de estas entrevistas fue el de identificar si existen diferentes etapas o patrones comunes en todos los procesos creativos y si estos se pueden poner en teoría a modo de un manual simple para dramaturgos. Con la intención de que esta información pueda convertirse en una herramienta o referente para futuros procesos de creación se ha reunido esta información en conjunto con referentes bibliográficos de otros autores en relación a este tema en particular, como lo son Edgar Ceballos y Eugenio Barba.

La primera inquietud que surge en esta investigación es la de diferenciar la fuente de la idea original. Como consenso general, la fuente es el material primario del cual parte la idea original. Es un referente externo al autor, el cual interviene como primer estímulo para que surja la idea original. Ahora, la *idea original* es el término que nos interesa investigar. ¿Cómo se transforma una idea original desde que se concibe en la cabeza del dramaturgo o el artista creador hasta que se pone en escena? La intención de categorizar todos los procesos creativos que existen para la puesta en escena en un orden y una estructura específica es muy candida y también imposible de lograr, ya que cada ser humano concibe y produce sus patrones creativos de una manera distinta. Lo que esta investigación pretende es poder aclarar y proponer una guía, un manual sencillo que pueda convertirse en referente o pueda utilizarse como recurso cuando un proceso creativo se estanca o cuando existe la intención de hacer una puesta en escena pero quizás no exista una comprensión completa de todos los procesos. A pesar de que cada creación se desarrolla de una forma diferente, siempre existen denominadores comunes. Elementos que intervienen en todas las puestas en escena. En esta investigación se plantean cinco etapas:

1. La idea original
2. El proceso de escritura
3. Los actores

4. El formato, el tiempo y el espacio
5. Los percances y transformaciones

Es importante resaltar que estas etapas no suceden necesariamente en este orden, pero así se desarrollarán en esta investigación más adelante.

El margen dentro del cual se realizó esta investigación cubre en particular el pequeño formato como configuración teatral. Es decir, que la investigación está centrada alrededor del lenguaje utilizado específicamente para las obras de pequeño formato. En esa medida es necesario establecer qué se considera pequeño formato en el ámbito teatral, ya que es un concepto que puede variar en definición dependiendo del autor. Para esta investigación el pequeño formato encubre obras teatrales que se desarrollan en espacios no convencionales y/o pequeños en tamaño, con un aforo de pocas personas y de bajo presupuesto. Una obra de pequeño formato puede ser de larga duración, a diferencia del micro teatro. Es importante resaltar una particular sensación de intimidad que es inherente a todas las obras de pequeño formato por la inevitable cercanía del espectador a los ejecutantes. Parte del objetivo del teatro de pequeño formato es transformar la relación que existe entre el participante y el ejecutante. En donde el espectador ha dejado de observar desde un asiento de terciopelo lejano, para estar tan cerca al actor que pueda perfectamente escucharle susurrar.

Finalmente, cabe aclarar que lo que está escrito aquí, por su servidora la autora, no es una verdad absoluta ni un manual invariable. Cada persona que es capaz de crear tiene su forma individual de hacerlo. Así como “El héroe de las mil caras” de Joseph Campbell pretende descomponer todas las grandes historias en las etapas del viaje del héroe; la pretensión de esta investigación es trazar un posible camino para todo aquél que se encuentre perdido y descubra aquí valor en lo que el texto tiene para ofrecer.

## Capítulo 1: *La idea original*

*Un director puede crear una obra a partir de fragmentos de otros dramas. Esta rica veta de creatividad se detuvo solo desde la introducción de esas leyes y teorías tontas al respecto de la originalidad. Shakespeare y Molière serían dramaturgos muy pobres sin sus plagios. Un arte que en esencia se transforma y se transmuta no debería renunciar a ninguna de sus fuentes, sus orígenes mas profundos.*

–Schechner, 1968

Si usted es un artista, y entiéndase artista como aquella persona que crea algo y desea que ese algo sea eventualmente observado, debe admitir por encima de cualquier principio que su idea no es en lo mas remoto original. Todo lo que observamos, todo lo que ha sido creado por el hombre ha sido, en alguna medida, robado de alguien o algo más. Todo lo que perciben nuestros sentidos se convierte en estímulo; puede ser cualquier cosa, desde una frase en una conversación que se queda tallada en nuestra mente y se almacena en lo mas profundo hasta que algún día nos sea útil, hasta una melodía, una fotografía, una noticia en un periódico o, más aún, una experiencia que vivimos en carne propia. Para poder acercarnos al concepto de la *idea original* hay que partir del hecho de que nada de lo que se crea es original. Todas las ideas que usted pueda llegar a tener inician con el robo de algo mas. Llámeme usted, si desea, a este bien intencionado hurto “inspiración” si así descansa mejor su conciencia. Es importante que usted como artista entienda esto y en esa medida suspenda lo antes posible aquellas obstinadas convicciones de crear algo jamás antes visto, de dar con esa idea que nadie más en el mundo ha pensado antes que usted.

La originalidad en la creación no está en su singularidad o en su aislamiento en relación a todo lo que ya existe. No está en el ‘qué’, sino en el ‘cómo’. La *idea original*, como se plantea en esta investigación, solo existe en ese momento en el que el universo interno del artista y el universo externo de todo lo que lo ha rodeado se encuentran de manera incidental. En ese momento cuando aún no hay obra, cuando ni siquiera existe la sensación de proyecto y sencillamente sucede un estímulo que despierta un pensamiento particular. Su origen.

En la entrevista que se le hace a Fabio Rubiano (29 de Febrero del 2018) respecto a sus procesos de creación, al preguntarle por la inspiración el contesta: “La inspiración no existe,

existe la observación. No me pregunten por la inspiración cuando paso cada hora del día trabajando en absorber absolutamente todo. Hay que anotar, la memoria es traicionera. Escríbelo todo.” Finalmente, lo importante aquí es comprender la importancia del acto de robar. No desde la copia o la imitación sino desde la apropiación. ¿Por qué éste estímulo es importante para mí? ¿Qué hay en él que me invita a querer hablar al respecto? En palabras más académicas: La idea original, surge por el encuentro entre la fuente (el referente) y el contexto interno del artista.

La mayoría de las obras surgen por necesidad. Existen dos tipos principales de necesidad: la necesidad por demanda y la necesidad por inspiración. Esto quiere decir que un artista o dramaturgo busca este lugar o este evento desde dos posibles contextos. En el primer contexto ‘La necesidad por demanda’ hay una fuente externa que le presenta la oportunidad de buscar un proyecto. Un ejemplo claro de esto fue el proceso sobre el cual se desarrolló la obra ‘Camargo’ dirigida por Johan Velandia. En una temporada de teatro, Casa Ensamble invita a varios directores a construir micro-series que se desarrollen en tres capítulos. Cada director era libre de escoger su temática. Dentro de este proyecto se encontraba el director Manuel Orjuela quién invita a Velandia a participar. Aquí se presenta la demanda. En estas circunstancias Velandia acepta pero se le informa que debe escoger la temática de la micro-serie inmediatamente ya que el comunicado de prensa sale al día siguiente. Él contesta de manera impulsiva que quiere hablar sobre los asesinos en serie.

“En ese momento fue la primera idea que se me ocurrió, no tenía ni idea de cómo iba a abordar el tema ni de qué quería hablar. Pero recordé que una amiga me había contado que en la madrugada pasaban un programa sobre asesinos en serie, esa noche lo ví (...), al otro día me levanté a leer; ya tenía uno Alemán que desollaba viejitas...me encantó. Luego decidí buscar asesinos en Colombia y encontré el ranking de los peores asesinos en serie del mundo y en el top 5, 3 son colombianos. El Monstruo de los Andes, Garavito y Camargo. (...) Empecé a leer sobre Camargo y descubrí que había estudiado en el mismo colegio que yo. 50 años antes.” (Johan Velandia, 23 de Abril del 2018)

La idea original en este caso en particular se presenta como una consecuencia de la necesidad por demanda. En dónde primero se abre un espacio en el cual el artista necesita buscar su idea original por un estímulo de solicitud.

Por otro lado, existe también la necesidad por inspiración, que es la que se presenta con menos prejuicio. Ese tipo de creaciones surgen por la necesidad interna del artista, en donde la demanda parte de una inquietud investigativa. Es decir, el autor siente la necesidad de hablar sobre algo que le inspira. “Hay que preguntarse: ¿De qué quiero hablar? Tiene que ser algo que vibre, no algo que esté de moda. Lo primero que yo defiendo es que un tema no es una obra. Mi preocupación es: ¿en dónde está el drama?” (F.Rubiano; 29 Feb, 2018 )

Si, la idea original es completamente personal. Fabio Rubiano hace un punto muy importante. Cuando el autor tiene la pretensión de hablar por hablar, la creación no funciona. La creación no debe buscarse desde un consenso social. No se debe buscar crear desde ‘lo que está de moda’, desde ‘lo que es controversial’ solo porque es un referente popular. En la medida en la que no hay honestidad y no hay esencia en la idea original, la creación no va a funcionar porque no hay en ella un contenido que se sostenga.

El concepto de la honestidad en relación a una creación artística es difícil de concretar ya que de por sí, definir que es honesto o verdadero es completamente subjetivo. Sin embargo la premisa sobre cómo debe surgir la idea original está fuertemente conectada a la honestidad. Se mencionó anteriormente que ésta semilla surge en el encuentro entre el universo interno del autor y el contexto que lo ha rodeado. La honestidad aparece en ese lugar donde estos eventos confluyen. Para que el contenido de una creación se sostenga, debe tener un peso. Este peso se lo da el autor cuando recurre a su universo interno para llenar ese espacio de inspiración que brinda el referente. El autor debe querer hablar sobre lo que crea, si crea únicamente por un interés vacío, la semilla original estará igualmente vacía.

#### Conclusiones:

1. La idea original es el encuentro entre el referente que se roba y su apropiación desde el universo interno del autor.
2. La idea original puede surgir por necesidad de demanda o por necesidad de inspiración.
3. La idea original debe sostenerse con el peso del interés del autor. No por moda. De otro modo estará vacía.

## Capítulo 2: *El proceso de escritura*

*La dramaturgia en este caso, significaba la creación de una compleja red de vínculos en lugar de un proceso lineal. También era una manera particular de pensar. Implicaba el permitirme un proceso de asociación y mezclas, a conciencia o de manera accidental, pre-estableciendo hechos y componentes para transformarlos, haciéndolos parecer extraños y difíciles de identificar. Yo dibujaba deliberadamente situaciones que no era capaz de reconocer. Así tenía que descubrir una nueva coherencia en estos hechos y componentes.*

*–E. Barba, p.33*

Una vez se concibe la idea original, la inspiración, se inicia el proceso de escritura. Este es el proceso quizás más largo y con más posibles variaciones ya que escribir una obra puede demorarse entre un día a varios meses a varios años, dependiendo del proceso de cada dramaturgo. Existen muchas metodologías para escribir una obra, sin embargo hay elementos ineludibles que son absolutamente esenciales al momento de comenzar a escribir.

En primer lugar, en cualquier proceso de escritura debe haber un trabajo de investigación. Una vez se ha decidido sobre qué se quiere hablar es importante definir, desde dónde voy a abordar eso de lo que quiero hablar y cómo voy a hacerlo. Nuevamente, no es el ‘qué’ quiero decir, sino cómo voy a decirlo. El proceso de investigación es útil para nutrir la idea y comenzar a delinear un camino para lo que luego se convertirá en la puesta en escena. Es el primer hilo dramático que se crea.

“Las obras vienen con sus propias necesidades. Mi preocupación es en dónde está el drama? ¿En dónde tengo que hacer el acento? Cuantos puntos de vista existen? Como dramaturgo tengo que estar en conflicto. El primer drama es el mío” (F. Rubiano, 29 Feb, 2018)

Aquí Fabio habla sobre el elemento fundamental en el proceso de escritura. La tensión. El conflicto es el elemento dramático más importante en el proceso de escritura, encontrar por qué quiero hablar de lo que quiero hablar. La tensión es la columna vertebral de la obra, es la que la guía y la permite avanzar. Una obra que no tiene necesidad, que no tiene conflicto, no vale la pena ser contada.

Dado el caso de que sea difícil encontrar el drama o hallar un camino por el cual proceder en el proceso de escritura, hay varias herramientas que se pueden utilizar como recurso:



Cuando se le preguntó tanto a Johan Velandia como a Fabio Rubiano, cómo eran sus procesos de escritura ambos respondieron, curiosamente, con algo similar. “Nunca comiences por el principio.” (F. Rubiano, *idem.*) Ni Rubiano para su obra ‘Cuando estallan las paredes’, ni Johan Velandia con ‘El Ensayo’ empezaron sus procesos de escritura por el principio. Para la obra ‘El Ensayo’ Johan Velandia comienza con un monólogo que no pertenece a ningún punto particular en la historia de la obra, pero que está centrado en contextualizar la situación de la obra. Finalmente esa pieza ni siquiera se utilizó en la versión terminada. Como bien lo explica Barba. El deber de un dramaturgo no es necesariamente construir un universo lineal, es el encubrir una gran cantidad de núcleos en una red y poder unirlos con coherencia. En esa medida, al escribir en desorden se convierte en un ejercicio de síntesis y organización.

Por otro lado, Rubiano menciona que la mejor manera de encontrarle conflicto a una historia es encontrando el conflicto del autor. Si el autor entra en conflicto será más fácil para el hallar el drama. “No voy a escribir como quiero, sino como no quiero. Como dramaturgo tengo que estar en conflicto. Si pienso en cómo no quiero escribir, voy a contemplar otras perspectivas, y es importante pensar que siempre hay alguien con esa perspectiva.” (Rubiano. *Idem.*) La propuesta sobre el proceder en el proceso de escritura de Fabio se vuelve muy interesante. Con mucha frecuencia como escritores tendemos a quedarnos en lugares cómodos. El obligarse a uno mismo a pensar o narrar desde una perspectiva de la cual no queremos, nos pone en una situación inmediata de conflicto. Por ejemplo: Si la idea original habla sobre la corrupción y el asesinato de campesinos por un líder político, ¿Por qué no preguntarse cómo se siente ese líder? ¿Por qué no, en lugar de caer en el lugar común gastado y repetido de evidenciar la injusticia, narrar desde la perspectiva de ese hombre? En ‘Labio de Liebre’ ocurrió precisamente así.

Nuevamente es importante aclararle al lector que estos ejercicios no son obligatorios y no suceden en todos los procesos creativos. Simplemente pueden llegar a serle útil en la medida en la que aparezca una necesidad o interés de aplicarlos.

En el proceso de escritura el autor descubre sobre qué quiere hablar, cómo quiere hablar de eso y por qué es interesante aquello de lo que quiere hablar. Ya se ha establecido que el primer paso en el proceso de escritura es la investigación, un trabajo previo o simultáneo a la creación de la obra, en donde se encuentran o recurren a diferentes referentes para crear el contexto o el universo de la obra. En ‘Sara Dice’ se usa como fuente un texto sociológico de un escritor japonés llamado Mako Saguro, el proceso de investigación se centró en la lectura de

aquellos textos. En ‘Camargo’, como bien lo narra Velandia, se hace una profundización sobre los asesinos en serie y también se utilizan las transcripciones o los audios del juicio que se le hizo a este asesino. Es necesario tener presente que una obra siempre ha de necesitar investigación. En la investigación siempre se utilizan referentes. En ‘El Ensayo’ de Velandia se recurre a una historia que el dramaturgo escuchó para comenzar a escribir, pero el proceso de investigación sucede cuando la narrativa se desarrolla en un contexto específico: Una comuna pobre de medellín.

El segundo paso en el proceso de escritura está centrado en encontrar el drama. Si ya dentro de la idea original existe un tema o un vago concepto, el drama es el segundo elemento que ha de aparecer. Aquí se dan dos posibles ejercicios que pueden ayudar a buscar el drama de la obra. Se refiere a la palabra ‘drama’ cómo conflicto o tensión principal en la obra. En la escritura debe haber necesidad, ¿Qué necesita la obra? ¿Qué es aquello que necesita ser contado? ¿Por qué?. Aquí es en donde se comienzan a dibujar los personajes. El personaje lleva la carga de la obra, porque en él o ella está la necesidad. Ante los personajes se manifiestan los obstáculos. Durante la entrevista, Johan Velandia (2018) habla sobre los ‘enrarecimientos’. Sobre cómo se le da a entender al espectador la tensión en la obra desde la relación entre los personajes y el universo en el que son creados. En el proceso de escritura es vital la relación entre unos personajes y otros; y entre los personajes y su contexto. Cada personaje tiene un objetivo, una motivación. La tensión se dibuja cuando el autor no le permite a los personajes lograr esos objetivos con facilidad.

Era suficiente establecer un método de obstáculos y limitaciones que respetara reglas estrictas: por ejemplo, comenzar desde una situación opuesta a aquella que quiero contar o limitar radicalmente el espacio, cambiar el lugar en dónde se desarrolla una escena (...) Este proceso deliberado de obstrucción (...) abría nuevas perspectivas que extendían mis opciones.

(Barba, p.33)

Barba está hablando de su proceso para estimular la creación de dramaturgia. Barba en particular ha trabajado desde la creación del texto en relación con el actor. Ahora, la escritura y el trabajo de ensayo no suceden de manera simultánea, el dramaturgo no se sienta a redactar y re-escribir mientras ensaya con sus actores. El autor edita. Cuando Rubiano habla de su proceso de

escritura menciona cómo él llega al primer ensayo con una propuesta de texto y luego de que se pone ésta en escena comienza a determinar qué de lo que escribió funciona desde la puesta en escena y propuesta de los actores. Luego anota todo lo que no funcionó y regresa a la escritura para editar. Pero siempre existen estos experimentos en dónde el autor busca ponerse a sí mismo en una situación dónde no es fácil crear el drama. Si es fácil, es aburrido.

El tercer elemento que aparece en el proceso de escritura es la acción. La acción es el lugar en dónde se realiza la tensión. La acción es quizá el elemento más importante en el proceso de escritura por que es la que le proporciona peso a la narrativa. Acción es reacción “Mecánico, dinámico, dramático. No es quién soy, sino qué es lo que hago” (Rubiano. Idem). En esa medida, al establecer la acción dramática del texto ya se ha comenzado a desarrollar toda la línea narrativa, que es sencillamente una serie de acciones que se desencadenan desde el drama de la historia, desde su necesidad. Como lo cita Edgar Ceballos (1989) en su libro ‘Principios de Dirección Escénica’:

“Ya que una obra es esencialmente acción y que un actor es primeramente un ser humano que actúa, nuestro director buscará trazar el lugar, la forma y planear la acción; para ello, propondrá a los actores sus lugares, sus distancias los unos de los otros, los movimientos que hagan, sus relaciones, la forma de sus diálogos y sus silencios, los tiempos y asimismo en su mente la veracidad de los personajes, la expresión de sus emociones, la lógica de los acontecimientos (...) El director debe tener una idea clara de la secuencia de los sucesos, pero no existe razón alguna que impida modificarla o alterarla en el curso de los ensayos.”(p.16)

Johan Velandia cruza un proceso de escritura dramatúrgica muy apegado a estas condiciones en su obra ‘Tratado de culinaria para mujeres tristes’. Esta obra está inspirada en la novela del mismo nombre escrita por Héctor Abad Faciolince, esa fue la fuente inicial. La idea original aparece por demanda cuando a Johan se le solicita hacer una obra exclusivamente con mujeres y comienza a buscar el drama de la obra que quiere crear. Hubo dos borradores completos de libreto, que se elaboraron en un proceso de creación conjunto con las actrices, hasta que finalmente él tomase la decisión de hacer una pieza didáctica en dónde su trabajo principal fue el de crear los hilos conductores que uniesen las acciones de cada escena. El trabajo

del dramaturgo, como se ha mencionado antes es el de crear vínculos entre contexto, personaje y acción.

El cuarto y final elemento por el cual se altera el proceso de escritura es la edición; y en esta medida es imperativo pedirle al lector, a ése lector con intenciones de desarrollar un texto, que no se enamore de aquello que escribe que no es útil. Con mucha frecuencia en los procesos de escritura el dramaturgo se enamora de la prosa que escribe, pero es necesario que este entienda que todo lo que está escrito debe ser en pro de la obra y debe enaltecer la obra en la medida en la que sustenta o lleva a la acción. Rubiano (2018) habla de esto en su entrevista:

“El texto no está finalizado cuando se comienza a ensayar, el escenario y los actores son los que hablan. Ellos determinan lo que funciona y lo que no funciona. Cuando quito algo de lo que he escrito, lo quito cuando es bello pero no lleva a una tensión. Lo quito cuando es literatura, cuando no lleva a nada.”

Escuchamos con frecuencia aquella frase de ‘no se case con nada.’. Al momento de preguntarle si alguna vez le dolió editar su texto y eliminar piezas de las cuales se había enamorado, él contestó “Me he divorciado dos veces. Sencillamente porque las cosas no funcionaron.” El dramaturgo no debe ser obstinado, debe pensar siempre que aquello que escribe debe sustentar la acción en contenido y no en forma. Peter Brook hace referencia a esto al hablar del teatro muerto y el teatro vivo en su libro ‘El espacio Vacío’. Para Brook, el teatro muerto es aquel que se ha ocupado de sostener formas y estructuras vacías que ya ni siquiera se sostienen en el contexto en el cual se muestran, mientras que el teatro vivo se ha enfocado en resignificar el contenido. De la misma manera, el texto está vivo en la medida en la que su contenido es dinámico.

### Capítulo 3: Los actores

Eugenio Barba, en su libro ‘On Directing Dramaturgy: Burning down the house’ habla sobre los tres niveles de la dramaturgia:

“

1. Orgánico/Dinámico: Nivel elemental, se enfoca en el proceso de composición y costura de dinamismos, ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores.
2. Narrativo: interconectando los eventos que orientan al espectador sobre el significado o significados del performance.
3. Evocativo: La capacidad del performance de producir una resonancia íntima con el espectador. Es esta la que captura el significado intencional y escondido significado, específico a cada espectador. ”

El primer nivel, el orgánico, es la relación más directa que se establece entre Director y sus actores. Cuando el texto que el dramaturgo trae se lleva a la escena pasa a manos de los actores y, dependiendo de la metodología de cada director, pueden o no pueden intervenir los textos. Sin embargo, el actor juega un rol fundamental en la construcción dramática de la puesta en escena. Johan Velandia por ejemplo, con mucha frecuencia colabora con los actores. Tanto en ‘Tratado de Culinaria’ como en ‘El Ensayo’ su proceso de construcción de la puesta en escena partía de las propuestas de los actores y luego él las relacionaba con su visión particular. Proponía diferentes tipos de ejercicios para que los actores realizaran sus propuestas escénicas, sobre las cuales luego él construía:

“En Tratado les puse la tarea de escoger cinco recetas y hacer, con cada una, una propuesta de escena. Cada receta tenía una condición. (...) Entonces mi trabajo era ver cómo conectaba yo las propuestas de las actrices. Con el concepto que yo tenía de la obra que finalmente terminó siendo ‘lo artesanal’.” (J.Velandia, 2018)

La creación de la puesta en escena sucede cuando el director, con su idea, la pone en manos de los actores y les estimula por medio de ejercicios a que contribuyan a la creación. Por eso tantos directores escriben sobre los ejercicios para el actor. Como lo hace Augusto Boal o Eugenio Barba, en donde los procesos de creación para la puesta en escena parten del trabajo en

el director de generar obstáculos, pautas o criterios y estimular la creatividad del actor. Manuel Orjuela, director Colombiano, ha producido durante su carrera casi exclusivamente obras de pequeño formato por su interés particular en la dinámica de las relaciones que se construyen. En esta medida el también trabaja con los actores en el proceso de construcción de dramaturgia, aproximándose particularmente a la intimidad del pequeño formato y buscando trabajar esa intimidad desde el actor. Plantea esta búsqueda desde condiciones en el espacio, como lo hizo en ‘La Hermana’ al montarla en Cuatro Paredes. En donde la obra de pequeño formato se desarrollaba en la sala de una casa con cuatro frentes para los espectadores. También trabaja esta búsqueda desde la experiencia personal del actor. Una inquietud particular de Manuel Orjuela es la línea en donde confluyen los textos y las narrativas personales del actor. Esto se denota con claridad en su obra ‘Te estas volviendo Chejov’ en la cual mezcla los textos de La Gaviota de Chejov con textos propios y de Javiera Valenzuela, actriz con la cual colaboró en la creación de dramaturgia.

De modo que el trabajo del dramaturgo jamás es impositivo, incluso si el texto se fija antes de que comience el montaje, incluso si las ideas generales sobre la puesta en escena ya existen, el proceso de la puesta en escena debe ser flexible y estar a la disposición del actor. Ya que recaer en manos de él la historia que el dramaturgo ha creado, su cuerpo y sus acciones son el contenedor del drama que se ha creado.

#### Capítulo 4: *El formato, El tiempo y el espacio*

*En los ensayos, la altura de una silla, el tejido de un traje, la luminosidad de la luz, la calidad de la emoción, importan en todo momento: La estética es práctica. Se equivocaría quien dijera que eso se debe a que el teatro es un arte. El escenario es un reflejo de la vida pero esa vida no puede revivirse por un momento sin un sistema de trabajo basado en la observación de ciertos valores.*

–Peter Brook, P.97

El tiempo y el espacio es ahora. Si bien la obra puede desarrollarse en un contexto histórico diferente a la actualidad, El espacio y el tiempo de la obra es el aquí y el ahora. El contexto en el cual una obra se observa es infinitamente relevante en la recepción del espectador. En esa medida, cuando el texto se ha escrito se debe tener presente que aquellos que eventualmente vean la obra puesta en escena, la observarán en un contexto de tiempo y espacio determinado para ellos. Es importante tener presente que el espectador es también un elemento activo en la obra y en esa medida su juicio la modifica, la resignifica.

Aquí es el lugar en dónde el texto que ha escrito el autor se encuentra por primera vez en el espacio tri-dimensional, en el tiempo y el espacio. El autor tiene dos espacios y dos tiempos que debe definir en su proceso de creación. El primer espacio es el que se desarrolla adentro de la obra. ¿Es un espacio real? ¿Es un espacio fantástico? ¿Cómo se comporta ese espacio durante la obra?. En ‘Sara dice’ de Fabio Rubiano, el espacio es un no lugar. Algunas veces es una oficina, algunas veces es la sala de una casa, algunas veces no es ningún lugar. El segundo espacio es el que contiene la obra, el espacio real. ¿En dónde va a mostrarse ante un público y por qué en ese lugar y no otro? La selección del espacio real en donde se desenvuelve la obra afecta la manera en la que el espectador la percibirá, por eso precisamente se hace referencia al pequeño formato. La decisión respecto al formato de la obra parte de la proyección hacia el aforo que se desea o la demanda/oferta de un espacio en particular.

Tanto ‘Camargo’ y ‘El ensayo’ de Velandia, como ‘Yo no estoy loca’ de Fabio Rubiano y Marcela Valencia son obras de pequeño formato que fueron concebidas de esta manera por una demanda/oferta de los espacios. En esta medida, la obra se concibe desde una perspectiva diferente al momento de ponerse en escena por la relación que tendrá la obra con los personajes

que la observan. Con frecuencia en las obras de pequeño formato los ejecutantes tienen algún tipo de interacción con el público. En ‘Camargo’ se sientan y comen en la mesa con los actores. En ‘Kassandra’ dirigida por Jorge Hugo Marín, director Colombiano, la actriz le habla a los espectadores, les pide que traduzcan y le iluminen con sus celulares. De modo que el espacio real en el que se concibe la obra es también una decisión necesaria desde que se comienza el proceso de montaje.

Los dos tiempos en los que se desarrolla la obra son el tiempo de la obra, la temporalidad en la que se desarrollan los eventos: la época, los días en los que transcurre, etc. Esta decisión afecta no solamente a nivel de producción ya que en esta medida se selecciona el arte y vestuario de la obra, así como toda su escenografía; sino que también afecta el lenguaje que se maneja y la relación que los actores puedan llegar a construir entre ellos desde sus personajes. Llamémosle a este tiempo el tiempo dramático. El tiempo dramático puede ser un tiempo específico como puede también ser un tiempo no específico. En ‘Tratado de culinaria para mujeres tristes’, por ejemplo, no existe un tiempo definido, no se sabe cuantos días transcurren, no se define si es de día o de noche o la época en la que existen sus personajes. Sin embargo el no tiempo es una decisión consciente del director.

Finalmente existe el tiempo contextual, es decir el tiempo en el que la obra está siendo observada. No en términos de duración sino en términos de contexto. Este elemento en cierta medida no se somete a la voluntad del artista ya que no podemos existir en ningún otro contexto o tiempo que no sea siempre el presente. Sin embargo el recurso se utiliza como criterio de creación. Para la obra ‘El Crimen del Siglo’ obra escrita por Miguel Torres, es una obra que trata sobre los días previos en la vida del asesino de Jorge Eliecer Gaitán. La obra estrenó unos cuantos días después del 9 de Abril, fecha en la cual Gaitán murió. En esta medida el contexto en el cual los espectadores vieron la obra era uno en el cual este evento histórico estaba presente debido a su contexto. La decisión de estrenar en Abril no fue una decisión necesariamente intencional, sin embargo afectó por completo su recepción y ayudó a que se popularizara por el tiempo contextual en el que se presentó.



## Capítulo 5: *Los percances y transformaciones*

*No hay mejor oportunidad que el azar.*

*–Fabio Rubiano*

Este breve capítulo está centrado en lo que no se prevé. Para este punto el artista ya ha escrito, si bien previo a o paralelo al proceso de puesta en escena. También en este momento ha tomado decisiones de forma y contenido. Esta etapa sobre percances y transformaciones puede suceder en cualquier momento en el transcurso del proceso creativo, desde que se concibe la idea original hasta durante la experiencia de mostrar lo que se ha creado o incluso después.

Ningún proceso está resguardado de enfrentar accidentes o percances que puedan alterarlo. Y en esa medida el artista debe estar en la capacidad de asumir todo aquello que no puede anticiparse. En algunas circunstancias, los percances pueden ser perjudiciales. Puede suceder que faltando dos días para presentar una obra muera alguno de los actores, puede ser que se incendie el teatro, pueden suceder muchas cosas. Pero en pro de no dirigirnos hacia el pathos o el fatalismo, éste capítulo se enfoca en los percances útiles.

Durante el proceso de montaje de ‘Camargo’ Johan Velandia pasó por varios actores que asumieron el rol del asesino, sin embargo siempre terminaban renunciando por una u otra razón. De modo que faltando poco tiempo para el estreno del primer capítulo de la obra, Ana María Sanchez, actriz que había trabajado con él en el proceso de montaje y que participaba en la obra le sugirió que él hiciese el papel de Daniel Camargo.

Con la compañía de Teatro Petra, en el montaje de ‘Sara dice’, Rubiano contrató a un actor bastante mayor que tenía principios de Alzheimer, de ahí surgió el problema de que el actor con frecuencia olvidaba sus líneas. En lugar de despedir al actor o acortar los diálogos, Fabio resolvió permitir que el actor tuviese un papel durante la escena y que de ahí leyera todas sus líneas.

La resolución de percances es una habilidad necesaria para un dramaturgo porque un proceso creativo es extremadamente voluble. Por esa razón, cada accidente debe percibirse como una oportunidad para modificar y adaptar la obra a sus circunstancias. De esta forma se conserva flexible.

*Conclusión:*

El proceso de creación al cual se somete una idea para ser puesta en escena cruza varios filtros desde que se concibe hasta que es finalmente observada. Estos filtros o etapas por las cuales pasa el artista son completamente subjetivos y están ligados al contexto de cada creación. Sin embargo todo proceso creativo se ve afectado por los elementos de la puesta en escena que lo componen y sus respectivas variables. Queda entonces en manos del artista decidir cómo asumir su propio proceso.

La flexibilidad y la liquidez en términos de Zygmunt Bauman, son los que hacen de una creación algo honesto y real. Cuando el autor es capaz de adaptar su visión a todo aquello que lo rodea, hace que su creación se convierta en una colaboración entre su mundo interior y todos los estímulos que lo alcanzan. Construir una obra es un proceso exhaustivo lleno de repetición, representación y adaptación. En donde se presentan infinita cantidad de variables y eventos de los cuales surgen ideas, propuestas y núcleos que hacen que aquella idea original se convierta simplemente en un contenedor para una gran cantidad de hilos de diversas densidades y colores. Pero el deber de todo buen dramaturgo es, finalmente, el saber tejer.

Bibliografía:

- Schechner, R. (2002). *Performance Studies* (3a edición ed.). (S. Brady, Ed.) USA: Routledge.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad Líquida* (Primera Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Rubiano, F., Valencia, M., Escobar, L., & Garavito, M. (2014). *Teatro Petra 30 Años* (Primera edición ed.). Bogota, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Ceballos, E. (1992). *Principios de dirección escénica*. (Y. Hail, Ed.) Mexico: Gaceta S.A.
- Barba, E. (2010). *On Directing Dramaturgy: Burning The House* (Primera Edición ed.). New York, USA: Routledge.
- Johan Velandia, Entrevista personal, 23 de Abril del 2018
- Fabio Rubiano, Entrevista personal, 29 de Febrero del 2018

CAMARGO por Johan Velandia

El Ensayo por Johan Velandia

Tratado de culinaria para mujeres tristes por Johan Velandia

Yo no estoy loca por Fabio Rubiano

Labio de Liebre por Fabio Rubiano

Kassandra por Jorge Hugo Marín

El Crimen del Siglo por Miguel Torres

La Hermana por Manuel Orjuela

Te estás volviendo Chejov por Manuel Orjuela