

25 de febrero del 2014: Con el presente artículo buscamos de alguna forma mapear la trayectoria creativa e investigativa de la Compañía Escénica TRIBUSURE durante nuestro primer año de trabajo. Se trata más que de una exposición teórica, de un procedimiento de auto análisis y auto reflexión, que queremos compartir con la comunidad artística; porque creemos que todo aporte es válido en la medida en que realce el discurso de la investigación escénica nacional, e internacional.

Capítulo I

Proceso creativo

En primer término, es preciso comprender nuestra forma de sentir, de (con)vivir esta experiencia y de entendernos en ella, en otras palabras *ponerse en nuestros zapatos*, y desde esta postura abierta sumergirse junto a nosotros en la exploración y debate de estas ideas.

Nos gusta pensar que nuestra propuesta es danza, y es teatro, también es pintura y música, tiene improvisación y comedia, drama con poesía, interacción y juego; no se trata de decir es esto o aquello sino de afirmarnos dentro de límites desdibujados, habitar en un territorio frontera en el cual reconocemos algunas señales-conceptos tales como inter artes, postdramático, ritual, arte de la escena, performance del cuerpo, y algunos otros.

“El nuevo teatro... no es esto ni aquello, ni es otra cosa: predomina la ausencia de categorías y palabras para la determinación positiva y la descripción de lo que es. Aquí se pretende llevar el teatro un paso adelante y estimular métodos de trabajos teatrales que escapen de la concepción convencional sobre lo que el teatro es o lo que necesita ser.” (Lehmann, 2007: 22)

Nuestro trabajo parte de la creación colaborativa en la cuál existe una democratización del proceso, con personas responsables por la coordinación de cada una de las necesidades. Este punto de partida nos permite una especie de libertad creativa, múltiple, y sin restricciones,



En palabras de Jonathan Pereira “Lo interesante, lo bonito, es que somos cuatro profesionales investigando cada uno desde su lugar, cada uno está en su búsqueda pero que hemos logrado entendernos y más que eso vivir lo que estamos haciendo, los aportes de cada uno son invisibles pero se visibilizan a través de nuestros cuerpos”

Otro concepto fundamental dentro de nuestra propuesta creativa es entendernos como autores –intérpretes,



“Este término surge a partir de comprender que dentro de una experiencia oscilante entre ritual, performance y teatro post dramático, pero no identificada concretamente con nada, la cual parte de material auto referencial, el creador se convierte en el autor de lo que vaya a construir, de este “nuevo texto”, independientemente de si hay director o no.

(Gonzales, Felipe 2011:54)

Es dentro del marco de estas premisas que proponemos acciones y transacciones como material bruto que con paciencia van develando fisuras en las bases de nuestro discurso escénico, en las cuales nos interesa adentrarnos como grietas de un cañon profundo que escondieran grandes tesoros.

Para tener una especie de control dentro de este marasmo creativo y no caer en la tentación de confundir libertad con libertinaje ha sido necesario transitar una y otra vez con cautela a través de nuestro registro riguroso de todo el material investigativo que producimos y archivamos: El video, la fotografía, las bitácoras y hasta las redes sociales han sido grandes aliados que trabajan a nuestro servicio como manuscritos donde podemos leer claramente tendencias que se repiten una y otra vez en nuestro proceso lo que a su vez ha ido permitiendo identificar pautas de “dirección”, posibles rutas de creación, pautas estéticas, temas de interés.

En esta labor infinitamente dialógica del hacer- analizar hemos aprendido a tomar nuestras creaciones como palimpsestos sobre los cuales re-escribimos, transformamos y

potencializamos constantemente. Parafraseando a Bioy Cáseres citado por Gonzalez (2011): *“El proceso de creación es el lento clarear de la tendencia que, por su vagues, está abierta a alteraciones. El final puede ser que nada tenga que ver con la “maqueta inicial”*

(Recomendaciones al introducirse en este tema)

- Indagar en las herramientas disponibles y permitirse perderlas (o guardarlas) para utilizar nuevas.
- Ser permisivo con la intuición propia, como una de las posibles guías, prestar atención a los tiempos caóticos y sintetizar cuando sea el momento preciso.
- Tomar cada evento, idea, situación, texto, término, choque, avance y retroceso como relevante, archivarlo y tener una incesante revisión de la información disponible además de la que llegue constantemente.
- Saber que toda creación, en los procesos artísticos, muta y cambia sin importar su imagen ideal o esquema principal, tener en cuenta que la creación misma tiene cierta vida, por esto es bueno escuchar hacia dónde quiere cambiar sin abandonar la empresa (Gonzalez, Felipe 2011:60)



Capítulo II

Fundamentos de la Investigación

A continuación haremos un breve recorrido por el terreno teórico y metodológico sobre el cual cultivamos nuestro quehacer artístico. Como se menciona en el artículo I de este mismo trabajo, nuestra investigación-acción sienta sus bases en el work in progress, la creación post dramática, y la improvisación. Consideramos importante diferenciar para el lector las influencias metodológicas/ estéticas del lenguaje con el que dialogamos dentro de ellas. La diferenciación anterior la hacemos con la finalidad de expresar con claridad un tema meramente teórico, porque en la praxis creativa unas cosas no se desligan de las otras sino que confluyen simultáneamente en todo momento, tengamos o no conciencia de ello.



El Work in progress: Sobre este tema basta con decir que concebimos nuestro trabajo creativo como material bruto susceptible a una re-organización permanente con fines estéticos y espectaculares. Nos entendemos trabajando en un proceso que sigue su propio curso, como una obra que sigue evolucionando sin cesar.

Mostramos la imagen de la escena desarrollándose frente a los ojos del espectador, sin artilugios, ni ilusiones; nos relacionamos como interpretes creadores viviendo la dualidad de presentarse/ representar-se en el colectivo .

Creación post -dramática: ubicamos en el eje centro de lo post dramático su cualidad de explorar ámbitos de auto referencialidad dentro del entramado del espectáculo, porque reconocemos el carácter fragmentario del ser contemporáneo; es decir en primer plano se exponen fragmentos como memorias, imágenes, textos, movimientos, sueños, objetos

personales, por mencionar algunos. Relegando a otros planos todo lo referente a la representación: personajes, tramas, textos dramáticos y demás.

Lo que ha generado en nosotros inquietudes respecto a la dualidad presentación / representación encontrando abrigo en algunas palabras de Artaud (1896–1948) que ya venían siendo apuntadas por Gónzales en su trabajo de investigación:

“Exponer un momento metafísico (...) el regreso al evento mágico, al ejercicio de lo alquímico (como combinación de elementos y transformación), al uso del espacio para las palpitaciones, al encuentro de un sueño y no una copia de la vida cotidiana, además de fracturar las convenciones sociales. Estos elementos, poseen cualidades que afectan ámbitos tanto dentro de la puesta en escena, como en el cuerpo del intérprete y la situación del tiempo, muy similares a las del post dramático, absorbiéndolas para el trabajo” (Gonzales, Felipe 2011: 21)



El ritual: Tomar el juego escénico y desenmascarar su naturaleza ritual como territorio de investigación ha acercado en nosotros las fronteras entre el arte y la vida, desdibujando los límites de la interrogante planteada anteriormente con respecto al presentar/re-presentar.

Richard Schechner, en su libro *Performance Studies* (2006) define los rituales como: “Un acto presencial, donde sucede, una exteriorización a través del cuerpo de emociones, estados de ánimo, memorias, deseos y acciones, desde una estructura que permite la reconfiguración de los mismos. La estructura depende de lo que se quiera realizar durante el acto, por tanto, a sí liga el lugar, los elementos, los participantes y el fin”

“El ritual y la ritualización puede ser entendido desde cuatro perspectivas:

- 1- Estructuras: el cómo se ven y suenan los rituales, cómo son interpretados, cómo usan el espacio, y quiénes lo realizan.
- 2- Funciones: lo que los rituales permiten lograr para los individuos, grupos y culturas.
- 3- Procesos: la subyacente dinámica de conducir rituales, como los rituales promueven y proveen el cambio.
- 4- Experiencias: cómo es estar “dentro” del ritual.”, (Schechner, 2005: 56)

Vemos volver a nosotros esta cualidad ritualísticas de las disciplinas que estudiamos como la Capoeira, la Danza Butho, y el Kathak. Al explorar en escena estos lenguajes, que

hemos llamado lenguajes rituales, encontramos que oscilan con cierta facilidad entre la fiesta-celebración, el carnaval, y el juego. Este territorio frontera es lo que con anterioridad nos ha evocado el imaginario de un cuerpo en trance.

Dentro de esta naturaleza de juego es que nos convertimos en viajeros escénicos con el objetivo de crear "...memorias colectivas codificadas en acciones (...) que permiten a la gente entrar en una segunda realidad, separada de la ordinaria (...) [para lograr ciertos fines como] experimentar lo taboo (tabú, lo que permanece reprimido), lo excesivo y lo riesgoso (...)" visto desde la óptica del habitante Jonathan Pereira en este ritual: "Soy *t(h)an*, tan amplio que aquí me encuentro con otros yo de mi mismo". Es hacia estas experiencias extra ordinarias de presentación hacia donde dirigimos nuestro trabajo.

Improvisación: Improvisar no es una mera ocurrencia, no es hacer cualquier cosa arbitrariamente, pensamos que se trata de encontrar libertad total dentro de una serie de parámetros que aunque aparecen y re aparecen aleatoriamente estos han sido pre establecidos como dinámicas de juego durante los ensayos/ entrenamientos. Trabajamos la improvisación en dos flancos:

- A) Por un lado las estructuras de juego escénico que hemos ido nombrando como ("cuerpo del dolor", el "teléfono chocho", "Los Barquitos", "Los espasmos", "Espacios Vacíos ", etc, mismos que nos funcionan como *Leit motiv* o como posibles detonantes de acciones que van definiendo los lugares por los que transitamos durante la improvisación. Estas posibilidades de juego son barajadas al azar por los participantes o bien inscritas dentro de un "roteiro" que enmarca las tendencias dentro del hacer en escena. Estas estructuras a su vez pueden ser intervenidas por una serie de acciones aparentemente aleatorias como: imitar, apoyar, trasladar la imagen, observar, reciclar, repetir (entre otras opciones)

- B) Por otra parte la adquisición del lenguaje claramente definido entre las fronteras del Kathak, La Capoeira, el Butoh y el Circo. Esto nos permite una organización interna y conformación funcional de los códigos lingüísticos que utilizamos como habitantes del discurso. Como dice Halliday (S.f) en El Lenguaje como Semiótica Social: "La

regulación [del pensamiento] no esta en las formas del habla, sino en el conjunto de relaciones humanas que genera el pensamiento y el habla”(Halliday, S.f:38)ⁱ

Cuando nos referimos a adquirir un lenguaje, hablamos de una investigación profunda y conciente de la cual abstraemos información teórica, corporal (texturas, ritmos, engramas), energética, cultural, y estructural; fundamentados en el principio de arbitrariedad del lenguaje. Al igual que Cunningham, (1919-2009) no nos preocupamos por contar historias, porque creemos en el valor del movimiento por sí mismo. Nuestro trabajo tiene códigos que son incorporados paulatinamente como signos dentro del lenguaje escénico, entonces de una forma u otra nuestras “danzas” acaban siendo comunicación organizada según intenciones estéticas, una vez colocadas en escena estas estructuras, dejan de ser un simple movimiento, sea este cotidiano o no, adquiriendo una funcionalidad, un objetivo; en esta medida dejan de ser un simple gesto, código, transformándose en signos potentes que se tornan arte, danza, y por ende coreografía.

Capítulo III

Sobre el Entrenamiento

“Los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debe ejecutarlos de acuerdo con su propia personalidad.”

(Grotowski, 1970, p. 166).

Nos entendemos como artistas escénicos que danzan porque construimos un lenguaje que nos hace bailar. Durante nuestros ensayos vinculamos los entrenamientos con el proceso creativo mediante una exploración-investigación del cuerpo, la corporalidad y las corpografías de los autores-intérpretes en la búsqueda de aceptación y reconocimiento de las potencialidades y límites de cada uno de nosotros como parte de un colectivo; así con el agradable reconocimiento de las diferencias, nuestros entrenamientos no pretenden alcanzar la virtuosidad que exigen ciertas disciplinas, sino que se encausan hacia la preparación de un cuerpo con cualidades *pre-expresivas*, un cuerpo pensante y dispuesto para la acción.

“Es necesario conocer bastante el propio cuerpo para saber, exactamente la cantidad de aire y energía necesaria, al asumir tal postura. El cuerpo del autor, afinado para accionar y reaccionar ininterrumpidamente a los varios estímulos, ocupa el espacio del escenario y actúa sobre [y con] el

espectador, contando con un arte desarrollado por medio del entrenamiento físico riguroso”
(Sebiani, Leo 2010:34)

Nuestras sesiones pueden ser estudiadas desde dos perspectivas complementarias:

- A) Entrenamiento individual: Busca trascender las zonas de comodidad y seguridad dentro del propio cuerpo del autor-intérprete, permitir sorprenderse por los estímulos creativos auto referenciales (externos e internos)
- B) Entrenamiento colectivo: Orientamos nuestras sesiones de entrenamiento conjunto en el camino de preparación que requiere un cuerpo para sentirse libre al ejecutar las acciones físicas extra-cotidianas y/o para expresar los estados internos requeridos por la escena. Para lo que es imprescindible el trabajo sobre la conciencia muscular, la respiración, la resistencia, y la vinculación de los lenguajes rituales que estudiamos.

Concizamos con el Dr. Marco Guillen (S.f) en que: “Para producir tales efectos de liberación del fluir de las fuerzas del deseo, se deben favorecer ciertos tipos de arte y escritura que provoquen una proliferación e intensificación de lo sensorial en lugar de llevar a un espacio de significados únicos e idénticos.”

Nuestra metodología consiste en un libre fluir de las energías creativas, dentro de una cierta estructura que tiene mas o menos las siguientes características: Desde el inicio de la sesión de trabajo vinculamos con el calentamiento elementos de la dinámica como gestos, transiciones ritmo y tiempo, diseño espacial (los planos, profundidades,etc), relaciones corporales, vocalizaciones, de forma que paulatinamente sean incorporados y trascendidos durante las horas de trabajo. Es curioso que a pesar de la rigurosidad técnico que exige nuestro trabajo el objetivo principal nunca ha dejado de poseer una esencia lúdica, parafraseando a Sebiani (2010): [jugar]“en función de la total ausencia de encadenamiento lógico, enredo, o emoción” creemos que principalmente se debe tratar como un juego y no como un juicio.



Una vez finalizado el calentamiento individual pasamos a una segunda fase (precoreográfica) donde se vuelve primordial la escucha, la comunicación, y los ejercicios de acción-reacción, balance y equilibrio cuerpo-cuerpo/ cuerpo-objeto, precisión; durante este proceso aún de preparación todos realizamos juntos los mismos ejercicios siguiendo un ritmo colectivo, encontrando rupturas puntuales que se van desgarrando conforme interiorizamos nuestro ritmo individual (se disuelve en un tempo colectivo); es desde este estado corporal, agitado por dentro pero en total control y disposición, que continuamos con nuestros ejercicios de improvisación.

Cuando sentimos un aire espeso de repeticiones decidimos salir en busca de nuevos paisajes que incentiven nuestra exploración, dejamos el úsure y nos aventuramos en plazas públicas, escenarios de grupos aliados, cocheras, cafeterías, bosques, etc.

Luego de estas exploraciones sedimentamos esta información en nuestros cuerpos, y en la mesa de trabajo buscando, como dice Sebiani: “que el trabajo corporal sea potencializador del cuerpo, de la mente y del espíritu de los intérpretes creadores” (Sebiani, Leo 2010: 17)

Por eso agregamos que los entrenamientos nada tienen de fijo ya que son un proceso en pleno desenvolvimiento.



Dialogos colectivos de la Cia Escenica TRIBUSURE

Articulador: Daniel Cubillo

** Próximo artículo: El úsure El inframundo y El Butho*

Referencias Bibliográficas:

- Bitacoras de ensayos Cia Escénica Tribusure.
- Lic. Gonzalez, Felipe (2012) “ARECAE. Haciendo-Memoria del Autor-Intérprete” Trabajo de Licenciatura, Escuela de Arte Escénico: Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica.
- Sebiani, Leonardo (2010) “Corpografias: Uma Leitura corporal dos interpretes-criadores do grupo Dimenti” Pós Graduação em artes Cênicas: Universidade Federal da Bahia, Brasil.
- Dr. Sebiani-Serrano, Leonarno (2011) “Núcleo Deymos y Fobos:experimentações performáticas processuais” Tessituras e criação, revista de processos de criação em arte, comunicação e ciência. <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8021>
- Lehmann, Hans-thies (2007). *Teatro pós -dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Dr. Marco Guillen (S.f) “Tesis Sobre El post modernismo”¹

Referencias Virtuales:

- Dr. Sebiani-Serrano, Leonardo (2011) “Núcleo Deymos y Fobos:experimentações performáticas processuais” Tessituras e criação, revista de processos de criação em arte, comunicação e ciência. Extraído el 11 de Noviembre del 2013 de: <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8021>
- Ernst Fishner (S.f) “La Libertad del Arte” Extraído el 25 de febrero del 2014 de: <http://www.raco.cat/index.php/convivium/article/viewArticle/76385/0>
- Halliday (S.f) “El Lenguaje como Semiótica Social” Extraído el 26 de febrero del 2014 de: <http://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Halliday%20-%20El%20lenguaje%20como%20semiotica%20social%20Caps%201%20-%206%20-%2010.pdf>
- Rodrigues, André TRANSGRESSÃO NA MÁSCARA DO PALHAÇO (S.f) Processos Formativos e Educacionais (PFE) 10 de set 2013 del asitio cadernos virtuais de pesquisa em artes cenicass <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas>
- Sagaseta, Julia (2000) en Estudios de teatro Iberoamericano y argentino, itinerarios de I teatro latinoamericano Editor Osvaldo Pellettieri. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Socavado de <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=UjbYXxoFcmwC&oi=fnd&pg=PA53&dq=teatro+but+oh&ots=RwVGHqrHBN&sig=BX3IsLEzxkKOFChjSfwqSSa8cnE#v=onepage&q&f=true>
- Nóbrega, Petrucia da, Terezinha, Tibúrcio, , Larissa Kelly de O. M (2004). A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educaçãoEducação e Pesquisa [en línea. Univewrsidad de sao paulo, Brasil
- [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29830306>> ISSN 1517-9702
-

- **18 cosas que las personas altamente creativas no hacen igual que el resto**

-
- http://www.huffingtonpost.es/2014/03/07/18-cosas-que-las-personas_n_4918760.html