

De una verdad en reposo al caos como forma creativa

Lucía Servera, Diego Torres, Chapi Barresi, René Mantiñán

Introducción

Desde el campo de la educación del cuerpo (Crisorio, 2011) existen algunas reflexiones que se vienen dando con respecto a las prácticas corporales relacionadas con el arte, como pueden ser la danza, el circo y el teatro, entre otros. Una de las inquietudes que se plantean es si se puede considerar al teatro como una práctica corporal, y al mismo tiempo, por qué se lo puede considerar como tal. En el marco de esos estudios e investigaciones es que se realiza este trabajo. Se entiende que los procesos creativos promueven determinadas relaciones con uno mismo, con los otros y con las cosas, y es por ello que desde esta perspectiva se investigan los diferentes espacios de creación, en este caso particular de un proyecto de creación de una obra de teatro independiente que utiliza la metodología Serendipia.

En lo siguiente se intenta dar cuenta del análisis del proceso de creación de una obra de teatro llevada a cabo por un grupo de trabajo conformado por distintos roles: director, dramaturgo, dos actores, música y escenógrafa, y un rol que no está directamente relacionado a la producción artística, el de investigadora. A partir de ello se proponen los siguientes ejes de discusión: el concepto de verdad desde el discurso presentado por autores como Nietzsche (Nietzsche, 1998) y Foucault (Foucault, 1994, 1995, 1996), las relaciones que se propician en el grupo entre los creadores de la obra, y la creación desde el caos. Este análisis se lleva a cabo en continuo diálogo con la información recabada en el trabajo de campo y el seguimiento de los procesos creativos.

La particularidad de este proyecto se relaciona al método y el modo de llevar a cabo el proceso de creación, esto es, la propuesta se basa en la realización de una obra de teatro "desde cero". A partir del interés de los actores y la propuesta del director de hacer una obra en conjunto, y que tuviera la condición de empezar su creación "desde la nada", es que convocan a los demás participantes. Esta idea, que busca apartarse de las formas tradicionales de los procesos de composición teatral, sostiene que cada uno de los integrantes forme parte y se involucre, al mismo nivel, de un modo horizontal en la propuesta creativa. Así es que desde los diferentes roles se aportan ideas, sugerencias, cambios, incluso en relación a aspectos que corresponderían a otro rol; porque se consideran valiosos los saberes específicos y por otro lado no se los establece como incuestionables o inmutables.

Partiendo del alejamiento de la forma habitual de llevar a cabo la construcción de una obra teatral, se critica desde este método de trabajo la propuesta de una idea central, que funcione como eje para los demás roles que terminan resultando complementarios y accesorios. Una de las características que se puede analizar aquí es que se presenta una idea principal en detrimento de las propuestas creativas de l@s otr@s participantes, en esta forma más tradicional de creación las relaciones entonces pueden entenderse como jerárquicas. Esto es, existiría una racionalidad que organiza las prácticas (Castro,1994), de creación de una obra en este caso, que propicia ciertas relaciones de poder, basadas en la diferencia del valor de significación de los roles teatrales. Así, por ejemplo los planteos de la dramaturgia o de la dirección se establecen como ejes inamovibles y las demás labores quedan relegadas a cumplir con la ornamentación y el relleno del proyecto. Esta lógica se sostiene en formas tradicionales de las relaciones vinculares, es decir, a partir de dificultar el proceso creativo de cada rol obtura la posibilidad de legitimar el trabajo de construcción con los otros.

La iniciativa de comenzar "desde cero", es decir sin propuesta anterior prefijada, refiere a la ausencia de una idea previa, a la que l@s diferentes participantes del proyecto debieran adaptarse y trabajar en función de ella. Si bien se puede pensar que una idea previa era la de no tener ninguna idea anterior, tampoco puede negarse que cada un@ de l@s integrantes tenga una carga conceptual, teórica, estética, incluso política y ética con la que afrontar la construcción de la obra. Sin embargo, lo que sugiere este proyecto, es que los distintos roles presentaran sus propuestas, y a partir de ello ponerlas en práctica. Constituir narraciones, sucesos, conflictos, escenas, diálogos, ritmos, atmósferas, vestuario, relaciones espaciales, temporales y objetales, herramientas y estrategias actorales, partiendo de lo que cada participante puso en juego. En ese caos, en esa mixtura, se van creando cuestiones que luego son utilizadas o retomadas y otras dejadas de lado, al menos momentáneamente.

Lo importante de esta iniciativa es la necesidad de revisión continua y reflexión sobre las formas, los contenidos, los métodos y las perspectivas. Otra cuestión a destacar es la concepción de una obra como provisoria, no acabada y final, sino como parte de un proceso creativo más amplio, un proyecto artístico que no se agote en la rigidez de una composición de una vez y para siempre, basada en la repetición mecánica de procedimientos escénicos.

Partiendo de una relación paratáctica entre las funciones de los partícipes y creadores de la obra, es decir teniendo en cuenta que una propuesta no será subsumida a otra, sino que por el contrario alimentará a las demás, se puede aseverar, por otro lado, la importancia de la comunicación y el intercambio de posturas o ideas.

Este artículo se encuentra estructurado de la siguiente manera. En la próxima sección se presentará el método de creación colectiva denominado Serendipia. Luego, se analizará el concepto de verdad, desde una perspectiva foucaultiana, en las prácticas de creación de una obra de teatro comparando el método Serendipia con métodos más ligados a una práctica de creación tradicional. Seguidamente, se presentará un análisis y discusión de la creación de una obra de teatro a partir del caos. Finalmente, se precisarán algunas conclusiones y posibles trabajos futuros.

El método Serendipia

El método de creación colectiva presentado desde el grupo de teatro consiste en plantear una serie de objetivos y una determinada metodología de trabajo para poder alcanzarlos. Los objetivos originales de esta propuesta se basan en:

- Hacer una obra de teatro que integre diferentes proyectos artísticos impulsados por l@s participantes creativos. En este caso particular con responsables en la actuación, dirección, dramaturgia, escenografía y sonido (música y sonido).
- Buscar un modo integrador para que ideas particulares puedan integrarse y convivir en el contexto de una obra teatral.
- Potenciar la capacidad creativa de los diferentes participantes (director, intérpretes, músico, etc.) que integran la obra.
- Lograr que las diferentes áreas no estén solamente al servicio de las demás. Se busca que puedan lograr autonomía.

Por su parte, la forma en que empieza a articularse la realización del proyecto comienza desde la invitación de l@s participantes, la definición del contexto mínimo que pueda ser un limitante a la producción y la forma en que se desarrollarán las diferentes jornadas de producción, creación y realización de la obra de teatro. El hecho de que alguien realice estas invitaciones visualiza un rol ligado a la producción. Este rol puede ser ocupado por algún@s de los futuros participantes.

Invitación a l@s participantes: La importancia de esta parte de la metodología radica en la necesidad de incorporar personas que sepan que el proyecto requiere una gran intensidad de trabajo y compromiso, en términos generales se puede pensar que estos últimos serán mayores a los que se requieren en la media de los proyectos teatrales tradicionales para los roles que habitualmente son relegados a instancias más

acabadas en la realización de una obra como pueden ser la iluminación, el vestuario, la música o la escenografía. Esta etapa posee los siguientes lineamientos:

- Presentar las condiciones mínimas que requiere la obra. En este caso pensar en una realización interpretada por dos actores y que debe desarrollarse en la ciudad de La Plata.

- Pedirles a l@s participantes la presentación de una o más propuestas de trabajo o creativas dentro de su área, que no sea estanca y permita, si es necesario, incorporar algunas de las características propuestas por l@s demás participantes. Cada uno deberá estar dispuesto a conciliar con los otros proyectos, permitiendo que esto potencie la actividad creativa.

Jornada de trabajo y plenario de propuestas: Cuando los proyectos se presentan entre todos l@s participantes, se comienza a encontrar los elementos que puedan combinarse entre las diferentes ideas. Esto permite que se desarrolle individualmente cada proyecto, pero a la vez que los mismos convivan en un proyecto integral mucho más potente que la suma de los proyectos individuales. El plenario se realiza una vez a la semana con todos los participantes, sin embargo es deseable que cada proyecto particular pueda ir desarrollando sus ideas en otros momentos. Si durante el plenario no se logra una conciliación entre ideas, lo cual no permite continuar y genera estancamiento, el director general tendrá la potestad de definir la forma de continuar.

Responsabilidades de cada participante: Cada participante debe ser el responsable de que su propuesta pueda concretarse. Se espera además que su participación sea activa. El director de la obra posee un rol extra que se diferencia de los demás: es el encargado de coordinar los momentos de discusión y realizar una definición en caso de que la discusión no prospere.

La convocatoria inicial que dio forma al grupo creativo estuvo conformado por: Chapi Barresi (Actor), Diego Torres (Actor), René Mantiñan (Director), Casper Uncal (Dramaturgo), Natalia Lucía (Sonidos y Música), Victoria Calvente (Iluminación) y Lucía Servera (Investigación). Al poco tiempo de comenzar, Victoria Calvente debió dejar el grupo y se incorporó en el rol de escenógrafa Sol Polo.

Respecto del concepto de verdad

Al iniciar la creación de una obra a partir de, por ejemplo, la dramaturgia puede ser natural dado que tradicionalmente es una práctica común, sin embargo como se dijo antes, propone una jerarquía estática y vertical, en todo caso unidireccional. Es decir, cuando una propuesta regula y dispone las condiciones para que el resto de los roles aporte su especificidad con el objetivo de completar, llevar a

cabo y terminar una obra, lo que sucede es que se someten los conocimientos considerados complementarios a una idea originaria. Se puede decir que hay roles que acompañan a un rol que es principal y por tanto el más importante. Es allí donde se puede ver la propensión a cierta reproducción de valores, principios y verdades que promueven y crean un orden social determinado.

Para poder analizar esto se debe considerar, junto con Foucault, que la verdad efectivamente tiene una historia.

Que la verdad tenga una historia implica que no esté dada previamente y desarticulada de la historia de las prácticas sociales. Por el contrario, implica que se establece de una manera que define ciertas formas de subjetividad, de saber y de relación con las cosas y entre los hombres. Así es que cabe decir que el conocimiento y lo que se establece en un determinado momento histórico como verdad son invenciones, es decir que fueron verdades construidas, no son originales. En la *Primera conferencia de La verdad y las formas jurídicas*, (Foucault,1996) el autor retoma y analiza algunas reflexiones de Nietzsche, en este caso plantea, entre otras cosas, que la invención y el origen no son lo mismo: cuando se habla de invención es justamente para no hacer referencia al origen. Es así que el origen de algo puede entenderse como lo que está implícito, ya dado de antemano, lo esencial y verdadero; y el que algo haya sido inventado está expresando que fue fabricado en un determinado momento y lugar en base a determinadas relaciones de poder.

El conocimiento no es entonces original, no se encuentra en la naturaleza de lo humano, ni se halla en la esencia última del mismo. El conocimiento es una invención, ha sido fabricado y es producto de luchas y enfrentamientos, se da en relación a dominaciones, rupturas y violencia, y no en relación a la percepción de lo real, la continuidad o la identificación de las cosas con su naturaleza o esencia.

Una visión platónica del conocimiento, es decir un fundamento desde una filosofía clásica occidental, permite sostener una continuidad y una unidad en el conocimiento, que se sustenta sobre la posibilidad de lo real cognoscible, y de que el conocer es la adecuación y la semejanza de la percepción de lo real. Las cosas se pueden percibir naturalmente como son, y conocer está relacionado directamente al acercamiento a este ser de las cosas u objetos. A partir del análisis foucaultiano de algunas ideas de Nietzsche, se incorpora la posibilidad de pensar que el conocimiento, al haber sido inventado, se establece como producto de relaciones de poder, de luchas políticas, de violencia y de odio, y ya no por beatitud, continuidad y armonía.

“(…) si quisiéramos saber qué cosa es el conocimiento no hemos de aproximarnos a él desde la forma de vida, de existencia de ascetismo característica del filósofo. Para saber qué es, para conocerlo

realmente, para aprehenderlo en su raíz, en su fabricación, debemos aproximarnos a él no como filósofos sino como políticos, debemos comprender cuáles son las relaciones de lucha y de poder.” (Foucault,1996:28)

Esto permite pensar que la verdad se establece en función de luchas y batallas políticas, y no específicamente partidarias, sino en el sentido en que están establecidas en las relaciones de uno mismo con los otros, y que permiten encontrar relaciones de poder en todas partes, en formas complejas, que son dinámicas y que están articuladas. Por otro lado, pretender un origen del conocimiento y de la verdad implica que las cosas, aunque suene redundante, sean originarias, que tengan una esencia, y que por lo tanto el análisis de las relaciones de poder no pueda establecerse. En todo caso, si existiese la reflexión sobre el poder, este sería un poder estático, un poder que no circula, porque no se da en función de una relación o un entramado de relaciones, sino que está supuesto *a priori* en un orden también originario e inmutable.

Se pueden proponer dos niveles de análisis a partir del concepto de verdad: uno específico de la creación de una obra, y otro macro de la práctica de creación artística.

Dentro de la creación en este proyecto se puede pensar que de lo que se trata es de alejar de esta idea de verdad única, de conocimiento dado de antemano. Se analiza esta posibilidad en relación a lo planteado anteriormente: es decir que al criticar la idea de una verdad dada de una vez y para siempre, o sea originaria, plantea que esta es entonces una invención. Esto es, si una propuesta proveniente de la dramaturgia, para seguir un ejemplo, es la que determina los otros roles, es decir la que condiciona lo que debe hacer un escenógrafo, un actor, dónde van las luces y cómo generar determinado diálogo, se puede sostener que allí hay una verdad única a la que hay que respetar, a la que hay que someterse. Es aquí donde se puede pensar en un orden jerárquico de las funciones, donde la dramaturgia y la dirección estarían por sobre la actuación o la iluminación, por ejemplo.

Así se pueden analizar varios puntos: por un lado, las relaciones de poder inalterables, donde el saber de qué es lo que hay que hacer o decir lo tiene uno, o quizás dos, y los demás roles adornan, mejoran, completan, suplen necesidades de esa idea única, generando una dirección vertical del poder. Por otro lado, esto lleva a pensar en otro punto: la deslegitimación de las diferentes profesiones, ya que aquellas “complementarias” suponen cierto conocimiento técnico, de aplicación o mera ejecución, pero que en ningún momento (o en alguno muy limitado) tienen lugar a la creación artística de la obra. Otro punto de análisis, puede permitir pensar que esto al mismo tiempo constituye ciertos efectos de verdad, y reproduce cierta forma de hacer las cosas y no otras, pues organiza un modo de crear una obra de teatro,

establece de qué formas se deben realizar las prácticas de construcción, al coartar otras formas posibles. Esto último constituye el nivel más general de análisis al que se hizo referencia anteriormente, que corresponde a generar y proyectar un modo, un método único en la práctica de la creación artística.

Si por el contrario se plantea, como se ha propuesto en este proyecto, que los saberes específicos de cada rol sean los que permitan la construcción de una obra teatral, sin una idea previa entendida como verdad, se rompe con el absolutismo y la jerarquía del poder. Sin embargo, no se olvida que ese conocimiento, en este caso que permitirá llevar adelante la obra, es producto de luchas y relaciones de poder, y que por tanto es relativo, y al mismo tiempo perspectivo y contradictorio. Esos saberes específicos puestos en juego para la creación de la obra son los que, al cuestionarlos y articularlos, terminan por generar caminos de construcción conjunta. Se transforman los espacios que ocupan los roles y las diferentes profesiones, y el poder circula por esos lugares, corriendo algunos límites del conocimiento y de la intervención. Por último, esta forma diferente del trabajo creativo produce otras nuevas formas, y da cuenta de que no existe una manera única de hacer o de crear, y en un nivel macro de análisis, invita a la reflexión sobre prácticas menos reproductivas.

Caos como forma creativa

Un primer análisis del trabajo de articulación del proceso de creación en el proyecto deja ver ciertas dificultades. Por un lado, la producción continua de ideas, la construcción de diálogos y escenas diferentes, la utilización de distintos objetos e incluso la variabilidad espacial, propician una exposición constante al caos con el que la mayoría del grupo no está habituad@ a trabajar. Según los registros de campo, gran parte de los discursos sobre las dificultades de avance en la creación tienen relación con la falta de referencias estables con las que poder obrar. Por momentos existe la demanda por parte de l@s diferentes partícipes, de la repetición, el orden determinado, o la conclusión de algo en particular, como por ejemplo una escena que pueda ser ensayada, una secuencia que pueda ser repetida, un diálogo elaborado que pueda ser aprehendido, la utilización de determinados objetos que fijen algunas acciones, el acuerdo con respecto a lo espacial que establezca determinados movimientos o intervenciones, etc. Sin embargo, a partir de ese aparente caos o desorden se hace posible encontrar algunas continuidades, y para ello es necesario el diálogo y sobre todo la reflexión. Esto exige, al mismo tiempo, registrar las acciones y los saberes del otro como creador.

Si se tiene en cuenta lo analizado previamente con respecto a los trabajos más tradicionales de creación de una obra, donde las relaciones entre l@s participantes están regidas por cierta linealidad y

concentración del poder y del conocimiento, donde la legitimidad de ese conocimiento está jerarquizada y por ende se establece una verticalidad de los roles y profesiones, lo que permite partir del caos para generar una articulación a través del registro del otro como creador son la lucha y la contradicción. Estas últimas son las diferentes posibilidades y perspectivas de trabajo creativo. Al mismo tiempo esto permite entender, no solo las relaciones, sino la práctica de la creación como algo inacabado, inestable, con márgenes que pueden ser corridos o desplazados e incluso reinventados, dando lugar a distintas interpretaciones de los límites entre las diferentes disciplinas y profesiones.

Con respecto a estas cuestiones mencionadas, donde la creación está basada en la lucha, en el caos y en el desorden, también se puede decir que los creadores de la obra son intérpretes de esa obra, que al mismo tiempo es una interpretación, en el sentido que explica Foucault, cuando dice que para Nietzsche siempre la interpretación es inacabada. (Foucault, 1995) Esto permite volver a la idea de que la verdad es una invención y no está dada desde siempre o, lo que es lo mismo, que no es originaria, dado que los partícipes están involucrados en una batalla, en un continuo diálogo donde no deben apoderarse “de una verdad en reposo” (Foucault, 1995:45), es decir no deben subsumirse a una propuesta única y central, sino que por el contrario, deben crear una interpretación, una obra, en conjunto y articulación.

Según Foucault, “No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos.” (Foucault, 1995:43) Con ello cabría decir que la creación de la obra de teatro es una interpretación de otros signos, y no algo estable, dado, con límites claramente establecidos. Así, se entiende que los diferentes roles puedan trabajar articuladamente, horizontalmente y de forma coordinada, aún en el caos, ya que son intérpretes, y no técnicos meramente ejecutores o complementos de las demandas personalizadas. Por otro lado, esta perspectiva habilita la posibilidad de entender la práctica del teatro y de la creación artística como una práctica política y estratégica, y no ingenua, en tanto que implica tomar parte y hacerse cargo de las decisiones por parte de l@s que participan.

Conclusiones

En este trabajo se presentó la metodología Serendipia para la creación colectiva de una obra de teatro que pretende crear la misma sin que ninguna de las propuestas de l@s participantes sea tenida en cuenta por encima de las otras.

En el contexto de este proceso creativo, este artículo presenta una discusión en dos ejes temáticos: la definición de verdad desde un punto de vista foucaultiano, y la idea de la producción de una obra de teatro a través del caos. Este análisis, permite aseverar las siguientes conclusiones:

- El hecho de que no se establezca una verdad única e inamovible genera cierta circulación del poder entre los diferentes roles, concibiendo un entramado formado por los saberes específicos.
- No existe una única forma de crear. Esta forma diferente del trabajo creativo produce otras nuevas formas, y da cuenta de que no existe una manera única de hacer o de crear, y en un nivel macro de análisis, invita a la reflexión sobre prácticas menos reproductivas.
- Reivindicar a l@s diferentes participantes de una creación colectiva, como es una obra de teatro, en tanto propicia la capacidad de tomar decisiones y negociar la misma; ya no desde una forma ingenua, sino como parte de una practica estratégica y política.

Como trabajos a futuro se pensará sobre la concepción estética moderna y las posibilidades de entenderla en función a la idea de normalidad y anormalidad como forma de establecer practicas artísticas y corporales determinadas, tomando el caso del método Serendipia.

Bibliografía

- Crisorio, R. (2011). Homero y Platón: Dos paradigmas de la educación corporal. *Educación Física Y Ciencia*, 13, 77-98. Recuperado de <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCv13a06>
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia* (Vol. 223). Edaf.
- Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Editorial El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Foucault, M., & d el Sujeto, H. (1994). Editorial la Piqueta. *Hermenéutica del Sujeto*.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes.