



# LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

## Posibles límites del proceso creativo en artes escénicas

Lic. Jerónimo Ruiz<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo es parte de mi tesis de grado “UNA RED PARA CAZAR ESPUMA - Concebir y registrar el proceso creativo teatral”, donde tomo como punto de partida mi propia práctica artística para intentar definir los límites de lo que fue el proceso de creación de la obra “Viajecito”, realizada por Mercedes Copello y Jerónimo Ruiz.

**Palabras clave:** Proceso de creación - Artes escénicas - Representación - Génesis

### Abstract

*The present article is a part of my thesis “A WEB TO HUNT SPUME - Conceive and record the creative process on theatre”, where I take as a start point my own artistic practice, in the attempt to define the limits of the creative process of the play “Viajecito”, performed by Jerónimo Ruiz y Mercedes Copello.*

**Key words:** Creative process - Scenic arts - Performance - Genesis

21

Ruiz: 21-26

### Breve introducción:

El presente artículo es un extracto de mi tesis de grado “UNA RED PARA CAZAR ESPUMA - Concebir y registrar el proceso creativo teatral”<sup>2</sup>. En la misma tomé como punto de partida mi propia práctica artística, e intenté definir los límites de lo que fue el proceso de creación de la obra “Viajecito”<sup>3</sup>, para luego proponer a una manera de documentar y hacer observable dicho proceso creativo.

Lo que está publicado en esta edición de “El Peldaño”, es la primera parte del primer capítulo de mi tesis, en la cual

se vincularon los estudios teatrales y los estudios de la representación, para intentar establecer los posibles límites de un proceso de creación en artes escénicas.

Las referencias bibliográficas y citas fueron reproducidas en el idioma original, con su correspondiente traducción en notas a pie de página. Para ello conté con el asesoramiento de las docentes de la Facultad de Arte formadas en dichas lenguas: Mag. Paula Fernández para las traducciones del portugués, y Mag. Gabriela González para las traducciones del inglés.



<sup>1</sup> Actor y docente. Ayudante graduado de Expresión Corporal III de la Facultad de Arte de la UNCPBA de Tandil; Pellegrini 554, dto 2; jeronimolucas@gmail.com

<sup>2</sup> Dirigida por Mág. María Gabriela González, docente de Expresión Corporal I de la Facultad de Arte de la UNCPBA de Tandil.

<sup>3</sup> Obra de teatro realizada junto a Mercedes Copello en Tandil (2006); y reestrenada luego en Barcelona (2010).

# LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO



## Primera aproximación:

Para abordar el estudio de un Proceso Creativo es necesario inicialmente definirlo, delimitarlo. En este caso se trata de delimitar o describir los aspectos que hacen particularmente a un proceso de creación en artes escénicas, teatro, ubicado en el contexto actual, contemporáneo.

Pero ¿por qué partir del cuestionamiento acerca de dónde comienza y dónde termina un proceso de creación; pregunta que ya indica una tendencia de recorte del objeto de estudio relativa a su *duración en el tiempo*? Para comenzar a responder este interrogante quisiera citar a Philip Glass<sup>4</sup> quien afirmara que *“La obra (...) solo se completa cuando se pone en escena ante un público”*<sup>5</sup>. Un espectador que se encuentre en presencia de una obra cualquiera, inevitablemente reaccionará ante ella, de algún modo la “leerá” y le dará sentido. Esta es según Glass *“(...) la manera en que el espectador completa la obra al verla”*<sup>6</sup>.

Pero en esta relación de complementariedad con la obra, el espectador no siempre reacciona a ella de la misma manera. Cada vez que una persona vuelve presenciar una obra, lo hace de manera diferente. La obra puede suscitar una determinada sensación o reflexión en quien la observa, y al día siguiente, dependiendo de la perspectiva del observador, otra distinta. Por lo tanto la mirada del espectador modifica la obra. Podría decirse que su presencia la completa, mientras su mirada la transforma. ¿Qué sucede entonces con esta mirada que transforma la obra, en el caso del teatro?

Sobre este aspecto es necesario tener en cuenta que la forma particular de expresión de cada lenguaje artístico es diferente. La literatura, por ejemplo, se caracteriza por manifestarse a través de un lenguaje escrito en la imaginación del lector; el texto escrito al ser leído encuentra el modo de expresarse mediante el pensamiento y las ideas de quien lo lee. Las obras de teatro, sin embargo, poseen una forma de manifestación distinta. Emplean las emociones, la voz y los movimientos de los actores; también utilizan sonido, luz. Pero ante todo sucede que el teatro se manifiesta en el presente, en vivo. Su lenguaje expresivo propio y particular define su singularidad en función del hecho de que se trata de una obra de arte que “ocurre”, que existe sólo si tiene lugar “en vivo”. Según Peggy Phelan<sup>7</sup>, el hecho en vivo *“(...) implicates the real through the presence of living bodies (...)”*<sup>8</sup>. La obra, en este caso, no se inscribe en un formato “cristalizado”, como una fotografía o un libro. La obra “es” ejecutada, los

actores la “hacen” cada vez, en un espacio y tiempo determinados. El espectador está frente a personas vivas; y los movimientos y las palabras de estos, la total globalidad del evento, es la obra. Si bien la mirada del espectador transformará la obra de teatro cada vez que la vea, esta a su vez, cambiará siempre. La inherencia del hecho en vivo en el teatro, hace que los cuerpos (vivos, reales, presentes) de los actores transformen la obra, pues ellos mismos se ven sujetos a transformaciones constantes. Cambian momento a momento, escena a escena. Puede suceder que cometan un error, y modifiquen imprevistamente algo dentro de lo esperado en la representación. Incluso de función a función lo que los actores “hagan” será siempre diferente.

Una obra de teatro *“(...) occurs over a time which will not be repeated.”*<sup>9</sup> Toda puesta en escena nace y muere en cada representación. El teatro (como arte escénico), es una expresión artística sujeta a las variaciones del presente en el que se manifiesta. Es un “arte del tiempo”, un arte efímero que al instante en que comienza, está terminando. Un continuo presente que se desvanece momento a momento y que cuando termina, apenas deja algunos rastros en los actores, en los espectadores, en el espacio.

El teatro se inscribe en el tiempo, “es” y desaparece. Por este motivo considero adecuado comenzar a trazar los contornos del objeto de estudio en función de su relación con el tiempo.

## Presente inacabado:

Para comenzar a definir los posibles momentos de un proceso creativo cabría aquí profundizar un poco más acerca del desarrollo “en vivo” de la puesta en escena como un factor que la determina.

Como se dijo anteriormente, en el presente cada momento es único e irrepetible. En una misma obra de teatro que se repita varias veces cada representación es única y diferente a las demás, esencialmente porque el desempeño de un actor en vivo será siempre distinto. Estas “variaciones” que el actor experimenta en cada función dada la inherencia del hecho en vivo, modifican a la obra como una totalidad. Podemos decir entonces que la puesta en escena es diferente cada vez, hallándose regulada como está por las características únicas del momento en que sucede.

En este sentido es preciso reconocer que el teatro posee algo de “inacabado” que debe tenerse en cuenta al

<sup>4</sup> Reconocido internacionalmente por sus composiciones de música contemporánea. Muchas de sus creaciones han sido especialmente paradas para el cine. Entre sus operas figuran *‘Einstein on the Beach’*, realizada junto a Robert Wilson.

<sup>5</sup> Philip Glass, *“La Música en el Teatro”*, Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo, Atuel, 2003, Pág.: 44.

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> Assistant Professor y Associate Chair, en el Departamento de Estudios de la Performance, de la Tisch School of Arts, de la Universidad de New York. Co-editó *“Acting Out: Feminist Performances.”* Fuente: Peggy Phelan, *“Unmarked, the politics of performance”*, Routledge, UK, 1996.

<sup>8</sup> **Nota de traducción:** *“(...) implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivos (...)”* Peggy Phelan, *“Unmarked, the politics of performance”*, Routledge, UK, 1996, Pág. 148.

<sup>9</sup> **Nota de traducción:** *“(...) ocurre en un tiempo que no puede ser repetido.”* Ídem, pág. 146.

momento de realizar cualquier aproximación que establezca los límites de un proceso creativo. De este modo podríamos aventurarnos a afirmar que, dada la continua reafirmación y variación de cada puesta en escena, una obra de teatro continúa en proceso aún luego de ser estrenada. Es decir que la función, al ser una instancia en donde se realizan variaciones de lo estable -la puesta en escena-, se convierte en parte del proceso creativo. Si bien los cambios observables no serán tan decisivos como durante la etapa de ensayos, las variaciones de la puesta en escena pueden ser entendidas como la posibilidad de "re-crear" nuevamente la obra cada vez que se pone en escena.

### El huevo y la gallina:

En una línea de tiempo las funciones aparecen después de la etapa de ensayos, pero no marcan necesariamente la conclusión del proceso creativo ya que perciben, con mayor o menor intensidad, modificaciones cada vez que son realizadas. Por lo tanto, la etapa de ensayos y las puestas en escena podrían ser entendidas como "momentos" de un mismo proceso creativo.

En ese sentido, el presente apartado intentará esclarecer un poco más acerca de cómo la duración del proceso creativo se prolonga en cada puesta en escena, y cómo mediante la relación entre estas dos etapas es posible enriquecer y ampliar la concepción del proceso de creación. Para ello se hará referencia al enfoque de la investigadora canadiense de las artes escénicas Josette Féral<sup>10</sup>, quien sugiere una forma de sistematizar esta relación entre proceso creativo y puesta en escena.

La perspectiva de Féral no nace de la reflexión sobre proceso creativo, sino más bien de la problematización de los sistemas de análisis de puesta en escena más tradicionales. Ella critica la postura tradicional que no incluye al proceso creativo en el estudio de puesta en escena. En ese sentido postula que tal escisión entre proceso creativo y puesta en escena es totalmente deliberada, como se ve claramente en las palabras de Patrice Pavis<sup>11</sup>: "(...) el análisis del espectáculo, lo que queda, recordémoslo, como la única sola realidad que debería contar (...)." <sup>12</sup> Según Féral estos análisis tradicionales generalmente parten de limitar la reflexión sobre la puesta en escena, pues la consideran como un objeto acabado e ignoran de esta manera las influencias y modificaciones que su objeto de estudio sufre en cada representación. Contrariamente a esta tendencia, Féral plantea que excluir el trabajo previo a una representación puede ser un limitador muy grande en el estudio de una puesta

en escena, dado que esta es "un momento de una continuidad, como una instantánea captada sobre lo vivo de un momento que se inscribe en la duración y que es necesario leer como tal"<sup>13</sup>. La propuesta de Féral invita a considerar cada puesta en escena como parte de un mismo proceso creativo, que se reafirma continuamente.

*"(...E)l trabajo "genealógico" de preparación, las etapas del trabajo de construcción de la puesta en escena, la búsqueda que el actor efectúa acerca de su personaje, las dudas, tachaduras, elecciones, hallazgos -que logra el trabajo colectivo-, son fundamentales para la comprensión de la obra."<sup>14</sup>*

Por eso Féral se pregunta oportunamente sobre la finalidad de la investigación: ¿Se busca la comprensión de la puesta en escena de una manera aislada? ¿O se pretende comprenderla en relación al artista que la generó? A lo cual responde que si el análisis concibe la puesta en escena como un objeto acabado y aislado deja arbitrariamente de lado todo lo que le dio sentido: el ser un "proceso estético de un artista consciente de sus elecciones"<sup>15</sup>, el ser una obra viva en continua transformación y conectada con su pasado. Con esta consideración Féral justifica la necesidad de realizar un análisis de puesta en escena que se vincule a su génesis, o sea con su etapa de ensayos; y subraya además la continua progresión en el tiempo de un proceso creativo.

Continuando con esta idea, la perspectiva expresada por Féral puede dar pie a afirmar que el proceso creativo teatral y la puesta en escena se encuentran de alguna forma superpuestos, es decir que son un mismo fenómeno, y por lo tanto, factible de ser entendido como un mismo objeto de estudio. Sin embargo, es preciso observar con atención que una puesta en escena y un proceso creativo poseen lenguajes diferentes, convenciones de expresión y desarrollo particulares que, examinadas bajo un mismo lente, confundirían el análisis. Féral misma sugiere que la percepción de la puesta en escena como la continuidad de un proceso no impide el hecho de poder objetivarlas como dos instancias relativamente autónomas. Lo esencial, según la autora, es que el análisis tienda puentes entre una y otra instancia, construyendo un diálogo entre el presente y el pasado, como así también entre el pasado y el presente. Este diálogo permite encontrar, comparar, comprobar, desmentir, etc., las elecciones y los hallazgos del artista durante la etapa de ensayos; pero sobre todo permite formular interrogantes que de otra manera no podrían ser planteados, interro-

<sup>10</sup> Investigadora de las artes escénicas. Ha publicado para las revistas Poétique, Theatre Public, The Drama Review, Discourse, Theaterschrift, Modern Drama, JEU, Protee, Performance Studies. Sus últimos libros, basados en múltiples puntos de vista de diversos directores, tratan sobre la teoría de actuar. Dada la naturaleza teórica de las premisas básicas y su enfoque ontológico, sus escritos han sido aplicados a diferentes contextos. Fuente: <http://www2.teak.fi/teak/ACT/feral.html>, 20/02/09

<sup>11</sup> Investigador y teórico teatral reconocido mundialmente. Patrice Pavis, es profesor de la Universidad de París VIII, autor de varios libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Entre ellos destaca su Diccionario del Teatro. Fuente: <http://www.tematika.com/detalle/biografias.jsp?idArticulo=129924&idAutor=81659>, 20/02/09

<sup>12</sup> Patrice Pavis, citado por Josette Féral, "Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras", Bs. As., Galerna, 2004, Pág. 26

<sup>13</sup> Féral Josette, "Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras", Bs. As., Galerna, 2004, Pág. 27

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

# LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO



gantes referidos a la naturaleza de la creación.

## Una secuencia espacio-temporal:

El proceso de ensayos y cada una de las funciones son parte de la creación teatral, y ambos momentos se manifiestan en un mismo espacio y tiempo: el presente. Esta forma de concebir la creación, como una secuencia espacio temporal, ya ha sido definida con anterioridad por Richard Schechner<sup>16</sup>, quien desarrolla esta idea en su libro *“Performance Studies, an introduction”*<sup>17</sup>. Su propuesta se basa en la idea desarrollada anteriormente acerca de la representación teatral como una expresión artística que inevitablemente se manifiesta en presente. En ese sentido es que emplea al tiempo y al espacio como dos coordenadas mediante las cuales establecer una periodización de los diversos momentos de la representación<sup>18</sup>. Para Schechner existen tres momentos en una representación: la **Proto Performance**, la **Muestra**, y las **Secuelas**<sup>19</sup>.

La **Proto Performance** hace referencia a su vez a tres momentos: el Entrenamiento, el Taller, y el Ensayo. Schechner define el Entrenamiento como todo aquello que modifica al actor en el sentido de adquirir habilidades específicas. Puede ser realizado de manera formal o informal. El Taller sería una instancia de indagación, en la que el actor no sólo adquiere nuevas habilidades, sino que estas habilidades lo conducen a descubrir terrenos desconocidos para él. Para que un Taller concluya exitosamente los actores no sólo deben hacer el esfuerzo por dominar nuevas habilidades, sino también por *“(…) opening themselves up to others and to new ideas and practices.”*<sup>20</sup> El Ensayo está asociado a la noción de repetición y fijación de lo que se va a mostrar, donde principalmente se da forma a aquello que se quiere expresar. El Ensayo es la instancia en la que se eligen algunos momentos y se descartan otros. *“Rehearsals is a build-up process, the phase where the materials found in workshops are organized in such a way that a performance (often a public performance) follows.”*<sup>21</sup>

La **Muestra** es el momento donde se realiza la presentación frente al público, y según Schechner se basa en cua-

tro instancias: el Calentamiento, la Representación, los Eventos más grandes o contextuales, y el Enfriamiento. El Calentamiento se refiere aquello que los actores realizan antes de la obra: saludarse, acondicionar el lugar, cambiarse, hablar como el personaje, repasar un momento específico de la obra, etc. El Calentamiento es considerado por Schechner como una instancia crucial para sortear ese abismo entre la vida ordinaria y la puesta en escena. La Representación hace referencia al momento en que la obra es presentada al público. Según Schechner este es un momento difícil de delimitar, pero puede ser contenido entre dos marcas específicas: una que dé cuenta del principio (por ejemplo la oscuridad, el silencio, la apertura del telón) y otra del fin (por ejemplo el cierre del telón, los aplausos, la aparición de actores que no están representando). Los Eventos más grandes son aquellos que suceden en relación a la presentación, antes, durante, y después de ella. Los encargados alquilan y preparan el lugar donde se realizará la representación, pegan afiches, hacen publicidad. Los actores abandonan sus hogares u otras ocupaciones para dirigirse al teatro. Los espectadores reservan o compran sus entradas, se trasladan hacia el lugar. La representación se realiza y luego cada persona volverá a su casa, el espacio deberá ser reordenado, se actualizarán las publicidades, etc. En este sentido Schechner señala que los Eventos más grandes y la Representación, están relacionados mediante una mutua influencia. Siguiendo con la propuesta de Schechner, el Enfriamiento es el momento opuesto al Calentamiento. Si bien puede ser un poco más difícil de precisar, el autor considera que existen prácticas concretas que el actor emplea como un puente *“(…) from the focused activity of the performance to the more open and diffuse experiences of everyday life”*<sup>22</sup>. El autor lo define como el tiempo y las prácticas necesarias para volver a uno mismo.

Por último, las **Secuelas** de la presentación son entendidas por Schechner como la continuidad de la obra. *“The aftermath persists in physical evidence, critical responses, archives and memories.”*<sup>23</sup> La evidencia física puede verse en el espacio o en los cuerpos de los actores. Las críticas pueden ser oficiales, académicas u orales, de colegas y amigos. Los archivos pueden ser de video,

<sup>16</sup> Teórico e investigador de las artes escénicas. Profesor y cofundador del departamento de Performance Studies, en la Tisch School of Arts de la Universidad de New York, editor de la publicación *The Drama Review*, y director artístico de la compañía teatral *East Coast Artists*. Schechner además fundó *The Performance Group*, una compañía de teatro experimental que nace en 1967, y que dirige hasta 1980. Luego la compañía cambió el nombre a *The Wooster Group* bajo la dirección de Elizabeth LeCompte. Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Schechner](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner).

<sup>17</sup> **Nota de traducción:** “Estudios de la Representación, una introducción.”

<sup>18</sup> Cabe aclarar, en lo que respecta al término *Representación*, que es una traducción del empleado por Schechner como *Performance*. Schechner es un pionero en el campo de estudios conocido como Performance Studies, que identifica e investiga la práctica de la representación en diversas situaciones y prácticas sociales: rituales, actos públicos, deportes, recitales, desfiles, bodas, juicios, etc. La práctica de la representación se encuentra, por definición, en el teatro, siendo así terreno fértil para ser analizado por los Performance Studies

<sup>19</sup> **Nota de traducción:** Traducción de la palabra *Aftermath* empleada por Schechner, entendida como lo propiamente posterior a una representación: resultado, repercusión, efectos posteriores.

<sup>20</sup> **Nota de traducción:** “(…) abrirse a los demás y a nuevas ideas y prácticas.” Richard, Schechner, *“Performance Studies, an introduction”*, Routledge, 2006, UK, Pág. 236

<sup>21</sup> **Nota de traducción:** “Los ensayos son un proceso de construcción, la fase donde los materiales hallados en la etapa de taller (indagación) son organizados de tal manera



audio, escritos, fotográficos. Los recuerdos pueblan no sólo a los actores sino también a los espectadores.

Esta manera en la que Schechner concibe la representación, desde una óptica espacio-temporal, dividiéndola en tres momentos, termina de definir el proceso creativo como objeto de estudio del presente trabajo, al tiempo que amplía y enriquece esa definición.

Como se explicó a través de la opinión de Féral, el proceso de creación teatral comienza con la etapa de ensayos. Esta primera etapa es definida por Schechner como **Proto-Performance**, en donde los Ensayos, esa actividad periódica en la que se define y da forma a lo que se va a mostrar en un espectáculo, son solo una porción de esa primera parte del proceso, a la que le agrega el Taller y el Entrenamiento. La inclusión de estas últimas variables permite remontarse, por ejemplo, a momentos significativos en la formación de un actor, y “leerlos” como una información que inevitablemente dialoga con su situación al momento de la creación. Continuando con lo definido hasta el momento, luego de la etapa de ensayos continúa la puesta en escena, situación que reafirma, en otros términos, el proceso de creación. Schechner define esta instancia como **Muestra**, y la subdivide en cuatro momentos: el Calentamiento, la Representación, los Eventos contextuales y el Enfriamiento. Esta caracterización sobre el espectáculo propuesta por el autor, permite afirmar que la puesta trasciende lo que él llama

Representación. Tanto el Calentamiento como el Enfriamiento, son situaciones que ofrecen información sobre la necesidad, costumbre y entrenamiento de cada actor; a la vez que establecen posibles límites temporales de una Representación. Por otro lado, los Eventos contextuales permiten conectar la creación con la globalidad en la que está inserta, identificando influencias mutuas, y dando lugar a otro flujo de información con el que dialogar. Retomando nuevamente la idea de Féral, habrá de observarse que la autora no hace referencia a lo que sucede después de cada puesta en escena, a aquello que Schechner denomina **Secuelas**. Según la propuesta de Féral la reafirmación constante de la creación a través de cada puesta en escena, parecería limitarse a afectar solamente a la obra en cuestión. Es decir que cada puesta en escena reformularía única y exclusivamente su propio trayecto creativo. Schechner amplía esta idea agregando que la puesta en escena no solo modifica a quienes la realizan sino también a quienes la presencian.

Sobre este aspecto es necesario hacer énfasis en que las **Secuelas** de una **Muestra**, además de ser recuerdos, registros, e impresiones de una obra; son principalmente instancias “transformadoras”, tanto de los actores como de los espectadores. Las **Secuelas** son entendidas como la continuidad de la creación, en el sentido de reconocer que el hecho artístico modifica a quien lo realiza y a quien

<sup>22</sup> **Nota de traducción:** “(...) de la concentrada actividad de la representación a las experiencias de la vida cotidiana, más abiertas y difusas.” Ídem, Pág. 246

<sup>23</sup> **Nota de traducción:** “El después de la representación persiste en el tiempo en la forma de evidencias físicas, respuestas críticas, archivos y memorias.” Ídem, Pág. 247

# LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

lo ve, que afecta de una u otra manera a los actores y al público. De esta manera, existe para Schechner una relación entre la puesta en escena y la manera en que posteriormente se configuran las críticas (oficiales o no), los cuerpos de los actores, los recuerdos y sensaciones de los espectadores, etc. Las consecuencias pueden motivar a un actor a revisar su trabajo en la obra; a retomar una idea para una futura representación; a replantear algún aspecto de su práctica actoral, etc. Las consecuencias también modifican a quien presencia la puesta en escena, estimulando un deseo latente, promoviendo la reflexión, provocando rechazo, etc.

Las **Secuelas** son la continuidad de la creación, con o sin la confirmación explícita de un acto creativo. Es decir que, aunque estas consecuencias tengan una relación directa con la **Proto Performance** y con la **Muestra** (etapa de ensayos y puesta en escena según Féral), son la continuidad de la creación en términos quizás menos rotundos, como puede ser un ensayo o una puesta en escena. Schechner señala al respecto que cualquier obra "(...) exists 'under the influence of' an older work"<sup>24</sup>, y agrega que

"(...) some artistic events also have a long and influential afterlife. *Ubu Roi* is cited as an initiator and harbinger of twentieth-century avant-garde from surrealism to Dada, from symbolism to theatre of the absurd."<sup>25</sup>

Bajo esta perspectiva podría afirmarse que las **Secuelas** de una obra pueden convertirse en la **Proto-performance** de otra. Incluso pueden ser el punto de partida para otra obra, que no necesariamente se inscriba en un lenguaje teatral, como por ejemplo un libro o una obra pictó-

rica. Las consecuencias, lo que genera la obra y los ensayos en los actores y en los espectadores, las transformaciones que ocurren en ambos; son otra "forma" de la creación, quizás más silenciosa.

Es posible reconocer la creación como una secuencia continua, que no inicia exclusivamente en la etapa de ensayos, que no acaba cuando se muestra ante un público, que con cada puesta en escena se reafirma, y cuyas consecuencias y registros la prolongan en el tiempo. Cada una de estas instancias se ven sujetas a modificaciones constantes. Cada etapa da lugar a la "creación" de algo nuevo, o a la "variación" de lo estable.

Es preciso tener en cuenta además que la repetición de cualquiera de estas etapas también es parte de la creación. Cada momento de la secuencia puede ser repetido, y esa repetición en el presente tendrá un desarrollo diferente cada vez.

También cabría aclarar que esta división en etapas no implica que las mismas sean consecutivas, y que por ende el proceso creativo se desarrolle de manera causal. Sino que, por el contrario, la creación se desarrolla con una cierta tendencia no lineal, en la que cada etapa ejerce una influencia sobre la otra, indistintamente si suceden antes o después.

De esta manera el proceso creativo puede ser definido tentativamente, **como la progresión, los cambios y las permanencias observadas en la etapa de ensayos, las puestas en escena y sus consecuencias**. Una continua secuencia espacio-temporal, que se reafirma en cada una de estas fases y en sus posibles repeticiones.

<sup>24</sup> **Nota de traducción:** "(...) existe 'bajo la influencia de' un trabajo anterior." Richard, Schechner, "Performance Studies, an introduction", Routledge, 2006, UK, Pág. 248

<sup>25</sup> **Nota de traducción:** "(...) algunos eventos artísticos además tienen una larga e influyente vida tardía. *Ubu Rey* es citada como iniciadora y percusora de los movimientos de vanguardia del siglo XX, del surrealismo al Dada, del simbolismo al teatro del absurdo (...). Ídem.

## Biblio grafía

-Féral, Josette, (2004), "Una teoría carente de práctica", *Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras*, Págs. 15 a 34, Bs. As., Galerna.

-Glass, Philip, (2003), "La Música en el Teatro", *Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo*, Págs. 39 a 56, Bs. As., Atuel.

-[http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Schechner](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner), 20/02/09.

-Phelan, Peggy, (1996), "The ontology of performance: representation without reproduction", *Unmarked, the politics of performance*, Págs. 146 a 166, UK, Routledge.

-Schechner, Richard, (2000), *Performance, teoría y practicas interculturales*, Libros del Rojas, 1985-1994

-Schechner, Richard, (2006), "Performativity", "Performing", "Performance processes", *Performance Studies, an introduction*, Págs: 123 a 266, UK, Routledge.





# La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro: análisis comparativo de dos procesos de creación realizados por el IPROCAE

Lic. Martín Rosso (Mag)<sup>1</sup>  
Lic. Marcela Juárez<sup>2</sup>

## Resumen

El trabajo tiene como finalidad presentar un análisis comparativo en la forma de composición de las secuencias de Acciones Físicas de dos procesos creativos realizados por el grupo de investigación IPROCAE. La primera propuesta "Chacales y Árabes" de Kafka, con la dirección de Martín Rosso y la segunda, "Tío Bewrkzogues" con dirección de Paula Fernández. Este grupo de investigación pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, pesquisando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

**Palabras clave:** Teatro - Procesos creativos - Crítica genética – Teoría / Práctica

- *Abstract*
- *This work has as a purpose to present a comparative analysis in the way sequences are formed of Physical Actions of two creative processes made by the group of investigation IPROCAE. The first proposal, "Chacales y Árabes" by Kafka, with the direction of Martin Rosso and the second, "Tío Bewrkzogues" with Paula Fernandez as director. This group of investigation tries to study the theater not as a literary or linguistic phenomenon but as an artistic, practical and existential fact, looking for the scenic practice at the same time as its accomplished.*
- **Key words:** Theater - Porocesos creative - Genetic criticism -Theory / Practice

El grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, investigando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Esta necesidad tiene su origen en los estudios de teatro que, dentro del ámbito de las universidades argentinas, han sido legitimados a través de los estudios teóricos que ciertas áreas de la filosofía, la lingüística o la literatura han desarrollado en las últimas décadas. En este sentido, el hecho teatral producido fuera del ámbito universitario, fue analizado académicamente a la luz de

diferentes disciplinas teóricas.

A partir del desarrollo de la formación académica de las carreras de Teatro de las Universidades Argentinas, pos dictadura militar, los hacedores de la práctica escénica somos capaces de ejercer una nueva forma de indagación, poniendo en juego la coexistencia de ambas instancias y permitiendo analizar el proceso simultáneamente a su realización.

La idea del artista/investigador encarnado en una misma persona supone la operación simultánea en dos órdenes de elaboración mental, desapareciendo así el esquema basado en la disociación temporal. La crea-

<sup>1</sup> Prof. Martín Rosso, Master en Artes Escénicas – UFBA – Brasil. Profesor Titular en la Cátedra Expresión Corporal III – Facultad de Arte – UNCPBA. Director del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) Miembro activo de la Associação Brasileira de Pesquisa e Posgraduação em Artes Cênicas (ABRACE). - Director y actor del grupo teatral "T.dos" mrosso@arte.unicen.edu.ar- Dirección Postal: Jujuy 1247 - B° universitario - casa n°1 - Tandil (CP 7000).

<sup>2</sup> Lic. Marcela Juárez- Ayudante exclusiva en la Cátedras de Interpretación II y Práctica de Enseñanza Facultad de Arte – UNCPBA. Profesora de Teatro en la Escuela Ernesto Sábato -Directora y profesora de actuación del Club de Teatro Tandil- mjuarez@arte.unicen.edu.ar- Dirección postal: Pinto 456 planta baja C –Tandil-(CP7000).