

# *Processos Líquidos o Nuevas Formas de Experimentar el Acto Creativo*

*\*Hamlet Reynoso Bodden*

## *Resumo*

Processos líquidos ou novas formas de experimentar o ato criativo, visa refletir sobre o estado dos processos criativos na criação contemporânea a partir duma experiência vivenciada durante a realização da disciplina Atelier de Composição e Montagem do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Como apoio teórico serão citados os autores Josette Féral, Óscar Cornago, Silvy Fortin, e muito especialmente Zigmund Bauman y Cecilia Salles.

*Palavras-chave: processo criativo - acontecimento cênico - treinamento - texto performativo.*

## *Abstract*

TLiquid Process or the new ways to experience the creative act, propose a reflection about creative process in the theatrical contemporary creation, analyzing certain experiences from the Composition and Staging Course of the Brazilian's Rio Grande Do Sul Federal University, Theatre Arts Graduation Program. As references are used texts from authors like Josette Féral, Óscar Cornago, Silvy Fortin, and specially Zigmund Bauman and Cecilia Salles.

*keywords: creative process - scenic event - training - performatif text.*



un corpus académico que pueda contribuir como referencia a futuros artistas de la escena, a partir de enfoques tan variados como las condiciones contextuales que espacios como la calle o una comunidad específica podrían imponer a la creación, tal como se proponen Claudia Dithe y Juliana Demori en sus propuestas, o los posibles puntos de interacción entre danza y video, o teatro y yoga, o teatro y chamanismo, como buscan Julia Lüdke, Lolita Goldschmidt y Filipi Mazutti respectivamente. Cada semana, como parte de la propuesta de evaluación, dos de los estudiantes matriculados compartíamos la mitad de la carga horaria del día y conducíamos a los demás compañeros por una experiencia relacionada con nuestra investigación; la misma incluía tanto compartirles uno de los referentes bibliográficos empleados como la realización de una pequeña práctica, posterior a la cual, desembocara esta o no en la muestra de un resultado parcial, iniciábamos el debate de nuestros pareceres, algunos días más acalorados que otros pero siempre divergentes y contradictorios, pues más que unificar criterios era el propósito aportarnos los unos a los otros desde la amplitud de visiones en que la creación actual es emprendida.

De las prácticas que recordamos más vivamente, quizás, porque si no fueron las que mejor articularon el encuentro entre teoría y práctica, si fueron las que más tocaron nuestra sensibilidad, destacamos las propuestas de Rossendo Rodríguez, Gabriela Maffazzoni y Marina Mendo. Rossendo, quien investiga sobre el desarrollo de una poética artística que tome en cuenta el medio ambiente y nuestra relación con él, desarrolló en consonancia una práctica de sensibilización con el compañero y de reconocimiento del otro; Gabriela, quien estudia el cuerpo social de los bailarines y sus posibilidades de apropiación escénica, nos convidó a explorar la manera en que nos movemos cotidianamente como estímulo creativo, así como el reconocimiento de las partes de nuestro cuerpo con que sentimos más confortables y la realización de movimientos a partir de esta; Marina por su parte, interesada en las posibilidades sonoras del actor, tanto a partir de su cuerpo como de objetos con los que este pueda entablar relación, nos propuso una improvisación en la que interactuábamos unos con otros a partir de los sonidos que extraíamos de diferentes objetos.

En cuanto a nuestra práctica, ya que está terminaría por realizarse en el antepenúltimo encuentro y ante el temor del posible cansancio que la multiplicidad de información que tanto las prácticas ejecutadas en las sesiones previas como nuestros propios proyectos y el desarrollo de otras asignaturas podría haber ido generando, le propusimos a nuestra compañera de maestría Luciane Panisson, quien al igual que nosotros investiga sobre el estado de los procesos creativos en la creación contemporánea, que desarrolláramos nuestras actividades en coordinación a fin de buscar una dinámica de recepción diferente por parte de los compañeros y evitar lugares comunes que en vez de producir nuevas reflexiones en su verificación pudieran revelar un estancamiento incierto en el desarrollo de las clases.

En un inicio era nuestra intención proponerle a los compañeros una versión reducida de un ejercicio de composición que conocimos durante nuestra participación en un taller con el artista y profesor de mimo corporal Thomas Leabarth, entre los años 2004-2005 producto de una iniciativa del desaparecido Instituto Superior de Bellas Artes (ISBA) de nuestro país República Dominicana. El mismo consiste en tomar una vestimenta, de preferencia una camisa, pero igual puede ejecutarse con otras prendas, y 1ro) colocársela lentamente contando cada movimiento, 2do) volver a colocársela dirigiendo el cuerpo hacia un punto en el espacio, diferente a cada movimiento, 3ro) mantener la secuencia y variaciones de dirección sin la utilización de la prenda escogida, para 4to) aislar la secuencia como el texto performativo de una pequeña propuesta. Con este ejercicio pretendíamos provocar una reflexión sobre la importancia de la partitura de acciones en relación al vestuario, como elemento de identificación externa de los personajes que bien pudiera contribuir a su construcción formal, pero decidimos dejarlo de lado cuando al volver a juntarnos con Luciane para planificar nuestra participación en el aula, ella nos reveló que su ejercicio consistiría en la interacción de los compañeros con diferentes objetos que aunque todavía no tenía del todo claros, les propondría algunos estímulos para jugar y tratar de elaborar una especie de secuencia. Temiendo desembocar en el tedio participativo del que pretendíamos huir, nos propusimos entonces la busca de otra propuesta. En un primer momento pensamos en la realización clásica de una pequeña partitura a partir de alguna música, imágenes o texto dado, pero por fortuna desistimos rápidamente de ello ya que esta sería la práctica que dos semanas más tarde estaría realizando nuestra compañera Gabriela Greco.

Tras mucho meditar y el temor de no cumplir acertadamente, más que con el requisito formal de la materia, con la propuesta de una experiencia que sino pudiera revelar algo nuevo a los compañeros por lo menos nos satisficiera plantearle, fue como llegamos a la conclusión de que nuestra práctica no tenía que conllevar necesariamente la realización de un ejercicio práctico diferente, ni mucho menos un ejercicio práctico como tal,

a menos que no consideráramos el pensamiento de la propia practica como un ejercicio válido en sí mismo. Así decidimos que tras observar el ejercicio que nuestros compañeros habrían de realizar con Luciane, la experiencia que le propondríamos consistiría en la formulación de uno o dos comandos simples a partir de los cuales los compañeros tuvieran que revisitar lo ejecutado desde otra óptica, como pocas veces la espontaneidad con que nos zambullimos en el acto creativo nos permite realizar a no ser que estemos previamente enfocados en ello, condición paradójica en que es entonces la espontaneidad la que muchas veces no se manifiesta; se trataba así de sorprendernos en el acontecer poético de nuestra propia emoción creadora con el propósito de fortalecer o siquiera contemplar desde otros renovados ángulos su análisis al final del día ¿No era este al fin y al cabo el objetivo de la materia? ¿Por qué no hacer de él un ejercicio en sí mismo?

*“Discutir el arte bajo el punto de vista de su movimiento creador es dar crédito a que la obra consiste en una cadena infinita de agregación de ideas; esto es: una serie infinita de acciones para alcanzarla” (CALVINO, citado por SALLES, 2009, p.28).*

Llegó el día de nuestra práctica. Como textos de apoyo, o más que nunca deberíamos decir pretextos, sugerimos un capítulo del libro Gesto Inacabado de Cecilia Salles, y el artículo Alegorías de la creación: El actor como testigo, de Óscar Cornago. Luciane escogió el texto de la profesora de la Universidad de São Paulo, por las señas que la autora propone como marcas identitarias de todo proceso creador, y que de una forma u otra cada uno de los dos intentaría verificar a su modo en el trabajo de los compañeros. Nosotros, por nuestro lado, seleccionamos el texto del catedrático español, no porque en este se teorizara sobre el proceso creativo en sí, sino por el enfoque particular que el mismo realiza de la figura del actor contemporáneo como un ser que ante la imposibilidad de vivenciar una realidad que le es ajena, se ve limitado a solo dar cuenta de ella desde la realidad que le es propia como posible testigo, teoría que a nuestro modo de ver guarda mucha relación con esa irrupción de lo real por la que el actor de la escena actual se expone en ella, sin pretender más la representación de otro papel que no sea el de sí mismo sirviendo de enlace entre el acontecimiento escénico y el público, tal como después pudimos encontrar algunos paralelismos en la materialización de nuestra práctica.

Como teníamos acordado, Luciane se hizo cargo de la parte inicial proponiendo a los compañeros que calentaran y estiraran el cuerpo de modo que este respondiera a disposición del resto de las actividades. Quizás por el frío del invierno portoalegreño, o por lo temprano de la mañana, nos resultó curioso la forma como cada uno de ellos lo abordó: la mayoría tendidos o sentados en el piso, pocos de pie; realizando movimientos muy suaves cuando no en la práctica inmovilidad de una postura determinada y muy escaso calentamiento de la voz, a no ser la empleada para saludar algún compañero y ponerse al tanto sobre esta u otra noticia. Quizás, porque no lo consideró suficiente o como costumbre de su procedimiento creativo, pasados unos 10 minutos Luciane procedió entonces a coordinar una dinámica con la participación de todos, que nos pareció tener la doble finalidad tanto de sincronizar energías como de profundizar en la dinámica inicialmente propuesta. A seguir comenzaría la parte central de su intervención que, explicado de modo sucinto, consistiría en invitar a los compañeros a explorar tres paquetes dispersos en el espacio, cada uno con un determinado tipo de objeto de origen común cual una manta grande en el primero, fundas plásticas en el segundo, y un grupo de corbatas en el tercero, antes de escoger aquel conque de acuerdo a su afinidad cada uno preferiría trabajar. Conformados así de forma espontánea cada grupo, ella siguió convidándoles a jugar con los objetos tratando de registrar las imágenes, acciones y sensaciones que a partir de su manipulación encontrarán más interesantes, para posteriormente proponerles seleccionar algunas de estas imágenes, acciones y sensaciones, y componer una pequeña secuencia para compartir ante todos.

Terminada su intervención, la primera parte de nuestra propuesta consistiría entonces en entregarle a cada compañero un pedazo de papel en el que deberían registrar, a la manera de su preferencia, los pasos o el camino experimentado desde su primer contacto con el objeto escogido hasta el esbozo creativo de la secuencia que compartieron, de manera que llegada una virtual ocasión otros pudieran seguir su recorrido. Aunque no faltó quien numerara una secuencia específica de pasos, nos parece interesante resaltar como la mayoría no desaprovechó la oportunidad para dar rienda suelta a su creatividad haciendo del ejercicio intelectual ya un cuento, una poesía, una descripción de formas sin orden, un mapa e incluso una receta de cocina, como si cada quien entendiera que más allá de un procedimiento formal lo que importara fuera el carácter lúdico y el conjunto de sensaciones que a través de él hicieron posible ese pequeño acontecimiento que fue cada propuesta

compartida.

Recolectado cada testimonio y mezclados todos juntos en una funda, la segunda parte de nuestra intervención consistiría entonces en conformar nuevos grupos que al azar quedarían definidos por la extracción en una segunda funda de números del 1 al 4, que determinarían no solo la cantidad de grupos sino también la cantidad de miembros en cada uno. Conformados estos le entregaríamos a cada grupo un texto cualquiera que previamente extrajéramos de un periódico, un libro de superación personal, una novela y una poesía, a partir del cual deberían crear otro pequeño acontecimiento para compartir, basándose con más o menos fidelidad en él, o simplemente tomándolo como estímulo o hasta ignorándolo por completo si lo prefiriesen, pero eso sí: tratando de seguir con rigurosidad uno de los testimonios que paralelamente le solicitaríamos a un representante de cada grupo extraer de la primera funda. En realidad, nuestro propósito no era el resultado de un nuevo acontecimiento, que de hecho ni siquiera pedimos presentar culminado el tiempo que teníamos estipulado para este momento, sino confrontar a la vez en qué medida sus escritos podían funcionar como metodología para la elaboración de una nueva propuesta, ya fuera por la forma de su realización escrita, ya por la relación que les permitía establecer a partir de sí.

Aunque, como dijimos, el resultado no fue compartido más allá de lo que cada quien podía observar del otro desde sus respectivas ocupaciones, fue interesante vivenciar las soluciones con que los compañeros intentaban cumplir con lo pedido, ya que en la mayoría de los casos terminaron tratando de apropiarse de alguna manera del texto que les fue entregado, aun y no fuera de su interés o agrado, o echando mano de algún objeto con el que poder evidenciar la naturaleza real de su búsqueda, antes que atarse a las instrucciones o reglas que cada testimonio, por más inspirador o artística que fuese su realización, suponía. Al verlos pensar, dar vueltas sobre sí mismos o simplemente pasarse la mano por los cabellos, no podíamos evitar preguntarnos qué era lo que ahora, en vez de ayudarlos a reproducir desde otra óptica una experiencia semejante a la ya vivenciada, paralizaba sus grupos de trabajo o sencillamente los encaminaba por otra dirección que no fue la que se les planteó, ¿sería el conjunto de pasos que como descripción de un procedimiento creativo cada testimonio implicaba, o por el contrario era la forma en que ellos mismos habían estructurados los textos escogidos al azar? ¿Por qué los pasos que sin mucho meditar anteriormente les habían servido para la creación de un propuesta hasta cierto punto semejante, ahora meditados no le conducían a ninguna solución, aunque fuera lejana?

Ciertamente no hay una única respuesta posible a las preguntas anteriores y así quedó evidenciado cuando comenzamos la discusión al respecto. El primer tema a tratar fue inducido por una pregunta de nuestra parte, con la que procuramos interrogar los motivos para que el entrenamiento inicial fuera realizado en las condiciones ya descritas. Sin mucha variación, las respuestas de los compañeros parecieron ir en la dirección unánime de que la intensidad o la profundidad de este dependía de las demandas creativas del día y que estas, aunque conocidos los tópicos de investigación tanto de Luciane como nuestros, y leídos los textos sugeridos, ellos no podían haber previsto cuales en específico serían las experiencias que les propondríamos. Ahora que meditamos al respecto, tal vez debimos insistir sobre si cada experiencia creadora no es en sí misma un misterio a descubrir que muchas veces no es descubierto con certeza ni ya en la misma propuesta creada, al ser esta siempre una obra en eterna modificación, como manera de seguir indagando sobre la importancia o no, la relación o no del entrenamiento con la acción creadora de acuerdo a su parecer, pero en el momento preferimos no seguir interviniendo tan directamente en el debate para no condicionar más una discusión que ya en cierta medida habíamos propiciado y mediado.

Así pasamos al asunto metodológico, por llamarlo de alguna manera en concreto, de los testimonios sobre el proceso creativo inicialmente ejecutado y la imposibilidad de repetirlo en un nuevo ejercicio. Si pudiéramos clasificar las respuestas obtenidas de acuerdo al norte de cada planteamiento, algunos acápites serían sin duda la subjetividad creadora versus la objetividad teórica; los materiales empleados y los impulsos naturales del proceso creativo; y un cuestionamiento claro a la necesidad de cerrar o no los procesos en resultado específicos.

Quienes se refirieron a la subjetividad, se preguntaron sobre cuántos procesos creativos son realmente reconocidos como experiencias subjetivas, cuando al ser descritos por los teóricos resultan expuestos con una clara intención objetiva, que muchas veces refleja la influencia silente que de alguna forma u otra los grandes teóricos tienen sobre lo que debe ser el trabajo creador y otras tantas parece ignorar que la necesidad de crear está íntimamente relacionada con un momento estético personal. Cada artista hace un artístico sugería al respecto otro compañero, a la vez que otros más se preguntaban sobre cómo tener una conciencia clara de la propia acción creadora y vencer así la subjetividad en la transcripción de su propia memoria de un proceso, de

modo que le permita reconocer qué de lo que en él se ha hecho podría repercutir en los demás. A lo que otro agregaba que repensar lo hecho significaba proponer la creación de lo diferente desde lo obvio, desarrollando el objetivo de lo escrito a partir de la descripción de lo común que se podría encontrar tras deconstruir la experiencia, o, como prefirió llamarle una compañera, las alusiones líricas producidas en la observación del proceso, aludiendo claramente a que más que a una realidad concreta cada testimonio, por la razón que fuese, solo constituía una mirada parcializada a la misma.

En cuanto a los materiales e impulsos, los compañeros que más compartieron esta visión defendieron que por más interesante que pudiera ser la innegable interferencia de los acasos, estos son específicos; pues, lo que verdaderamente determinaba el camino de un proceso creativo tenía que ver más con los materiales de los que se tenían disposición en el tiempo y espacio del acto creador, ya sean estos los cuerpos de los compañeros, o la manta, las fundas y las corbatas en la propuesta de Luciane, o el texto en nuestro caso aunque solo fuera como motivación para identificar posibles imágenes. Al respecto una compañera subrayaba, que si bien el testimonio escogido por su grupo proponía 5 pasos claramente identificables, lo que le ayudo a iniciar su pequeña propuesta fueron los verbos rastreados en sus discurso más que el discurso en sí, pues el artista, según su parecer, no encuentra un procedimiento en un procedimiento sino solo cuando logra establecer visualizaciones, por lo que lo demás sería solo un levantamiento de posibilidades, una receta que puede ayudar... o no.

En lo que atañe al cierre del proceso, cuestión que salió a relucir dado el tiempo limitado que se había tenido para cada momento, la mayoría recalcó que la tendencia obvia en la creación es producir para llegar a un resultado, un madurar del juego inicial que incomoda porque implica necesariamente hacer recortes y selecciones que permitan ver camadas de “arte”, so pena de excluir muchas veces una gran cantidad de posibilidades que surgen dentro del proceso, y que limitan la verdadera libertad que la partitura elaborada en el mismo pudiera cargar consigo. Esto fue definido por una compañera como el miedo a errar en la propuesta acogiendo en ella acciones que no pudieran dar ciertas, en una falta de asunción del riesgo que el crear implica, sobre todo en aquellos acontecimientos escénicos donde el riesgo no significa la construcción de una cosa fechada sino el abordaje de una experimentación en vivo con los espectadores; cuestión que llevó a otra compañera a preguntarse sobre cómo sería posible construir el proceso cerrado de una obra abierta y mantener el placer de su construcción.

En fin, otras propuestas no menos considerables fueron levantadas, pero el tiempo de la jornada había concluido y como en la mayoría de los casos, la conclusión del debate quedo pendiente a las preguntas que cada uno de nosotros continuaría haciéndose e intentando contestarse en casa.

*“Las condiciones de la acción y las estrategias de reacción envejecen rápidamente y se tornan obsoletas antes de que los actores tengan chance de aprenderlas efectivamente” (BAUMAN, 2007, p.7).*

En su libro, *Sobre la vida en un mundo líquido-moderno*, BAUMAN (2007) describe la vertiginosidad con que pasamos por las cosas y lugares sin querer asentarnos en tierra firme alguna, como una seña del consumo capitalista que caracteriza nuestra época donde solo la novedad, la mudanza importa. Sin embargo, contrario a lo que un rápido examen de la experiencia narrada pudiera hacer creer, no nos parecería justo hablar de procesos líquidos titulando nuestro escrito en este sentido. Hablamos de procesos líquidos, en referimiento a los variados y fugaces procedimientos con que la creación escénica es encarada en la actualidad, en oposición clara a las poéticas totalizadoras del siglo pasado que pretendían ingenuamente el encuentro de un modo único de abordaje de la composición y el montaje, tarea imposible hoy día dada la valida multiplicidad de las búsquedas escénicas contemporáneas, como dan cuenta las diferentes pesquisas de nuestros compañeros de disciplina y pos-graduación.

Quizás, y siempre de acuerdo a la memoria que acabamos de compartir, podríamos echar en falta un entrenamiento físico más consistente por parte de los actores, y esto si consideramos, como nos parece prudente, al entrenamiento como un elemento fundamental tanto de la composición como dentro del mismo proceso de montaje de una propuesta escénica; del que incluso podría decirse que sirve como columna vertebral para enlazar uno y otro momento, ya que si en el primero contribuye a la preparación física, vocal y emocional de los actores para sus respectivas funciones en el acontecimiento escénico, en el segundo les permite jugar con sus energías y capacidades a favor de las demandas de dichas funciones sin perder nunca la espontaneidad que suele acompañar los hallazgos y construcciones del proceso de ensayos. Aspecto este del entrenamiento

bastante explorado por diferentes creadores del siglo pasado como Decroux, Lecoq, y o Grotwosky y gran parte de sus seguidores, pero del que quizás se reniega un tanto por la poca flexibilidad de sus propuestas, y la impresión de que pudieran terminar encadenando y limitando a reglas específicas la espontaneidad del momento.

Y es que si algo parece caracterizar la creación contemporánea, es el abandono de las reglas en pos de propiciar un clima donde la libertad, la ludicidad y la confraternización sean el espacio, y así experimentar del proceso no como un conjunto de pasos ajenos a seguir porque sí para alcanzar un resultado x, sino como algo propio, es decir, no solo correspondiente a los intereses de la propuesta en cuestión, como, más bien, al disfrute de un espacio-tiempo, único e irrepetible, donde a través del relacionamiento íntimo entre los diferentes actores y elementos la abstracta creación se manifieste concreta. La obra en creación es un proceso que va ganando leyes propias diría SALLES (2009, p. 36), pues se trata de que así como el acontecimiento escénico ya no es más considerado una obra acabada, sino parte de un proceso en constante transformación en su interrelación con el público, el proceso también sea reconocido como proceso en su interrelación con los demás actores, elementos, eventualidades y especificidades del momento a momento que lo van definiendo.

## *Referencias*

BAUMAN, Zigmund. Vida Líquida. Rio de Janeiro: Zahar. 2007, pp.7-23

CORNAGO, Oscar. Alegorías de la actuación: El actor como testigo de sí mismo. In: Acotaciones, n.28, RESAD. Madrid: 2012, pp.55-74. Disponible em <<http://elifzilan.files.wordpress.com/2012/09/actor-como-testigo-pdf-acotaciones.pdf>> Consultado em Setembro de 2014.

FERÁL, Josette. La escena y su texto. In: Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras. Buenos Aires, Galerna, 2004, pp. 107-128.

FORTIN, Sylvie. Contribuições da Etnografia e da e da Auto Etnografia para a Pesquisa Prática Artística. In: Revista Cena, n.7. Rio Grande do Sur: UFRGS. 2009, pp.77-88. Disponible em <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Consultado em Setembro de 2014.

SALLES, Cecilia A. Gesto Inacabado. São Paulo: Annablume. 2009, pp. 25-53.

SACHS, Claudia. Programa da disciplina Atelier de Composição e Montagem. 2014.