Análisis del proceso artístico y de la relación del actor con el equipo de trabajo del Teatro R101 en el montaje "Todo a su tiempo" de David Ives

Daniel Mauricio Tovar Ossa



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes - Academia Superior de Artes de Bogotá

A.S.A.B

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS
ENFASIS EN ACTUACIÓN
BOGOTA D.C
JUNIO 2014

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes - Academia Superior de Artes de Bogotá

A.S.A.B

Proyecto Curricular de Artes escénicas

Énfasis en Actuación

Análisis del proceso artístico y de la relación del actor con el equipo de trabajo del Teatro R101 en el montaje "Todo a su tiempo" de David Ives

Presentado por:

Daniel Mauricio Tovar Ossa

Código 20082097014

Tutoría

Katalina Moskowítz

Junio de 2014

INDICE

- Tema.....Pág. 3
- Preguntas.....Pág. 4
- Justificación.....Pág. 5
- Capítulo 1: procesos de construcción del personaje y desarrollo del mismo en montajes de la ASAB.....Pág. 7
- Capítulo 2: El encuentro entre el grupo de actores y el equipo de trabajo del teatro R101, etapa de diagnóstico. .....Pág. 21
- Capítulo 3: El encuentro con la obra "*Todo a su Tiempo"* de David Ives. Etapa exploratoria.....Pág. 36
- Capítulo 4: La creación de la escena "Todo a su tiempo"..... Pág. 46
- Capítulo 5: La creación de la escena "El Tiempo Vuela".....Pág. 56
- Capítulo 6. La traducción del texto. Entrevista a Felipe Botero Restrepo.....Pág.62
- Capítulo 7: La experiencia de trabajo con El R101. .....Pág.69
- Capítulo 8: ¿Una obra para pocos espectadores? Teatro de cámara. Contacto entre el público y los actores.....Pág.79
- Conclusiones.....Pág.84
- Bibliografía.....Pág.90
- Anexos: Entrevista completa a Hernando Parra.....Pág. 91
- Afiche original de la obra.....Pág.109
- Agradecimientos.....Pág. 110

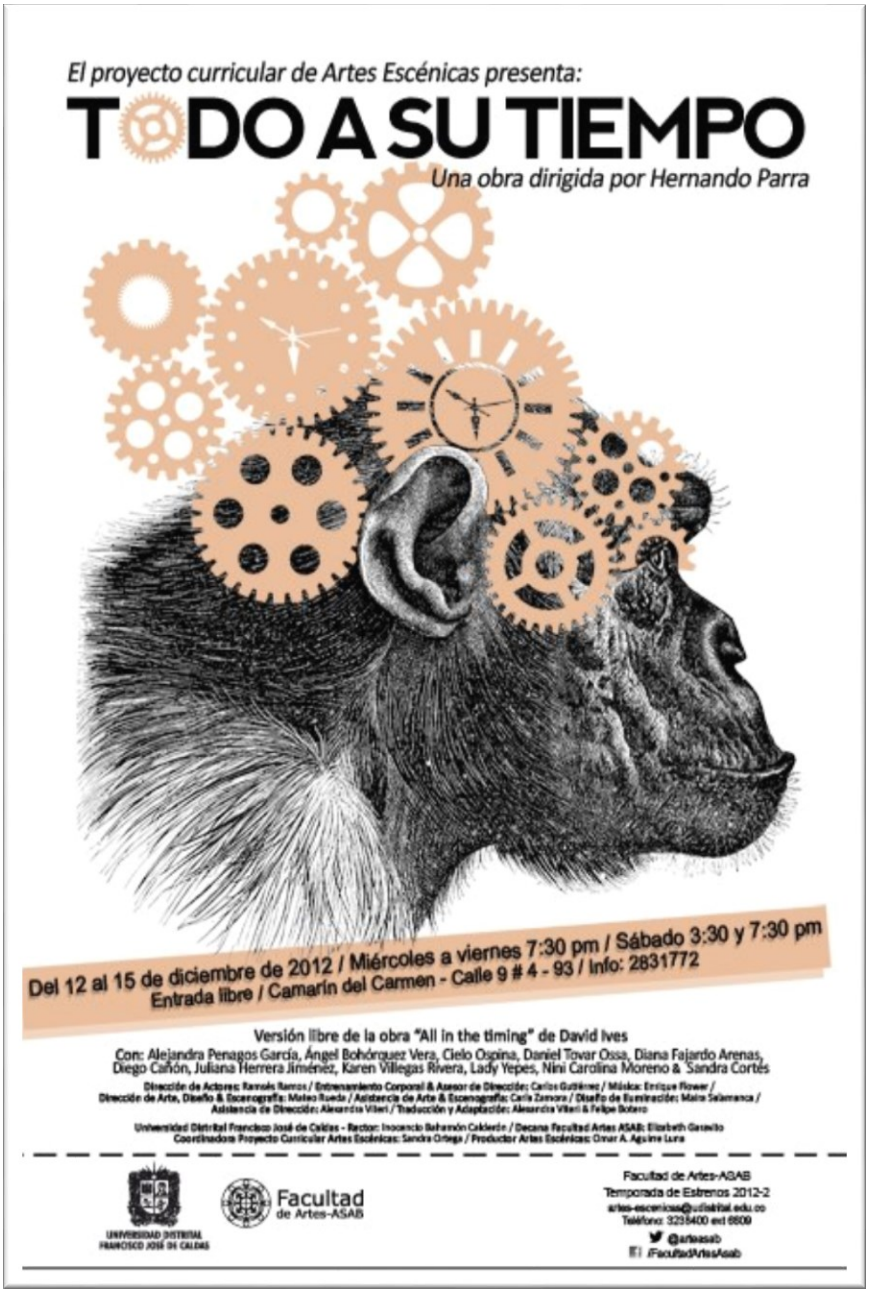
TEMA

Análisis del proceso artístico y de la relación del actor con los diferentes artistas del equipo de trabajo del Teatro R101 que hicieron posible la puesta en escena de la obra teatral "Todo a su tiempo" de David Ives**.** Creación de las escenas "Todo a su tiempo" y "El tiempo Vuela" como parte del Montaje de grado I, comedia norteamericana dirigida por el director invitado Hernando Parra.

PREGUNTAS

¿Cómo se montó la Obra "Todo a su Tiempo" de Davis Ives, Montaje de grado de la ASAB?

¿Cómo es el proceso de creación y montaje de una obra de teatro con el Equipo del Teatro R101? ¿Cómo es el proceso de creación y construcción de personaje con el Teatro R101?



(AFICHE ORIGINAL DE LA OBRA "TODO A SU TIEMPO". DISEÑO: MATEO RUEDA)

JUSTIFICACIÓN

Este escrito parte de la necesidad de reflexionar sobre mi proceso de actuación en el montaje de Quinto año llamado "Todo a su tiempo", texto del dramaturgo norteamericano David Ives. Montaje a cargo del director invitado Hernando Parra del Teatro R101.

He tomado este montaje como punto de partida para este escrito por diferentes razones. Primero creo que este trabajo de grado debe servir para cerrar, concluir y entender de alguna manera todo lo experimentado durante estos cinco años de estudio y práctica del arte escénico de la actuación dentro de la Facultad de artes ASAB. Por ello es importante mirar atrás e intentar comprender los errores cometidos, las debilidades, los logros y éxitos alcanzados, pero sobre todo hacer una retrospectiva del trabajo realizado y extraer en ideas, palabras y conceptos aquellos elementos básicos que hicieron y hacen parte de mi formación como actor, por lo tanto tomare en cuenta experiencias anteriores al trabajo de montaje de ultimo año.

Quinto año es un reto para el actor que después de cuatro años de estudio se ve confrontado al entrar a trabajar con un director invitado que es "externo" a la Universidad y que viene a trabajar ya no como maestro sino como director profesional, ya que la idea de esta asignatura es proporcionarle al estudiante una experiencia que se acerque a la manera de trabajar en el teatro profesional.

Pero en este proceso no solo llego el director invitado, Hernando Parra, sino que llego todo el equipo de trabajo del Teatro R101. Así que como grupo tuvimos la oportunidad de ver y trabajar con un equipo de teatro independiente y profesional de amplia trayectoria, reconocimiento y calidad artística de nuestro país.

Por otro lado, el texto escogido por ellos y las escenas que yo tuve que interpretar fueron una experiencia sobre la cual vale la pena reflexionar e intentar comprender el trabajo actoral alcanzado y reconocer la importancia que tuvo para la ASAB y para la escena teatral de Bogotá la puesta en escena de la Obra "Todo a su tiempo" ya que este autor fue por primera vez montado en Colombia por el Teatro R101 y el programa de Artes escénicas de la ASAB.

Este texto fue traducido del inglés al español especialmente para el grupo de la ASAB por Felipe Botero y Alexandra Viteri del equipo del R101. Antes no existía una versión en castellano de esta obra, al menos no aquí en Colombia, esta traducción hace un importante aporte a la escena Teatral de Bogotá que desconocía por completo esta obra y muy posiblemente a su autor que es ya

considerado un importante dramaturgo norteamericano.

Otra razón es que como estudiantes tuvimos la oportunidad de trabajar en un espacio fijo como el teatro Camarín del Carmen. En experiencias anteriores los estudiantes contamos con el teatro unos o máximo dos días previos a las funciones de estreno y temporada. En este proceso el teatro es el lugar de creación, de permanencia, donde durante cuatro meses de lunes a viernes los estudiantes de la ASAB habitamos un Teatro, el espacio realmente ideal para todo grupo y artista escénico. Este espacio constituye parte de la experiencia pedagógica de trabajar como actores profesionales planteada en el proyecto curricular.

Y finalmente una razón muy importante para tomar este montaje como tema del trabajo de grado fue el haber trabajado junto con todo el equipo creativo del R101 compuesto por: Un director, una asistente de dirección, tres personas a cargo de la dirección de actores, un músico, un diseñador, vestuarista y escenógrafo, una asistente de vestuario, una luminotécnica, entre otros apoyos que nos permitieron experimentar cual es el verdadero trabajo del actor dentro de un grupo "profesional" de teatro y conocer otras dinámicas de trabajo donde cada uno hace su parte de un todo.

Al interactuar con diferentes puntos de vista, de entender que existen otras necesidades que van más allá de la creación actoral, el actor comprende que su oficio es posible gracias al trabajo de muchas personas que intervienen directa o indirectamente para cualificar y enriquecer una puesta en escena. Sin embargo ya que la experiencia fue vivida como actor y como estudiante de actuación es desde mi experiencia desde donde puedo analizar y comprender como fue el proceso y la construcción de la obra, este trabajo va encaminado a entender el trabajo que se realizó desde la creación actoral para resolver las escenas y hallar la manera de representar e interpretar el texto propuesto por el director.

"Todo a su tiempo" es una obra compuesta por diferentes cuadros y escenas, cada uno narra una historia particular, presenta unos personajes y un universo propio, así, un conjunto de seis escenas o cuadros que fueron escogidos para dar vida al Montaje estrenado en diciembre del año 2012 en el teatro Camarín del Carmen.

Como actor participe en la creación de las escenas "Todo a su tiempo" y otra llamada "El tiempo vuela" esta última es una de las piezas más originales y reconocidas del autor. En estas escenas podemos entender la comedia y el estilo que Davis Ives le da a su obra. Son escenas que hablan del amor, del tiempo, de los encuentros amorosos entre seres que apenas se conocen, de las casualidades y desencuentros del amor, pero sobre todo hay una permanente reflexión sobre el paso del tiempo y el amor.

Capítulo 1

Antecedentes

Proceso de construcción de personaje y desarrollo del mismo en montaje de la ASAB

La experiencia de formación actoral previa al montaje de "Todo a su Tiempo" fueron tres montajes realizados y presentados como trabajos de tercer, y cuarto año de actuación respectivamente.

Montaje de Verso "Los empeños del mentir"

El primer montaje completo que realicé como estudiante de actuación fue en la obra de verso llamada "Los empeños del mentir" dirigida por el maestro Carlos Araque, texto del siglo de oro español escrito por Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza, obra con la cual después de las cinco funciones académicas presentadas en Teatro Luis Enrique Osorio viajamos al festival de Teatro Universitario de Manizales organizado por la Universidad de Caldas, logrando muy buenas críticas.

En este montaje el personaje que interpreté fue Teodoro, uno de los protagonistas de la obra, personaje cómico que junto con su amigo Marcelo, dos ladrones, ponen en aprietos a una familia burguesa de Madrid engañándolos y haciéndose pasar por un tal Don Luis y su sirviente, un distinguido Duque extranjero, para robar no solo la riqueza de la familia sino el corazón de la Bella Elvira, hija menor de su avaro padre que cree todas la mentiras de este par de bellacos.

Aquí iniciamos el análisis actoral que influye más adelante en quinto año. Esta obra, al igual que "todo a su tiempo" es una comedia" por lo cual es pertinente hacer referencia a algunos aspectos de su proceso.

Aquí por primera vez experimente lo que era montar una obra en su totalidad, de principio a fin, además recordemos que la exigencia de hablar en verso es sumamente importante para el estudiante de tercer año que se prepara todo el año para presentar la obra. La obra estaba compuesta de coros y de escenas de los personajes, la propuesta del director fue que el coro seria animales representados con máscaras Zoomorfas, que fueron diseñadas y hechas por la artista plástica Magdalena Correal.

Mediante el trabajo de esta obra, como actor pude construir la evolución del

personaje desde el inicio de la obra hasta el final. En el teatro el personaje, si está vivo, debe alcanzar una evolución en escena que marca una diferencia en cómo empezó y como terminó, algo que se estudia en tercer año en la asignatura de actuación son los sucesos y hechos que dramáticamente producen un cambio, un punto de giro en el personaje, es decir estoy en una situación y paso a otra, estoy en una emoción y esta cambia, se transforma, voy de un punto a otro. El estudio de la línea de sucesos y puntos de giro en "Los empeños del mentir" mediante el análisis del texto y un análisis práctico en el proceso de montaje, nos ayudaron a entender que como actores y como grupo de trabajo debíamos ser capaces de sostener la obra y enganchar al público durante el tiempo que dura la misma. Este es de algún modo el trabajo del actor, representar y construir cada segundo que vive el personaje en escena, para ello se trabaja desde la improvisación con el texto, hasta llegar a una partitura establecida y repetible. En algunos casos el director marca y organiza a los actores y los otros elementos como la escenografía, la iluminación, el sonido, el espacio de la puesta en escena que configuran el conjunto final presentado a un público.

Por otro lado pudimos aplicar algunos conceptos actorales vistos en segundo año durante el estudio del género de la comedia, la obra tenía muchas situaciones cómicas, la mayoría de ellas derivadas del juego de cambios de identidad de los mentirosos Teodoro y Marcelo haciéndose pasar por nobles y ricos. Estaban también los vicios de cada personaje, pero el principal vicio era básicamente el dinero, la avaricia y el deseo de poseer o alcanzar una mejor posición económica y/o social. Este es el tema principal sobre el que los autores compondrían los coros de la obra. Entonces recordemos que la comedia es comedia porque se ríe de los vicios de nuestra sociedad y pone en evidencia los defectos de los seres humanos.

Ya que "Los empeños del mentir" es una comedia, se trabajó bastante sobre el ritmo de la obra; la comedia tiene que lograr un ritmo adecuado para que las gags o trucos cómicos funcionen en el momento justo. Si los actores y el director no se empeñan en un buen ritmo fácilmente una comedia puede hacer caer al espectador en un fatal aburrimiento. El actor debe lograr estar en el ritmo propio de la comedia mediante su creatividad y habilidad de manejar las situaciones y los trucos cómicos o gags.

"Fuera de lo propiamente cómico. Un paisaje podrá ser bello sublime o insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó. No me explico que un hecho tan importante, dentro de su

sencillez, no haya fijado más la atención de los filósofos. Muchos han definido a al hombre como "un animal que ríe".

(Bergson Henry, "La risa, ensayos sobre la significación de lo cómico"

, Editorial Losada, Buenos Aires, año 2003, Pág. 12)

En tercer año el estudiante de actuación demuestra su manejo vocal al expresarse en verso, este es tal vez el mayor reto de este tercer año, ya que los textos en verso requieren de la métrica para que suene en verso. Además las palabras contenidas en la obra muchas veces son de un castellano antiguo o son algún regionalismo de España, palabras a las que el actor debe desentrañar su significado y aprender a dotar de sentido con sus acciones para que el público pueda entenderlas.

"Día tras día nuestro principal trabajo consistió en luchar con las palabras y su significado. El significado también emerge del texto lentamente, a fuerza de tentativas. Un texto solo cobra vida gracias al detalle, y el detalle es el fruto de la comprensión. Al principio un actor no puede dar más que una impresión amplia y general de lo que contiene una línea, y a menudo necesitará ayuda."

(Brook, Peter. "La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro". Editorial Alba, Año 2002. Pág. 129.)

Otro reto es la creación y la construcción de su personaje. Ya en la propuesta actoral cada personaje logró una característica física, por ejemplo: un caminado particular, una manera de poner el pie en el piso, una manera de mover las manos o un gesto facial determinado. También cada personaje tenía un timbre y un tono de voz.

Como se puede observar para que la obra alcance toda su calidad el actor debe superar y entrenar una serie de elementos concretos que le den vida al texto, al personaje y a la puesta en escena. En cuanto a su camino de formación, en este proceso el actor deja de trabajar por escenas o fragmentos de obras y durante todo el tercer año construye su primer personaje y su primera obra completa.

Montaje de integral “Pervertimento y otros gestos para nada”

Ya en el trabajo de cuarto año de actuación el actor se enfrenta a varios retos como son el Monólogo, el Montaje de Integral y el Montaje de actuación. Aquí me interesa analizar los montajes grupales ya que el trabajo en quinto año es grupal.

Empecemos hablando de la obra “Pervertimiento y otros gestos para nada” del dramaturgo español José Sanchís Sinisterra. Esta obra fue trabajada en la asignatura de Integral de cuarto año de actuación, un espacio de formación donde los estudiantes de dirección trabajan conjuntamente con los estudiantes de actuación. Mi director en este montaje fue el entonces estudiante Leonardo Ruiz.

En este proceso comprendí que el actor debe estar dispuesto a seguir la intenciones del director, que es quien define el rumbo de la obra, el dialogo entre el director y el actor es permanente y ambos comparten la misma búsqueda, darle sentido, cuerpo y voz al texto del dramaturgo, el actor aprende trabajar desde las indicaciones dadas por el director y el director trabaja y escucha las propuestas del actor.

Esta obra, al igual que “Todo a su tiempo” se compones de varios cuadros o escenas, yo personalmente trabaje en la escenas “Al lado” que es un monólogo y la escena de “Instrucciones” escrita para dos actores y una actriz.

“Al lado” fue todo un reto para mí. Una primera dificultad que encontré fue que en esta escena los sucesos no ocurren ahí, en el escenario, sino que todo ocurre al lado, con lo cual el personaje ya es un espectador de lo que sus ojos ven a través de una ventana. Aquí debí recurrir a la imagen que el actor debe crear al decir su parte. Sabemos que el actor crea imágenes con su interpretación de las palabras.

El escenario está vacío y todo lo que hay allí es un hombre que narra un suceso que solo él puede ver, más no los espectadores, estos lo tienen que “ver” e imaginar con la interpretación del actor.

El hombre inicia espiando a una bella mujer que se arregla y se viste en el cuarto de al lado para recibir a alguien, luego un hombre entra y tiene una fuerte discusión con la mujer, más delante el hombre saca un arma y al ser disparada el fisgón narrador es quien recibe el impacto.



Otra dificultad fue el manejo de la ruptura o desaparición de la llamada "cuarta pared" manejada en el típico escenario a la italiana, de algún modo Sinisterra genera un distanciamiento ya que el personaje de la obra se comunica directamente con los espectadores y sabe que está dentro un teatro, sabe está parado en un escenario. Aquí surgieron muchos interrogantes alrededor de encontrar otras y nuevas maneras de comunicarse con el público.

En el último módulo de tercer año los actores estudiamos el género dramático llamado pieza didáctica, en el cual aprendemos a reconocer la diferencia que existe entre, el personaje, el actor y el ser humano que interpreta estos roles, aprendemos que el público también tiene la posibilidad de entrar en contacto directo con el actor y de saberse y verse a sí mismo como espectador, como parte del hecho escénico, sabiendo que asiste a una ficción representada por unos actores, para lograr en él mismo una reflexión sobre los hechos que allí se muestran ; de allí se derivan múltiples posibilidades creativas. Sin embargo siempre el espectador dependerá del actor y la imágenes que el transmita para creer que lo que ve.

"Cuanto más tiempo y esfuerzo dedique usted al trabajo consiente para desarrollar la fuerza de su imaginación, y a la técnica de materializar sus imágenes, tanto más pronto esa imaginación suya le servirá subconscientemente, sin que lo advierta mientras actúa."

(Chejov Michael, Al actor, Editorial Constancia. Año 1955, Pág. 59)

En este trabajo pude darme cuenta que como actor debo trabajar más en la construcción de imágenes mediante la palabra y siempre tratar de buscar la acción que más se ajuste a las necesidades del texto y comunique un mensaje claro al espectador. También como actor solo en escena, debe ser capaz de atraer la atención del espectador, pero eso será posible si la propuesta es clara y acorde al sentido del texto, y si es bella e interesante para el público.



La otra escena en la que trabaje en la Obra "Pervertimento y otros gestos para nada" fue "Instrucciones". Esta escena se trata de una directora, una actriz y un actor que preparan la escena que será grabada próximamente, esta directora histérica hace su trabajo con dos actores que harían cualquier cosa por lograr alcanzar la verdad y la calidad en la escena. Es una escena cómica donde el espectador disfruta todo el tiempo de la agonía y sufrimiento de los actores que están bloqueados ante el carácter fuerte, soberbio de la directora llegando a momentos de confusión y extravío en escena, por otra parte resulta muy entretenida para el gremio del teatro que se ve reflejado en esta escena y en su labor diaria de montar y crear escenas, la pieza refleja el trabajo y las relaciones del director y de los actores, generando de alguna manera una reflexión y una crítica

directa sobre la práctica de las artes escénicas. Aquí la cuarta pared permanece, el actor no entra en contacto con el público.

Otra cosa interesante es que, como el mismo autor nos lo dice, "Instrucciones" es una escena muda ya que la actriz y el actor nunca hablan, la única que habla es la directora. Como actores a pesar de no tener texto escrito si existe en el texto una línea de acciones, de sucesos y de puntos de giro en los personajes que hacen que toda la actuación sea expresada a partir del gesto y del monólogo interno de cada personaje, si bien no hablan, el espectador puede leer en ellos cada sentimiento y comprender su situación con sus acciones, miradas y emociones.



"Esta es una escena muda, pero muy elocuente. Por una vez, el autor ha tenido el acierto de callar. O sea: ha dejado de hablar él por boca de los personajes y los ha puesto ahí, frente a frente, en silencio: Un hombre y una mujer. Mejor dicho: una mujer y un hombre. ¿Captáis el matiz?...Bien, no importa: hay un matiz. Una mujer y un hombre, frente a frente, en silencio. Esto sí que es teatro… cuando digo frente a frente, hablo en sentido figurado, en realidad, pueden estar físicamente de espaldas, o lado a lado, o a cuatro patas, no importa… pero en su interior, están cara a cara, frente a frente. Enfrentados y atraídos por una pasión devastadora, por un fuego que…"

(Sanchís Sinisterra, José, "Pervertimiento y otros gestos para nada". Editorial Machado. Año1997. Pág. 24.)

Unas de las herramientas actorales trabajadas en tercer año durante el módulo de Pieza son *el Monólogo interno* y la *pausa sicológica*, herramientas que requieren que el actor aprenda a crear un universo interior de pensamientos, emociones, y sentimientos internos que le ayuden crear y visualizar la imagen que debe representar y cargar de sentido la palabra hablada para transmitirla al público.

"El procedimiento de creación de visualizaciones fue uno de los procedimientos prácticos más importantes de Stanislawsky en el trabajo sobre la palabra. No menos importante es otro procedimiento creado por Stanislawsky y Namirovich-Danchenko, el así llamado "monólogo interno".... En la vida una persona piensa ininterrumpidamente. Piensa percibiendo la vida que le rodea, piensa percibiendo cualquier reflexión dirigida a ella, Piensa, discute, rechaza coincide no solo con lo que la rodea, sino consigo misma, su pensamiento es siempre activo y concreto.

En el escenario los actores se apoderan en cierta medida del pensamiento durante la pronunciación de su texto, pero falta mucho todavía para que aprendan a pensar durante la pronunciación del texto del interlocutor. Y precisamente esta parte psicotécnica es decisiva en el incesante proceso orgánico de revelación de la "vida del espíritu humano" del papel... vemos que los pensamientos pronunciados en voz alta son solo una pequeña parte de este torrente de pensamientos que a veces bullen en la mente de una persona. A veces estos pensamientos se quedan en un monólogo no pronunciado a veces forman un breve y discreta forma, a veces se desbordan en un monologo apasionado según las circunstancias dadas de la obra literaria."

(Knevel Osipovna María, La palabra en la creación actoral, Editorial Fundamentos, año 1998. Pág.115.)

Sin monólogo interno no puede existir una realidad tangible para el espectador que necesita creer en todo que ocurre en el escenario, el lenguaje del teatro dramático no solo es importante en el texto escrito, es importante todo aquello que el actor puede llegar a comunicar con un pequeño gesto, podemos decir que el espectador alcanza a leer todo, incluso el pensamiento del personaje, el espectador puede llegar a entender las fuerzas internas, emociones y sentimientos según la interpretación del actor.



Montaje de Actuación IV año, “Calígula”

El otro proceso previo que viví en cuarto año fue el montaje de “Calígula” de Albert Camus, dirigido por el maestro de actuación y director José Assad.



Calígula fue todo un reto para este grupo numeroso de 14 personas que estaba compuesto por estudiantes de varios grupos, la obra inicialmente fue propuesta como un ejercicio de lectura, pero el director finalmente la escogió para ser montada. Calígula tiene por personaje principal al personaje del mismo nombre y junto a él está Cesonia su amante, Escipión joven poeta, Helicón amigo de Calígula y a los patricios compuesto por políticos nobles sabios y ricos de la ciudad de Roma.

De un ejercicio de lectura pasamos entonces a hacer el reparto y se decidió dado el numeroso grupo de estudiantes, que los personajes estaría triplicados, es decir, habrían tres Cesonias, tres Calígulas, y varios Patricios más.

Este texto clásico del reconocido filósofo francés Albert Camus toma de la historia las ideas y personajes de la antigua Roma y hace de la vida de este emperador de una tragedia que seguirá montándose de generación en generación. La carga filosófica de la obra es bastante, pero también es una obra rica en sátira y humor negro derivado de los cambios bruscos de emoción del Emperador y sus extravagantes y crueles juegos, Calígula con su poder sin límites crea situaciones impensadas y lleva al extremo sus extravagantes y locas ideas afectando a toda la ciudad, creando un caos al interior de la vida política del Imperio.

Camus, con su maravillosa lucidez, dota a Calígula de unas cualidades intelectuales únicas que le hacen percibir la nada y despiertan en él un deseo de alcanzar lo imposible; alcanzar la luna, poseer el amor, lograr el poder sin límites y consumar la muerte como la única salida posible, estos elementos están presentes en el contenido temático y en la atmosfera general de la obra.

Esta es una obra provocadora para el actor, quien debe despojarse de sus prejuicios y moralismos para entender e interpretar la dimensión real de una mente como la de este hombre recordado como el más loco y retorcido emperador que la antigua Roma dio al mundo.



En la etapa de montaje y en la actuación trabajamos mucho la conexión y escucha del grupo en términos de ritmo, cada uno genera un ritmo vocal o corporal y en un momento dado se une a otro ritmo o sigue el ritmo de algún otro compañero, hasta lograr componer entre todo el grupo una misma atmosfera sonora, para ello se debe percibir el momento exacto para poder encajar con las acciones, ritmos o textos de los demás compañeros.

A los personajes de los patricios se los trabajó como un coro que representaba los intereses políticos, civiles y económicos de la ciudad, también el deseo de poder y de riqueza, por el contrario Calígula y sus amigos son la fiesta, el baile, la crueldad y la anarquía, pero también en Calígula está el deseo de poder, la tiranía y la violencia, en ese sentido debíamos encontrar las acciones que dieran cuenta de las características e intereses de estos dos grupos ya que la pugna entre ambos genera los conflictos de la obra, la relación entre los diferentes personajes crea la trama y compone las escenas.

Los patricios también trabajaron sobre las ideas de la traición y la conspiración, como grupo su acción principal es conspirar contra el emperador. Por mi parte como actor interpreté del personaje de Calígula y trabajé sobre la idea del uso y abuso del poder, mi acción principal fue la de lograr que todo lo que quisiera

Calígula debía ser cumplido y ejecutado inmediatamente. Como actor debí encontrar varias estrategias para lograr que el personaje impusiera su control y dominio sobre los Patricios, algunas de estas estrategias fueron el miedo a la muerte, la violencia y la tortura, jugar con la debilidad de los otros, la humillación , y el desconcierto ya que las acciones de Calígula son imprevisibles y cambian vertiginosamente de un punto a otro, por lo cual los Patricios nunca saben que está tramando el emperador , esto crea la confusión y el caos necesarios en la obra.



Sin embargo, el texto presenta un gran problema para ser abordado en un proceso de montaje ya que los diálogos y textos de los personajes están cargados de un leguaje filosófico y literario que no ayuda a la acción ni a la dinámica o ritmo de la obra, a menudo Calígula repite una misma idea dicha de varias maneras y la complejidad conceptual de sus argumentos puede llegar a complejizar la dramaturgia y genera un abismo entre el público y la gente del común que no logra conectarse con el discurso, a los mismos actores les cuesta interpretar y darle vida a los grandes y elocuentes textos escritos por Camus.

Se pudo haber tenido en cuenta a la hora de escoger Calígula que Albert Camus escribió grandes textos filosóficos y existenciales en la obra, como filósofo y dramaturgo Camus es libre de escribir lo que desee, pero ya en la puesta en escena, en la representación con estudiantes de IV año la ASAB se hacía necesaria una adaptación o edición de los textos para no sobre cargar a los actores y espectadores con diálogos muy pesados o densos y para que los estudiantes tuvieran la posibilidad de interpretar más fácilmente sus textos y comunicar con

mayor claridad el sentido de la obra.

Ya en las relaciones humanas se dieron muchas discusiones y problema dado el incumplimiento de algunos estudiantes y de la no claridad en el manejo del doble reparto por parte de la dirección, los personajes protagónicos eran pocos y eran los que más texto tenían, en cambio mucho personajes secundarios no intervenían mucho en la obra, lo cual genero diferencias en un grupo grande como este compuesto de catorce estudiantes, quienes no querían ser tratados como el "relleno" de la obra. Si es posible, cabe decir aquí que en el interior el grupo se estaba resquebrajando, que la desunión se instalaba cada vez más hondo entre los actores, que no se generaron nuevas dinámicas, ejercicios o charlas que promovieran una actitud diferente en las relaciones humanas del grupo. Aun así el grupo y el maestro responsable lograron presentar las cinco funciones estipuladas por la Universidad en el Teatro Gabriel García Márquez en el mes de Junio del año 2012. La obra funcionaba en medio de todo como una gran locura surgida de la mente del desquiciado de Calígula y aunque se adelantó el estreno y algunos actores nunca se supieron el texto la temporada se cumplió y se dio alegremente entre olores de comida, desajustes, platos sucios y palacios de muerte y amor.



Más adelante en el trabajo que vendría con el Teatro R101 estos antecedentes y la situación entre los actores incidió en cómo se desarrollaría la dinámica de trabajo, definiendo que queríamos hacer y que no, así como la obra que habría de ser escogida finalmente por Hernando Parra para este grupo de estudiantes.

A diferencia de cuarto año donde los estudiantes en el segundo semestre deben estrenar un monólogo y dos obra completas , además de responder por el resto de materias teóricas y prácticas, en quinto año de actuación los estudiantes solo nos dedicamos durante todo un semestre a estudiar y montar una obra exclusivamente, lo cual nos permite ser más "profesionales" y poder trabajar con más tranquilidad en el proceso de creación, la carga académica es más suave y dejamos de ver muchas materias para entrar de lleno al trabajo de la actuación junto con el director invitado.

Creo que en el afán de cumplir con estas tres obras (monólogo, montaje de integral y montaje de actuación) los actores de la ASAB nos formamos muy bien en ser efectivos y resolver rápidamente las escenas, más el trabajo actoral de profundización se descuida, no se trabaja para construir la verdad, elementos necesarios que hacen posible que el espectador y el mismo actor crea, comprenda y sienta en su interior la importancia de los contenidos tratados en las diferentes obras. Somos muy buenos en la forma, pero en la verosimilitud, profundidad y verdad de la escena nos hace falta más trabajo, más tiempo y más dedicación.

Capítulo 2

El encuentro entre el grupo de actores y el equipo de trabajo del teatro R101

"Comencemos este baile"

Hernando Parra

Etapa de diagnóstico

Iniciamos actividades la primera semana de agosto después de las vacaciones comprendidas entre el 15 de junio y los primeros días de agosto del 2012 aproximadamente. Pasar de cuarto a quinto año es todo un suceso en nuestras vidas como estudiantes ya que se entra en la recta final del proceso de formación actoral en la ASAB. Ya eres un actor con algunas bases; has visto todos los géneros dramáticos, montado obras y escenas muy diferentes, trabajando con varios maestros y con muchos de tus compañeros, se conocen ya a las personas con quienes se va a trabajar.

El reencuentro con los compañeros después de vacaciones fue bastante extraño, por un lado esta ese aprecio y gusto de ver a las personas con quienes has creado y actuado, por el otro están las marcas de las experiencias con cada persona *"Como en el amor y en el aprendizaje, el odio y el amor se mezclan" (Michel Serres, Variaciones sobre el cuerpo, editorial, año, pág. 27),* las marcas del proceso de *Calígula.*

Hernando Parra, maestro y director de este proceso y su asistente, Alexandra Viteri , nos recibieron en nuestro primer día de clases, nos dieron a conocer sus intenciones y el cronograma de trabajo, nos hablaron de cómo funciona el Teatro R101 y del grupo de trabajo que estaría al frente del trabajo.

Hernando Parra: … cuando yo monto hay unas etapas y hay unos requisitos "previos"… Voy siempre con mi equipo de trabajo, porque creo que cuando se firma una obra debe firmarse con todo lo que lleva una obra, para este montaje estuvimos todos. Por un lado Mateo Rueda en la escenografía y en el diseño, en la musicalización estuvo Enrique Flower, en la parte de dirección de actores estuvo Ramses Ramos. En la parte de trabajo de texto, en la traducción del texto y dando

los ajustes finales estuvieron Alexandra Viteri y Felipe Botero, en la asistencia de dirección Alexandra Viteri y en la dirección general estuve yo, el equipo estuvo presente.

El Teatro R101, fundado en 1995 en la Universidad de los Andes, es un grupo independiente que se caracteriza por su continuo proceso investigativo acerca del oficio teatral, surgió como una inquietud de jóvenes artistas por consolidar y mantener un espacio propio para el estudio y desarrollo de labores teatrales que aporten a una joven tradición teatral colombiana, el grupo realiza un teatro de repertorio y combina sistemáticamente montajes de obras colombianas y extranjeras, textos clásicos y contemporáneos, así como toda clase de géneros dramáticos.

Su singular nombre Teatro R101, nace en honor a un viejo y remodelado bloque de edificaciones que hacen parte del campus de la Universidad de los Andes, por ser el lugar que les dio alberge durante los primeros tres años de existencia y gracias al cual el grupo pudo dar sus primeros pasos como un colectivo de trabajo de Teatro Profesional Independiente.

En junio del 2001 los miembros del Teatro R101 encontraron una casa de estilo inglés republicano ubicada en el tradicional barrio de Quinta Camacho –declarado Sector de Interés Cultural-, la cual tomaron en alquiler y convirtieron en su sede permanente. Allí encontraron un viejo y rudimentario auditorio que se había construido tiempo atrás y sobre estas bases levantaron el actual teatro de cámara que cuenta con capacidad para 75 personas. La sala fue oficialmente inaugurada en noviembre del año 2003 con la temporada de la obra "La Historia del Zoológico" de Eduard Albee, dirigida por el reconocido maestro y director colombiano Germán Moure.

Desde ese momento, la sala del Teatro R101 se ha convertido, por un lado, en un espacio abierto a los espectáculos teatrales de otros grupos , así como también es escenario de la producción propia del grupo , algunas de sus obras son: *¿De dónde vino este animal? (2004), Juego para dos (2005), Mi lucha – farsa (2006), A mi manera (2007), La Bienvenida (2008), Sin Mente (2009), Las Aventuras del Quijote (2009) y Jappy Hauar (2010), El ausente (2013), Naranja Azul (2013)*, entre otras, la mayoría de las obras han estado paralelamente bajo la dirección de Hernando Parra y Ramses Ramos. Actualmente la sede de este teatro también es sede de la escuela de Actuación DECA dirigida por el actor, productor y director caleño Daniel Calderón.

Sin duda ya desde este momento, al conocer a Hernando y a su asistente y saber de primera mano quienes son el Teatro R101, todo el grupo de actores sintió gran alegría de tener la posibilidad de trabajar con un equipo tan completo y talentoso, básicamente se nos pidió que nuestro trabajo seria lograr lo fino en la actuación, el director quería ver *"La carne en el asador"*, es decir un cuerpo trabajando por la escena, además nos pidió comportarnos como gente profesional.

Al conocer a su grupo de actores Parra y su asistente se encontraron con un No grupo, es decir, un grupo que lo que menos quería era trabajar en grupo. Se sentía en el ambiente la poca disposición, la falta de confianza y la poca entrega a los otros. Más que abiertos, estábamos cerrados, llegamos a V año con el bulto del IV año a cuestas, sin embargo había ganas de trabajar, finalmente V año era nuestro último año y había que gozarlo, era una nueva oportunidad para aprender con este gran equipo y con Hernando Parra.

Se acordó que nuestra tarea era llegar a las 2 pm cambiarnos, colocarnos la ropa de trabajo para calentar, para jugar. Hernando percibió que era muy importante recuperar la energía de grupo, debíamos cambiar nuestra disposición hacia los otros y que mejor que jugar, divertirnos, reírnos para regenerar los lazos deteriorados. Y así fue, cada día un actor se encargaba de proponer y dirigir juegos. Esto resulto tan bien que se mantuvo como dinámica especial durante todo el proceso, hasta el final, siempre estuvieron presentes muchas actividades que nos permitían mantener un entrenamiento actoral constante en coordinación, atención, escucha, ritmo, afinación, sensibilidad, control, agilidad, estrategia y de entrar en contacto con el otro. Este primer encuentro lo llamaremos la etapa del conocimiento previo y diagnóstico; tal como lo definió Parra en la entrevista realizada:

"La primera etapa fue de conocimiento previo, estuvo guiada por el dialogo con todos los estudiantes. Aquí me remito a la palabra conversar, versar-con, escuchar al otro, es decir, debíamos conocer en que estaban los estudiantes , cuáles eran sus expectativas, cuáles eran sus frustraciones , a que aspiraban , que no querían hacer, entonces entramos en un conocimiento mutuo y en la construcción de una gramática, pero también en la construcción de unos lazos que nos fortalecieran como un equipo de trabajo, como grupo percibimos que información nos daban, a que olían, a que olía cada uno; Aparte del dialogo, también se hicieron unas muestras donde también quería hacer un diagnóstico, saber cómo estaban. Esa fue una primera etapa, de conocimiento previo y también de conocimiento del equipo, también de parte nuestra. Y la decisión de que texto íbamos a trabajar, ya viéndolos supimos que texto abordar, teníamos cuatro o cinco textos vistos y el equipo eligió "Todo a su tiempo", todo el equipo tuvo la posibilidad de verlos y de

analizar en que estaban."

Para el desarrollo de este proceso artístico fue de vital importancia haber dispuesto con el Teatro Camarín del Carmen, ubicado en la Calle 9 con carrera 5 en pleno barrio de la Candelaria como lugar de ensayo, bodega y escenario de esta obra. Por primera vez en la carrera los estudiantes dispusimos de manera permanente de un teatro que cuenta con la infraestructura y los requerimientos técnicos y espaciales para hacer teatro a nivel profesional, lo cual permitió un mayor compromiso y generó una mayor responsabilidad como actores. Parra nos recomendó barrer el espacio antes de cada ensayo o día de trabajo, sería un gesto de amabilidad, de limpiar, disponer y preparar el espacio para entrar a él.

En esta etapa de diagnóstico el R101 no había decidido que texto seria escogido para el grupo, antes que imponernos un texto los estudiantes hablamos y comentamos que queríamos hacer en este proceso, Hernando nos preguntó a cada uno de nosotros que esperábamos de este espacio, de este proceso creativo, todos coincidimos en varias cosas :

1) No queríamos hacer una obra trágica o un texto clásico muy pesado,

2) Queríamos que hubiese más equidad en el reparto de personajes, pedimos que cada actor tuviese la misma posibilidad que el otro.

3) Esperábamos una obra colorida, más bien cómica, que pudiera dar ritmo y creara una atmosfera alegre.

En los días siguientes realizamos varios ejercicios que apuntaban a establecer el vínculo de trabajo entre los actores y la dirección. La dirección necesitaba conocer el trabajo, las actitudes y las aptitudes de cada uno de los jóvenes actores. Estos ejercicios me permitirían ir descifrando como se trabajaba con el R101, que podía aprender y que herramientas podrían enseñarme, cuál sería el ritmo de trabajo, la exigencia actoral y nos irían preparando para asumir más adelante el texto que fuésemos a trabajar. El R101 creyó importante escuchar al grupo y entender nuestras necesidades y deseos como artistas.

La siguiente cita da paso a entender algunos de los ejercicios realizados previamente al montaje de la obra y al trabajo con texto.

"El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra por inocente que parezca, no lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen todo un entramado tácito de energías entre los personajes. El éxito de decir unas

sencillas palabras y dar la impresión de vida, dependerá de que se consiga hallar ese proceso, y aún más, de procurar el arte necesario para disimularlo. En esencia será vida, pero una vida en una forma más concentrada, más comprimida en el espacio y en el tiempo."

(Brook Peter, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Ed. Alba, año 2002, Pág. 20)

Uno de los primeros ejercicios actorales nació a partir de unas esticomítias (Esticomítia literalmente es *hablar verso a verso*, en el drama griego es un diálogo que se lleva a cabo entre personajes que hablan en versos o frases alternadas) ya preparadas por el maestro Parra, quien le propuso a cada pareja de actores un rol (hermanos, amantes, lesbianas, niños etc.) y le asignó unas frases particulares. Los personajes serian llamados A y B respectivamente. Cada pareja debía construir a partir de estas esticomítias una historia donde la acción física y la situación (la dramaturgia) creada por los actores llevaran de forma coherente a expresar la esticomítia con un sentido claro y en el momento preciso la oración correspondiente a cada uno. Es decir que se debían llenar los vacíos existentes entre texto y texto. En mi caso fui niño y trabaje con mi compañera Alejandra Penagos.

Aquí presentamos a modo de ejemplo las esticomítias asignadas:

Niños:

A: No te muevas

B: No llores

A: Que bien

B: Bebe

A: Aunque yo quisiera

B: Te quiero.

Cada pareja dispuso de su tiempo y empezamos a crear una situación desde el rol asignado buscando la manera de encadenar cada una de estas frases sueltas y crear el universo acorde con el rol. No era nada fácil pasar de una esticomítia a otra, la dificultad residía en hallar el sentido para cada una de las frases. Muchas veces la conexión entre una y otra no se daba de manera natural, sino que aparecía de una manera forzada que en vez de crear sentido lo hacía confuso o sencillamente era ridículo y sin justificación.

Aquí nos enfrentábamos a la premisa que dice que ***"El teatro no es literatura"*** por lo tanto no funcionaba seguir el sentido obvio de la frase. Lo obvio incluso perdía su sentido al ponerlo en relación con otras esticomítias que cambiaban bruscamente de una a otra, entre frase y frase había un giro, un cambio, una posibilidad escondida que podía arrojar múltiples sentidos a una misma frase.

"El Teatro no es un género literario. Esta afirmación, que hace algunos años resultó -en un seminario, en Caracas- polémica y hasta escandalosa, es hoy un punto de partida en los estudios de semiótica teatral. Dentro de este orden de cosas se dice que el teatro no es ni más ni menos que el momento efímero en el cual se produce una relación entre actores y espectadores."

(Buenaventura Enrique, La Dramaturgia del actor, Cali, Colombia, 1985, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm)

La cuestión era decidir entonces la acción adecuada que permitiera dar el giro apropiado para dar sentido a la historia y que a su vez se hilara con la siguiente esticomítia, así, cada pareja creó una historia que contaba con una secuencia de movimientos, de acciones con una duración propia, las frases dejaban de ser literatura o simples palabras y pasaban a ser acciones, cuerpo y movimiento.

Luego de varias correcciones, de afinar la historia, o de cambiar de acciones varias veces hasta encontrar la más acertada, entendimos varios puntos claves que estarían presentes más adelante al abordar la obra de David Ives.

Por ejemplo era necesario entender que el silencio, si existe en la escena, debe tener una justificación, no funciona un silencio sin contenido. El trabajo del actor radicaba en llenar los vacíos, dotándolos de sentido y colocar los detalles

necesarios para hacer de su acción algo fino; Otro punto importante era aprender a darse el tiempo en la escena, es decir que había que vivir cada momento creyendo en la situación que se está viviendo, recordemos que una lección para el actor es "no hacer que hace", el actor debe creer verdadera y sinceramente en lo que hace y dice. Cuando la verdad aparece cada palabra o acción se ejecuta en el momento preciso, enriqueciendo su escena y dotando de sentido verdadero lo que se actúa.

A veces como estudiantes de actuación entendemos conceptos, frases, o enseñanzas que nos daban nuestros maestros tiempo después de haberlas escuchado, en mi caso personal creo que con el trabajo desarrollado en este proceso comprendí de manera más clara y definitiva como el teatro se aleja de la literatura y cuál es el trabajo del actor en relación al texto dramático. Veamos este tema más a fondo con un fragmento de la entrevista realizada al director:

DT: Algo que nos dicen a los actores es que el teatro no es literatura, ¿podría explicarnos porque?

HP: El texto dramático tiene unas lógicas de construcción diferentes a la literatura, por eso novelista no es lo mismo que dramaturgo, con el perdón de todos, William Ospina es una gran novelista, pero no es un muy buen dramaturgo, o vaya y mire el "Bolívar" que hizo, con Omar Porras, creo que ese es un excelente ejemplo de que es literatura y que no es dramaturgia, entonces voy a partir de los elementos que constituyen un texto dramático, el texto dramático tiene acción en sí mismo, si, el texto dramático es enunciado por alguien, el texto dramático establece relaciones con otros, Plantea una atmosfera, plantea un tiempo y un lugar, y aparte tiene una regla de juego y es que es económico, la novela no, el cuento a veces, a veces, la poesía también es económica pero tiene unas reglas de juego distintas, entonces creo que el gran tema aquí es <u>la acción</u> . La literatura no tiene acción para ser interpretada, y ahí está la gran diferencia , obvio, sino tiene acción es letra, y si es letra pertenece al género de la literatura, por eso hace ya bastante tiempo que la dramaturgia se desligo de la literatura, por eso ya no somos literatura dramática como en algún momento de la historia de la literatura nos quisieron encasillar , no, partimos cuentas, donde lo interesante aquí es que hace una persona con ese texto , y esa relación, que es muy diferente a la literatura. La literatura puede existir sin ese que …. que

hago con ese tercero…. no, con ¡el lector! , el cual ensueña algo , pero es que el texto dramático está hecho para accionar, para que detone en el actor cosas, para ser interpretado y para que un cuerpo sea el vehículo por el cual va a caminar o a trasegar ese texto, está hecho para eso , la literatura no, la literatura esta para ser leída, ahí está la diferencia, aquí hay un problema de acción y de una acción que hace un cuerpo, y ahí es donde está la GRAN diferencia, y a su vez, toda la distancia que tomamos, por eso escribir dramaturgia es tan difícil, porque está hecha para ser interpretada por un cuerpo en estado de representación. ¿Está claro?.

Así, en esta etapa de conocimiento previo y diagnóstico estuvimos trabajando sobre textos dramáticos que nos llevaran a comprender como el texto dramático sugiere posibles acciones, situaciones, personajes, pero que es el actor en calidad de intérprete de este texto quien le da el sentido final que más se ajuste a lo que este desea comunicar y transmitir y en relación directa con su interlocutor, así cada pareja iba preparando lo que más adelante serían las primeras muestras de actuación requeridas por el R 101 en este proceso.

Otro Concepto trabajado fue el de la contradicción en este trabajo de texto y de creación.

"si deseo fumar y no tengo un cigarrillo, comenzare a buscarlo; si no lo encuentro en los sitios habituales, buscaré en aquellos sitios donde por casualidad alguien pudo haber encontrado un paquete; si sigo sin encontrarlo, tratare de buscar las colillas en el cubo de la basura; si no hay ninguno en el cubo, decidiré ir a comprarlos; pero no puedo salir de casa porque espero una llamada telefónica… El conflicto ha evolucionado. Si trabajo sobre él no permanece inalterable, sino que se enriquece en el intercambio con el medio. No es una idea concreta, clara y limpia, sino un hecho concreto lleno de contradicciones e incidencias colaterales…
Aquí el comportamiento del actor se enfrenta con el comportamiento existencial. El hábito creado en la vida, superador de conflictos, se opone al habito técnico del interprete que es necesario interiorizar: integrar los conflictos"
(Eines Jorge. "Alegato a favor del Actor, la imaginación es el cuerpo". Primera Edición Editorial Gedisa. Barcelona, España. Año 2007. Pág. 117)

En la mayoría de los casos cuando se está aprendiendo a actuar se acude fácilmente al sentido obvio de la oración, de la palabra. Pero es vital aprender que como actores tenemos la posibilidad de reinterpretar cualquier palabra y otorgarle

el sentido que necesitamos. Parra nos dijo que la contradicción es la base de todos los personajes, empezando por Hamlet y su famoso *"ser o no ser "* una contradicción vital que pone en marcha la voluntad de Hamlet y el conflicto de la *obra*, es por esta razón que cuando buscamos "abrir" el texto buscando nuevos sentidos, por inofensiva que parezca ser la palabra, esta puede tomar dimensiones desconocidas y puede ser una luz en nuestro trabajo de interpretación actoral si nos arriesgamos a darle la vuelta, a salir de la literatura contenida en la frase, buscando, escuchando y hallando lo dramático, la acción en ella, la frase puede llegar a ser todo lo opuesto a lo comúnmente esperado, su contrario; la imaginación del actor y su capacidad para dotar de sentido cualquier actividad que pueda desarrollar o las palabras que pueda expresar , puede llevar a transformar el significado inmediato de las palabras así como el espacio en el que ocurre la acción. El trabajo del actor puede definirse como *hacer que parezca real lo que no lo es.*

La contradicción genera un mayor interés en el espectador ya que puede percibir una realidad más profunda de la que está a primera vista, sale del lugar común y explora otros niveles de sentido. Trabajar lo opuesto hace que el actor también encuentre una mayor profundidad en su actuación y salga de la idea prefijada que tiene de sí mismo, del personaje o de los textos. Es necesario crear una imagen que dé cuenta de la vida contradictoria de su personaje, que debe estar tan vivo como el actor que lo interpreta.

"El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida."

(Brook Peter, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Ed. Alba, año 2002, página 18)

Una vez que cada pareja había construido y presentado a todo el grupo la historia correspondiente a sus esticomítias, empezamos otro ejercicio que fue el de unir y articular todas las historias de manera que confluyeran en un mismo espacio. Para esto se usó la silletería del teatro de cámara ubicada en la parte de atrás del teatro, se planteó entonces que todos los personajes estarían en una sala de cine.

El trabajo de cada pareja consistió en adaptar su estructura y modificarla de manera que todas las historias ocurrían de manera simultánea en un mismo

espacio colectivo, aparecieron elementos grupales como por ejemplo que tipo de película estaban pasando en el cine, se buscaron puntos de unión colectiva como responder y reaccionar en coro a las diferentes emociones o imágenes que sugería la película , una de las actrices edito una pista que incluía gritos, tiros y música de suspenso, entonces todos los personajes Vivian su situación particular como pareja , pero estaban ahora frente a un entorno preciso que los dotaba de estímulos externos en relación con los ritmos y situaciones de las otras parejas y de la película, debía existir mucha precisión al salir o entrar a escena, la estructura grupal logró desarrollarse en varias clases y alcanzo un nivel muy interesante de movimiento en el manejo de los focos; como sabemos en la escena teatral al no contar con el Zoom in o Zoom out de la cámaras de video o al no tener la posibilidad de hacer cortes y editar la imagen, en el teatro es el mismo actor el que la mayoría de la veces (más adelante apoyado por la luz y otros recursos técnicos) es quien debe manejar el foco que atrae la mirada del espectador , así, como actores con este ejercicio , entrenamos la conciencia de que lo que hacemos está siendo visto , estamos frente a un público que necesita claridad en los focos para entender el sentido y el universo de cada una de las historias, el mensaje debe ser recibido de la manera más clara posible.

Estos ejercicios permanentemente apuntaron a señalar valorar y destacar la importancia vital para la escena de la *dramaturgia del actor* como la llama el maestro Enrique buenaventura en su artículo escrito hacia 1985.

"...Es preciso subrayar que esta dramaturgia de los actores es la base, la matriz, de todo el teatro moderno de Occidente. Esta participación dramatúrgica de los actores se mantiene hasta fines del XVII como lo prueban documentos del teatro isabelino, del teatro barroco español y del teatro de Molière. Vendrán después, en su orden, la tiranía del texto y la del director, las cuales irán reduciendo más y más el espacio dramatúrgico del actor... Su participación dramatúrgica es en la escritura del discurso del espectáculo durante el proceso de montaje..."

(Buenaventura Enrique, La Dramaturgia del actor , Cali, Colombia , 1985, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm)

Se puede afirmar junto con Buenaventura que el territorio de creación del actor es el de la escritura del texto de la escena, el actor es quien con su cuerpo, con sus gestos, con su voz y su interpretación del texto genera un sentido particular que muchas veces se diferencia del texto escrito original, el completa o complementa eso que el autor no dijo, eso que hace falta para que el espectáculo sea

visualmente interesante y no sea solo una declamación del texto sagrado de un dios-autor.

*"... es necesario pasar de la condición de "histrión" a la condición de actor, de la condición de intérprete a la de **creador** que tiene el derecho y el deber de intervenir (metodológicamente) en todos los niveles y aspectos del proceso de producción del discurso del espectáculo y en las relaciones de éste con el público... planteamos como indispensable la participación creadora de los actores, la reconquista del espacio de la dramaturgia del actor, para el desarrollo de una dramaturgia nacional y latinoamericana. A fuerza de reiterativos debemos insistir en que el teatro es el discurso del espectáculo en el momento mismo en que el teatro es el discurso del espectáculo que se relaciona con el público y los creadores de ese discurso son fundamentalmente los actores."*

(Buenaventura Enrique, La Dramaturgia del actor, Cali, Colombia, Año 1985, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm)

Con el ejercicio a partir de las esticomítias o frases que hemos descrito aquí se logró montar una escena grupal de alrededor 15 minutos que permitió que los actores entendiéramos como se puede abordar un texto, reconociendo que nuestro trabajo es darle vida al texto y hacerlo interesante para el espectador. Entendimos que en la metodología del R101 como actores contábamos con mucho tiempo autónomo para trabajar en la creación de nuestra parte, Parra y Viteri daban algunas recomendaciones pero la gran parte del tiempo era el actor frente a su responsabilidad, construyendo y estudiando su propia propuesta. Mediante estas actividades y muestras Parra ya empezaba a vislumbrar con mayor claridad que tipo de actores tenía y a reconocer en cada uno posibles habilidades y dificultades.

Otro Ejercicio planteado por el R101 para encaminar nuestro proceso fue darnos herramientas prácticas para superar nuestras dificultades, esto consistia en escoger un espacio personal y hacer tres líneas paralelas en el suelo, a saber: centro, adelante y atrás respectivamente, el actor se ubica en el centro y dice su texto; cada vez que va adelante busca en su voz un tono, un matiz o calidad vocal diferente, lo mismo cuando va hacia atrás.

Recordemos que la calidad de la voz tiene amplia variedades, pero a menudo como actores nos quedamos con una primera impresión de cómo decir el texto. Por esta razón el actor debe no solo repetir su texto sino indagar en su cuerpo y

dejarse llevar por las calidades sonoras que este puede dar, hoy es muy conocida la teoría el cubo de Laban, en la cual el actor-bailarín encuentra herramientas precisas para ubicar espacialmente cada una de las calidades de movimiento físico y de calidad vocal, precisando cada una de las texturas como lo son tantear, retorcer, deslizar, latigar, crepitar, golpear, flotar etc.

Esta vez el actor manejando un frente específico (a la italiana) se desplaza hacia alguna de estas líneas, entonces varía su manera de interpretar, de pronunciar el texto en un esfuerzo por agudizar su conexión con el sentido real de sus palabras y darles un sentido verdadero y hallar otros registros que le permita alcanzar la verosimilitud que llevará al espectador a creer totalmente en lo que está viendo.

"...en el escenario se dan a menudo estos casos cuando las palabras del autor se pronuncian de tal manera que uno deja de creer en el intérprete y comienza a pensar que todo lo que ocurre en el escenario es mentira... ¿Puede surgir una autentica verdad en el escenario si la actitud física de la persona es falsa, inverosímil? ... el estado interno de la persona, sus deseos, ideas, relaciones, han de ser expresados tanto por medio de la palabra como por medio del comportamiento físico ".

(Knevel Osipovna María, La palabra en la creación actoral, editorial fundamentos, primera edición 1998, página 48.)

Cabe decir que la velocidad del texto también puede arrojar diferentes matices, según actor decida si lo expresa más lento o más rápido, entonces el actor se encuentra en un ejercicio que pone en movimiento su imaginación para alcanzar otros sonidos y otros movimientos para construir la imagen que necesita.

Sin embargo en el teatro dramático y de texto, la palabra es la influencia más directa que tiene el actor para comunicar al mundo el interior, los sentimientos y pensamientos del personaje que representa, de la forma como comunique y exprese estos deseos podrá hacer claro al entendimiento del espectador la profundidad e importancia de lo que sucede o podrá echar a perder su capacidad de hacerle ver a otros la imagen que necesita crear.

Como se puede observar en estos ejercicios previos al montaje el maestro percibió que existía una mala tendencia en los actores a encasillarse en una forma, mucha veces un forma facilista o superficial que no nos permitía hallar el verdadero sentido del texto que estábamos pronunciando. Debemos entender como actores que la palabra provoca en el ser humano una compleja cadena de asociaciones, de

imágenes visuales y emocionales que a veces pueden llegar a ser tan reales como las que espectador percibe en el mundo cotidiano y su entorno inmediato.

"Todo el trabajo del teatro se mantiene sobre esta particularidad del actor de ver detrás de la palabra los hechos reales, vivos, de evocar en si las imágenes de las cosas sobre las que se trata y a la vez de influir con sus visiones en el espectador. Precisamente sobre esto está relacionada toda una esfera del sistema designada por Stanislawsky con el concepto de "visualización ". Si el actor ve por sí mismo aquello sobre lo que debe hablar o de lo que debe convencer a su interlocutor en escena, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos. De lo que hay depositado en la palabra, de lo que surge en la imaginación del acto tras la palabra, de la forma en que se diga la palabra, depende por entero la percepción de la sala, todo el circulo de imágenes y asociaciones que pueden surgir en el espectador al escuchar las palabras del autor."

(Knevel Osipovna María, La palabra en la creación actoral, Ed. Fundamentos, primera edición 1998, página 30.)

Entonces la atmosfera que crea un músico con su instrumento, las imágenes, emociones y sensaciones que despierta en los oídos, o el cuadro o la escultura del artista plástico que le revela su propio mundo al espectador en el momento en que se siente identificado con el objeto que contempla, es el más puro goce y es el sentido último del arte, transfigurar la realidad y crear nuevas imágenes de afectan el mundo interno del espectador.

El actor al igual que el pintor, el músico o el poeta, traduce con su arte, con sus palabras una verdad más profunda y que contiene eso que en este oficio llamamos como **subtexto**, eso que nos revela que si vamos más allá de la superficie las palabras, sus posibles sentidos pueden ir más allá de lo que encontramos en la primera capa o en el sentido literal de la frase contenida en el texto, es nuestra responsabilidad extraer del texto eso mismo que el texto necesita del actor para hacerse carne, huesos, voz , resonancia y poder evocar las imágenes en la imaginación y en los oídos del público, finalmente el público asiste a teatro deseoso de conocer y explorar otras capas de la realidad y de sí mismo .

¿Qué buscamos cuando vamos a una exposición o a un concierto?
Esperamos que suceda un encuentro, que lo que vemos u oímos nos

presente un mundo que deseamos capturar y hacerlo nuestro. Anhelamos poder decir ante un cuadro o un ritmo hasta entonces desconocidos: "¡esto es para mí, es mío!". Y la vida se amplía y se hace más hermosa, porque gracias al arte resistimos frente a las opiniones corrientes, escapamos a la vulgaridad y al aburrimiento.

(Larrauri Maite, "El deseo según Deleuze", Ed. Tándem, Pág. 2)

Si he estado ahondando en el trabajo del actor-creador y de cómo Parra mediante sus ejercicios técnicos buscaba una mayor calidad en nuestras actuaciones es porque en el teatro el actor es quien establece el vínculo final entre la obra de arte y el espectador. Como buen director Parra es un agudo espectador que ha entrenado sus ojos para descubrir, hallar, percibir e identificar cuando la construcción elaborada por los actores carece de fuerza y de verdad escénica, un problema que de no ser resuelto a tiempo , terminara por arruinar el deseo que tiene el espectador de creer en lo que sucede en las tablas.

Por esto durante el tiempo previo a abordar la obra "Todo a su tiempo", investigamos como poder generar mediante la pronunciación y manejo de textos breves una imagen real, viva y de alto interés para quien asista al espectáculo, que además estuviera apoyada en acciones físicas y partituras corporales claras que alimentan y refuerzan el sentido que el actor desea darle a su papel.

En este proceso ya no cabía la ingenuidad o el azar de una intuición actoral, aquí todo debía estar premeditado, calculado y construido de manera precisa para que la obra pueda cabalgar sobre una estructura concreta que ha sido probada y estudiada previamente para producir el efecto que el director, el actor y el autor esperan lograr sobre quienes asistan a la función, toda producción escénica está pensada en la manera en como recibe el espectáculo el espectador.

"La tercera etapa ya fue una etapa de profundizar en la estructura, en la estructura física que ustedes presentaron en la etapa exploratoria, una etapa un poco más de profundización y asimilación de los contenidos que queríamos trabajar. Contenidos en cuanto al género que estábamos trabajando que era el género de la comedia, pero por otro lado la exploración de conceptos básicos de la actuación. La construcción del personaje, el establecimiento de relaciones, a nivel corporal ,el trabajo corporal y de conceptos que queríamos trabajar como desequilibrios,

pesos, espacio. Esa es la etapa que llamo de asimilación y apropiación."
Hernando Parra

Mediante la técnica y los ejercicios actorales, el actor aprende a manejar nos solo su cuerpo sino su mente, de hecho el trabajo del actor más que ningún otro trabajo se traduce en el binomio mente-cuerpo , el actor depende totalmente del espectador para que su obra tenga sentido. El espectador depende del actor para que este le muestre una nueva relación con el mundo y le permita alcanzar nuevos vínculos con su realidad que no hallaría en otro espacio.

"Lo que el arte crea son nuevas relaciones con el mundo. Los grandes creadores son como buceadores: se meten en la vida, bucean hasta lo más profundo y salen a la superficie con los ojos rojos y casi sin aire en los pulmones. Arriesgan su propia salud en aras de establecer otros vínculos con la realidad."
(Larrauri Maite, "El deseo según Deleuze", Ed. Tándem, Pagina 1)

El trabajo del actor creador pasa entonces por alcanzar un alto nivel de compresión de sus textos, de su papel, lograr un dominio de su cuerpo y de su voz para que su cuerpo-mente trabaje al unísono y de manera integrada para favorecer su relación con demás actores y entre todos, construir el universo que percibe el espectador, un universo que no existiría para el espectador si un grupo de actores no trabajaran por alcanzar una construcción verosímil de esa "otra realidad" contenida en la obra, para que el público pueda elevar su imaginación y despierte emociones, sensaciones, deseos y reflexiones a partir del contacto con la obra y el trabajo del actor.

"En el instante de una millonésima de segundo en que actor y público se relacionan estrechamente, como en un abrazo físico, lo que cuenta es la densidad, el espesor, la multiplicidad de capas, la riqueza; en resumen, la calidad del momento., Así pues, cualquier momento puede ser flojo y carecer de interés o, por el contrario, tener una honda calidad. Permitidme insistir en que este nivel de calidad en el instante es la única referencia para juzgar un acto de teatro".

(Brook Peter, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Editorial alba, año 2002, página 99

CAPITULO 3

El encuentro con la obra "*Todo a su Tiempo*" de David Ives. Etapa exploratoria.

En el proceso previo a la llegada del texto final siempre hubo mucha curiosidad de saber que montaríamos, como dije paginas atrás los actores expresamos que tipo de obra esperábamos, y que definitivamente no queríamos trabajar. Una vez finalizada esta etapa de diagnóstico y conocimiento previo inicio la etapa de exploración sobre el texto final escogido para ser montado.

Reunidos el director, su asistente y todos los actores leímos el texto "Todo a su Tiempo" del dramaturgo norteamericano David Ives. Para el equipo del teatro R101 el reto según Hernando Parra fue:

> "*Encontrar una obra que diera cuenta de expectativas y habilidades técnicas del estudiante, pero que también fuera un reto a superar, que se acomodara al imaginario en el que se encontraban los estudiantes, en síntesis, encontrar una obra que nos permitiera ser divertidos, entretenidos pero que a su vez permitiera hacer una reflexión sobre el hombre contemporáneo. La elección final de "Todo a su tiempo" fue por el concepto que hay de "Tiempo" de la obra, creo que es un concepto absolutamente contemporáneo para el hombre del siglo XXI, el tiempo, una reflexión atrevida, divertida pero profunda y problematizadora*".

Se nos explicó que la obra *"All in the timing"* es un extenso libro compuesto de varias escenas o cuadros que son independientes los unos de los otros y funcionan como piezas cortas de teatro, pero que fue realmente importante y excitante fue saber que David Ives nunca antes se había montado en Colombia, saber que Alexandra Vitteri y Felipe Botero tradujeron para nosotros especialmente siete escenas de la obra del inglés al español y que una vez habiéndonos visto trabajando en los ejercicios, en los calentamientos, en el trabajo en grupo, el Teatro R101 tomó (extrajo de la obra total) las siguientes escenas de la obra como primera propuesta para este grupo de jóvenes actores:

- Un Tipo singular (A SINGULAR KINDA GUY).
- Palabras, palabras, palabras (WORDS, WORDS, WORDS).
- Todo a su tiempo (SURE THING).
- El tiempo Vuela (TIMES FLIES).
- Variaciones sobre la muerte de Trotsky (VARIATIONS ON THE DEATH OF TROTSKY).
- Vida de Santas (LIVE OF SAINTS).
- Siete menus (SEVEN MENUS).

Una vez terminada la primera lectura, todos quedamos fascinados con la obra; en realidad personalmente fue mucho más de lo que esperaba, la obra era fresca, divertida, con situaciones cómicas que ya dejaban ver muchas posibilidades de juego, era colorida y había suficientes personajes y trabajo para cada uno de los actores, al no ser una obra "grupal" donde todos los actores están en escena y poder ensayar por cuadros permitía un mayor aprovechamiento del tiempo y facilidad para ensayar, por supuesto que todos los actores, y yo, ya teníamos deseos de hacer este u otro personaje, yo tenía mis deseos puestos en el personaje de *Horacio* de la escena "El tiempo vuela" y en el soliloquio de la escena "Un tipo singular" , la cual finalmente seria adaptada para que la interpretara una actriz del grupo, pero esta sería la primera lectura luego de la cual vendría una etapa de explorar el texto y de abordarlo desde una práctica actoral que pariera de la improvisación y el libre juego con las escenas :

"La segunda etapa fue exploratoria donde no privilegiamos el encuentro con el texto de una manera clásica, en donde no se hizo un trabajo de texto como tal, sino que privilegiamos un acercamiento más instintivo, más irresponsable al texto, buscábamos que la expresividad de ustedes, la sorpresa al encontrarse un texto fuera la que primara, y no un estudio sistemático , continuo, académico , ese llego mucho después.

Entonces privilegiamos eso y comenzamos a hacer las propuestas y ustedes comenzaron a hacer una serie de improvisaciones al rededor del texto, y en ese trabajo exploratorio también empezamos a hacer los cambios del reparto, quien se acomodaba a quien y así le encontrábamos el vestido de la justa medida, que pudiera, en primera instancia acomodarse a ese vestido, pero también que resultara un reto hacer ese papel.

Hernando Parra

A los pocos días se le informo a cada uno que personaje interpretaría, a mí me asignaron (tal como yo quería) el papel de *Horacio* , de la escena *"El tiempo vuela"*, y nos asignaron adaptar la escena "Todo a su tiempo " (que esta originalmente escrita para una pareja) para ser actuada por tres parejas simultáneamente, en este grupo habíamos tres hombres, *Diego Cañon, Angel Bohorquez y Daniel Tovar* respectivamente, por lo cual dábamos justamente para lo que el R101 pretendía hacer de esta escena que está construida como Variaciones alrededor de un mismo tema. Veremos más adelante que este es un recurso dramatúrgico no solo usado por *David Ives* en gran parte de su obra, sino por el Teatro R101 en montajes anteriores donde han manejado el tema de las variaciones y las muchas posibilidades de una misma escena o texto. Todas las escenas estaban fríamente pensadas y cada una encerraba una profunda reflexión acerca del concepto del tiempo, del paso de las horas y la fragilidad de la vida. Todos recibimos con gran alegría y aceptamos el reto de montar por primera vez en Bogotá a este Autor Norteamericano bajo la dirección Parra y todo su equipo creativo. Como Parra lo expresó en una entrevista publicada por el Periódico **Echando Lápiz**, titulada *"Una mirada independiente al teatro de Bogotá"*, el Teatro R101 busca varias cosas y tiene unas condiciones mínimas al momento de montar una obra de teatro:

EL: ¿Cuál es el tipo de obra que le gusta dirigir y por qué?

HP: No tengo ningún tipo de prelación o preferencia por algún tipo de obra, autor o género, realmente mi compromiso es otro; mi compromiso es que cualquiera que sea la obra que yo monte debe tener unas condiciones mínimas; por un lado debe comunicar experiencias, por otro debe retratar nuestra idiosincrasia, nuestro imaginario; debe ser entretenida, debe entregar contenidos profundos, que puedan en algún momento mostrarle a la gente otra posibilidad u otra forma de ver y de mirar el mundo. Más allá de, como ya lo dije, género o autor, creo profundamente en que cualquier texto teatral debe tener esas condiciones.

EL: ¿Cómo define el estilo de sus producciones?

HP: Obras que pueden llegar a tener tres niveles de lectura. Por un lado, un primer nivel para todo aquel que quiera simplemente entretenerse; un segundo nivel, que gracias al primero, puede trasmitir ideas o contenidos profundos y un tercer nivel,

que ojalá se dé, que es cuando la gente sale de la sala y la obra le queda retumbando en la cabeza y, de alguna manera, puede cambiar algún comportamiento o la manera de ver su propia vida. Creo que estos tres elementos siempre los he tenido en cuenta a la hora de montar un texto o a la hora de hablar del estilo del Teatro R101. No soy de los que defina un estilo, creo que lo que sí tratamos de mantener es ser humildes, mostrar un trabajo en grupo, ser consecuentes con nuestros principios fundacionales y, ante todo, nunca subestimar al público, siempre creer que quien está en la penumbra sabe muy bien que le estamos diciendo verdades o que le estamos mintiendo.

(Fragmento tomado del siguiente enlace*:* http://hernandolapiz.blogspot.com/)

Como actor en este proceso puedo decir que realmente estos niveles de los que habla Parra, un nivel para entretenerse, un segundo nivel para transmitir ideas o contenidos profundos, y un tercer nivel que afecta la manera de ver la vida o el comportamiento del espectador, fueron para nosotros objetivos a lograr con la obra, como actores debíamos emprender la búsqueda a lograr llegar al espectador con la obra y hacerlo reflexionar.

Así como se tuvo en cuenta nuestra opinión como estudiantes para escoger la obra, también se hace necesario en estos casos abordar y seleccionar una obra que sea pertinente para el contexto local donde va a ser montada y presentada, en este caso el Teatro R101 decidió que estos cuadros eran de alguna manera Universales, ya que por sus temáticas, personajes, conflictos y situaciones pueden llevar a que el espectador se identifique con la "realidad" presentada en la escena. Nuestro contexto inmediato es Bogotá, Colombia, debido a no ser "universales" y ser muy "locales" a los Estados Unidos muchas otras escenas fueron descartadas.

DT: *¿Bajo qué criterios escogieron las escenas finales que compondrían la obra? Porque descartaron otras escenas?*

HP: *uno, recordemos que es el texto de un dramaturgo norteamericano... esa obra la componían muchas escenas, realmente son treinta y dos obras, unas ya eran demasiado locales, y hablaban de Norteamérica puntualmente, ese fue un criterio, no lograban ser universales y dijimos no, montemos las escenas en las que podamos ser universales y ser universales en tanto que nos podíamos conectar con el imaginario del Bogotano, del Colombiano .*

Segundo: el reparto. Que todos tuvieran igual peso dramático en la obra, la idea era que cada uno pudiera actuar en dos escenas, solo hubo una persona que actuó en tres escenas.
El tercero la duración, queríamos un espectáculo máximo de hora y cuarto o hora y media máximo, entonces nos tocaba tomar la decisión de cuales escenas montar y cuáles no. Y por último ya que el texto fue traducido por el equipo de traducción del Teatro R101, también a nivel vocal necesitábamos ver que escenas presentaban mayores retos a la hora de enunciar el texto y cuales presentaban juegos divertidos para hacer, eso también fue otro criterio.

DT: *¿Por qué es importante montar a este autor en nuestro país, que le aporta esta obra a la ciudad de Bogotá?*

HP: *Yo creo que hoy en día el teatrista o el artista contemporáneo tiene que estar en un permanente dialogo con la dramaturgia contemporánea hecha en Colombia y hecha fuera del país , hoy en día la globalización, el internet nos permiten estar al día, y creo eso ya es un reto, saber que están haciendo en Uganda, que están haciendo en Holanda , que están haciendo en Alemania, que están haciendo en México ya es una obligación. Dos, David Ives es uno de los dramaturgos contemporáneos norteamericanos más importantes hoy en día, ese señor pertenece a la generación de Sam Shepard. Es un gran dramaturgo, es además uno de los animadores del OFF OFF de Broadway , este espectáculo es uno de los más importantes de él, ha sido montado en 25 países , y creo que es pertinente por lo que he dicho permanentemente y es por su reflexión acerca del tiempo, por su reflexión acerca de cuánto viviremos cuanto tiempo nos hace falta, de las posibilidades que nos permite el tiempo, y creo que es un problema contemporáneo, no hay Bogotano que no viva con reloj o sin reloj, o peleando por minutos , y todo el día en relación con el tiempo ,entonces creo que es absolutamente pertinente.*

(Samuel Sheppard Roger** , 5 de noviembre de 1943, Fort Sheridan, Illinois, Estados Unidos de América,) conocido como **Sam Sheppard**, es considerado uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes de Estados*

Unidos. Es un destacado personaje de la escena estadounidense, desde la aparición de sus primeras obras, en la década de 1960, y considerado por la crítica como heredero de los grandes autores estadounidenses. Shepard también es escritor, guionista, actor y músico. Ha alcanzado fama entre el gran público por su faceta como guionista y actor cinematográfico.

Para que el espectador crea sinceramente en lo que ven sus ojos la obra debe contener materiales (ideas, personajes, situaciones etc.) que creen un vínculo con su propia imaginación, con su mundo, con su identidad, así el público podrá percibir la obra como algo cercano que le habla de sí mismo y del mundo en el que vive, que es pertinente con su realidad. Por otra parte como actores no podemos subestimar al público, este sabe mejor que nadie que es falso y que no, por eso muy menudo se nos dice que el escenario es como una gran lupa donde todo lo que hagas, todo lo que eres se ve; estas expuesto al público.

Por esto también es necesario crear en espacios donde el actor pueda sentirse libre en el espacio para crear y frente al texto que va a trabajar, de ahí la importancia de abordar el texto de una manera dinámica y no de un rígido estudio de mesa y análisis racional del texto, de ahí la importancia de elegir la obra para los actores, que la obra seduzca la imaginación, potencie la creatividad y los sentidos del actor, del interprete, un buen director debe buscar una obra que se ajuste al momento que vive el grupo y debe servir como detonador del espíritu creativo de los actores que es la fuente que da vida a la escena y al texto dramático, de ese modo el espectador podrá identificarse con la obra y recibir el mensaje o las ideas de esta mediante los actores.

" Una experiencia teatral que viva en el presente debe estar en íntima relación con el ritmo de su tiempo... el arte teatral ha de tener una faceta cotidiana ; las historias, las situaciones y temas deben ser reconocibles, porque el ser humano se interesa ante todo por la vida que conoce. El arte teatral ha de tener también una sustancia y un significado. Esta sustancia es la densidad de la experiencia humana; todo artista suspira por captar esta sustancia en su trabajo de un modo u otro, y tal vez presiente que el significado surge de la posibilidad de comunicarse con la fuente invisible que hay más allá de sus limitaciones normales y que da significado al significado, el arte es una rueca que gira en torno a un eje inmóvil que no podemos atrapar ni definir."

(Brook Peter, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Editorial alba, año 2002, página 111)

En esta etapa de exploración y de encuentro con la obra es de vital importancia para la obra que esta sea bien recibida por los actores, como bien lo dice Brook, la obra debe estar en relación con su tiempo, y debe hablar de la densidad de experiencia humana, pero no cualquier texto puede hacer germinar la creatividad y las emociones de los actores, la obra debe significar algo en el alma de quienes la van a representar, la obra debe tocarlos. A diferencia del Montaje Calígula de Albert Camus, aquí el maestro se interesó en mayor medida por hallar un texto que realmente diera cuenta de las necesidades de los estudiantes.

Como sabemos el arte tiene reglas específicas para ser concebido, para Parra, por ejemplo una de las primeras reglas necesarias para el en este proceso fue que el texto le gustara a los actores y se sintieran seducidos por el; así como otras condiciones que fueron necesarias para llevar este montaje adelante, como veremos en el siguiente fragmento de la entrevista realizada:

DT: ***¿Qué condiciones o que reglas de juego fueron necesarias para lograr esta puesta en escena con los estudiantes?***

HP: La primera regla de juego era que el texto les gustara, es una regla de juego básica, el teatro le pertenece a los actores, no a los directores, con el perdón de los directores que creen que son los dueños del teatro, pero creo que el teatro pertenece a los actores y hay que entregárselos. Que finalmente el director y el equipo del director son meros coordinadores, y que todo debe trabajar para el actor. En esa medida le tiene que gustar, que seducir el texto, es la primera regla. Si no le gusta el texto pues no la montemos, así de sencillo, parto de algo muy hedonista y del principio del placer, eso alimenta lo que denominan hoy en día la erótica de la creación, si no hay esa erótica de la creación , si no hay ese impulso , no hay nada, y ese creo que es el primer requisito, despertar en el actor ese fuego interno, detectar esa fuente de la energía, que lo hace único en el escenario y que lo hace transmisor de un mensaje y que lo hace dúctil a la hora de montar un espectáculo, bien lo diría Peter Brook, la tarea es encontrar eso, esa fuente de energía, donde está, que lo motiva. Entonces creo que ese es el primer requisito, que les gustara.

El segundo, que diera cuenta del hombre contemporáneo, y que se problematizaran, la obra permite un cuestionamiento sobre el tiempo.

Tercero: alejarnos de los lugares comunes, del teatro político, del teatro comercial, alejarnos de los lugares comunes de la vanguardia, y encontrar nuestra propia propuesta, creo que fuimos supremamente políticos, a nuestra manera, creo que fuimos supremamente vanguardistas, a nuestra manera.

Cuarto requisito: que se portaran como un grupo, si no se portaban como un grupo no servía, yo creo en el trabajo cooperativo, no creo en las "seudofamilias" teatrales, eso es diferente, un trabajo en equipo donde todos trabajan por el bien común y por un objetivo común, pero también trabajar por objetivos individuales, entonces creo que ese es el cuarto requisito. Que cada quien pueda hacer síntesis entre sus objetivos grupales y los objetivos individuales, o sea que la individualidad no se perdiera, que hiciera síntesis con lo grupal.

El quinto punto que me parece interesante y que les exigí es que existiera un rigor, pero no un rigor basado en una vigilancia, policiva, sino que fuera un rigor de ustedes, para ustedes, un rigor que naciera del gusto por la obra, del gusto de trabajar en el teatro que estábamos y del gusto de estar juntos, ahí germina un verdadero rigor, ahí nace una verdadera disciplina.

Y creo que el último requisito es el de problematizarnos, y plantearnos una pregunta, que cada uno tuviera una pregunta, si no la tenían entonces con el director, encontrarla, ¿Qué debo trabajar? ¿Qué debo superar? creo que esos son los requisitos, más allá de si llegan temprano, si no llegan temprano, creo que si la obra no es interesante no llegan temprano, sí, creo que en la medida en que el director se comprometa la gente llega temprano, y no se necesita un director todos los días, se necesita es que el trabajo sea interesante para que la gente llegue.

En el trabajo de actuación la improvisación es una de las herramientas con que cuenta el actor para acceder al estado creativo necesario para empezar a descubrir el texto. Improvisar a partir del texto es quizá una de las formas más comunes para empezar a montar una obra, sin embargo no siempre es así, muchas veces los actores intentamos abordar el estudio desde una comprensión racional del texto o comúnmente llamado el estudio de mesa, entonces se omite el cuerpo y la relación de la voz, del cuerpo del movimiento que con sus gestos y posturas aporta

significativamente a una mayor y más viva compresión del texto dramático, afectando el sonido de la voz y sugiriendo emociones, al improvisar inicialmente el actor puede leer el texto mientras con su cuerpo le da sentido a las palabras y acciones del personaje, , o más adelante cuando se ha memorizado la letra igualmente se improvisa para fijar poco a poco la partitura corporal final que compone su actuación , esta partitura corporal se crea entonces a partir de las acciones y puntos de giro marcados por el mismo texto, pero en el mejor de los casos el actor y su dramaturgia, su escritura en el espacio define en gran medida la percepción que tendrá el espectador acerca de la obra, pero el inicio de toda estructura ha surgido de la prueba y el error de muchas improvisaciones y ejercicios para abordar la obra y hallar el mejor y más acertado camino.

En el proceso de creación de "todo a su tiempo" después del encuentro inicial con el texto vendría la etapa de improvisar sobre las diferentes escenas, en vista que la obra tiene varios personajes y escenas , los actores interpretamos distintos personajes como ejercicios de reconocimiento y apropiación del texto, de esa manera también Parra y su equipo irían descubriendo el reparto que podía coincidir con cada uno de nosotros, recordemos que era un grupo compuesto por 3 actores y 8 actrices, así que había que seleccionar adecuadamente el reparto para cada uno, lo cual no fue sencillo.

"... intentad encontrar variaciones personales dentro del movimiento: palma hacia arriba, palma hacia abajo. Articulad el gesto como mejor os parezca, buscando un ritmo propio. Para hallar una cualidad viva, uno debe ser sensible al eco, a la resonancia producida por el movimiento en el resto del cuerpo.
Lo que acabamos de hacer se inscribe en la categoría general de <improvisación>. Hay por tanto dos formas de improvisación: la que parte de la liberta total, del actor y la que tiene en cuenta ciertos elementos, en ocasiones incluso restrictivos. En este último caso y en cada representación, el actor tendrá que improvisar escuchando nuevamente y de manera sensible los ecos interiores de cada detalle de sí mismo y de los demás,: Si lo hace se dará cuenta de que ninguna representación es exactamente igual a otra en sus más ínfimos detalles, y será este conocimiento el que le proporcionara una renovación constante.... Durante los ensayos y antes de cada función, un ejercicio o improvisación puede servir para que cada uno se abra de nuevo hacia sí mismo y los componentes del grupo entre si. La diversión es una gran fuente de energía... el profesional necesita estímulos si quiere evitar la aniquiladora eficacia del profesionalismo."

(Brook Peter, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Editorial alba, año 2002, página 87.)

Como estudiante y como actor puedo decir que fue un placer total haber podido tener la oportunidad de representar esta obra, desde la primera lectura había quedado enamorado del personaje de Horacio y de la escena "el tiempo vuela" por su tema del amor y de la fatalidad del paso de tiempo y por su alto grado de comicidad y también sería Bill (o Bernardo como lo llamaríamos más adelante) de la escena de "todo su a su tiempo" es absolutamente bella por su tema del amor y sus posible variaciones sobre un encuentro amoroso.

Entonces inicie la creación de la puesta en escena junto con mis compañeros Cielo Ospina como Abril y Diego Cañón Como David Attenborough en el cuadro el "Tiempo vuela" y con Ángel Bohórquez, Sandra Cortes, Diana Fajardo, Diego Cañón y Alejandra Penagos en la escena "Todo a su tiempo" en los personajes Betty y Bill (o Beatriz y Bernardo respectivamente).

Capítulo 4

La creación de la escena “Todo a su tiempo”.



TODO A SU TIEMPO

Esta escena que como hemos dicho, hace parte de la Obra “All in the timing” de David Ives está escrita en inglés originalmente para ser representada por un actor y una actriz.

En el montaje realizado por el grupo de actores, desde la dirección se indicó desde el principio que esta escena seria trabajada por tres parejas que actuarían simultáneamente, se triplicarían los personajes. En esta escena trabajamos los estudiantes Sandra Cortes y Ángel Bohórquez, Diego Cañón y Diana Fajardo, Alejandra Penagos y Daniel Tovar.

Para trabajar esta escena entre seis personas debíamos igualmente mantener la idea de la pareja compuesta por Bill y Betty(o Bernardo y Beatriz en la versión del Teatro R101) dos desconocidos que entablan una conversación en un restaurante. Entonces se resolvió que cada pareja tendría su propio espacio de actuación, no estando en relación con las otras parejas, cada pareja es un universo diferente, incluso se plantaron diferencias de espacio y tiempo de cada pareja, una pareja se ubica a mediados del siglo XX como burgueses, otra pareja los personajes son oficinistas de clase media, y otra son una pareja de universitarios que se encuentra en una panadería común y corriente. La conversación empieza cuando Bernardo pregunta a Beatriz si la segunda silla de la mesa en que ella lee un libro está ocupada, con la excusa de pedir un asiento, David Ives construye una entretenida y acertada pieza cómica retratando las dificultades, ridiculeces y demás estados presentes en el momento de emprender una relación amorosa, un encuentro con el amor de tu vida.

Ives acude en su dramaturgia al uso de una campana que divide la escena en micro-historias que son variaciones sobre el mismo tema.
Aquí no abordaremos otra de las escenas que hicieron parte del montaje todo a su tiempo "Variaciones sobre la muerte de Trotsky", pero si podemos eludir a ella para entender más a fondo el estilo y los recursos cómicos y dramáticos que el autor emplea a lo largo de su obra. Variaciones sobre la muerte de Trotsky también la escena en una seria de variaciones alrededor de la diferentes maneras de morir, distintas formas de decir las últimas palabras y dar el último adiós. Un tema que podría ser trágico, se hace comedia en el momento en que esta el absurdo de permanecer vivo dos días más con una hacha enterrada en el cráneo. El toque de la campana que viene desde el exterior de la escena divide, marca o determina el inicio y fin de cada micro-historia o variación, una conversación que en si plantea un ritmo y una velocidad a la escena.

Lo mismo ocurre en Todo a su tiempo donde la campana marca el ritmo de la escena. Entonces ya que la obra se compone de fragmentos cortos de conversaciones entre Bernardo y Beatriz la misma dramaturgia permitía que cada pareja trabajara uno u otra fragmento, así tal vez nos encontramos con uno de los mayores retos y dificultades de la escena, repartir una escena de dos entre seis actores.

Cada pareja fue definiendo su propio universo y construyendo sus acciones, pero sobre todo el trabajo de todos era poder lograr, primero que el texto a pesar de estar fragmentado, sea unidad y mantenga el orden y ritmo necesarios para su

total y claro entendimiento, segundo interpretar el texto de acuerdo al universo de cada pareja y darle diferentes significados a un mismo texto, debíamos encontrar la diferentes maneras de mostrar un encuentro amoroso. Tercero lograr manejar los focos o puntos de atención de espectador sobre el lugar y momento de cada una de la parejas, entonces fuimos encontrando como poder tener el foco cuando lo necesito y como dejar el escenario libre para que el espectador fije su vista en foco adecuado. Esto nos tomó mucho tiempo de ensayos, encontrar la escucha que como actores necesitamos para trabajar en colectivo de manera armoniosa, coordinada y limpia.

Como veremos más delante en la entrevista realizada al traductor de la obra, Felipe Botero Restrepo, él nos dice que hizo falta más trabajo sobre el texto, que falto darle mayor importancia y analizar más a fondo el texto y creo que eso tiene que ver con lo que hemos venido analizado en este proceso de formación actoral y es de que como actores nos falta darle profundidad a los textos, hace falta un trabajo más sincero y riguroso con la interpretación que hacemos de los textos.

La escena se llamó internamente en el grupo como “campana” ya que el sonido de una campana marca el final y el comienzo de cada una de las variaciones, como lo señala el mismo autor en su obra. Aquí presento otro fragmento de la entrevista al director de la obra en la cual veremos su propuesta de dirección para abordar esta escena con los estudiantes:



DT: *¿Cuál cree usted que es el tema principal de la escena "todo a su tiempo"? Háblenos de esa escena, "Campana" ¿porque decidieron que esta escena la montaran 3 parejas?*

HP: *El tema de la Campana ha sido recurrente en la estética del R101, quiero insistir en esto, el tema de la campana y de en una escena muchas posibilidades, de variaciones alrededor de un mismo tema ha sido una constante, y no buscada por mí, ha sido al azar realmente.*
En el 2008 montamos una obra de obra de Caryl Churchill, "La Bienvenida", que eran veintisiete variaciones alrededor de una espera. Seguidamente (risa), nos encontramos después con una obra que también dirigí, que se llama "Entre líneas", que eran también ocho posibilidades alrededor de una conversación de dos personas en una oficina, entonces creo que el tema técnico es muy divertido, es un recurso dramatúrgico muy interesante, la campana (gesto de mano tocando campana) sobre un mismo texto, es ya delirante, emprende un juego para el actor muy sabroso.
Las variaciones alrededor de un mismo tema son wou! (exclamación).

Lo segundo es: como un mismo texto puede funcionar muchas veces de diferentes maneras, creo que eso ya es seductor y más para un actor. Las mil y un posibilidades de decir "Te amo", ese era el gran tema, las mil y un posibilidades de decir "te extraño", ese es el gran tema, como a partir de una misma frase hay tantas posibilidades. Ver en la escena como seguimos siendo tan universales en el amor, tan cotidianos, tan cursis, pero así somos, la identificación con la escena se dio, completamente. En la historia de la humanidad seguimos diciendo "Te amo" y no nos cansamos de decir "Te quiero" y en Japón se dice "Te adoro" y todos decimos ¡Te amo!



Aquí en esta foto podemos ver una imagen que corresponde a la temporada realizada en el Teatro Camarín del Carmen como muestra final del Montaje de Grado I , estoy junto con mi compañera de escena Alejandra Penagos, como pareja trabajamos sobre la idea de lograr una naturalidad y cotidianidad en las acciones ya que la atmosfera es una cafetería o panadería común y corriente y se nos indicó que seriamos dos universitarios, este Bernardo interpretado por mí es un dibujante que carga un block de dibujo y un lápiz carboncillo para hacer bocetos, Beatriz es un joven y bella estudiante que lee en un café. Bernardo la aborda de una manera cómica ya que se tropieza con el bolso que ella tiene sobre el suelo, Bernardo inmediatamente pide excusas y así empieza la escena, seguida de mi acción de tropezarme, los otros Bernardos entran en canon realizando su acción y diciendo su texto.

El canon es un juego teatral en el cual cada uno reacciona al gesto y ritmo de su compañero, uno inicia por ejemplo un movimiento o un sonido, y el otro repetirá este gesto o este sonido, y luego va el otro repitiendo el mismo gesto y así sucesivamente.

Esta herramienta la conocimos y experimentamos durante el módulo de tragedia griega de segundo año de actuación. Ya que las tragedias griegas usaban el Coro como una misma identidad que representa los intereses del pueblo o de los dioses

o de los políticos, en fin es ante todo un colectivo con una misma idea, con una misma necesidad.

Al triplicarse las parejas en esta escena el recurso del canon nos permitió darle un orden a las escenas y crear la convención de ser un solo ser humano pasando por la misma situación, pasando por variaciones sobre el mismo tema.

Fragmento de la obra con sus respectivas *Variaciones*:

TODO A SU TIEMPO

(SURE THING)

Betty, una mujer cerca a los 30 años, está leyendo en la mesa de un café. Una silla vacía frente a ella. Bill, misma edad, entra.

BILL: (Se tropieza con el bolso de la Betty) Disculpa. ¿Está ocupada esta silla?

BETTY: ¿Perdón?

BILL: ¿Está ocupada?

BETTY: Sí, está ocupada.

BILL: Oh. Lo siento.

BETTY: No hay problema.

(Una campana suena suavemente)

BILL: Disculpa. ¿Está ocupada esta silla?

BETTY: ¿Perdón?

BILL: ¿Está ocupada?

BETTY: No, pero estoy esperando a alguien en un minuto.

BILL: Oh. Gracias de todas maneras.

BETTY: No hay problema.

(Una campana suena suavemente)

BILL: Disculpa. ¿Está ocupada esta silla?

BETTY: No, pero estoy esperando a alguien en poco tiempo.

BILL: ¿Te molesta si me siento aquí mientras él o ella o eso llega?

BETTY *(mira su reloj)*: Están retrasados…

BILL: Nunca sabes a quien puedes estar rechazando.

BETTY: Lo siento. Pero, buen intento.

BILL: No hay problema.

(Campana.)

¿Está ocupada esta silla?

BETTY: No, no está ocupada.

BILL: ¿Te molestaría si me siento aquí?

BETTY: Si, si me molestaría.

BILL: Oh.

(Campana.)

Como se puede observar la campana divide la escena y permite establecer una convención clara con el espectador quien entiende que la campana da inicio a una nueva situación, marca un giro y una cambio para entrar a algo nuevo.
En nuestro trabajo como actores tuvimos que dividir los textos entre todos, a veces una misma frase se reparte en dos o tres actores, o estaba la posibilidad de decir en canon una misma frase, uno después del otro, por supuesto estuvo presente la posibilidad de decir en coro los textos, todos los hombres al tiempo o todas la mujeres al tiempo, sin embargo a pesar del coro cada pareja mantiene su individualidad y no hay relación directa con la otras parejas.

Como grupo tuvimos que trabajar sobre el concepto de unidad, al ser requeridos los coros dichos al mismo tiempo, como grupo debíamos encontrar las pausas del texto, el inicio de una frase, o el final de la misma, saber qué tiempo debe durar la palabra dicha en ser escuchada por el público claramente, y coordinándose con el resto de grupo de actores.

Al trascurrir la escena en una mesa de un café el objeto dramatúrgico recae completamente sobre la silla que está desocupada, es interesante abordar una escena de quinto año desde un tema tan simple a primera vista, pero así es como el actor sus acciones, sus textos y su trabajo interno logra dar vida a espacio que al final vive dentro de cada uno de nosotros, tal vez esa fuera una de las intenciones de Ives, hacer de lo cotidiano una imagen que dé cuenta de nuestro comportamiento, debilidades, miedos , encuentros amorosos, una cena, una despedida o de lo absurdo una posibilidad poética, una imagen artística que reconstruya la belleza de la sencillez en nuestra vidas.

La escena es exigente y es un reto a superar por su complejidad en el ritmo, la escucha del grupo, en la capacidad de recordar con precisión y exactitud el texto a decir, o no robarse el foco del compañero que está hablando, manejar el público y la gracia y naturalidad de la situación. En la entrevista al director Hernando Parra le pregunté por la calidad del trabajo de los actores y sus fortalezas o debilidades, pero teniendo siempre en cuenta que estamos enmarcados en un trabajo pedagógico de formación actoral.

DT: *¿Qué capacidades, talentos o virtudes encontró en el grupo de actores?*

HP: *Bastantes*

DT: *¿Y que debilidades o falencias encontró?*

HP: *Bastantes, yo creo que son rápidos, son creativos, manejan conceptos básicos en cuanto a la construcción del personaje, tienen cosmovisión amplia de la historia del teatro, problematizan, son críticos, disienten, no establecen una relación servil con el texto, lo problematizan, creo que eso les ha dado mucho el estar en una Universidad donde se está despertando ese germen humanista , son honestos, son*

sinceros con su trabajo, y, cosa que me sorprendió , saben exactamente que les hace falta trabajar.

Saben para que son buenos. Son muy buenos en la forma, pero cuando ya vamos al fondo, y a construir personajes verosímiles, reales, ahí empieza a patinar. Ahí están los problemas, entonces los géneros tales como la farsa, les quedan muy bien, ya cuando empieza a pedir uno otros niveles de actuación en código realista, en códigos un poco más comprometedores con el trabajo interno del actor , ya la cosa empieza a ser complicada, pero creo que ese es el reto , y no se nos puede olvidar que estábamos enmarcados en un proceso académico; entonces, mi responsabilidad como maestro era (Como lo he dicho a lo largo de esta entrevista):

Encontrar un texto que dejara ver lo mejor, pero que también los problematizara, y creo que todos tuvieron esa posibilidad .ese momento donde si funciona la forma, pero había un momento en donde la obra les exigía fondo. Y ahí era donde empezaban a patinar, ahí estaba la trampa de la obra y todos cayeron en esa trampa, todos, pero eso era lo interesante. Creo que hubo de ambas partes, esas habilidades se vieron, pero también, a nivel técnico se vio eso, más allá de ese punto creo que estuvo muy bien, ahora, pienso que es el gran problema, pero no solo de la ASAB, creo que de toda una generación de actores colombianos, que se embelecan con la forma, les encanta los seduce la forma, y de aquello nada, y sabemos a qué me refiero de AQUELLO, ESA… ESA… VEROSIMILITUD que tanto nos gusta y tanto nos seduce en el teatro de la representación. Quiero aclarar que estábamos enmarcados en la representación, no estábamos en ningún tipo de teatro postdramático ni de presentación.


© CM Lema - ASAB

CAPITULO 5

La creación de la escena “El tiempo vuela”.

El tiempo vuela es una de las escenas más famosas, reconocidas y montadas de Davis Ives. Está escrita para ser representada por dos actores y una actriz. La escena nos cuenta la historia de *Mayo* y *Horacio*, dos zancudos mañaneros que se conocen una noche de fiesta tras lo cual deciden ir a casa, o mejor al estaque donde vive Mayo. Allí trascurre toda una escena de amor que se vuelve trágica en el momento en que esta pareja se entera mediante el documental “Vida en el pantano” de David Attenborough, aventurero y naturalista norteamericano que dirige su propio programa de televisión, que los zancudos mañaneros tienen tan solo un día de vida, 24 horas de vida, tras lo cual inevitablemente mueren. Aquí toda cambia para estos enamorados que pasan por un carrusel de emociones, situaciones y conflictos de pareja ante el miedo y la confusión de una muerte repentina, la escena retrata las relaciones y dificultades de la vida de pareja y habla del inevitable paso del tiempo y la muerte.



DT: *¿Cual el tema principal de la escena "El tiempo vuela"? ¿Porque cree que era importante incluirla dentro de la obra?*

HP: *Esta escena esta puesta además en toda la mitad de la obra, porque yo creo que es un tema contundente: el inexorable paso del tiempo. Y como tristemente estamos condenados a la muerte, lo interesante del dramaturgo aquí es que lo enmarca en la vida de dos zancudos que tienen 24 horas, ¡Eso es genial! No puso una mujer muriéndose en una cama, "me queda una hora", no. Puso a dos zancudos a vivir 24 horas, a enamorarse jóvenes y a morirse de viejos. El inexorable paso del tiempo, enmarcado en una obra, en una forma muy bondadosa, muy generosa que fue la de los zancudos, con todos su bemoles. Desde lo divertido que puede ser un flirteo, hasta lo apasionada que puede ser una escena de sexo, o el estar viejitos, longevos y morir.*



DT: *¿Por qué razón decidió incluir la danza, en este caso el Rock and Roll como en la escena? Esa fue una exigencia…*

HP: *Porque nació de los actores una propuesta de baile, creo que a esos impulsos creadores hay que darles pista, hay que darles vuelo. Los actores habían presentado un pedacito muy chiquito y yo les dije explórenlo. Creo que de eso se trata, de que esa fuente creadora salga, pudo haber sido una coreografía de rock and roll, pudo haber sido una coreografía de otro ritmo musical, no me interesa, lo importante era que estaban vivos, más allá de que fuera rock and roll, lo atractivo era verlos vivos, libres y divirtiéndose, con una tarea que les exigía.*



Al inicio de este proceso fue difícil definir a los personajes y entender sus conflictos y las situaciones por las que pasaban durante la escena. A menudo como actores inexpertos queremos encasillar al personaje de una sola vez o de capturarlo como si este no fuese más que una hoja de papel, pero el verdadero encuentro empieza cuando mediante el juego y la improvisación con el texto en la escena, este trabajo continuo de juego, de prueba y error va dando, arrojando material para darle una

vida "propia" a este personaje. Igualmente el Teatro R101 iba ofreciendo herramientas y posibilidades para el actor, guiando nuestro proceso creativo. Con mi compañera de escena Cielo Ospina trabajamos mucho sobre la idea del amor, como bien nos dice Parra en la entrevista, la escena cuenta una historia de amor desde jóvenes adolescentes hasta que llegan a ser viejitos en sus últimos días.

Cuando hablamos de amor hablamos entonces de miedo o temor a ser rechazados o disgustar al otro, la necesidad que tenemos de gustarle o ser interesantes para esa persona, hablamos del deseo sexual, de deseo y la pasión que me despierta el cuerpo de esa persona, de los conflictos que viene en una relación en pareja, de los disgustos, los malos entendidos, incluso las ofensas y malos tratos que se dan en las relaciones ya sean verbales o físicos, de la ternura de abrazar al otro, de la alegría de estar junto al ser amado , de disfrutar de una cena o tomarnos unos cocteles juntos, de soñar con un viaje juntos etc. Todas estas situaciones, emociones y comportamientos estuvieron presentes en la escena y en nuestro trabajo actoral.

Poco a poco se iban conformado estructuras de acciones y recorridos en el espacio, de gestos y calidades de la voz que irían definido cada escena, así se iba generando una estructura que es el cuerpo de la obra, o la base para que ahí los otros artistas como el diseñador, el músico, incluso el director empiecen a vislumbrar la propuestas actoral y partir de ahí sugerir cambios o enriquecer y alimentar dicha propuesta.

Esta escena presenta en particular una compleja escenografía y requiere varios efectos de luz y sonido. La escenografía de algún modo es realista aunque la escena trate de un zancudo, se recrea la casa de Mayo con una tapete , un sofá, una mesa de centro , un mesa auxiliar donde está un fonógrafo , unas copas de martini, una coctelera y unos vinilos de música variada, otra mesa a modo de comedor donde Mayo guarda alimentos, una bolsa de papel, unas agujas de tejer y su madeja de lana , mas delante está el televisor, con su respectiva mesa y alrededor de esta escenografía que crea el hogar de esta zancuda hay unas 7 palmeras que crean los juncos del estanque o pantano donde transcurre la escena. En términos de producción esta escena es la que más trabajo escenográfico requirió.

Por otro lado en el diseño sonoro, el autor plantea claramente el sonido del reloj de cucú, que está presente en toda la escena, es un recurso dramatúrgico para representar el paso del tiempo, recordemos que la escena se llama "El tiempo

vuela". Además está el sonido del pantano o noche con grillos que crea el ambiente sonoro del espacio, además la escena está construida con 4 canciones de *Los Beatles que son:*

1. *Love me do.*
2. *Long tall Sally.*
3. *Ho Darling.*
4. *All you need is love.*

En la pieza no solo es importante el trabajo del actor sino todo el trabajo de producción, de escenografía, de efectos de sonido que implican tener los equipos, computadores, cabinas de sonido y demás. Sin embargo todos elementos están puestos al servicio del actor, quien hace uso de todo este conjunto de cosas para poder creer con sinceridad en lo que está pasando, para crear y creer en el universo que la escena plantea y su atmosfera.

"¿Ha observado como usted sin quererlo cambia de movimientos, conversación, conducta, pensamientos y sentimiento tan pronto como crea usted una atmosfera fuerte, contagiosa, y como esta aumenta su influencia sobre usted si la acepta y sucumbe a ella voluntariamente?
Cada noche, mientras esté actuando, cediendo a la atmosfera de la obra o de la escena, puede usted disfrutar observado su propia entrega o sumisión a los nuevos detalles y matices de su misma caracterización. No necesita someterse cobardemente al molde de su actuación del día anterior. El espacio, el aire que le rodea, está saturado de atmosfera que siempre le apoyará provocando en usted nuevos sentimientos o impulsos creadores. La atmosfera le apremiará para que actúe armónicamente con ella."

(Chejov, Michael. "Al actor", Editorial constancia. México. 1955. Pág. 78)

Como bien nos los dice Chejov, la atmosfera de la obra creada a partir de la los elementos externos también puede inducir a que el actor encuentre nuevas formas de interpretación y halle nuevas fuentes de inspiración, nuevo impulsos creativos apoyados sobre la construcción escenográfica, sobre la iluminación, sobre la utilería, sobre el vestuario y todo aquello que lleva al actor y al espectador a creer en lo que está sucediendo a despertar sus sentimientos, a sentir la verdadera esencia y a ampliar su comprensión de la obra.



Capítulo 6:

La traducción del texto

La decisión de trabajar Todo a su tiempo fue de todo el equipo del R101 quien después una etapa de diagnóstico y de conocer el grupo de actores y de escuchar que queríamos trabajar y que no, decidió que esta sería la obra a montar. Ya en la traducción del inglés al español los traductores, Felipe Botero, también asesor de actores en este proceso y Alexandra Viteri, asistente de dirección y el director general deberían tener claro el reparto de los personajes. Eran seis cuadros diferentes y debían poner a cada actor en el puesto más acertado. Esta fue una de las mayores dificultades que R101 encontró al trabajar con este grupo compuesto por 12 estudiantes.

DT: *¿Cómo director cual fue la tarea más difícil de en este montaje?*

HP: *El reparto. Y por otro lado encontrar el tiempo justo de la obra. Paradójicamente era una obra que habla sobre el tiempo, y el tiempo no nos daba. Primero con respecto al reparto fue difícil porque creo que eran muchos actores , y obviamente teníamos que encontrar un puesto para cada uno, creo que eso fue un reto importante, y como estaba enmarcado en un proceso pedagógico (cosa que no se nos puede olvidar) todos tenían que tener parte en el ejercicio, todos tenían que verse enfrentados, otra cosa es ya la experiencia en un trabajo profesional donde es diferente, pero ahí teníamos que tener retos y unas tareas pedagógicas, y por otro lado con respecto al tiempo debíamos encontrar un tiempo exacto para la obra, era una preocupación para ser contundentes, pero eso solo dependía del trabajo de ustedes como actores, porque uno como director puede llegar a cortar escenas, hacer los trucos que el oficio y la vida le puede enseñar, pero lo interesante era que ustedes mismos dieran un tiempo, hasta que llegaron a entender que el actor es tiempo, que cada obra era un tiempo determinado. Esa fue la preocupación.*

Ya que la obra completa es extensa el equipo de R101 debía ser preciso en escoger tan solo los textos que serían llevados a la escena, por cuestiones de tiempo la traducción no debía demorar porque estaba el afán de comenzar a montar. De las siete escenas traducidas finalmente solo fue descartada "Seven menús" traducido en español "Siete Menús", que también hace parte de la obra completa. Las otras seis escenas "Palabras, palabras, palabras", "Todo a su tiempo", "El tiempo vuela", "Una chica singular", "Variaciones sobre la muerte de Trotsky" y finalmente "Vida de Santas", fueron montadas en su totalidad, componiendo la obra final como versión libre de la obra "All in the Timing" presentada por primera vez en Colombia en el Teatro Camarín del Carmen como montaje de último año de la ASAB.

Entrevista a uno de los traductores de la Obra: Felipe Botero.

Entrevista a Felipe Botero, actor y dramaturgo del Teatro R101, traductor del texto y asesor de actores de la obra "Todo a su Tiempo", realizada por Daniel Tovar Ossa como parte del proceso de investigación de su trabajo de grado

A continuación encontraran algunas preguntas las cuales pretenden alimentar el trabajo escrito de grado que vengo desarrollando en torno al proceso de montaje de la obra "Todo a su tiempo "realizada en V año junto con el equipo de trabajo de Teatro R101. Para este trabajo es de suma importancia conocer un poco más a fondo como se desarrolló este proceso de creación que sin ustedes como traductores del texto y asesores de actuación no hubiera sido posible llevar a cabo.

***Daniel Tovar**: ¿Cómo desarrolló usted el proceso de traducción de la obra "Todo a su tiempo"?*

***Felipe Botero**: Fue un proceso conjunto entre Alexandra Viteri y yo. Ya conocíamos de antemano parte de la obra del autor, esto nos dio cierta ventaja, supongo. El resto consistió en repartir las piezas para la posterior traducción. Creo que esa primera repartición respondió a nuestros gustos y creo que fue una decisión acertada, pues elegimos las piezas con las cuales cada uno se sentía más identificado. Esto generó una mayor sensibilidad a la hora de realizar la traducción*

de los textos. Sin embargo, estuvimos muy pendientes del trabajo del otro. Nos reuníamos y charlábamos sobre nuestros progresos y nos ayudábamos en la labor.

DT: *¿Cree usted que la versión original cambia, pierde o gana sentido al ser traducida al castellano?*

FB: *Es imposible que un proceso de traducción no altere la obra original. Y como en todo, hay buenas y malas traducciones. Una de las primeras variaciones tiene que ver con el contexto. Estamos hablando de una serie de piezas escritas por un autor norteamericano de la década de los 70. Un autor que a mi manera de ver intenta reflejar los miedos, los anhelos y las frustraciones del hombre común norteamericano. Este se convertiría en el primer impedimento para pensar si quiera en una traducción y hasta ahí llegarían las pretensiones de llevarlo a escena. Pero de eso se trata el ejercicio. Desde la lectura del texto original surge una identificación. Tal vez el hombre común norteamericano descrito en las piezas de Ives se parezca un poco a mí, a nosotros; tal vez sus preocupaciones hablen de las nuestras. Por supuesto que hay obras completamente locales, imposibles de ser releídas en otro contexto, más no imposibles de montar. En el proceso de traducción siempre se perderá algo del original, pero también adquirirá nuevos sentidos. Ese ejercicio de interpretación permite nuevas lecturas del texto, nuevas intensiones, nuevas motivaciones para la escena.*

Aquí vemos con claridad que en el proceso no es solo la traducción, sino que en la puesta en escena de la obra necesariamente hubo un proceso de apropiación que generó nuevas interpretaciones de los textos escritos por Ives. Era necesario aterrizar las escenas y los personajes a cierto contexto más cercano a nosotros mismos como colombianos, por ejemplo en la escena "Todo a su tiempo" los personajes no son llamados por el nombre el nombre original, BILL y BETTY, sino que en la traducción fueron llamados BERNARDO y BEATRIZ, lo mismo con los personajes de la escena "El tiempo vuela" , en vez de ser llamados HORAS y MAY, fueron llamados MAYO y HORACIO pero sin perder nunca el sentido original plasmado en el texto,

esto de algún modo permite que se haya hecho la versión libre de esta obra traducida por el R101. Sin embargo me queda la pregunta si como actores realmente hicimos una buena interpretación del texto.

DT: *¿Cree que los actores del grupo trabajaron adecuadamente el texto?*

FB: *No hicieron un mal trabajo. Sin embargo, considero que no comprendieron del todo el doble ejercicio de traducción que se les proponía. Después de todo, no siempre se tiene la fortuna de hacer parte de un montaje que ha contado con una traducción propia. El actor también es un traductor. Debe reinterpretar las palabras del texto. Creo que en general el actor colombiano necesita mayor trabajo con respecto al texto, comprender su verdadero valor y otorgarle el lugar que se merece en su proceso formativo.*

DT: *Para los actores fue de vital importancia trabajar directamente junto con los traductores y contar con su asesoría en la actuación. ¿Por qué cree que fue importante para la obra trabajar de esta manera? ¿Cuál es la principal función de un asesor de actores?*

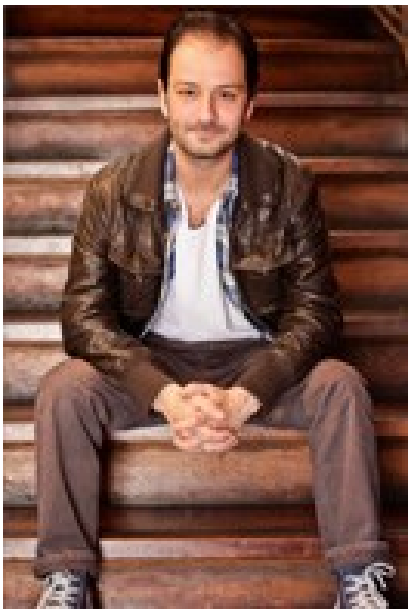
FB: *Existe una particularidad en este proceso y es que los traductores también son actores. Tal vez esto genera una mayor sensibilidad a la hora de acercarse al texto. Y tal vez es esta sensibilidad la que se pretendía transmitir al grupo de actores del montaje. Antes mencionaba el tema del contexto y lo complejo que puede resultar una relectura de una pieza, es por esto que los aportes del traductor pueden ser de suma importancia para colaborar con la comprensión, identificación y apropiación del texto.*

Un asesor de actores funciona como filtro entre el director y los actores. Sugiere y propone, ayuda a comprender y a guiar el proceso actoral, pero no puede olvidar que la última palabra la tiene el director. Al mismo tiempo debe estar abierto a cualquier cambio para ayudar a los actores a adaptarse. Y debe ser muy preciso a la hora de hablar de los sentidos y las intenciones.

DT:*¿Qué significó para usted como integrante del Teatro R101 haber trabajado con la ASAB y montar esta comedia con el grupo de estudiantes?*

FB: *No es la primera vez que hago parte de un proceso de este tipo. Con el Teatro R101, precisamente, se ha trabajado desde la traducción del texto hasta la puesta en escena. Pero es la primera vez que lo hacía como parte del proceso formativo de los estudiantes de artes escénicas de una facultad de actuación. Esto le dio un valor agregado. Disfruté mi participación en el proyecto, el cual me reveló las inmensas posibilidades que este tipo de procesos pueden llegar a tener en la etapa formativa y profesional de un actor y un grupo.*

Me hizo pensar en la importancia que merece el texto en el teatro. A veces es puesto de lado y olvidamos que ese texto hace parte del proceso de montaje. Su análisis no está por fuera de la puesta en escena, hace parte de su composición.



Felipe Botero, Actor y Dramaturgo , Teatro R101.

A partir de esta entrevista podemos deducir que como grupo tuvimos dificultades para abordar una interpretación del texto y que no aprovechamos del todo la presencia de los mismos traductores.

" En la revista "El amor de las tres naranjas", de 1914, Meyerhold dice: << lo fundamental en el arte teatral es la interpretación. Incluso cuando expone lo cotidiano de la escena, el teatro reconstruye los fragmentos por su por sus propios procedimientos y tiene por divisa la interpretación. Mostrar la vida en escena significa interpretar esta vida."

(Eines Jorge. "Alegato a favor del Actor, la imaginación es el cuerpo". Primera Edición Editorial Gedisa. Barcelona, España. Año 2007, Pág 101.)

Al estar inmersos en un proceso de montaje nos preocupamos más por ser efectivos y por lograr una estructura física, una partitura de acciones que defina la escena, que a menudo no dedicamos el tiempo suficiente a un análisis más profundo y riguroso del texto, un análisis de texto que permita establecer nuevas relaciones y nuevas posibilidades de significado, de interpretación actoral.

"El arte dramático es un arte de síntesis. La idea y el pensamiento se expresan a través de medios complejos, pero la palabra es fundamental, el principal medio de influencia en el espectador. La expresividad plástica es solo un complemento del poder de influencia que tiene la palabra. Tan pronto como en el espectáculo dramático se traslada el acento de la palabra a la plástica, nos encontramos inevitablemente ante una u otra variante de formalismo. Sin embargo, y a pesar del a todas luces evidente papel de la palabra en el arte dramático, es preciso hablar acerca de la subestimación de este problema, acerca del insuficiente estudio de las cuestiones relacionadas con el habla escénica, acerca del sentido igualador que se suele dar a todo una serie de problemas técnicos relacionados con la palabra.

El idioma nacional es un caudal de secular experiencia cognoscitiva de un pueblo, resultado de sus observaciones y generalizaciones en la esfera de los fenómenos naturales y sociales. Pues como afirma Marx, "Las ideas no existen fuera del idioma". Es tarea de todos los actores y directores reconocer con toda seriedad el problema de la palabra en el arte dramático."

(Knevel Osipovna María, "la palabra en la creación actoral", Ed. Fundamentos. Madrid, España. Año 1998. Págs. 31-32)

A partir de este proceso debo decir que fue un apoyo haber contado con los traductores durante todo el proceso de creación, Alexandra Viteri era la asistente de dirección y Felipe uno de los asesores de actuación, por lo cual estuvimos en permanente diálogo.

Como actores tenemos la compleja labor de darle cuerpo, vida y voz a los personajes, entonces estamos hablando de un ser humano que debe estar dotado física y mentalmente para comunicar con claridad y expresividad sus textos, de una capacidad de memoria corporal y de texto que lo guíe en el transcurso de la escena y de capacidades físicas particulares para sortear con su cuerpo todas los riesgos que el arte dramático exige (Bailar, Cantar, etc.)

Con las experiencias y clases vividas en la ASAB sí creo que como actores tenemos un buen desempeño físico y vocal, la respuesta del público en general fue bastante positiva, las historias, situaciones y personajes fueron claros y se entendió el concepto básico de la obra, el paso del tiempo.

Sin duda para lograr este contacto y esta conexión con el público influyó la decisión tomada por el director de no usar la sala principal de Camarín del Carmen, con unas 600 sillas disponibles, y girar el escenario y usar las graderías de teatro de cámara con unas 100 sillas disponibles, esto nos permitió como actores tener mucho más cerca la publico, y este por su parte podía ver y oír con mayor facilidad el espectáculo, pero sobre todo esta obra fue posible ya que todo un equipo de trabajo estuvo apoyando y acompañando permanentemente a los estudiantes, un equipo de profesionales que cumplieron con su papel.

Capítulo 7

La experiencia de trabajo con El R101, Un grupo que trabaja en equipo.

Por primera y única vez en toda mi carrera actoral en la ASAB tuve la oportunidad de trabajar con un completo equipo de artistas, como lo dije en la primera parte de este escrito el equipo estaba conformado por Ramsés Ramos en la dirección de actores y Carlos Gutiérrez "Caliche" y Felipe Botero en la asesoría de actuación, Alexandra Viteri en la asistencia de dirección y traducción del texto, Enrique Flower en la Música, Mateo Rueda en el diseño, la escenografía y vestuario, Carla Mejía en las asistencia de vestuario, Mayra Salamanca en la iluminación y Hernando Parra en la dirección general, por otro lado como productores de la ASAB estuvieron Omar Aguirre y el estudiante Camilo Buitrago. Además se contó el presupuesto dado por la Universidad Distrital y La Facultad de Artes ASAB para el alquiler de Camarín del Carmen como espacio de ensayo y montaje y teatro para estrenar la obra, y para comprar todo lo necesario en cuanto a utilería, vestuario y escenografía, por lo tanto en términos logísticos, contamos con todo lo necesario para ofrecer un espectáculo de calidad y dedicarnos por completo a nuestra tarea de actuar.

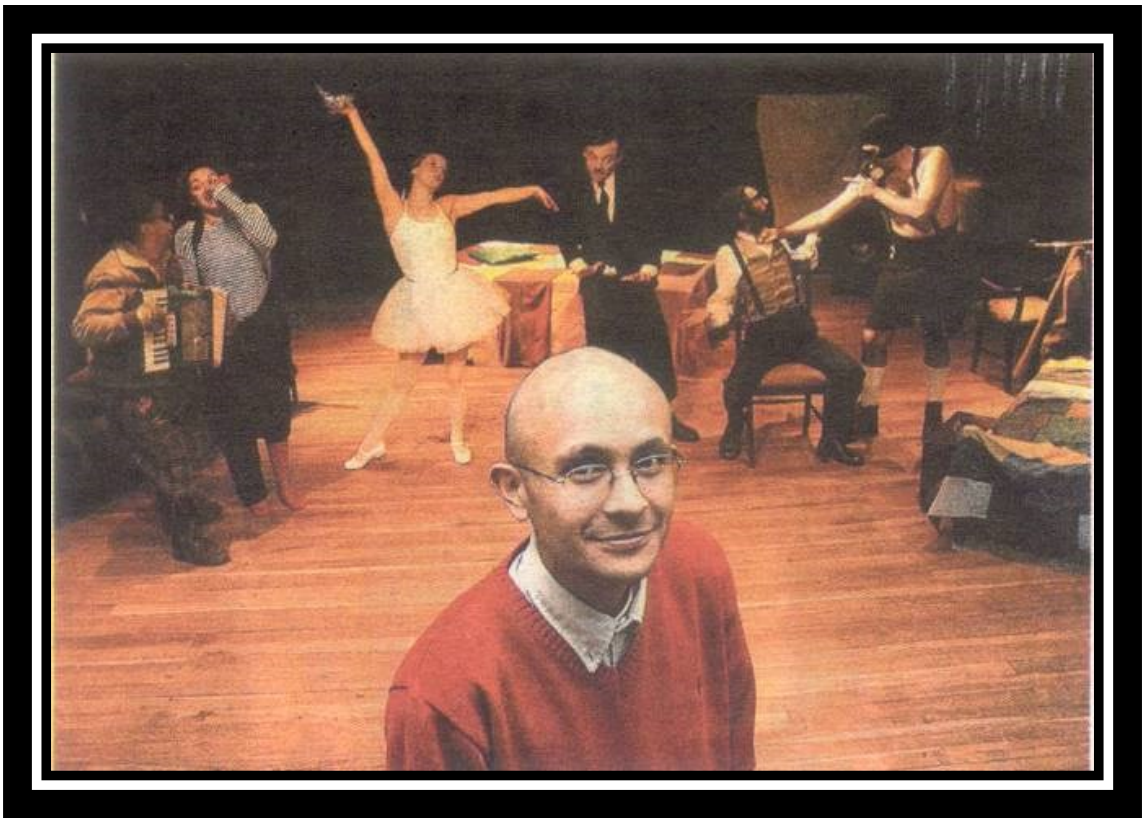
En tercer año para reunir recursos para el montaje de verso realizamos un evento de tango en Los sótanos de la Jiménez y aun así, después no toco poner más dinero nuestro para completar. Además que yo personalmente hice el trabajo de producción de esa obra, conseguir la persona que haría las máscaras, comprar materiales, llevar las cuentas, hacer la publicidad y todo lo que implicaba ser productor. En cuarto año en el montaje de actuación y en el montaje de integral la Universidad daba el teatro para las 5 funciones estipuladas, y daba algo de dinero para vestuario y escenografía, en el montaje de integral el director dijo que nos repondría el dinero que habíamos invertido, pero nuca fue así. En Calígula todos dimos una cuota para comprar la comida y bebida que se ofrecía a los espectadores, y cada uno conseguía su vestuario y utilería por su cuenta. En la mayoría de casos como estudiantes cada uno consigue y usa en la escena lo que va consiguiendo, esto no le da una estética propia a la obra, muchas veces los actores trabajan con cualquier cosa y no se consigue una imagen unificada.

A diferencia del resto de la carrera, en este proceso de creación, contamos con todas ventajas y recursos ya descritos. Entonces se hace importante recalcar la importancia de trabajar con un equipo así y reflexionar en esta experiencia como estudiantes y de trabajo en grupo.

"Tercer requisito: que se portaran como un grupo, si no se portaban como un grupo no servía, no me sirve, yo creo en el trabajo cooperativo, no creo en las "pseudo-familias" teatrales, eso es diferente, un trabajo en equipo donde todos trabajan por el bien común y por un objetivo común, pero también trabajar por objetivos individuales, entonces creo que ese es el cuarto requisito. Que cada quien pueda hacer síntesis entre sus objetivos grupales y los objetivos individuales, o sea que la individualidad no se perdiera, que hiciera síntesis con lo grupal."

Hernando Parra

La primera relación establecida fue con Parra y con Viteri, ellos dos estuvieron de principio a fin. Para nosotros como estudiantes de quinto año es un paso muy importante en nuestra carrera el trabajar con un director invitado, la ASAB es la única escuela de teatro del país que tiene esta modalidad, el objetivo es brindarle al estudiante una experiencia diferente a la ya conocida. En este proceso comprendí que el R101 trabaja dándole mucha libertad al actor, es decir que en el proceso de montaje trabajamos bastante tiempo solos o acompañados con la asistente de dirección.



Hernando Parra, Teatro R101, Foto Revista "Echando Lapíz".

"Para mí fue un honor compartir con los estudiantes de V año y a su vez es un honor haber trabajado con la ASAB la cual ya está enmarcada en la Universidad Distrital. Llegar a la ASAB yo creo que es uno de los sueños de un director y dirigir quinto año creo que es uno de los grandes sueños de un director bogotano, confrontarse, ver, verse y ver un espejo y verse en ellos. Creo que es también una obligación que uno tiene con el arte y como artista y es llegar a esos espacios."
Hernando Parra

Parra nos daba las pautas a seguir, hacia correcciones e indicaciones de nuestro trabajo en el momento preciso o después de un ensayo pero no estaba todo el tiempo ahí. Eso en algún momento nos generaba angustia, pero debíamos entender que el R101 cree en el trabajo del actor-creador como un ser autónomo dentro del proceso de creación que define en gran medida lo que será visto en la escena. Teníamos el espacio para proponer, crear y jugar libremente con el texto, así poco a poco fuimos construyendo la escena y definiendo la partitura, de acciones, encontrando las emociones y clímax de cada momento, teníamos el espacio para apropiarnos de la obra y hacerla nuestra, entendiendo que ese es nuestro trabajo como actores.

Todo estaba coordinado dentro de un plan o ruta establecida por el R101 para guiarnos en este proceso pedagógico. Y a su vez esto está pensado dentro del plan de objetivos estipulados en los contenidos programáticos del programa de actuación de la Universidad Distrital como son:

OBJETIVO GENERAL

Poner en práctica todos los elementos de análisis y de requerimientos técnicos y artísticos para sacar a público una puesta en escena de un texto dramático, dirigido por un maestro externo al programa de artes escénicas

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Construcción de uno o varios personajes en función de un texto dramático.
- Trabajo con un director externo a los procesos académicos.
- Poner en práctica todos los procesos de formación para la construcción de un personaje sobre la escena.
- Participar en el proceso de puesta en escena de una experiencia distinta a los parámetros ya conocidos en el programa de artes escénicas.

- Construir el proceso de puesta en escena integral de un texto dramático.
- Aprendizaje del trabajo técnico en una sala de teatro profesional

COMPETENCIAS DE FORMACIÓN:

· Aprendizaje de los mecanismos de construcción de una puesta en escena.
· Articulación del trabajo entre un director y un grupo de actores.
· Aprendizaje de la organización de un plan de ensayos.
· Aprendizaje del trabajo en una sala de teatro profesional.
· Desarrollar un pensamiento propio en torno al análisis de textos dramáticos universales.
· Interpretar el texto dramático de manera coherente.
· Resolver problemas escénicos del texto dramático.

Entonces según estos objetivos trazados en los contenidos programáticos de la ASAB, la Universidad realmente cumplió cada uno ellos. Pero para nosotros fue una experiencia distinta ya que ningún otro director ha trabajado con todo un equipo de trabajo tan numeroso y especializado como Hernando Parra.

Como dije, no todo el tiempo estuvimos trabajando con Parra, él nos dejaba trabajar solos, pero a medida que fue pasado el tiempo fuimos interactuando con cada uno de los integrantes del grupo, para mí fue muy importante haber contado con el apoyo de Ramsés Ramos en la escena "El tiempo vuela". Con mi compañera estábamos un poco perdidos al inicio y Ramses nos dio luces en este proceso de creación, nos hizo comprender que no debíamos ceñirnos al texto tal cual, nos dio la posibilidad de interpretar el texto desde la acción, de transformar el sentido del texto a partir del juego libre e imaginativo del actor sobre el texto, el discurso está al servicio del actor y el actor está al servicio del texto. Comprendimos que el en el teatro todo debe ser interesante y que cada detalle, cada gesto, cada movimiento puede expresar algo concreto. Creo que la función de los asesores de actuación y de Ramses en la dirección de actores fue ayudarnos a encontrar las acciones, la manera de interpretar el texto en la búsqueda de ser más verosímiles y darle mayor profundidad y contenido a la actuación, al ser comedia podía quedarse en el chiste fácil , pero no, el R101 aspiraba a lograr una comedia fina, divertida, entretenida y graciosa, sin dejar de ser interesante profunda y critica, reflexionando sobre aspectos del ser humano y de su relación con el amor, la ciencia, la muerte, la política y en general haciendo un crítica sobre la sociedad contemporánea.

En otras ocasiones trabajamos y le presentábamos la escena a Felipe Botero quien también nos dio consejos y nos ayudó a desentrañar la obra y dotar de sentido cada acción, incluso la primera vez que presentamos rock and roll completo fue a él, quien nos incentivó y animó a creer que si cabía la danza como un detalle especial de la escena. Así teníamos un trabajo autónomo, llegábamos a una propuesta actoral, pero luego esta era revisada, observada y ajustada hasta encontrar el equilibrio entre la propuesta del actor y su relación con el conjunto general de elementos que componen la totalidad del espectáculo y guardando la relación con el sentido original del texto.

DT: *¿Cómo percibió la relación entre el grupo de actores y el R101?*

HP: *Muy bien, me pareció que fue un dialogo sano, fue interesante. Una de las cualidades de ustedes es que problematizan, que disienten, que critican, entonces creo que es interesante ver esa tensión, sí, creo que ustedes son actores No serviles, eso es muy interesante, y hoy en día en la contemporaneidad la relación actor director es horizontal, y esa tensión es sana que exista , esa tensión es interesante, y esta la habilidad del director de volverla positiva , no negativa, pero ojala fueran más tensas las relaciones para poder crear, poner tensos, no de mal humor; La tensión es una actitud frente al mundo y creo que eso es interesante, creo que eso pasó en el grupo, todos los del R101 en algún momento se vieron enfrentados y eso fue sano, nosotros como grupo maduramos también. Descubrir que trabajar con otros también es interesante y con estudiantes mucho más, y vernos, repito, como lo dije en un principio, en un espejo de lo que fuimos, eso es muy importante, por eso considero que es un deber, una aspiración que todo director pase por esta experiencia.*

DT: *¿Cuál es la importancia de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, de la música dentro de la obra?*

HP: *Fundamental. Pero debo decir que sin los actores no hay nada, y que mi equipo nunca va a privilegiar, ni la puesta , ni el vestuario por encima del actor, nunca, nosotros le servimos al actor, y esa es una regla de juego mía, eso por un lado, ahora, yo creo que la primera función es potencializar lo que se quiere hacer, ahí está todo, ahí está el "cuit ", la magia. Escenógrafo,*

músico, iluminador, que no trabaje para potencializar lo que dice el actor basado en un texto, no me sirve, y creo que esa es la principal función, sino no tendría sentido, sería mejor…ir a un museo, o ir a ver una propuesta plástica de un artista plástico, a mí me interesa que la escenografía potencie el trabajo de actuación y que también potencie los diferentes significados, a partir de la actuación, que nace de una interpretación de un texto. Potencializar significados, creo que es la mayor labor de todo, desde la luz que me propone atmosferas a través de sus colores o de sus claroscuros, o de su frio - caliente, de la música que me está proponiendo ambientes, que me propone mundos posibles, que me da otros niveles de dramaturgia, a la escenografía que me está proponiendo mundos concretos, o el vestuario que le está dando mayor significado a ese personaje.

Como he dicho, el acompañamiento permanente de los asesores de actuación fue muy importante para este proceso, un ejemplo de ello es la escena "Vida de santas" interpretada por Lady Yepes y Juliana Herrera. Esta escena fue sumamente difícil de montar ya que el autor plantea en dos Mujeres de tercera edad que preparan una cena, pero las dos mujeres son ciegas; como recurso dramático esta escena plantea un espacio vacío, las actrices están en una cocina y todos los sonidos de platos, ollas, llaves de agua, cubiertos, cajones, repisas, horno, batidora y de alguien cocinando estaban presentes. El espacio representado a partir del sonido de cada uno de los elementos.

***DT:** ¿Cuál fue la escena más complicada, que más problemas tuvo para ser montada? ¿Santas?*

***HP:** si, yo creo que santas, primero por la sincronicidad que se necesitaba. Pero también por la permanente pugna o tensión entre la forma y el contenido, a veces nos íbamos a la forma y eso nos despistaba…era una delicia escuchar todo… pero, pero, no lo lográbamos, nos íbamos para otro lado y no quedaban dos trágicas viejitas que se querían, morir. Como encontrar ese punto fue complicado, pero lo logramos, creo que pudimos encontrar un equilibrio.*

Para las actrices de esta escena fue complicado aprender a mimar el uso de los objetos imaginarios, ser precisas en los movimientos y coordinar a la perfección el movimiento con el sonido, la acción con el sonido. Debía ser así, de no serlo hubiera sido una escena ridícula. Por esto Parra vio necesario que ellas trabajaran con el actor y director Carlos Gutiérrez "Caliche", quien les ayudo a definir el espacio, a definir los movimientos y a resolver en general los problemas que esta escena planteaba. Cada una de las escenas en su momento conto con un apoyo y guía personalizada que nos dio confianza a los actores y nos impulsó a crear en conjunto con el equipo del R101, confrontando nuestras ideas y propuestas con las ideas y propuestas del R101.



DT: ¿Por qué razón los actores contaron con varios asesores de actuación y el director de actores como lo fue Ramsés Ramos, Felipe Botero y Caliche?

HP: Lo queríamos hacer, en un proceso pedagógico o en un proceso de montaje donde la generosidad y la bondad no existan , mejor no lo hagamos, y creo que el R101, uno de sus sellos de su equipo creativo, de su director, es la bondad, y la generosidad, y no creo que me estoy echando flores. Son las generaciones que van a venir, en un futuro, son las que nos van a relevar , entonces hay que darles lo mejor a los estudiantes, si

queremos construir una tradición teatral consecuente, seria, con lo que estamos esperando, entonces creo que, lo quisimos hacer, que cada uno se sintiera consentido, y se sintiera escuchado por un profesional, que lo guiara, que le dijera, donde pudiera tener ese dialogo con otro par, porque muchas veces el director no logra esos niveles de intimidad con el actor.... Porque no hacerlo. Cuando hablamos todos después e hicimos nuestra retroalimentación, fue rico tener esa oportunidad de que alguien le hablara a uno, yo no la tuve ¿La hubiera querido tener? Sí ¿Pero ahora qué hago? la doy cuando puedo tenerla, cuando puedo darla, pero también porque queríamos un excelente resultado, de altísima calidad y excelencia, también por eso lo hicimos, no íbamos a quedar mal, pero no fue solo por eso, fue porque quisimos hacerlo.

Una de las escenas que más asesoría requirió fue "Todo a su tiempo", la escena de las tres parejas, como dijimos la escena está escrita originalmente para una sola pareja, pero el R101 decidió triplicar los personajes. Por esta razón se hizo bastante difícil definir y repartir y darle el nuevo orden que el texto necesitaba. En esta escena contamos con la asesoría de Ramsés Ramos que nos hizo muchas correcciones y nos dio el impulso creativo para empezar a montar la escena, todos estábamos bastante confundidos y no nos fue fácil encontrar el camino para lograr la armonía entre todas las parejas.

La escena es cómica por lo cual se incluyen varios "gags" o trucos cómicos que deben ser apreciados por el espectador, por lo cual la dirección general y la dirección de actores fue vital, necesitábamos un ojo externo para ajustar y organizar el manejo de los focos, a veces como actores no tenemos la suficiente conciencia para no robar el foco a la persona, al actor o al momento que lo necesita. Además desde la dirección se definió las características de cada pareja en particular, ya que si bien era un personaje triplicado, el juego consistía en presentar variaciones sobre un mismo tema, así cada pareja tenía un universo propio. La asesoría fue vital para hallar un camino que permitiera abordar la escena y encontrar un equilibrio y armonía entre el grupo de actores y sus propuestas, para lograr articular las tres parejas en un mismo cuadro. Sin la asesoría de Ramsés

Ramos y sin la dirección de Parra creo que esta escena no hubiera llegado al estreno.

Sin embargo al trabajar en un equipo se encuentra diferentes puntos de vista, en mi caso trabajando la escena de los zancudos, con mi compañera había diseñado el espacio, le teníamos un lugar preciso a cada objeto , pero en la etapa de la recta final llego Mateo Rueda y también traía su propuesta de espacio, a nosotros nos tocó adaptar nuestra idea del espacio a la de él que tenía en mente toda un estructura, así que nos cambió el espacio, incluyo elementos escenográficos tales como siete u ocho plantas que creaban la atmosfera del pantano donde trascurre la escena, trajo un tapete verde que creaba atmosfera de pantano, además coloco alrededor del escenario unos cinco "huevos" con luces blancas de navidad dentro que creaban una atmosfera de nido de huevos de bicho; todo esto ocupaba espacio y debimos incluso adaptar el baile de Rock and Roll y el resto de partitura corporal al espacio por el diseñado, y por supuesto usar y explotar todos los elementos escenográficos y de utilería que se incluyeron en la etapa final del obra.

Otro punto fue el vestuario, con mi compañera Cielo Ospina habíamos pensado en una escena colorida, un vestuario tropical, a ella la veíamos con un vestido de falda que diera más vida al baile. Al llegar Mateo Rueda y Carla, su asistente de vestuario, nos cambiaron todo este concepto y a HORACIO lo vistieron de Frac negro, corbatín, camisa cuello pajarito y zapatos negros, a MAY le colocaron un frac blanco y pantalón blanco, así el vestuarista quiso acentuar la delgadez de nosotros mediante el uso de pantalones ajustados, que dejaran ver las piernas largas y el frac sirvió para crear la alas de los zancudos, estos problemas escénicos y de imagen tuvieron su resolución gracias al trabajo de Mateo Rueda.

En el diseño sonoro estuvo Enrique Flower que fue la última persona en vincularse al equipo de trabajo. En pocos días comprendió el sentido general de la obra e hizo su propuesta musical para cada uno de los cuadros a partir del ejercicio de observar algunos ensayos, leer la obra y de entablar relaciones con el director que lo guió hacia lo que la obra necesitaba en términos musicales.

En esto nosotros no tuvimos mayor injerencia ya que no somos músicos, pero si había algunas canciones y sonidos que ya hacia parte de la propuesta de los actores y de la obra. En la escena "El tiempo vuela" ya habíamos definido el Rock and Roll *"Long tall Sally"* de Los Beatles, en la escena de " Variaciones sobre la muerte de Trosky" ya habían definido la canción del final de la artista mexicana Lila Dows, en la escena "Vida de santas" todos los efectos sonoros se hacía en vivo y ya

estaba definidos, entonces Flower se integró al grupo y potenció lo que se venía desarrollando como propuesta sonora de la obra, sin duda tuvo un resultado impecable, tanto así que Flower ahora, después de esta obra, es quien hace el diseño sonoro para los últimos espectáculos del Teatro R101, "Naranja azul" y "Ositos de goma".



"Ya finalmente la última etapa es el cierre, el encadenamiento del espectáculo, el ensamble con la música, ya teníamos actuación, puesta en escena, música y llegó también el diseñador a terminar la quinta etapa, y la sexta etapa, que ya son las funciones y el mantenimiento diario a cada una de las funciones. Uno va atornillando la máquina y aceitándola. Quiero insistir que para nosotros como equipo, para mí como director era importantísimo privilegiar la parte de actuación, la otra parte llegaba después y se ensamblaba y creo que los estudiantes tuvieron la suerte y el privilegio de ver cómo ensamblábamos el montaje sin ningún tipo de tensión y sin ningún tipo de fractura en el equipo y cómo íbamos armando el espectáculo, cosa que muchos se sorprendieron al ver como llegaba un equipo experimentado a montar, empatar y finalmente presentar"

Hernando Parra

Capítulo 8

¿Una obra para pocos espectadores? Teatro de cámara y el Contacto entre el público y los actores.

Una vez iniciada la etapa final del montaje, donde se ensambla la música, las luces, el vestuario, cuando ya los actores teníamos las escenas listas para ser presentadas, se inició una discusión sobre la manera en que se iba a usar el teatro, la disposición de las sillas y numero de público que vería la obra final, ya que Parra planteo la posibilidad de no usar la sala principal y usar la segunda sala ya que El Teatro Camarín del Carmen cuenta con una doble silletería. En la sala principal hay unas 600 sillas disponibles con un "foso" en medio de las graderías y el escenario. Pero en la parte trasera del escenario existe una segunda silletería para teatro cámara que cuenta con 100 sillas.

Esto genero varias confrontaciones entre el director y los actores, e incluso del director con los productores y con la ASAB, ya que en quinto año tanto los actores como la Universidad esperamos que la obra pueda ser vista por la mayor cantidad de público posible, para que sea un hecho con visibilidad y proyección en la ciudad, sin embargo los intereses del R101 se dirigían no a un teatro espectacular para mucho público, sino que dadas las características de la obra y el estilo de R101 Parra consideró que sería mejor ubicar la publico en la sillas del teatro cámara.

Recordemos que el Teatro R101 ubicado en el barrio de la Quinta Camacho en Bogotá es un sala de teatro independiente que surgió en el patio de una casa en el cual se construyó una pequeña sala, por lo cual todas la obras del R101 han sido pensadas para un público pequeño y para un sala que cuenta con no más de 100 sillas. Así que el director sabe las ventajas de una sala pequeña y las desventajas de una sala para más de 500 personas.

Por otro lado en el diagnóstico realizado por el R101 a los estudiantes y durante toda la etapa de montaje, Parra percibió que como actores no estamos lo suficientemente preparados para un escenario gigante que exige otras condiciones y habilidades del actor en términos vocales y físicos, y puede ser cierto ya que la mayoría de muestras y obras de la ASAB son presentadas, por ejemplo en el salón 125 de la Facultad, es decir manejamos espacios reducidos. No se puede negar que la ASAB también ha presentado obras de gran formato y que con trabajo y

planeación de la dirección se puede lograr el manejo de un público más número y de un espacio más grande.

Pero el estilo y su concepción del teatro EL R101 apunta hacia un teatro de cámara. Esta una tendencia surgida entre los años sesentas y setentas como protesta contra el teatro comercial y la espectacularización de las artes escénicas que pone por encima de la actuación los efectos, dándole mayor importancia a la escenografía, las luces, la música, pero que olvida muchas veces la sutileza de la actuación y la relación íntima que puede llegar a existir entre el actor y el espectador. No siempre (y la mayoría de los casos) los actores o directores independientes tienen los medios ni el dinero suficiente para alquilar grandes teatros y hacer grandes producciones que cuestan varios millones. El teatro de cámara permite que pueda montarse una obra con bajo presupuesto y que dada la cercanía entre el público y la obra se puedan trabajar más fuertemente sobre la calidad de la actuación y se pueda aprovechar y potenciar la relación con el espectador, también permite que se pueda prescindir de grandes mobiliarios escenográficos, costosos vestuarios y que con pocos actores pueda montarse una obra de calidad, usando únicamente lo estrictamente necesario.

El teatro de cámara reduce al máximo la expresión escénica: decorados mínimos, escritura depurada, se limita a presentar conflictos esenciales, evita los efectos fáciles y la exhibición estelar. Es un teatro intimista que intenta crear un fuerte nexo de unión entre actor y espectador.

DT: *La obra fue montada pensando en el teatro de cámara ¿La obra "todo a su tiempo" es para teatro de cámara? ¿Porque la decisión de trabajar con menos público que el que cabía en la sala principal del Camarín del Carmen?*

HP: *Estoy convencido que el teatro contemporáneo debe volver a la cámara, debe volver a los escenarios pequeños, ¡dejémosles los escenarios grandes al circo contemporáneo! ¡al futbol , al tenis ¡ o a los grandes espectáculos de gran formato, y no lo digo de manera despectiva, pero creo que el actor, la artesanía que tiene todavía nuestro arte merece ser vista en un teatro de cámara, cuando usted amplia y se va a la italiana, a un formato italiano, no los ve, no puede ver ni apreciar la artesanía del trabajo del actor, cuando uno está en un escenario de mil personas, toca meterle un BOOM un*

micrófono para amplificar la voz del actor, uno no escucha la voz, enunciada, de manera natural, toca agrandar los movimientos…

DT: *La sutileza…*

HP: claro, entonces yo abogo por la cámara por que la cámara me permite:

1. *Niveles de artesanía muy interesantes, de sutileza, de relación con el público únicos.*
2. *Por otro lado la cámara me permite (lo que no me da ningún otro espacio) establecer unos grados de intimidad que no me los dan otros formatos.*

Por eso me gusta la cámara, yo no saldría de ese cajón, me gusta mucho. Ahora, eso no quiere decir que no haga teatro en otro tipo de formatos, claro que lo hago, pero creo que para lo que estaba buscando, ese espacio era primordial, y que si hubiera girado y hubiera mirado al escenario grande habría perdido demasiado brillo en cuanto a los detalles, yo siempre abogo por detalles.

Entonces es muy diferente ver al actor a uno o dos metros de distancia que a diez, porque no lo voy a ver…aunque se me puso bravo todo el mundo, desde lo actores, hasta el productor de la ASAB, pero después entendieron, al final se dieron cuenta. Son decisiones de dirección, eso sí que pena, pero aquí si manda director.

Sin duda al saber esta decisión de trabajar con menos público todos los actores reaccionamos y nos disgustamos, todos esperábamos ver y actuar en el teatro lleno con más de 600 personas. Pero poco a poco fuimos comprendiendo que no se trataba de llenar un teatro, sino que se trataba de lograr una relación íntima con los 80 o 100 espectadores que cupieran en la sala de cámara. Por otra parte en la escenas todo el trabajo de actuación se había manejado de manera casi realista, donde no habían movimientos grandes o voces a volumen exagerado, si no que todo el trabajo de actuación era íntimo y sutil, esto era lo Parra quería destacar y potenciar para lograr una efecto poderoso en el espectador que le permitiera un

mayor disfrute y una mejor apreciación de la actuación para llegar a una mayor y mejor compresión de los textos, las inflexiones y los matices de la voz, incluso sentir la respiración, las expresiones onomatopéyicas y ver de cerca al actor.

En el caso dela escena "Una chica singular" que es un monólogo, donde la actriz debía establecer una relación directa con el espectador si se hubiera encontrado a 8 o 10 metros de distancia no hubiese podido manejar al público de la misma manera ni establecer un contacto íntimo con los espectadores. Ella dirige todo su texto al público, lugar donde está su enamorado, el espectador se vuelve parte de la escena.



UNA CHICA SINGULAR

(A SINGULAR KINDA GUY)

NARRADOR: Un chica ha salido la noche de un sábado y lleva sus mejores zapatos, ***ELLA QUIERE HABLAR CON ALGUIEN DEL PÚBLICO****. Alguien simpático, alguien que a ella le guste. Pero ella tiene una confesión que hacerle: hay algo que él debería saber sobre ella. Algo que ella nunca ha dicho a nadie. Verán, en su interior, muy en su interior, ella no es (sube el sonido del coro, la voz del narrador se apaga.) una mujer.*

MITCH: Sé lo que estás pensando. Me estás mirando y estás diciendo, una chica Corriente. Un ser humano normal. Nada fuera de lo común. Bueno, eso fue lo que yo pensé durante muchos años, y qué equivocada estaba. Ahora que miro hacia atrás, pienso que en realidad siempre supe la verdad sobre mí misma, lo que había debajo. A veces me miro en el espejo en la mañana y tengo esta extraña sensación que lo que veo no es en realidad lo que estoy viendo. O cuando estoy en una fiesta parada en mitad de un montón de gente, de repente tengo la impresión de que estoy en medio de un gran espacio vacío y que no hay nadie a mí alrededor. Para mí son Episodios de "desolación", no sé si estás familiarizado con esa hermosa palabra…

(Ives, David , "All in the timing", Traducción Felipe Botero y Alexandra Viteri , Teatro R101, Año 2012)

CONCLUSIONES

A partir del trabajo realizado podemos concluir que este espectáculo fue posible gracias al trabajo de más de 20 personas entre actores, el equipo de R101, el equipo de Teatro Camarín del Carmen, el equipo de la ASAB, es pues el resultado de todo el proceso y obedece a niveles de exigencia académica que cumplieron con todos los elementos requeridos para su realización , tanto en la producción, como en la dirección y actuación, sin desconocer que siendo un proceso pedagógico podemos evaluar y aprender de los errores cometidos.

Si se compara en términos de procesos de creación anteriores, sin duda la experiencia de haber trabajado esta obra con este equipo de trabajo cumplió también mis propias expectativas de lo que debe ser el estudio de la actuación en una Universidad o espacio académico formal. Debo agradecer a todos los maestros y maestras que, desde el preparatorio de teatro y luego el ingreso al pregrado hasta llegar al último montaje me acompañaron y guiaron en este proceso sin fin de aprender a actuar.

Esta obra tuvo una muy buena acogida en el público que se identificó con los personajes y situaciones de la obra, recordemos que la identificación con la obra es lo que de algún modo nos permite como artistas transmitir el mensaje y que este sea comprendido de la mejor y más clara manera posible, pero dado que está enmarcado dentro del género dramático de la comedia, todo se da de acuerdo al buen maneo del ritmo y tiempo justo de la escena así como la espontaneidad del juego cómico que ejecutan los actores para que parezca algo natural.

Concluyo también que la decisión de trabajar en un teatro de cámara si originó una mayor y mejor recepción del espectáculo y creó un vínculo más íntimo con el público, mucha gente se quedó por fuera de la obra, es muy importante el que la Facultad de Artes ASAB tenga ya todo un público que asiste a las funciones y eventos que dan a conocer el trabajo realizado por los estudiantes, un público que puede llenar fácilmente un teatro con capacidad para 100, 200 o más de 600 personas, claro, no se puede negar que dado que son eventos gratuitos al público aumenta , pero hay que destacar y celebrar que así sea , dada la necesidad contribuir a un sociedad más justa que también lleve cultura y arte a todo tipo de público.

Tal vez una de las conclusiones más importantes a las que llegue, es que después de una conversación sostenida con mi tutora de trabajo de grado Katalina Moscowitz y luego de la entrevista que realizada a Parra entendí claramente que el teatro en verdad le pertenece a los actores , decidí que haría lo posible por volver remontar esta obra, que es una obra con ciertas ventajas al estar compuesta por

seis diferentes cuadros, que se podía recortar el número de actores, pero que se buscará llegar a reconstruir la obra en su totalidad. Al final de la entrevista con Parra le comenté que había intentado remontar la obra con mis compañeros, que algunos habían dicho que sí y otros que no , pero dado que la mayoría de las actrices dieron su apoyo a esta iniciativa asumí los riesgos y decidí ser el productor de este remontaje, Parra a su vez me reto y me dijo, " si usted no monta esa obra yo la monto con cuatro actores" y yo quede sorprendido, pero sobre todo fue un impulso para continuar creando y dejar que una obra como esta quedara en tan solo cinco funciones.

Una vez cumplidas las cinco funciones estipuladas por la universidad el Teatro R101 nos plateó que era posible realizar una temporada de esta obra en el R101, sin embargo el grupo ya que una o dos actrices se retiraban, no se aceptó la oferta, lo cual me di cuenta, que había sido un error. Esta obra tiene todos elementos para ser una pieza que circule por la escena teatral

> ***HP:*** *Bueno, quiero a gradecer a todos y cada uno de los actores, que sin ellos hubiera sido imposible llegar a donde llegamos, me dolió mucho muchísimo que ese espectáculo quedara en 5 o 6 funciones… porque ese espectáculo prometía todo lo que quisiera…*
> *Pero bueno ya fueron decisiones del mismo grupo, cosa que me parece también muy maduro, la experiencia fué de verdad entrañable, y quiero reiterar en nombre del R101, en nombre del equipo creativo, los agradecimientos a todos y especial a Katalina Moscowitz, a Luisa, a Dubian y a todos los profes que nos permitieron estar, porque para nosotros fue un honor estar, y habernos visto en la tarea de entregar , porque yo creo que eso es lo más importante, dar algo de nosotros para los estudiantes, y eso es tremendamente importante y valioso, debo entregar, y sentir que se está trabajando para el otro, y reitero para una generación de relevo y tiene que ser así, y ya después dirán ¡ ha viejos güevones¡ Pero es para que suceda eso, si queremos consolidar una tradición teatral que dé cuenta de este imaginario que somos como país.*

Después de esta entrevista me reuní con mis compañeros y decidimos empezar ensayos para remontar la obra desde Febrero de este año 2014. Dado que la ASAB ya no podía facilitarnos más apoyo con vestuario y escenografía, se decidió con el

grupo de actores compuesto Diana Carolina Fajardo, Juliana Herrera, Larry Rojas, Cielo Ospina, Lady Yepes y yo, Daniel Tovar que realizaríamos un evento para recoger fondos. Este evento se llevó a cabo el 23 de Mayo del presente año 2014 en el Teatro Acto Latino el cual se llamó ARTE+FIESTA.

Este evento logró ser llevado a cabo gracias al apoyo del teatro acto latino y de diferentes artistas invitados que nos apoyaron actuando de manera gratuita en el evento, además como grupo presentamos una de la escenas de "Todo a su tiempo", la escena de los zancudos "El Tiempo Vuela" fue remontada y presentada en ARTE+FIESTA, junto con los siguientes artistas invitados:

1. Dueto de cámara, MÚSICA CONTEMPORANEA :

- PIANO: Violeta Martínez
- VIOLONCHELLO: Carolina Triana

2. Escena "El tiempo Vuela" de la Obra "Todo a su tiempo" de David Ives. TEATRO

- HORACIO: Daniel Tovar
- MAYO: Cielo Ospina.
- DAVID ATTENBOROUGH: Larry Rojas.
- EFECTOS DE SONIDO Y LUCES: Diana Fajardo – Diana Tovar.
- PRODUCCIÓN: Daniel Tovar Ossa.
- TAQUILLA: Lady Yepes

3. Cuarteto de Jazz : NOLLJAZZ
    - Dirección: Valerio Gonzales

4. .MUSICA MEXICANA EN VIVO GRUPO LOS ROMBOS
    - VOZ: Juliana Herrera.
    - PIANO: Juan Conde.

5. Artes visuales análogas: GRUPO JUEGOS TRANSLÚCIDOS
    - Visuales: Juegos translucidos.
    - Efectos de sonido: Sexteto Sónico de cuerda.

6. Dj Invitado: SONIQUE
    - Diego Gómez. (fiesta con Vinilos originales)

7. EXPOCISON Y VENTA DE FOTOGRAFIA
    - Fotógrafo invitado: Diego Mocayo.

Así como grupo creamos montamos y llevamos a cabo este evento para contar con recursos para hacer el vestuario y comprar la escenografía y el vestuario para este remontaje. El Teatro Acto Latino tiene disponibles 60 sillas en el teatro y gracias al trabajo de producción, de divulgación, publicidad y preventa de boletería pudimos ver la sala copada, incluso con gente de pie, lo que ratifica que el trabajo en grupo hace posible tener los resultados esperados, y me confirma que es posible rescatar la obras, escenas y personajes que hemos creado. Hernando Parra está al tanto y sabe que estamos trabajando para volver a presentar la obra.



Esta es tal vez, la conclusión más importante a la que llegué, que uno como actor no puede dejar morir sus obras, que somos nosotros quienes le damos cuerpo, voz y vida a una obra y que hay que trabajar por recuperar los espacios de creación y encuentro con otros actores, reunirse para seguir creando y aprendiendo cada día de este oficio del arte teatral, pero también que debemos no solo ser actores sino estar en la capacidad de producir y gestionar los espacios y recursos que necesitamos para mover y presentar nuestros trabajos escénicos.

Adjunto la Publicidad del evento ARTE+FIESTA que se hizo usando como base el diseño orinal hecho por Mateo Rueda:



¡ F13ST4+4RT3 !

*TEATRO - MONÓLOGO " A USTED NUNCA LO VOY A QUERER"
ESCRITO & DIRIGIDO POR RODRIGO RODRIGUEZ. 8:30 PM
- ESCENA "TODO A SU TIEMPO" DE DAVID IVES. 9:00 PM
- EXPO FOTOGRÁFICA
DIEGO MONCAYO
- DJ INVITADO : SONIQUE (COLOMBIA)
- MÚSICA CONTEMPORÁNEA
EN VIVO 9:30 PM
-MÚSICA MEXICANA
EN VIVO 11PM
-VISUALES ANÁLOGAS
JUEGOS
TRANSLÚCIDOS
&
MUCHO
MÁS !!

SERVICIO
DE BARRA



TEATRO ACTO LATINO CR 16 # 58 A - 55

BONO DE APOYO : $ 10 LKS

VIERNES 23 DE MAYO

acto latino

TEATRO DEL
INSTANTE

INFO:
Cel : 3132299329
3107699955

BIBLIOGRAFIA

- Bergson Henry, "La risa, ensayos sobre la significación de lo cómico", Editorial Losada, Buenos Aires. Año 2003.

- Brook Peter. "La puerta abierta". Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Editorial Alba, Año 2002.

- Chejov Michael, "Al actor". Editorial Constancia. Año 1955.

- Sanchíz Sinisterra, José, "Pervertimiento y otros gestos para nada". Editorial Machado. Año1997.

- knevel Osipovna María, "La palabra en la creación actoral", Editorial Fundamentos. Año 1998.

- Buenaventura Enrique, "La Dramaturgia del actor. Cali", Colombia, 1985. http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm.

- Larrauri Maite, "El deseo según Deleuze", Ed. Tándem. Año 2001. http://carmeperformer.weebly.com/uploads/5/2/9/6/5296680/deseodeleuze.pdf

- Eines Jorge. "Alegato a favor del Actor, la imaginación es el cuerpo". Primera Edición Editorial Gedisa. Barcelona, España. Año 2007.

- Ives, David, "All in the timing". Traducción Felipe Botero y Alexandra Viteri, Teatro R101, Año 2012.

ANEXOS

ENTREVISTA COMPLETA A HERNANDO PARRA

OBRA TODO A SU TIEMPO. "ALL IN THE TIMING".

ENTREVISTA REALIZADA POR DANIEL TOVAR OSSA PARA SU TRABAJO ESCRITO DE GRADO RELACIONADO CON EL PROCESO DE CREACIÓN Y MONTAJE DE LA OBRA "TODO A SU TIEMPO" DEL DRAMATURDO NORTEAMERICANO DAVID IVES.

La entrevista fue realizada en el Teatro R101 en el mes de Diciembre del año 2013.

Daniel Tovar: Hernando Parra, ¿Cómo llego a la ASAB y porque decidió trabajar con esta Institución?

Hernando Parra: Primero que todo, muchas gracias por esta entrevista, por esta oportunidad de dar testimonio de la aventura artística y estética en la cual estuve hace ya un año, para mí fue un honor compartir con los estudiantes de V año y es un honor haber trabajado con la ASAB la cual ya está enmarcada en la Universidad Distrital. Llegar a la ASAB yo creo que es uno de los sueños de un director y dirigir quinto año creo que es uno de los grandes sueños de un director bogotano, confrontarse, ver, verse y ver un espejo y ver en el espejo a los estudiantes y verse en ellos. Creo que es también una obligación que uno tiene hacer con el arte y como artista llegar a esos espacios. Llegue por invitación del cuerpo profesoral, sería caprichoso e injusto no mencionar aquí a katalina Moskowitz, y a Luisa Fernanda Vargas, dos grandes profesionales que sé que estuvieron allí presentes y también a Dubian y a todos los profesores que me invitaron, que aceptaron que yo fuera parte de este montaje, indudablemente creo además que fué un voto de confianza el que los profesores de la ASAB me eligieran, es una suerte haber contado con eso.

DT: ¿Cuál fue el plan general a seguir durante el proceso de montaje? ¿Había alguno?

HP: Sí, claro. Evidentemente cuando yo monto hay unas etapas y hay unos requisitos "previos". Por un lado, en cuanto a los requisitos, voy siempre con mi

equipo de trabajo, porque creo que cuando se firma una obra, debe firmarse con todo lo que lleva una obra, para este montaje estuvimos todos. Por un lado Mateo Rueda en el diseño, en lo sonoro estuvo Enrique Flower, en la parte de dirección de actores estuvo Ramses Ramos, como asesor estuvo en la parte de trabajo de texto, en la traducción del texto y dando los ajustes finales Alexandra Viteri y Felipe Botero, en la asistencia de dirección Alexandra Viteri y en la dirección general estuve yo. El equipo estuvo presente. Por otro lado antes de entrar a las etapas era necesario encontrar una obra que pudiera dar cuenta de las expectativas, de las habilidades técnicas que tuviera el estudiante, pero que también le representara algunos retos a superar, una obra que se acomodara también como al imaginario en el que se encontraba y en síntesis una obra juguetona que nos permitiera ser divertidos, entretenidos, pero a su vez hacer una profunda reflexión sobre la condición del hombre contemporáneo. Creo que la decisión final de todo a su tiempo fue por el concepto que hay de tiempo en la obra, es un concepto absolutamente contemporáneo para el hombre del siglo XXI. El tiempo, una reflexión atrevida, divertida, pero profunda y problematizadora.

Se siguieron específicamente cinco etapas.

La primera etapa fue de conocimiento previo, guiada por dialogo y por una conversación con todos los estudiantes y aquí me remito a la palabra conversar, versar con, escuchar al otro, es decir, en que estaban los estudiantes , cuáles eran sus expectativas, cuáles eran sus frustraciones , a que aspiraban , que no querían hacer, entramos en un conocimiento mutuo y en la construcción de una gramática, en la construcción de unos lazos que nos fortalecieran como un equipo de trabajo, como un grupo, escuchar que información nos daban, a que olían, a que olía cada uno, y aparte del dialogo, también se hicieron unas muestras donde quería hacer un diagnóstico, saber cómo estaban.

Esa fue una primera etapa, de conocimiento previo y de conocimiento del equipo, también de parte nuestra. Y la decisión de que texto íbamos a tomar, ya viéndolos, uno sabe. Teníamos cuatro o cinco textos vistos, todo el equipo tuvo la posibilidad de verlos y de analizar en que estaban, a partir de eso escogimos la obra.

La segunda etapa fue una etapa exploratoria donde no privilegiamos el encuentro con el texto de una manera clásica, en donde no se hizo un trabajo de texto como

tal, sino que privilegiamos un acercamiento más instintivo, más irresponsable al texto, buscábamos que fuera un acercamiento donde la expresividad de ustedes, la sorpresa al encontrarse con un texto fuera la que primara, y no un estudio sistemático, continuo, académico, ese llego después.

Entonces comenzamos a hacer las propuestas y ustedes empezaron a hacer una serie de improvisaciones alrededor del texto, y en ese trabajo exploratorio empezamos a hacer los cambios del reparto, quien se acomodaba, a quien le encontrábamos el vestido de la justa medida, que pudiera, en primera instancia acomodarse a ese vestido, pero también que le resultara un reto hacer ese papel.

La tercera etapa ya fue una etapa de profundizar en la estructura, en la estructura física que ustedes presentaron en la etapa exploratoria, una etapa un poco más de profundización y asimilación de los contenidos que queríamos trabajar. Contenidos en cuanto al género que estábamos trabajando que era la comedia, pero por otro lado la exploración de conceptos básicos de la actuación, la construcción del personaje, el establecimiento de relaciones, a nivel corporal también, trabajo corporal y de conceptos que queríamos trabajar a nivel de desequilibrios, pesos, a nivel espacial, estábamos en esa etapa de asimilación y apropiación.

La cuarta etapa ya fue la puesta en escena. Ya entramos a dibujar la escena, a dibujar los trazos en el escenario, a revisar, y encontrar espacios adecuados y que el espacio empezara a dar cuenta de lo queríamos contar, a partir de encontrar tensiones interesantes en el espacio, también veíamos en ustedes la propuesta física que traían.

Ya finalmente la última etapa es el cierre, el encadenamiento del espectáculo, el ensamble con la música, ya teníamos actuación, puesta en escena, música, llegó también el diseñador a terminar es la quinta etapa, y bueno, la sexta etapa que ya son las funciones y el mantenimiento diario a cada una. Uno va atornillando la máquina y aceitándola. Quiero insistir que para nosotros como equipo, para mí como director era importantísimo privilegiar la parte de actuación, la otra parte llegaba después y se ensamblaba y creo que los estudiantes tuvieron la suerte y el privilegio de vernos como ensamblábamos el montaje sin ningún tipo de tensión y ni de fractura en el equipo y cómo íbamos armando el espectáculo, muchos se

sorprendieron al ver como llegaba un equipo experimentado a montar y empatar y finalmente a presentar. Esas fueron las etapas y la subsiguiente de presentación.

DT: ¿Qué condiciones o que reglas de juego fueron necesarias para lograr esta puesta en escena con los estudiantes?

HP: La primera regla de juego era que el texto les gustara, y yo creo que es una regla de juego básica, yo creo que el teatro le pertenece a los actores, no a los directores, con el perdón de los directores que creen que son los dueños del teatro, pero yo creo que el teatro pertenece a los actores y hay que entregárselos. El director y su equipo son meros coordinadores, todo debe trabajar para el actor. En esa medida le tiene gustar, que seducir el texto, es la primera regla, si no le gusta el texto no la montemos, así de sencillo. Parto de algo muy hedonista y del principio del placer, pero eso alimenta lo que denominan hoy en día la erótica de la creación, si no hay esa erótica, si no hay ese impulso , no hay nada, y ese es el primer requisito , despertar en el actor ese fuego interno, detectar esa fuente de la energía que lo hace único en el escenario y que lo hace transmisor de un mensaje y que lo hace dúctil a la hora de montar un espectáculo, bien lo diría Peter Brook, la tarea es encontrar eso, esa fuente de energía, donde está, que lo motiva. Entonces creo que ese es el primer requisito, que les gustara.

El segundo, que diera cuenta del hombre contemporáneo, y que se problematizaran y los llevara a hacer una reflexión sobre el tiempo.

Tercero: alejarnos de los lugares comunes del teatro político, alejarnos de los lugares comunes del teatro comercial, de la vanguardia, y encontrar nuestra propia propuesta, fuimos supremamente políticos, a nuestra manera, fuimos supremamente vanguardistas, a nuestra manera.

Tercer requisito: que se portaran como un grupo, si no se portaban como un grupo no servía, yo creo en el trabajo cooperativo, no creo en las "seudofamilias" teatrales, eso es diferente, un trabajo en equipo donde todos trabajan por el bien común y por un objetivo común, pero también trabajar por objetivos individuales, ese es el cuarto requisito. Que cada quien pueda hacer síntesis entre sus objetivos grupales y los objetivos individuales, que la individualidad no se perdiera y que hiciera síntesis con lo grupal.

El quinto punto que me parece interesante y que les exigí es que existiera un rigor, pero no un rigor basado en una vigilancia, policiva, sino que fuera un rigor de ustedes, un rigor que naciera del gusto por la obra, por el gusto del teatro en el que estábamos y surgiera del gusto de estar juntos, ahí nace un verdadero rigor, ahí se origina una verdadera disciplina.

Y creo que el último requisito es problematizarnos, y que cada uno tuviera una pregunta, si no la tenían entonces con el director, encontrarla ¿Qué debo trabajar? ¿Qué debo superar? Esos son los requisitos, más allá de si llegan temprano, si no llegan temprano, creo que si la obra no es interesante no llegan. En la medida en que el director se comprometa la gente llega temprano, y no se necesita un director todos los días, se necesita es que el trabajo sea interesante para que la gente llegue. Eso es.

DT: ¿Qué capacidades, talentos o virtudes encontró en el grupo de actores?

HP: Bastantes, yo creo que son rápidos, son creativos. Manejan conceptos básicos en cuanto a la construcción del personaje, tienen cosmovisión amplia de la historia del teatro, problematizan, son críticos, disienten, no establecen una relación servil con el texto, lo problematizan. Son en gran medida y creo que eso les ha dado mucho el estar en una universidad, donde se está despertando ese germen humanista , son honestos, son sinceros con su trabajo, y, cosa que me sorprendió , saben exactamente que les hace falta trabajar y saben para que son buenos. Son muy buenos en la forma, pero, cuando ya vamos al fondo, a construir personajes verosímiles, reales, ahí empiezan los problemas. Entonces los géneros tales como la farsa les quedan muy bien, ya cuando empieza a pedir uno otros niveles de actuación en código realista, en códigos más comprometedores con el trabajo interno del actor , ya la cosa empieza a ser complicada, pero creo que ese es el reto , y no se nos puede olvidar que estábamos enmarcados en un proceso académico; entonces, mi responsabilidad como maestro era :

1. (como lo he dicho a lo largo de esta entrevista) Encontrar un texto que dejara ver lo mejor, pero que también los problematizara, y creo que todos tuvieron esa posibilidad. Ese momento donde si funciona la forma, pero había un momento en donde la obra les exigía fondo. Y ahí estaba la trampa de la obra y todos cayeron en ella, todos, pero eso era lo interesante. Hubo

de ambas partes , esas habilidades se vieron, pero también , a nivel técnico se vio eso, más allá de ese punto estuvo muy bien, ahora, creo que este es el gran problema, pero no solo de la ASAB, sino de toda una generación de actores colombianos, que se embelecan con la forma, les encanta los seduce , y de aquello nada, y sabemos a qué me refiero con AQUELLO, ESA VEROSIMILITUD que tanto nos gusta y tanto nos seduce en el teatro de la representación, quiero aclarar, estábamos enmarcados en la representación, no en ningún tipo de teatro postdramático ni de presentación.

DT: ¿Cómo director cual fue la tarea más difícil de en este montaje? ,

HP: El reparto y por otro lado encontrar el tiempo justo de la obra. Paradójicamente una obra sobre el tiempo, y el tiempo no nos daba. Por un lado con respecto al reparto porque creo que eran muchos , y teníamos que encontrar un puesto para cada uno, eso es un reto importante, y cómo estaba enmarcado en un proceso pedagógico, cosa que no se nos puede olvidar, todos tenían que tener parte en el ejercicio, y tenían que verse enfrentados , otra cosa es ya la experiencia en un trabajo profesional, pero ahí teníamos que guardar unos ciertos retos pedagógicos y unas tareas pedagógicas, y por otro lado con respecto al tiempo , debíamos encontrar un tiempo exacto a la obra, esa era una preocupación para ser contundentes en la puesta en escena, pero eso solo dependía del trabajo de ustedes, porque desde el entorno uno puede llegar a cortar escenas, hacer los trucos que el oficio le puede enseñar, que le enseña a uno todo la vida, pero lo interesante era que ustedes mismos dieran un tiempo , hasta que llegaron a entender que el actor es tiempo , que cada obra era un tiempo determinado. Esa fue la preocupación.

DT: ¿Cree usted que la universidad genera o aporta las condiciones necesarias para realizar este tipo de montajes?

HP: Si, pero debemos tener un principio de realidad, estamos en una universidad pública donde los procesos burocráticos son lentos, eso es evidente, pero eso es una enfermedad de lo público, pero creo que hubo

buenas condiciones, no hubo mayor inconveniente, y si el montaje queda mal, es responsabilidad del director, y si el montaje sale bien es porque los actores son muy buenos, si algo sale mal es el director, y es el que debe asumir y cargar con el peso, más allá de eso de los bemoles burocráticos, estuvo normal, tuvo un buen trasegar, con las debidas crisis que todo grupo tiene, con las curvas de bajo rendimiento del grupo, esto no es misterioso, un grupo tiene curvas de rendimiento, picos altos, picos bajos, normal cuando uno trabaja en grupos, tienen crisis con el texto, con el compañero, con el director, todo esto es normal, más allá de eso nada más.

DT: ¿Cómo percibió la relación entre el grupo de actores y el R101?

HP: Muy bien, me pareció que fue un dialogo sano e interesante, una de las cualidades de ustedes es que problematizan, que disienten , que critican, entonces es interesante ver esa tensión, ustedes son actores No serviles, eso es muy llamativo, y hoy en día en la contemporaneidad la relación es horizontal, y esa tensión es sana que exista , esa tensión es atractiva, y esta la habilidad del director de volverla positiva , no negativa, pero ojala esas fuerzas fueran más tensas para poder crear.
Poner tensos no de mal humor, sino esa tensión (gesto de placer) es una actitud frente al mundo y creo que eso es interesante y eso pasó en el grupo, todos los del R101 en algún momento se vieron enfrentados y eso, eso fue sano, nosotros como grupo maduramos también , y descubrir que trabajar con otros también es interesante y con estudiantes mucho más, y vernos, repito, como lo dije en un principio en un espejo de lo que fuimos, eso es muy importante, por eso considero que es un deber , una aspiración que todo director pase por esta experiencia.

DT: ¿Qué características presenta el texto de David Ives? ¿Cree que fue acertado?

HP: sí, en varios niveles creo que acertamos, por un lado el público en general tuvo una muy buena aceptación del texto, y del montaje, por otro lado a nivel del cuerpo de profesores hubo unanimidad en celebrar la

calidad del espectáculo, y en celebrar también cada una de las actuaciones, creo que fue acertada la escogencia porque cada uno de ustedes acepto gustoso montarlo y se divirtió haciéndolo y bueno, era la primera vez en Colombia que David Ives se montaba y eso es algo que también nos puso muy contentos.

DT: ¿Por qué es importante montar a este autor en nuestro país, que le aporta esta obra a la ciudad de Bogotá?

HP: Creo que hoy en día el teatrista o el artista contemporáneo tiene que estar en un permanente dialogo con la dramaturgia contemporánea hecha en Colombia y hecha fuera del país , hoy en día la globalización y el internet nos permiten estar al día y eso es un reto. Preguntarnos ¿Qué están haciendo en Uganda, en Holanda, en Alemania, en México? ya es obligación. Dos, ya entrando David Ives es uno de los dramaturgos contemporáneos norteamericanos más importantes hoy en día, pertenece a la generación de Sam Sheppard.
*(**Samuel Sheppard Roger** (5 de noviembre de 1943), Fort Sheridan, Illinois, Estados Unidos de América), conocido como **Sam Sheppard**, es considerado uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes de Estados Unidos. Es un destacado personaje de la escena estadounidense, desde la aparición de sus primeras obras, en la década de 1960, y considerado por la crítica como heredero de los grandes autores estadounidenses. Sheppard también es escritor, guionista, actor y músico. Ha alcanzado fama entre el gran público por su faceta como guionista y actor cinematográfico.*

Ives es un gran dramaturgo , es uno de los animadores del OFF OFF de Broadway , este es uno de los espectáculos más importantes de él, ha sido montado en 25 países, y es pertinente por lo que he dicho permanente mente y es por su reflexión acerca del tiempo, acerca de cuánto tiempo tenemos, cuanta vida nos hace falta, de las posibilidades que nos permite el tiempo, y ese es un problema contemporáneo. No hay Bogotano que viva

con o sin reloj, peleando por minutos, y todo el día en relación con el tiempo, entonces la obra es absolutamente pertinente.

DT: ¿Por qué montar esta comedia y no otra obra o una tragedia?

HP: Yo creo que cuando vi el grupo (eran cinco obras las que teníamos vistas) cuando hicimos el diagnostico nos dimos cuenta de lo que necesitaban, no olvidemos que el grupo venia de haber montado una tragedia, ya habían hecho esa experiencia, necesitábamos presentar otra opción, se trataba de ponerlos en reto, ya hiciste tragedia, vámonos para la comedia, fué también del diagnóstico de verlos, de haberlos escuchado, de saber de dónde venían y de la historia que había, entonces esa fué la consideración más importante, cuando uno emprende estos procesos el diálogo se necesita. Si hubiera detectado que era pertinente montar una tragedia, la habríamos montado o un melodrama, en fin.

DT: ¿Bajo qué criterios escogieron las escenas finales que compondrían la obra? ¿Porque descartaron otras escenas?

HP: Uno, recordemos que es el texto de un dramaturgo norteamericano, esa obra la componían treinta y dos obras, entonces unas ya eran demasiado locales, hablaban de Norteamérica puntualmente y no lograban ser universales. Entonces dijimos: montemos las piezas en que podamos ser universales, universales en tanto que nos podíamos conectar con el imaginario del Bogotano, del Colombiano.

Segundo: el reparto. Que todos tuvieran igual peso dramático en la obra, o sea, la idea era que cada uno pudiera actuar en dos (escenas), solo hubo una persona que actuó en tres, pero creo que todos estuvieron en dos cuadros. El tercero la duración del espectáculo, queríamos un espectáculo máximo de hora y cuarto, hora y media máximo, que nos diera ese lapso de tiempo, entonces nos tocaba tomar una decisión, y por ultimo ya que el texto fue traducido por el equipo del Teatro R101, también a nivel vocal escogimos

las que presentaban mayores retos a la hora de enunciar el texto y las que presentaban juegos divertidos para hacer, eso también fue otro criterio.

DT: ¿Cuál cree usted que es el tema principal de la escena "todo a su tiempo"? Háblenos de esa escena, "Campana" ¿Porque decidieron que esta escena la montaran tres parejas?

HP: El tema de la Campana ha sido un tema recurrente en la estética del R101, y de en una escena muchas posibilidades, o sea variaciones alrededor de un mismo tema , casi como una fuga, ha sido una constante no buscada por mí, ha sido al azar, realmente. En el 2008 montamos una obra de obra de Caryl Churchill, "La Bienvenida", que eran veintisiete variaciones alrededor de una espera. Seguidamente (risa) , nos encontramos después con una obra que también dirigí, que se llama "Entre líneas", eran ocho posibilidades alrededor de una conversación de dos personas en una oficina, entonces el tema técnico es muy divertido, es un recurso dramatúrgico muy interesante, la campana (gesto de mano tocando campana) sobre un mismo texto, eso ya es delirante , eso ya le propone un juego al actor muy sabroso, técnicamente las variaciones alrededor de un mismo tema son WAO (exclamación).

El segundo es: como un mismo texto puede funcionar muchas veces de diferentes maneras, creo que eso ya es seductor. Y más para un actor, las mil y un posibilidades de decir "te amo", era finalmente el gran tema, las mil y un posibilidades de decir "te extraño" .pero diciendo "te extraño", entonces creo que ese es el gran tema. Como a partir de una misma frase hay tantas posibilidades, y como seguimos siendo tan universales en el amor, tan cotidianos, tan cursis, pero así somos, y creo que la identificación espectador-obra se dio completamente. Seguimos diciendo te amo y en la historia de la humanidad seguimos diciendo te amo, y no nos cansamos de decir te amo, y en Japón se dice te amo, y todos decimos ¡te amo! Y nos vemos tremendamente ridículos, pero a su vez tan hermosos. Ese era el juego, variaciones alrededor de tres de tres textos que decían los actores,

DT: ¿Cual el tema principal de la escena "el tiempo vuela"? ¿Porque cree que era importante incluirla dentro de la obra?

HP: esta puesta además en toda la mitad, porque yo creo que es un tema contundente: el inexorable paso del tiempo. Y como, tristemente, estamos condenados a la muerte, lo interesante del dramaturgo de nuevo aquí es que lo enmarca en la vida de dos Zancudos que tienen 24 horas, ¡Eso es genial! , eso es genial, o sea, no puso una mujer muriéndose en una cama, "me queda una hora", no, puso a dos Zancudos a vivir 24 horas, a enamorarse jóvenes y a morirse de viejos. El inexorable paso del tiempo, enmarcado en una obra, en una forma muy bondadosa, muy generosa que fue la de los zancudos, con todos su bemoles ¿no? , desde lo divertido que puede ser un flirteo, hasta lo apasionada que puede ser una escena de sexo, o el estar viejitos, longevos y morir.

DT: ¿Por qué razón decidió incluir la danza, en este caso el Rock and Roll como un momento de la escena?

HP: Porque nació de los actores una propuesta de baile, entonces creo que a esos impulsos creadores hay que darles pista , hay que darles vuelo, habían presentado un pedacito muy chiquito, les dije : explórenlo, creo que de eso se trata, de que esa fuente creadora salga , pudo haber sido una coreografía de rock and roll, pudo haber sido una coreografía de no sé qué otro ritmo musical , no me interesa , lo importante era que estaban vivos , eso es lo que me interesaba, más allá de que fuera rock and rol, ahí uno va viendo, va encontrando, el músico lo arregla, era verlos vivos, libres y divirtiéndose , con una tarea que les exigía , es por eso, y además se veían bien bonitos.

DT: ¿Cuál es la importancia de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, de la música dentro de la obra?

HP: Fundamental, pero debo decir que sin las actuaciones, sin los actores no hay nada, y que mi equipo nunca va a privilegiar, ni la puesta , ni el vestuario por encima del actor, nunca, nosotros le servimos al actor, y esa es una regla de juego mía, ahora, yo creo que la primera función es potencializar lo que se quiere hacer, ahí está todo, está el "cuite ", la magia. Escenógrafo, músico, iluminador, que no trabaje para potencializar lo que dice el actor basado en un texto, no me sirve, y creo que esa es la principal función, sino no tendría sentido, sería mejor ir a un museo, o ir a ver una propuesta plástica de un artista plástico, a mí me interesa que la escenografía potencie el trabajo de actuación y que también potencie los diferentes significados, a partir de la actuación, que nace de una interpretación de un texto.
Potencializar el sentido, creo que es la mayor labor de todo, desde la luz que me propone atmosferas a través de sus colores o de sus claroscuros, o de su frio-caliente, de la música que me está proponiendo ambientes , que me propone mundos posibles, que me da otros niveles de dramaturgia, a la escenografía que me está proponiendo mundos concretos, o el vestuario que le está dando mayor significado a ese personaje.

DT: ¿Cuál fue la escena que más problemas tuvo para ser montada? ¿Santas?

HP: Sí, yo creo que santas, primero por la sincronicidad que se necesitaba. Pero también por la permanente pugna o tensión entre la forma y el contenido, a veces nos íbamos a la forma y eso era una delicia escuchar todo. Pero no lo lográbamos, nos íbamos para el otro lado y no quedaban dos trágicas viejitas que se querían morir, encontrar ese punto fue complicado, pero lo logramos, pudimos encontrar un equilibrio.

DT: La obra fue montada pensando en el teatro de cámara ¿Podemos decir que la obra "todo a su tiempo" es para teatro de cámara? ¿Porque la decisión de trabajar con menos público que el que cabía en la sala principal del Camarín del Carmen?

HP: Estoy convencido que el teatro contemporáneo debe volver a la Cámara, debe volver a los escenarios pequeños, ¡Dejémosle los escenarios grandes al circo contemporáneo! ¡al futbol , al tenis¡ o a los grandes espectáculos de gran formato, y no lo digo de manera despectiva, pero creo que el actor, la artesanía que tiene todavía nuestro arte, merece ser vista en un teatro de cámara, cuando usted amplia y se va a la italiana, a un formato italiano, no los ve. Cuando uno está en un escenario de mil personas, toca meterle un BOOM, uno no escucha la voz, enunciada, de manera natural, toca agrandar los movimientos.

DT: La sutileza…

HP: claro, entonces yo abogo por la cámara por que me da:

1. Niveles de artesanía muy interesantes, niveles de sutileza que son muy interesantes, niveles de relación con el público únicas, únicos.
2. Por otro lado la cámara me permite (lo que no me permite ningún otro espacio) es establecer unos grados de intimidad que no me los dan otros formatos, por eso me gusta la cámara, yo no saldría de ese cajón, me gusta mucho.

Ahora, eso no quiere decir que no haga teatro en otro tipo de formatos, claro que lo hago , pero creo que para lo que estaba buscando , eso, ese espacio era primordial, y que si hubiera girado y hubiera mirado al escenario grande hubiera perdido demasiado brillo en cuanto a los detalles , yo siempre abogo por detalles, detalles, detalles, detalles. Entonces es muy diferente ver al actor a uno o dos metros de distancia que a diez, porque no lo voy a ver…aunque se me puso bravo todo el mundo, desde lo actores, hasta el productor de la ASAB , pero después entendieron, al final se dieron cuenta, son decisiones de dirección, eso sí que pena, aquí si manda director .

DT: ¿Por qué razón los actores contaron con varios asesores de actuación y el director de actores como lo fue Ramsés Ramos, Felipe Botero y Carlos Gutiérrez “Caliche”?

HP: Lo queríamos hacer. Proceso pedagógico o proceso de montaje donde la generosidad y la bondad no existan , mejor No lo hagamos, y creo que el R101 y uno de los sellos de su equipo creativo y de su director, es la bondad, la generosidad, no me estoy echando flores, sencillamente somos así y ustedes lo saben, en el arte uno debe ser generoso, o por lo menos en mi opinión, y más si uno esta con estudiantes, ser generoso con los estudiantes, son las generaciones que van a venir, en un futuro, las que nos van a relevar, entonces hay que darles lo mejor, si queremos construir una tradición teatral consecuente, seria, con lo que estamos esperando, entonces creo que, lo quisimos hacer, que cada uno se sintiera consentido, escuchado por un profesional que lo guiara, donde pudiera tener ese dialogo con otro par, porque muchas veces el director no logra esos niveles de intimidad con el actor, y evidentemente, es que no es actor, pero cuando empiezan a hablar con otros actores, que rico, entonces se empiezan a ver y empiezan a construir , y ahí es donde uno también puede dar y puede lograr mejores cosas, hay cosas que un director no puede, pero hay cosas que un buen asesor si puede, o un buen actor puede con otro actor. ¿Porque no? Porque no hacerlo. Que rico, además todos cuando hablamos después e hicimos nuestra retroalimentación, que bueno tener esa oportunidad de que alguien le hablara a uno, yo no la tuve, ¿la hubiera querido tener? Sí ¿ahora qué hago? la doy cuando puedo tenerla, cuando puedo darla, pero también porque queríamos un excelente resultado , de altísima calidad y excelencia, también por eso lo hicimos, no íbamos a quedar mal, pero no es solo por eso, fue porque quisimos.

DT: ¿Porque cree que es importante que estos jóvenes actores trabajen con directores invitados en su último año? ¿Sabía que la ASAB es la única escuela que tiene esa modalidad en Bogotá?

HP: y hay que defenderla, me parece una excelente idea, no solo porque fui invitado , así no me hubieran invitado , siempre he sido el defensor de eso, ¿Por qué? porque es la llave más hermosa que hay para abrir al mundo, porque te lo muestra, eso me parece por un lado romántico y por otro bien pensado por ser el cuerpo de profesores, como mínimo, ustedes van a

probar y necesitamos que tengan varias experiencias, con varios directores, eso es de una escuela seria, que le quiere entregar a sus actores experiencia, ojo, experiencias , no solo contenidos , sino que está ofreciendo experiencias, están al día con la pedagogía, y viven experiencias, se ven enfrentados, el actor se pregunta ¿que aprendí? la mejor manera de responder es , (levanta y muestra la palma de la mano derecha) esto es usted (levanta y muestra la palma de la mano izquierda) esto le hace falta, tiene que llegar a esto.

DT: ¿Qué aprendizaje le dejo este proceso en su experiencia con el teatro y con la pedagogía artística de la actuación, es posible enseñar a actuar?

HP: (risas) jajajajaja , dios mío, yo sabía que venía esta pregunta.
Bueno, vamos en orden, en cuanto a mi proceso me dejo grandísimas enseñanzas , a nivel individual me ayudo a afinar mis niveles de comunicación con los actores, me ayudo a afinarme en el manejo del grupo ,y me ayudo a afinar la capacidad que debe tener todo director de montar en un tiempo determinado , con unos límites de tiempo, y ser efectivo con ese tiempo, creo que eso es un gran aprendizaje, pero por el otro lado a mi grupo le enseño a adaptarse rápidamente a la novedad, nosotros veníamos de montar juntos, como nos adaptamos, como logramos rápidamente. Ustedes son espejo, y no hay nada más duro que verse en un espejo, y de ver sus virtudes y de ver sus defectos.

Con respecto a enseñar o no enseñar, yo creo que hay actores:

1. Sin escuela
2. Gracias a la escuela
3. O a pesar de la escuela

Esto es un misterio, y seguirá siendo un enigma, que rico que siga siendo así, yo no tengo la respuesta, a esas tres conclusiones he llegado, hay actores sin escuela y muy buenos, que ni siquiera tuvieron que pasar por nada, son muy buenos, y actores gracias a la escuela, es decir que la

escuela obro en ellos cosas interesantes, y les entregó herramientas , y hay actores a pesar de la escuela. Por ejemplo: como graduamos a este señor… , ese señor no debió pasar de segundo año. Entonces están esas tres posibilidades , ahora , si enseñar o no enseñar creo que es el gran dilema de la educación en ARTES, no solo en teatro, y esto aquí lo agrando ¿como se enseña música, como se enseña artes plásticas? para eso hay pedagogos que estudian toda su vida, uno da pistas, da señales, pero aquí en artes, más que en cualquier otra disciplina , es la voluntad y la actitud del estudiante el que construye y ata todas las pistas y señales que cada maestro le da y se arma a sí mismo a partir de su compromiso consigo mismo y con su oficio.

DT: Algo que nos dicen a los actores es que el teatro no es literatura, ¿podría explicarnos porque?

HP: El texto dramático tiene unas lógicas de construcción diferentes a la literatura, por eso novelista no es lo mismo que dramaturgo, con el perdón de todos, William Ospina es una gran novelista, pero no es un muy buen dramaturgo, o vaya y mire el "Bolívar" que hizo, con Omar Porras, creo que ese es un excelente ejemplo de que es literatura y que no es dramaturgia, entonces voy a partir de los elementos que constituyen un texto dramático , el texto dramático tiene acción en sí mismo, si, el texto dramático es enunciado por alguien y establece relaciones con otros,
Plantea una atmosfera, plantea un tiempo y un lugar, y aparte tiene una regla de juego y es que es económico, la novela no, el cuento a veces , la poesía también es económica pero tiene unas reglas de juego, entonces creo que el gran tema aquí es <u>la acción</u>, la literatura no tiene acción para ser interpretada, y ahí está la gran diferencia, sino tiene acción es letra, y si es letra pertenece al género de la literatura, por eso hace ya bastante la dramaturgia se desligo de la literatura, por eso ya no somos literatura dramática como en algún momento de la historia de la literatura nos quisieron encasillar , no, partimos cuentas, donde lo interesante aquí es que hace una persona con ese texto, esa relación es muy diferente comparado a la literatura,

El texto dramático está hecho para accionar, para que detone en el actor cosas, para ser interpretado y para que un cuerpo sea el vehículo por el cual va a caminar o a trasegar ese texto, está hecho para eso , la literatura no, ella está para ser leída, ahí está la diferencia, aquí hay un problema de acción y de una acción que hace un cuerpo, y ahí está la GRAN diferencia, por eso escribir dramaturgia es tan difícil, porque está hecha para ser interpretada por un cuerpo en estado de representación.

DT: ¿Qué cree usted como maestro de artes escénicas que le hace falta al actor, Daniel Tovar en su proceso? ¿Esta pregunta me la hizo Katalina, me pidió que se la hiciera a usted.

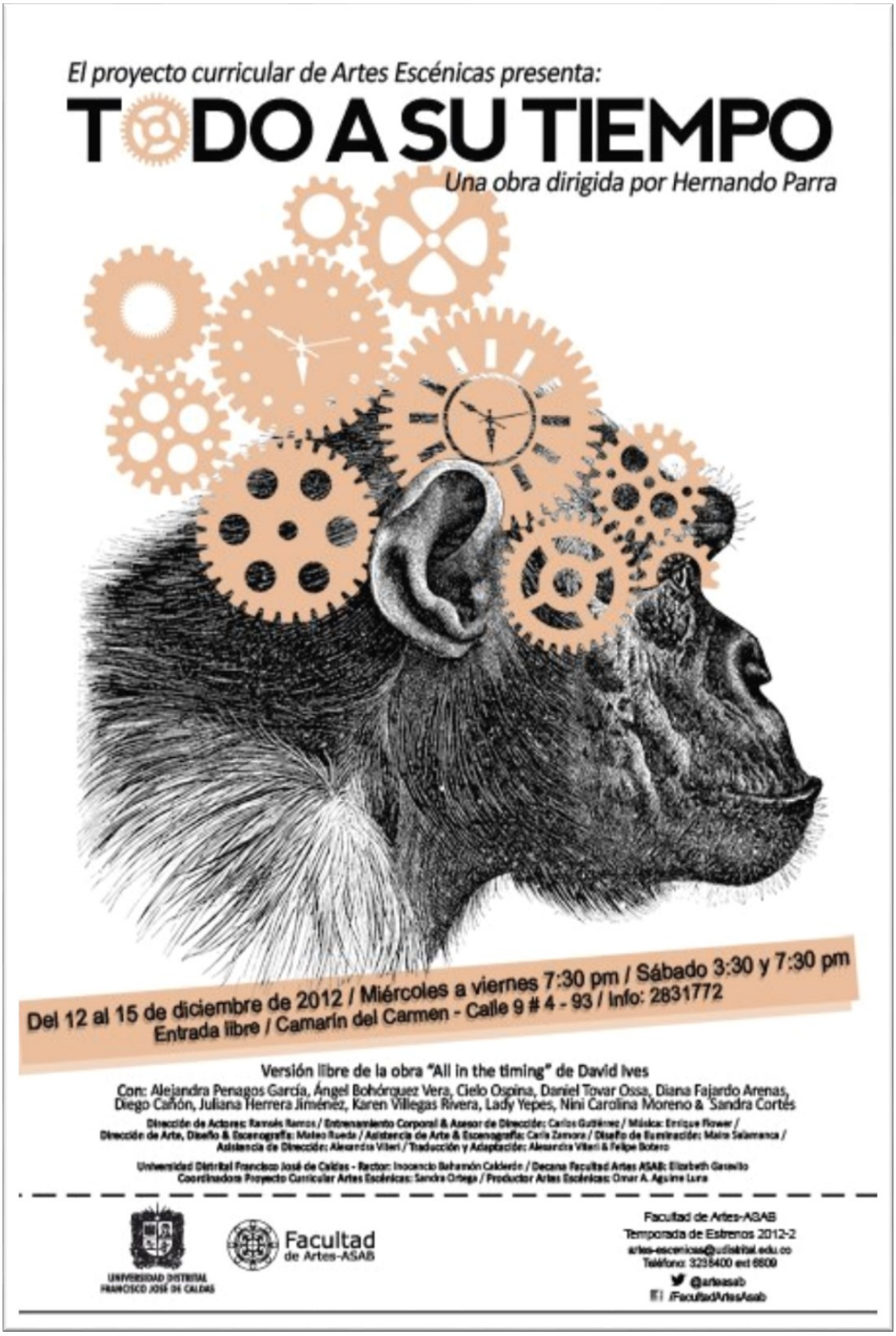
HP: Riesgo, mucho más riesgo , pero no riesgo mal entendido , sino del riesgo de ponerse en peligro con las obras, riesgo del bueno, esta obra que va a cambiar en mí, técnicamente usted es un actor que aprendió el ABC, que lo puede manejar, pasaran los años y lo manejara mejor, pero no, hay que entrar en zonas de riesgo, en zonas donde la obra pone en problemas al individuo, ahí está lo interesante. Dos, me parece que le hace falta conocer a muchos directores, trabajar con muchos directores, que eso lo lograr en su momento, y tres, hambre la tiene toda, pero le hace falta despertar ese animal, no un animal que pase por encima de la gente, ese animal que se come a la gente en escena, en el buen sentido, y lo tiene, lo que pasa es que le da un miedo despertarlo, ¿estoy equivocado?

DT: silencio
Algún otro algún otro comentario o algo más, yo no tengo más preguntas.

HP: Bueno, no, agradecerle, quiero a gradecer a todos y cada uno de los actores, que sin ellos hubiera sido imposible llegar a donde llegamos, me dolió mucho muchísimo que ese espectáculo quedara en 5 o 6 funciones… porque ese espectáculo prometía todo lo que quisiera…
Pero bueno ya fueron decisiones del mismo grupo, cosa que me parece también muy maduro, muy maduro, peor es eso, de resto no más, fue de

verdad entrañable, y quiero reiterar en nombre del R101, en nombre del equipo creativo, los agradecimientos a todos y especial a Katalina Moskowitz, a Luisa, a Dubian y a todos los profes que nos permitieron estar , porque para nosotros fue un honor estar, y habernos visto en la tarea de entregar , porque yo creo que eso es lo más importante, dar algo de nosotros para los estudiantes, y eso es tremendamente importante y valioso y eso le tiene que pasar a todo director, debo dar, y de sentir que está trabajando para el otro, y reitero para una generación de relevo que nos revelara, y tiene que ser así, y ya después dirán ¡ah viejos guevones ¡ Pero es para que suceda eso, si es que queremos consolidar una tradición teatral que dé cuenta de este imaginario que somos como país.

(Diciembre del año 2013)



(Afiche original de la Obra: Diseño Mateo Rueda)

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, mis hermanos y mis hermanas, a mis maestros del preparatorio, a todos y cada uno de mis maestros y maestras del proyecto de artes escénicas de la ASAB, a mi compañeros y compañeras, al Teatro R101, a Hernando Parra y a Felipe Botero, a mi tutora y guía Katalina Moskowítz, al Teatro Acto Latino, a Violeta, a Valerio, al Tango y a todos los espectadores que rieron, sufrieron y estuvieron presentes en las diferentes obras.

A todos y todas mi más sincero agradecimiento.

Daniel Tovar Ossa

Junio de 2014

Análisis del proceso artístico y de la relación del actor con el equipo de trabajo del Teatro R101 en el montaje "Todo a su tiempo" de David Ives

Daniel Mauricio Tovar Ossa



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes - Academia Superior de Artes de Bogotá
A.S.A.B

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS
ENFASIS EN ACTUACIÓN
BOGOTA D.C
JUNIO 2014