



ACTUACIÓN CONTEMPORÂNEA Y INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA E INVESTIGAÇÃO-CRIAÇÃO
CONTEMPORARY ACTING AND CREATION-RESEARCH

Carlos Araque Osorio¹

<https://orcid.org/0000-0002-6444-8133>

Resumen

Es un ensayo expuesto desde la experiencia de un actor, director y dramaturgo, que pretende dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo se concibe y cuál es la práctica de actuación en la contemporaneidad, tanto en la creación individual como grupal? Conlleva una mirada personal sobre el quehacer de la actuación en relación con procesos de creación e investigación. No se trata de plantear sistemas o metodologías instaladas para resolver los pequeños o grandes conflictos que se le presentan a un creador en el momento en el que asume espacios para implementar, disponer y poner en práctica elementos para la actuación en la contemporaneidad, son solo procedimientos que co-ayudan a clarificar dilemas conexos con nuestro tema de interés común.

Palabras claves: Actor/actriz, creación, investigación, personaje, puesta en escena.

Resumo

Trata-se de um ensaio apresentado a partir da experiência de um ator, diretor e dramaturgo, que visa responder à questão: Como se concebe a atuação e qual a prática da atuação contemporânea, tanto na criação individual como em grupo? Implica um olhar pessoal sobre a tarefa de atuar em relação aos processos de criação e pesquisa. Não se trata de propor sistemas ou metodologias instaladas para resolver os pequenos ou grandes conflitos que surgem para um criador no momento em que ele assume espaços para implementar, organizar e colocar em prática elementos para a ação contemporânea são apenas procedimentos que co-ajudar a esclarecer dilemas relacionados ao nosso tema de interesse comum.

Palavras-chave: Ator/atriz, criação, pesquisa, personagem, encenação.

Abstract

It is an essay presented from the experience of an actor, director and playwright, which aims to answer the question: How is acting conceived and what is the practice of contemporary acting, both in individual and group creation? It entails a personal look at the task of acting in relation to creation and research processes. It is not about proposing systems or methodologies installed to resolve the small or large

¹ Carlos Araque Osorio, pensionado de la Universidad Distrital de Bogotá y actual docente de cátedra. La primera parte de esta investigación se desarrolla en el grupo de investigación **Estudios de la voz y la palabra** desde el año 2013 en los referentes al “El espectro que soy yo”. La segunda parte referente a El rostro feliz del hombre muerto, se lleva a cabo en el año 2023, en el semillero de investigación **“Del entrenamiento actoral a la construcción del personaje”**. Su tercera parte referente a “De pelonas, tilicas y calacas” se realiza entre el 2017 y 2018 en el grupo profesional **“Vendimia Teatro”**. Todos los proyectos fueron dirigidos por el autor del artículo.

conflicts that arise for a creator at the moment in which he or she assumes spaces to implement, arrange and put into practice elements for contemporary action, they are only procedures. that co-help clarify dilemmas related to our topic of common interest.

Keywords: Actor/actress, creation, research, character, staging.

Exhortación

Vengo indagando sobre la idea de “Actuación contemporánea” por más de 20 años tanto como actor, director, docente e investigador, por lo tanto, es de esperar que varios de los planteamientos que confluyen en este ensayo, hayan aparecido parcialmente en otros escritos, ensayos e incluso libros. Lo importante en el actual escrito es que relaciono esos pensamientos con conceptos de presentación representación, que son los temas particulares de la investigación que adelanto en la actualidad.

Ahora bien, gran parte de las propuestas del ensayo estarán determinadas por la forma como organizo y expongo la información y que hacen referencia a procesos de investigación-creación. Me permito por lo tanto seguir una metodología arcaica; que consiste en ir de lo particular a lo general, (persona, grupo profesional, programa académico), o mejor de lo individual hasta lo social, pasando por lo colectivo; Araque-Vendimia-ASAB.²

Es claro que ni en lo grupal, ni en social, se estará manifestando o expresando pensamientos, metodologías y formas genéricas de instaurar y concebir las relaciones entre actuación-contemporaneidad, o entre actor/actriz-personaje, ya que cada integrante, actor, actriz, director o docente, tendrán sus propias formas, maneras, didácticas y metodologías de posesionar la preparación actoral proyectada hacia el porvenir.

Para el caso de los procesos adelantados en la ASAB es todavía más compleja la tentativa. Con el grupo Vendimia Teatro compartimos algunos criterios de que la actuación contemporánea escarba en la relación actor-actriz/actuante/personaje³, pero en la ASAB no todos los docentes consideran que la creación en la

² ASAB: Academia superior de Artes de Bogotá, que en la actualidad es la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá.

³ Empleo estas categorías Actriz/actor-personaje-actuante, para no dejar por fuera la famosa crisis del personaje en la contemporaneidad. Actor/actriz aquellos/as que en la escena hablan desde lo experiencial, de sí mismos. Actante aquellos/as que sin transformarse en la escena hablan de las experiencias de otros. Personaje: el resultado de la transformación de un actor/actriz en la escena.

escena está relacionada con el personaje, incluso algunos consideran que el personaje en la escena tiende a desaparecer y que es más importante perfilar la persona, concretar la situación o definir el estar y disponer en la escena, más que crear un personaje teatral.

Expreso lo anterior porque creo que los planteamientos aquí esbozados pueden ser empleados como punto de partida en debates y reflexiones, pero sobre todo pueden ser contrastados y comparados con otras miradas igualmente válidas y que con seguridad enriquecerán esta fructífera reflexión.

1- Un proceso de investigación – creación

Aún no sé qué quiero del teatro ni hacia donde me dirige, pero lo elegí y no me importa hasta donde me conduzca. Ignoro si hay otras formas de vida más tranquilas y apacibles o si es posible desviarse o regresar. Si la única alternativa es este camino nada ni nadie me impedirá llevarlo a cabo, por ello constantemente sacudo los músculos, me limpio el polvo de los huesos y reniego de los obstáculos sabiendas de que son un paso hacia la creatividad.⁴

Esta primera parte tratará de cómo un docente-actor, también integrante de un grupo de teatro, asume la elaboración y creación de acciones en la escena en la contemporaneidad a partir de espacios académicos compartidos con estudiantes y profesores de diferentes carreras y semestres.

Comienzo con el testimonio resultado del proceso de investigación-creación: “El espectro que soy yo”, que es una puesta en escena unipersonal que nació en una cátedra electiva propuesta al programa de Artes Escénicas por el grupo de investigación “Estudios de la voz y la palabra” de la Facultad de Artes, la cual se denominaba: “Placer dolor y saber en la creación”. En principio se trató básicamente de que cada uno de los participantes lograra dilucidar cuales fueron los móviles racionales y emotivos reales, que lo llevaron a ser un practicante de las artes escénicas: ser actor, docente, investigador, performer, director, etc.

Las primeras repuestas que aparecieron en la palestra se revelaron en el territorio del sentido y del lugar común: “yo hago teatro porque lo amo, esto es mi vida, sin el no puedo vivir, nací para este oficio o tengo grandes condiciones”. Sin desconocer el aporte de esas respuestas y móviles

⁴ Fragmento de “El Espectro que soy yo” El texto fue publicado en la revista Calle14 número 9 de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital y en el libro “Dramaturgia en diferencia” del autor. En el año 2014 La secretaria de cultura del gobierno de Jalisco público “Para Jugarse la vida” un libro de monólogos en el que también lo incluyó.

impresionables, se sugirió que se intentara recurrir a la memoria vivencial, emotiva, sentimental o histórica, tanto personal, como familiar, colectiva y social. En últimas se trataba de indagar sobre los sucesos concretos que permitieran dilucidar cuales fueron los acontecimientos que incidieron en la configuración de la propuesta y proyecto de vida de cada una/uno de los/las participantes en la cátedra.

En ese sentido cada integrante del curso, viajó literalmente a su pasado y exploró sus recuerdos y hechos particulares y fue socializando desde el actor/actriz; primero de manera escrita y luego narrada, algunos sucesos presentados o representados en la escena y esos acontecimientos históricos que habían formado su personalidad, impactado su vida e incluso cambiado el rumbo de su historia personal.

En un módulo siguiente se procedió a escribir de manera clara y precisa cada evento o suceso destacado, generando textos que mereciesen ser socializados y compartidos, no solo con los integrantes del curso, sino con invitados que pudiesen dar sus opiniones y hacer sus comentarios y críticas. De ese proceso surgieron varios escritos que se leyeron, debatieron, corrigieron y se volvieron a compartir en diferentes auditorios, no solo como textos, sino como aproximación a una posible puesta en escena.

De los resultados obtenidos en estas socializaciones con diferentes observadores -testigos⁵, surgió la opción de que cada propuesta podría concluirse y culminar en puestas en escenas coherentes, disfrutables, y compatibles, no solo con el espíritu académico, sino con públicos-testigos de diversas índoles y procedencias.

La segunda etapa del proceso fue el montaje de cada una de las reflexiones, historias personales, escritos, cuentos o leyendas que lograron concretarse en el periodo anterior. Para ello en algunos casos, (fue el mío), se implementó la siguiente metodología: se estableció una diferencia entre dos tipos de resultados textuales; unos eran como recuerdos de vida que lógicamente incidían en por qué una persona se convierte en lo que es. Otros eran pensamientos del autor/a sobre el oficio del teatro; planteamientos teóricos o reflexiones filosóficas sobre el quehacer.

⁵ No me interesa hablar de espectadores o públicos, optaré en este ensayo con denominaciones como público-testigo, partícipe, observador o conviviente.

Hecho curioso para destacar en mi caso, es que a la par de este procedimiento surgió un elemento primordial y es que se sentía una necesidad de contar ciertos acontecimientos por medio de canciones o temas musicales que remitían a la época que se rememoraba, o simplemente se añoraba. Con estos descubrimientos y aportes vivenciales organicé la propuesta escénica en el siguiente orden: un recuerdo, un pensamiento y una canción. Al cabo de algunos meses logré estructurar un escrito del que se realizaron varias lecturas en aulas de clase, bares, salones comunales y eventos culturales o académicos.

Es claro que estas lecturas arrojaron inquietudes y opciones interesantes y fueron el punto de partida para la puesta en escena actual, que se fue configurando lenta y minuciosamente, pues primero se realizaba el montaje del recuerdo o suceso histórico, luego del pensamiento o planteamiento filosófico, para finalmente concluir con la canción. Esa metodología se repitió con cada uno de los ocho episodios que estructuran la obra.

Quizás sin proponérselo estábamos implementando un método investigativo próximo a la “*Investigación acción participativa*”,⁶ pero más importante era rescatar la relación entre creación e investigación que subyace en nuestras metodologías contemporáneas.

Eso opción me llevó a considerar que la investigación-creación en artes y específicamente en teatro, se está abriendo camino hacia las relaciones entre vida y arte, empirismo y academicismo, ciencia y creatividad, permitiendo instalar en la escena crónicas personales, experiencias de vida, relatos y leyendas para que el público-partícipe o el espectador-testigo las pueda disfrutar, analizar y criticar.

Esto implica no solo hacer estudios sobre el arte teatral en los espacios académicos llamados aulas o clases, sino realizar estudios teatrales para el contexto escénico en general, lo que conlleva a unas condiciones técnicas y asociaciones creativas, que son posibles desde la investigación-creación, cuestionando el criterio de que solo lo científico analiza, organiza y sistematiza.

De hecho, en la contemporaneidad ya no es posible definir con claridad los contornos de lo científico y lo artístico, pues los dos aportan, producen, construyen y generan nuevo conocimiento. Así

⁶ Método de investigación en la que el investigador no habla de objeto de estudio sino que se involucra en el proceso de investigación, pues no pretende conocer las necesidades sociales de una comunidad, sino también agrupar esfuerzos para transformar la realidad con base en las necesidades sociales.

como tampoco se puede sustentar que lo académico es un proceso verticalmente opuesto al proceso de creación empírica o a la práctica que realizan grupos aficionados o profesionales y a las técnicas en las que sustentan su labor.

Aunque un proyecto se inicie en una electiva académica, finalmente se puede convertir en un proceso unipersonal de investigación–creación, emprendido como búsqueda y exploración de las relaciones existentes; no solo entre la investigación y la creación, sino perfilando las relaciones entre el actor, el actuante y el personaje, las relaciones entre el texto y la acción, la articulación entre la dramaturgia y la narrativa: ¿“Narraturgia”, como la denomina José Sanchis Sinisterra?,⁷ que conllevan a que varias personas indagemos en esa fructífera concordancia que hay entre la investigación y la creación teatral, en la que investigación es el eje transversal y creación el objetivo principal.

Ya, habiendo concluido no solo el proceso de investigación, sino de montaje y puesta en escena, es importante destacar que, en este proceso creativo, la manera de producir conocimiento en la actuación contemporánea, puede ser diferente al de otras disciplinas, pues nuestra acción esta mediada por la intuición, sensibilidad y exploración. No se parte necesariamente de un problema, una hipótesis o una pregunta, sino de un afecto, una emoción, una intuición, una idea, un concepto y en algunos casos de una inquietud personal relacionada con la historia de vida o el análisis de un estudio de caso específico.

Con el proceso de investigación-creación de él “El espectro que soy yo”, puedo afirmar que partí de algo elemental y es responder básicamente a la pregunta: ¿quién soy como ser humano y como artista? Como proyecto de investigación indagué en preguntas relacionadas con mi origen familiar. Tanto a nivel individual como grupal, podemos construir un camino consolidado como propósito de existencia, para afirmar que investigación-creación, teatro-academia-docencia, son en realidad lo que forma parte real y concreta de nuestra existencia y supervivencia como integrantes de una comunidad escénica en un momento temporal.

No tengo argumentos para afirmar si las imágenes, las atmosferas o la puesta en escena constituyen un elemento poético o son poética en el “El espectro que soy yo”.⁸ Esto solo lo puede

⁷ José Sanchis Sinisterra, realiza una elocuente disertación sobre su tema en el libro publicado por la Editorial Paso de Gato. En el texto está muy bien argumentado en la asociación de narrativa con la dramaturgia.

⁸ El montaje sigue en escena y de desde su estreno hasta la actualidad se han realizado 318 funciones tanto a nivel nacional

responder el público, espectador o testigo que sigue, disfrutando, compartiendo y discutiendo el resultado. Lo cierto es que, en su creación, en su elaboración, (perdón por las palabras) logré desenterrar los elementos que me constituyen en la actualidad como actor, artista, docente y como aprendiz y si esto es poesía o no, eso es harina de otro costal.

2- Creando e investigando desde la intimidad.

Otro proceso que me interesa destacar en esta reflexión sobre la actuación en la contemporaneidad es el adelantado en; *“El rostro feliz del hombre muerto”* realizado en 2023 con el Semillero *“Del entrenamiento actoral a la construcción del personaje”*.⁹ Se partió de la idea de indagar si las vivencias personales e íntimas podrían llevarse al territorio de la creación. Descartamos en principio cualquier relación con la creación de personajes y nos centramos en las experiencias de vida de cada uno de los integrantes del semillero. ¿Qué había impactado en la última época nuestras vidas, que sucesos nos atravesaban emotiva y sensitivamente, de cuales acontecimientos sociales y familiares no habíamos realizado el correspondiente duelo, que acontecimientos nos negábamos a recordar?

Es lógico que el abanico de historias, relatos vivencias, emanó como una fuente prodigiosa, pero a la vez misteriosa. Cada uno, cada una de las integrantes reconoció que en lo más íntimo de su ser ocultaba heridas que no había curado con el debido proceso, o que no se había permitido sanar en compañía de sus seres queridos y que cargaba con una pena que le martillaba el cuerpo y el espíritu de manera constante.

Pero: ¿cómo socializar esas experiencias tan contundentes y profundas? En mi caso consideré imposible abordar directamente la problemática, es decir darme a la tarea de narrar los sucesos para que /las los demás conocieran esas intimidades que me negaba a reconocer o simplemente a identificar, así que volví a hacer uso de la propuesta metodológica que Sanchis definió como Narraturgia para enfrentar la situación y realicé un trabajo de inmersión en la novela de Juan Gossáin *“La balada de María Abdala”*¹⁰ y en particular en el capítulo octavo titulado *“El padre”*, en el que el personaje inmerso en

como internacional. Podría afirmar que su recorrido en la escena ha sido gratificante y bondadoso.

⁹ Semillero vinculado al grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra, perteneciente al programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital de Bogotá.

¹⁰ Novela publica por la editorial Seix Barral en el año 2003.

una historia de amor, evoca el fantasma del hijo muerto en una corraleja. Creo que el autor nos invita no solo a pensar la vida, sino a reconocerla con intensidad, pues en el libro reconstruye con ardor y emoción desbordada los sueños y delirios que asocian la muerte con el amor.

Por otra parte, y de manera quizás un tanto atrevida, relacioné esta novela con el maravilloso texto de Antonin Artaud, *“El teatro y su doble”*.¹¹ Yo conocía algunos esbozos de Artaud y en el pasado había realizado el montaje: *“La geografía de los nervios”* que versaba sobre su vida y sus planteamientos en cuatro aspectos fundamentales de su existencia: El teatro, el suicidio, el cuerpo sin órganos y la locura, temas que de una u otra manera tenían que ver con el acontecimiento personal que ocultaba y del cual me negaba a transitar hacia lo que podría llamar una forma de sanación. ¿pero qué es lo que llámanos curación de heridas con el teatro?

Aquí Artaud cobra una importancia casi que dignificante, El teatro como un acto de sanación, pero no se refiere únicamente a sanar las heridas físicas del cuerpo, sino sanar la naturaleza misma de la condición humana. Esas heridas que hemos heredado desde la familia, desde la sociedad e incluso desde la cultura. Esas lesiones que están en ese cuerpo pretendidamente regulado, organizado, conducido y que por lo tanto no se le permite aflorar desde la sensibilidad y desde la intimidad, ya que es un cuerpo juzgado y sancionado, lo que lo convierte en un cuerpo herido y sin muchas posibilidades de sanar esas llagas que el paso de la vida va dejando, por ello la imposibilidad del duelo, o mejor la negación a poder realizarlo.

En la escena hay una esperanza y es asumir las propuestas desde la presentación, es decir asumir el yo digo, yo hago, yo relato, yo narro mis propias vivencias en la escena. Pero la propuesta tiene más aristas que las visibles a vuelo de pájaro. Creo que no hay tanto problema con aceptar que uno/a como actriz/actor puede presentarse a sí mismo y contar vivencias reales de sus experiencias sensibles, quizás este acto se pueda entender como una acción ególatra, o como un acto narcisista, y no está mal poder incluso interpretarlo así, pero innegablemente es un derecho, como el mismo que poseen los grandes pintores de hacer su autorretrato o los escritores de escribir su autobiografía.

¹¹ Hay varias ediciones de este libro de Artaud, particularmente me llama la atención la de editorial Pocket-Edhasa de 1986, no tanto por su presentación, sino por su traducción al español.

Pero eso es diferente a hacer la biografía o el retrato que incluye a otras/otros, porque aquí ya estamos introduciéndonos en el territorio de la intimidad y del espacio vital e incluso puede convertirse en una cuestión ética y jurídica. ¿Hablo con verdad de la vida de otros y otras o interpreto sus vivencias?

No vamos a caer en la trampa de que el teatro siempre será una interpretación; que en esencia lo es, pero ¿qué pasa cuando quiero interpretar la vida de otros/otras?, ¿tengo ese derecho, lo hago con su aceptación y aprobación?, ¿cómo hacerlo cuando ya no están entre los vivos?, o ¿utilizo sus vivencias para criticarlos sin su consentimiento?

Este territorio también lo he abordado en obras como “La Geografía de los nervios”, texto teatral sobre el dramaturgo, poeta y escritor francés Antonin Artaud. ¿Qué contar de su vida, como hacerlo sin ofender su memoria, como abordarlo sin tergiversarlo? Dilemas en realidad difíciles de solucionar, pero más difícil puede resultar construir un texto y una puesta en escena sobre una persona cercana que atravesó o que todavía atraviesa nuestras vidas, como es el caso de la obra “El rostro Feliz del hombre muerto”, obra sobre la vida y creación de Gilma Mora Prieto, o como ocurre con la obra “La mujer trasmutada”¹² texto que pretende narrar parte de la vida de Clara Angélica Contreras Camacho, quien está viva, sigue acompañándome, da sus opiniones, hace sus comentarios y puede establecer un juicio de valor sobre esta creación.

Creo por mi formación, que la problemática de la verdad es más una cuestión de creencia e incluso de fe que de obligación, pero no es algo que pueda mover los hilos creativos de los/las artistas escénicos, porque no se trata de ser correctos y verdaderos sino creativos.

La dificultad aparece por ejemplo, cuando hacemos teatro de presentación que se refiere al yo hago, yo digo, yo planteo, es decir cuando el artista se convierte en objeto y sujeto de su propia creación y no reafirma la posición de los otros sino su propia postura, lo cual en la actualidad no es solo una necesidad, sino una premura para poder generar nuevas formas de empoderamiento y visibilización de su propia obra, que a su vez se convierte en una nueva proclama de la política en el arte y no del arte como una herramienta cultural de la política.

¹² Dramatúrgicamente “La mujer trasmutada” es una composición gemela con “El rostro feliz del hombre muerto”, son dos obras paralelas, tan solo que una narra acontecimientos experienciales desde la naturaleza femenina y la otra desde la naturaleza masculina.

Pero insisto, cuando esa primera persona está narrando sucesos, que si bien lo atraviesan se refieren a la vida de otras/otros, el dilema se vuelve un asunto ético; ¿qué puedo o debo develar, hasta donde me es permitido socializar unos eventos que incluyen la vida y la intimidad de otras?, ¿Quién o quiénes me acompañan a pesar de los riesgos en ese viaje escénico tan delicado y afectivo?

Por fortuna uno encuentra cómplices, mediadoras y compinches que asumen ese riesgo desde la creación; lugar privilegiado para emprender la vida como una forma escénica, o la escena como una forma de vida y es desde ese lugar donde una estudiante de actuación y un docente traumatizado, por medio de sus condiciones físicas, perceptivas y sensibles reconstruyen recuerdos, sueños, delirios y algunos momentos de sus vidas y de personas relacionadas con su manera particular de entender el como asumimos en el escenario eso que llamamos amor.

Solo para reforzar esa idea de ser en la escena, me tomo el atrevimiento de incluir en este escrito la reflexión que realizó amorosamente la Actriz Ana María Daza Marín sobre nuestro encuentro en la escena en “*El rostro feliz del hombre muerto*”:¹³

No hay manera de salvarte de la sensación del dolor cuando decides sanarlo a través del escenario... aunque parezca afirmación no pretende serlo más que para mí, aunque también puedo dudarlo. En varias presentaciones que hicimos con fragmentos de “El rostro feliz del hombre muerto”, me sentí tan cargada de un llanto, que no sé concretamente si era mío; mi propio dolor, solo se, que el poder de las imágenes, los sonidos de la escena y el movimiento crean una atmósfera entre el dolor, la alegría y la melancolía, y como respuesta a estos movimientos surge la emoción, por fortuna sé que la emoción es pasajera, apenas el telón baje y vuelva a mi respiración y cotidianidad, sabre soltar para poder seguir con el ejercicio de la vida, ese es el poder de la ficción.

Creo también que la ficción en el escenario es capaz de hacer que conectemos con nuestros seres amados que ya no están, hace del duelo quizá algo más llevadero pues nos permite reírnos con y de la muerte, sabiendo que no es tan macabra como siempre hemos creído. La ficción por su calidad de inexistencia, de juego, de posibilidad nos permite crear seres que se alejan de nosotros, pero que quieren contar nuestra historia para que emerja si se quiere ese verdadero yo, que es incapaz de salir al mundo. Aunque “El rostro feliz” no habla de mi historia, está atravesado por una profunda reflexión sobre la vejez, el amor hacia una pareja y la muerte. Para hacer oda a la ficción, aquí estoy yo para darle vida a estos temas.

Siempre, desde la primera vez que mostramos frente al semillero nuestras lecturas dramáticas de la obra, supimos que tanto nuestras propias emociones como las del público estarían puestas en tensión, no nos preocupó ni nos preocupa poner en la escena lo que nos duele, ese es el punto de esta exploración, lo que yo considero valioso es el poder volver a la vida después de cada representación, con el corazón a mil, recordándonos la alegría de estar aquí, de estar vivos.

Este personaje me ha mostrado que se puede hacer del dolor poesía, que aun cuando no puedas

¹³ El texto ya está concluido y estructurado a partir de la relación de dos personajes; Julia interpretado por Ana María Daza Marín y Jacinto Buenavida asumido por Carlos Araque Osorio.

rebullir el dulce por “que tienes las manos acalambradas por el dolor y por el frío”, habrá espacio para reír haciendo descripciones de películas o de poder cocinar manjares que aromaticen la vida y la hagan a uno más saludable. La vida siempre va a estar mediada por la dualidad, es la forma en la que nos relacionamos con esa dualidad, la que nos hace amarla u odiarla. Hoy veo a este personaje transformarse temporalmente en Julia y aun no la reconozco del todo, pero se de su historia y sé que cada vez que menciono su nombre retumba en todo el espacio la memoria de Gilma (q.e.p.d.), fundadora y actriz de Vendimia, a la que hace referencia el texto. Sin duda todo lo que ocurre en el escenario es una posibilidad también para la vida, para vivir más libres y sin miedo de explorar, siendo mucho más sensibles de lo que nos duele y también le puede doler al otro, haciendo del arte un camino para que como humanos vivamos con más armonía en relación con lo que nos rodea, somos nuestro primer espacio y el arte para mí ha sido la ruta para reconocerlo.¹⁴

Llega a ser alucinante que una actriz¹⁵ y un docente actor desde el presente, invocan unos personajes del pasado, algo así como llamar a espíritus teatrales para que nos induzcan evocaciones: unas alegres otras tristes, pero siempre vividas con una intensidad mágica.

“*El rostro feliz del hombre muerto*”, inicio como una corpo-presencia que defino de la siguiente manera; son una concatenación de cápsulas, enlaces de pequeñas acciones, o micros sucesos teatrales acompañados por lecturas de textos e ideas sobre el quehacer y sobre la vida y que guardan entre sí una relación lógica con las artes escénicas, con la intención o el objetivo de causar un impacto y buscar una respuesta emotiva en el público/testigo.¹⁶ Se constituye por pequeños momentos de poética escénica, tan necesaria en este país de desaciertos y desamores, donde los actos pueden llegar a convertirse en comportamientos incomprensibles para aquellos que no han estado poseídos por el éxtasis del amor o por la locura que produce la muerte de seres queridos.

Es en el comportamiento de la actriz y del actor, con sus acciones y situaciones, donde descubrimos la relación vital entre sentimientos, cuerpo poético y los elementos de una actuación proyectada hacia la contemporaneidad, ya que se nos narra gran parte de las vivencias con objetos configurados por linternas, tambores, palos de agua, platillos, ocarinas, pequeños muñequitos, maquetas

¹⁴ Escrito textual de Ana Marí Daza Marín, en el que reflexiona sobre el proceso de investigación creación en el montaje de “El Rostro Feliz del hombre muerto”.

¹⁵ “El rostro feliz del hombre muerto” inicio su proceso creativo como una “corpo-presencia”, realizada en colaboración y con plena bondad por parte de la actriz Ana María Daza Marín. El siguiente paso de este proceso es la puesta en escena, con lo que esto implica en la definición de su espacio, lugar del suceso, elementos de actuación, escenografía, trabajo del texto y creación de personajes.

¹⁶ Sobre el tema he escrito el artículo “Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?” publicado d en el libro: *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* edición académica de Jorge Dubatti.

y siluetas de acetato, que reconstruyen un mundo mágico de sombras e imágenes proyectadas en paredes, telas y bastidores, siendo esencial la relación de la persona de carne y hueso con el cosmos ficcional creado por parlamentos, micro acciones, textos interpretados y leídos, cantos, luces, sonidos y atmosferas claro oscuras.

Si, todo esto puede ocurrir en un semillero de investigación llamado: “*Del entrenamiento actoral a la construcción del personaje*”, que realiza indagaciones pedagógicas vividas para ser socializadas por medio de funciones, conversatorios, foros y debates.

Algunos de nuestros procesos de investigación-creación; (El espectro que soy yo, El fallecido ojo de vidrio, la suegra misteriosa, Abanderadas y Cargadores, Banderas que migran, etc.), han sido creados y presentados en diversos espacios. En “El rostro feliz del hombre muerto”, la actuación, la palabra, la danza, el canto, la música y la narrativa popular, que derivan de la tradición oral, la memoria ancestral y la cultura popular, están reflejadas en el imaginario colectivo, no solo del pasado, sino del presente, pero que como propuesta estética se proyectan hacia el futuro desde ese lugar sorprendente que denominamos “Narraturgia”.

Pero ya que estamos proponiendo otros conceptos y metodologías de actuación en la contemporaneidad, indaguemos un poco en lo que entendemos como Narraturgia. Narración la podemos asimilar como la forma de relatar sucesos, la manera de contar una secuencia o una serie de acciones o hechos reales o imaginarios que le pueden suceder a una persona, personaje, comunidad o sociedad y que ocurren, se desarrollan o se llevan a cabo en un lugar, espacio o territorio durante un lapso de tiempo.

Llevo más de 10 años intentando relacionar la palabra Narraturgia con la narrativa escénica y con la dramaturgia; pero, ¿cómo definirla?, ¿qué es la Narraturgia?, ¿es composición escénica, narración o relato en la escena?, ¿es narración dramatizada, cuento o novela llevada a la escena de forma dialogal?

No lo sé con certeza, pero quienes niegan la articulación de la literatura narrada con la posibilidad de teatralizarla, ignoran que en la América ancestral, oriente y occidente, la narratología se comprende como la escenificación de relatos, mitos y leyendas y que esta actividad es anterior al drama y al teatro occidental y grecolatino, pues es narración de tradición oral anterior a la escritura y esa narración oral es

el primer indicio de la re-presentación y de la teatralidad, que no solo se soporta en el diálogo, sino en la acción y que por tanto no solo está configurada por el texto, sino por la re-presentación.

No tengo conocimiento de si el concepto fue empleado antes, de cómo nos lo presenta José Sanchís Sinisterra, en el proemio de la publicación "*Narraturgia, dramaturgia de textos Narrativos*", de la Editorial "*PASODEGATO*":

Hablando pues, de rótulos, me apresuro a aclarar que él de 'narraturgia' cuya invención se me atribuye, nació probablemente en un lapsus en alguno de mis seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad. Y muy especialmente cuando me ocupo de la 'dramaturgia de textos narrativos', que constituye no sólo uno de mis temas preferidos, sino también un segmento considerable de mi propia práctica autoral. (Sanchís, 2012, pág. 10).

En la presentación de su texto Sanchís Sinisterra expone que desde tiempos remotos existe una importante interrelación entre la narración y el drama y esa es una de las características fundamentales de la actuación en las últimas décadas, lo que nos posibilita ubicarnos en ese espacio híbrido configurado por la interacción del drama con la narración, constituyéndose en un elemento esencial en el que se entrelazan el género narrativo con el dramático, dando la opción de analizarlo desde otras formas de conocimiento, proceso interesante para entender la evolución de la actuación contemporánea y su proyección hacia el porvenir.

La actuación me asusta por lo que tiene de acometimiento más que de juego. Y si en realidad fuera como un juego, no sería de casualidad sino de habilidad; por eso en ella triunfan las más astutas, los arteros, las alevosas y los taimados. Sospecho de un oficio en el que se recompensa la envidia y la malicia, la destreza para mentir y la hipocresía. Un buen ejemplo de esto son los actores y actrices que sin hacer nada consiguen sin gran esfuerzo todos los papeles protagónicos..., sin prepararse e incluso sentados al acecho..., con ojitos de víboras enfermas, sin dejar traslucir ninguno de sus sentimientos verdaderos, sin dejar ver sus falsas emociones..., las tienen educadas y construidas para engañar.... La actuación al contrario de la poesía, es la escuela en la que una persona aprende el arte perverso de tragarse sus propias emociones.¹⁷

¹⁷ Disertación de Jacinto Buenavida en la obra "El rostro feliz del hombre muerto". No es una negación de la actuación como quehacer, es un reflexionar sobre uno de sus matices más profundos.

Come se puede apreciar establecí una relación entre dos propuestas vivenciales: “El espectro que soy yo” y “El rostro feliz del hombre muerto”, por que abordan estrategias de presentación y representación para ser llevadas en escena. Entre los dos montajes hay una diferencia temporal de más de 10 años y es precisamente por ello que me interesa establecer esa relación entre los dos procesos, ya que en el transcurso de su puesta en escena se puede vislumbrar con claridad, como una técnica de actuación puede nacer en el pasado perfilarse en la contemporaneidad y proyectarse hacia el futuro, lógicamente evidenciando lo que el paso del tiempo va aportando en modelos, estilos y maneras de asumir el oficio de la actuación.

3- Otra perspectiva de la investigación-creación en la actuación contemporánea.

Bueno, como pueden detallar, planteo en mi caso específico, que la actuación contemporánea está relacionada con la desaparición de personas cercanas, fallecimiento de seres amados, la ya no existencia de quienes nos protegieron y nos cuidaron en vida, en fin con el acontecimiento inevitable de la muerte.

Voy a permitirme referenciar lo que conlleva actuar en la contemporaneidad, utilizando como murmuración uno de nuestros últimos montajes en el grupo profesional “Vendimia Teatro”. Se trata del montaje: “De pelonas, tilicas y calacas”.¹⁸

Esta puesta en escena se realizó a partir del “Monólogo de La Muerte”, de Óscar de la Borbolla. Nos propusimos crear una versión muy libre e incluimos otros textos, algunos poemas, ciertas canciones y sobre todo pequeñas danzas o bailecitos que nos permitieran decir y hacer lo que pensamos y deseamos mostrar sobre la Señora Muerte. Desarrollamos una obra con una perspectiva crítica y una postura intrépida, teniendo en cuenta lo que cultural y políticamente acontece en nuestros países y con situaciones que no podemos ni deseamos pasar por alto.

La muerte aunque nos duela y apabulle nuestra sensibilidad, también es una disculpa fantástica

¹⁸ Este montaje se llevó a escena a partir del texto de Oscar de la Borbolla, con la actuación protagónica y la construcción de personajes de Cristina Alejandra Jiménez Gómez como La Calaca, María Fernanda Sarmiento Bonilla como La Pelona y Clara Angélica Contreras Camacho como La Tilica, personaje que también fue asumido en la escena por Andrea Duarte Gutiérrez (q.e.p.d.), por un período significativo de más de 2 años.

para hablar de desigualdad, injusticia, miseria, sucesos deplorables y es una oportunidad maravillosa para reflexionar sobre nuestras vidas, nuestro devenir y razón de ser en el presente.

El proceso de montaje se constituyó a partir de escenas irreverentes, circunstancias burlescas, momentos irónicos y comentarios desenfadados desde el ser y estar en el placer. Canciones pícaras, poemas alegóricos de lo que hacemos y dejamos de hacer o de lo que otros hacen en nombre de la sociedad. Es una puesta divertida que cabalga sobre la interacción entre las actrices y el público-testigo y que busca descifrar tres facetas diferentes de nuestra forma de prepararnos para la escena: el cuerpo, como proponente de la acción, la relación con el espacio entre artistas y partícipes y el juego en la escena con objetos que buscan enriquecer el carácter y el comportamiento de los tres personajes.

Sí, la muerte puede ser una figura trágica y puede simbolizar dolor, pero las pelonas, las tilicas, las calacas son las protectoras del futuro, las testigas de la historia no contada y del regocijo no descrito ni en los libros, ni en la historia oficial; son la memoria ancestral de nuestro tiempo. Se transmutan en profetas y nos conectan con nuestra vida oculta; son ellas las que anuncian la resurrección de la festividad o la conclusión de la misma. Son las oponentes alegóricas a todo tipo de imposición y por ello es que nos regocija tanto aproximarnos a su presencia. Y nada mejor para hacerlo que la imagen real de un esqueleto, después de todo es lo último que se descompone de nuestros cuerpos bajo tierra.

Y es por esos huesos que se resisten a desaparecer que decidimos en el montaje no llamarlas como: Señora Ahorrativa, Dientona, Segadora, Huesuda, Jedionda, Novia Fiel, Llorona, Doña Fría, La Descarnada, Tía de las muchachas, Calavera, Flaca, Loca Muerta de hambre, Polveada, Paliducha, Viudita, Diva del tiempo, Catrina, en fin..., sino Pelonas por desfachatadas y atrevidas, Tilicas por enclenques y dicharacheras y Calacas por hacer trinar nuestros dientes y osamenta.

También es nuestro deseo al jugar con la imagen y en nombre de la muerte aplacar un poco la angustia por no saber lo que nos espera cuando llegue ese encuentro inevitable. Aunque Epicuro nos invita a no preocuparnos por la Moira cuando nos dice: *“No hay un encuentro con la muerte, porque cuando nosotros somos, la muerte no es y cuando la muerte es... nosotros ya no somos”*. Así que entonces mejor dedicarle con afecto y cariño, pero con cautela, la creación de tres personajes que son ella misma, pero que también en cuento a las actrices que la crean y le dan “vida”, son autónomas en la escena en la medida en que las podemos identificar con sus características, condiciones y disparates

personales, únicas e irrepetibles.

Por esta especulación que he esbozado de lo que entiendo por actuación en la contemporaneidad, creo que puedo invocar el pasado y por ello quiero terminar este ensayo con la idea del como Meyerhold desde el siglo XIX proyectaba la actuación hacia el futuro:

Estamos en vísperas de que desaparezca el viejo concepto de actor. Sólo entonces ocurrirá que, como en el teatro japonés o en el viejo teatro chino, la formación profesional del artística incluirá gestualización, voz, acrobacia, movimientos con orquesta, saltos mortales, etc. Así deberá ser el actor del futuro. Vivimos en una época de transición, pero somos la vanguardia y debemos mirar hacia el futuro. (Meyerhold, 1986, pág. 80).

¿Cómo no divertirme?, ¿cómo no jugar?, ¿cómo no intentar realizar el duelo desde la alegría y el agradecimiento por aquellas que nos acompañaron y nos siguen influenciando desde otros universos?, ¿cómo no intentar hacerles un homenaje?, ¿cómo no recordarlas para no dejarlas en el olvido? Si la actuación en la contemporaneidad no me ayuda a resolver estos dilemas, creo que desde mi punto de vista algo la faltaría a mi existencia.

BIBLIOGRAFÍA

ARAQUE, Carlos. **Dramaturgia en Diferencia**, Editorial Universidad Distrital, Bogotá 2013.

ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**, Editorial Pocket-Edhasa, Barcelona 1986.

Calle14. **El espectro que soy yo**, Revista de investigación en Campo del arte, 56-71, 2013-04.19-
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2012.2.a04>;

CONTRERAS, Clara Angélica. **Recontextualizaciones en los procesos de formación Teatral**. 2013,
en proceso de publicación.

DUBATTI, Jorge. **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena.** Una filosofía de la praxis teatral, Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Lima Perú 2020.

GOSSAÍN, Juan. **La balada de María Abdala**, Editorial Seix Barral, Bogotá 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**, Siglo veintiuno editores, México, 1970.

MEYERHOLD, Vsévolod. **El actor sobre la escena**, Editorial col Escenología, México, 2005.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

SANCHIS SINISTERRA, José. **Narraturgia, PASODEGATO**, CONACULTA, México, 2012.

Del autor

Carlos Araque Osorio “Actor dramático y director de escena”, de la ENAD, “Maestro en arte dramático” de la Universidad de Antioquia en convenio con la ENAD. Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en “Voz escénica”, de la Universidad Distrital de Bogotá y en “Ciencias de la Educación” de la Universidad Antonio Nariño. “Magister en Resolución de Conflictos y Mediación” y doctor en artes de la Atlantic International University.

Fundó con Gilma Mora Prieto (q.e.p.d.), Vendimia Teatro en 1985, que actualmente dirige y con el que ha realizado trabajos de dramaturgia: Julia una discreta fábula de género, La geografía de los nervios, La parábola del trueque, Al filo del mediodía, Ingenuidad infantil en un cercado... Como director: Informe para una academia, Azar de puertas, Las fuerzas de la ciudad, La concha y el reverendo, A la deriva, La geografía de los nervios, El espectro que soy yo, Banderas que migran..., son algunos de los montajes que ha escrito y dirigido en su grupo.

Es organizador de actividades y eventos como Rito, mito y teatro, Ferias del Teatro Callejero, Bazar de Teatro y sol, Festival internacional y nacional de teatro universitario, Ensayo general, El otro Teatro, Día internacional del teatro, Temporadas de teatro al aire libre, Delta internacional de investigación y creación teatral, Teatro en navidad..., y en la actualidad forma parte de Equipo directivo del Festival

Nacional de teatro de Calle y popular.

Es docente pensionado de la Universidad Distrital de Bogotá ASAB, y pertenece a las redes internacionales, RED CITU (Red de investigación y creación teatral universitaria) y a la RIT (Ruta de intercambio Teatral).