



Lombrices. Un proceso de puesta en escena

Earthworms. A making scene process

Rocío Ábalos Álvarez

“Baraka Project”.

Educadora en Centro de Día para Menores
con Medida Judicial, Jaén, España.

r.abalos@hotmail.es

Recibido 20/07/2014

Revisado 05/09/2014

Aceptado 09/10/2014

RESUMEN

El presente artículo aborda las metodologías de investigación en artes escénicas. Presentamos un proceso creativo teatral, que hemos basado en una dramaturgia contemporánea argentina, según la cual, los personajes son re-teatralizados a través de la máscara contemporánea por una propuesta escénica de creación. El objetivo es mostrar la importancia del proceso creativo teatral, e impulsar el estudio de la puesta en escena para establecer un vínculo entre la enseñanza universitaria del teatro y la enseñanza práctica de la Escuela de Arte dramático.

ABSTRACT

The present article is about research methodologies in performing arts. We present a theatrical creative process, based in Argentina contemporary drama. The characters are re-dramatized through the contemporary mask by a proposal to create a scenic. The main objective is to show the importance of the theatrical creative process, and promote the study of the making scene to establish a link between university teaching in theatre and practical teaching in the School of Drama.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Proceso creativo teatral, máscara contemporánea, investigación artística, enseñanza teatral, artes escénicas, teatro./
Theatrical creative process, theatrical creative process, artistic research, drama teaching, performing arts, drama.

Para citar este artículo:

Ábalos Álvarez, R. (2014). Lombrices. Un proceso de puesta en escena.

Tercio Creciente nº6, págs. 19 - 34,

<http://www.terciocreciente.com>



PROCESO CREATIVO TEATRAL

Si hiciéramos un muy breve recorrido por la evolución de la teoría de los procesos creativos, nos encontraríamos con un amplio repertorio de autores que se han dedicado a contextualizar este término: Joseph Wallas (1926) encuentra cuatro etapas fundamentales en el proceso creativo (preparación, incubación, iluminación y verificación); Catherine Patrick (1935), quien confirma la teoría mediante sus numerosos estudios; Joseph Rossman (1931), que extendió las etapas a siete pasos, los mismos que dos décadas más tarde fueron regulados por Osborn (1953) (orientación, preparación, análisis, ideación, incubación, síntesis, evaluación); y sin pasar por alto a Edgar Vinache (1952) con su crítica al proceso de creación basado en la secuencia de etapas, así como tampoco la introducción por parte del psicoanálisis, de la importancia del inconsciente en la creación.

Ya más cercanos en el tiempo podemos hablar de Fiorini (1995), quien propone cuatro fases del proceso creador (exploraciones, transformaciones, culminación, separación), donde, en determinados casos, los diferentes modos de temporalidad pueden darse entrelazados.

Como se ha dicho, este podría ser un breve resumen a cerca de la evolución de la teoría del proceso creativo pero, si hablamos de procesos creativos escénicos y, más específicamente, teatrales, el panorama es bastante distinto. La literatura escasea en lo referente a un nivel de especificidad del proceso creativo. Existen importantes lagunas sobre la investigación teatral en España. Al respecto, uno de los mayores obstáculos para el creador escénico contemporáneo ha sido la tradición de abordar el teatro desde el privilegio de la literatura dramática (Sanchez, 2002), en lugar de proyectar el teatro como parte de una cultura viva (Doménech, 1989), es decir, el hecho sesgado de la teorización teatral bajo este



parámetro literario a supuesto a un mayor el aislamiento entre la práctica teatral y su estudio teórico (Rosson y Dillon, 2013).

Por otra parte, es evidente que en la literatura escasa el tema de los procesos creativos teatrales, ya que en sí mismo cada montaje crea sus propios caminos en la creación debido a la multiplicidad de lenguajes en la escena contemporánea. Todo ello trae como consecuencia otras tantas estrategias de creación, que se traducen en una gran amplitud de metodologías de ensayo.

Lejos de pensar que la escasez en la descripción de procesos creativos teatrales podría ser un signo de deterioro escénico, por el contrario, es muestra de la ruptura entre el espacio de teorización y el de la creación teatral (Feral, citado por Rosson y Dillon, 2013). Es entonces por este camino por donde hay que seguir para aproximarnos a una historia de la escena española como sugiere Amorós (1988), en lugar de ofrecer una historia de la literatura dramática.

METODOLOGÍA

“(...) la ciencia, como persecución de la verdad, será igual, pero no superior, al arte” (Russell, 1975: 8).

Las metodologías de Investigación Artística surgen en el ámbito de las metodologías cualitativas, pero a medida que estas también van desarrollándose aparecen una serie de diferencias fundamentales entre unas y otras, que sugieren otro nuevo grupo de metodologías de investigación. Roldan y Marín (2012).

Las metodologías Artísticas de Investigación proponen que hay otros modos de conocimiento, que junto al estrictamente científico, pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales, entre ellos los educativos, y que uno de estos ámbitos de conocimiento son las artes (Roldan y Marín, 2012: 24)

Si bien, dentro de estas metodologías Artísticas de Investigación se habla a su vez de una pluralidad de dichas metodologías (Roldan y Marín, 2012):

- Arte académico investigador.
- A/r/tography.
- Investigación educativa basada en las artes.
- Investigación visual basada en las artes.
- Investigación basada en las artes.
- Informada en las artes.





El presente trabajo versa en torno a una metodología de Investigación basada en las artes:

La investigación basada en las artes puede ser definida como el uso sistemático de los procesos artísticos de la creación en las expresiones artísticas actuales en todas las diferentes formas de las artes, como el modo primario de comprensión y análisis de la experiencia tanto por parte de los investigadores como las personas implicadas en los estudios (McNiff, citado por Roldan y Marín, 2012).

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta en el presente trabajo es la forma de ilustrar el relato, ya que da cuenta de un proceso autoetnográfico.

Como señala Hernández (2008), la investigación basada en las artes trata de conectar en el relato las experiencias de los sujetos, es decir, la investigación basada en las artes no solo se vale de las representaciones visuales, si no de diferentes medios de valor estético o artístico, lo que supone aceptar la distintas modalidades narrativas en un relato de investigación.

Con tal de dar muestra de dicha metodología se expone a continuación la descripción del trabajo realizado, que no es sino un proceso creativo teatral.

DESCRIPCION DEL TRABAJO REALIZADO

Punto de partida.

Con anterioridad a la selección de la obra que forma parte de esta investigación, se hicieron una serie de indagaciones que dieran luz a cerca de un trabajo venidero. Desde un principio se pensó en un montaje sin texto, es decir, explorar en profundidad sobre el teatro gestual. Esta idea surgió desde la actividad pedagógica anterior que se venía haciendo desde hacía varios años en el laboratorio de teatro de la Universidad Popular de Jaén, dirigido por Miguel Karames, especialista en Comedia dell'Arte -entre otras técnicas actorales-.

El hecho pues de trabajar sobre el teatro gestual era sin duda una propuesta para seguir profundizando sobre el trabajo con máscaras, técnica de vital importancia en el entrenamiento actoral. Esta técnica se basa en la pedagogía de Jacques Lecoq denominada "poesía del cuerpo" y que se centra en el juego (entiéndase jugar y actuar) como idea fundamental, aunque este no aparezca de manera explícita. Sin duda un concepto tomado, a su vez, de Jacques Copeau y la Vieux Colombier, donde el juego es el eje central del proceso creativo de los actores (Ruiz, 2012).



Para Lecop el juego en el ámbito de la pedagogía canaliza tres aspectos fundamentales en la formación del actor:

- Fomentar la creatividad a través de la improvisación. Lecop persigue del actor hacer un artista creativo, usando para ello una herramienta básica, la improvisación. A través del juego dramático el actor descubre los elementos básicos de la pedagogía del maestro francés: el mimo como herramienta escénica, el uso de máscaras (expresiva

y neutra) y la construcción de los primeros personajes. De esta forma se acerca al alumnado a la escena a través de la praxis, con tal de no perder la idea fundamental de concebir a un actor-creador, alejado desde un principio desde cualquier intelectualismo (Lecop, 2003).

- La distancia en la interpretación de los personajes. Referido a la importancia que del mimo y de la interpretación con máscaras, ya que ubica el juego dramático como punto de referencia fuera del







intelectualismo y de las emociones propias del actor, “aprenden a interpretar otra cosa que no sean ellos mismos” (Lecop, 2003).

- Comunicación momento a momento con el espectador; la improvisación y el juego dramático hacen que el actor se implique directamente con el espectador, cuando ello está en la conciencia del actor, es cuando comienza a ser creativo el trabajo del mismo. (Lecop citado por Ruiz, 2012).

Volviendo al trabajo con máscaras propiamente dicho, el cual involucra y conduce nuestra investigación, es de mencionar el entrenamiento actoral que hemos llevado a cabo a través de las máscaras neutras y expresivas. Si bien la máscara neutra es una máscara de carácter puramente pedagógico, como dice el propio Lecop es una “máscara en calma, en estado de equilibrio” (2003) es decir, no se aprecia el rasgo de gesticulación es el rostro. Al anularse el gesto facial, se consigue que el actor canalice la expresión a través del cuerpo, partiendo de ello a través de un estado de neutralidad, es decir, alejado el actor de todo comportamiento cotidiano, de hábitos personales, con tal de acercarse a la presencia escénica extra-cotidiana. Al entrenamiento con máscara neutral le siguen las máscaras expresivas (larvarias, de carácter y utilitarias). Como sus propio nombres indican, estas ya

poseen una expresión facial que determinan las líneas básicas del personaje que encarnan. El valor pedagógico de estas máscaras radica en que el actor está obligado a construir su presencia escénica a partir de una referencia externa, liberándolo así de su propia historia personal.

No es aquí nuestra intención describir la pedagogía de Jacques Lecop, pero sí consideramos oportuno lanzar las líneas de trabajo en el entrenamiento actoral del que se ha partido, así como la base al trabajo que queremos desarrollar: la creación de personajes a través de la máscara contemporánea -siendo este uno de los rasgos distintivos de nuestra investigación-. De antemano se ha visto necesario aclarar algunos conceptos que van a impregnar por completo el trabajo de la puesta en escena como veremos más tarde.

TEXTO

Criterios de selección de la obra.

Cuando se abrió el debate sobre la elección de la nueva obra que configuraría, estaba inmersa en la codirección de otra obra, *La casa de Bernarda Alba*, todo un reto tanto a nivel personal como profesional. Una experiencia rica a todos los niveles pero, sin duda, la raíz más profunda de mi aprendizaje fue el posicionarme desde el lugar de la dirección de escena, todo un universo paralelo hasta ahora no desvelado para alguien que solo ha



sido actriz. Son muchos los parámetros a trabajar desde la dirección empezando, por ejemplo, desde la gestión de un grupo de personas y terminando por ver hasta el último detalle de la camisa de Bernarda. Esta experiencia supuso dar un gran salto, posicionarme en otro lugar, donde la visión que tenía de “hacer teatro” ya no sería nunca la misma.

Bajo la presión de buscar nuevas líneas de trabajo escénico basado en el teatro gestual, la asfixia de la represión de *La Casa de Bernarda Alba* y el desarrollo de mi trabajo en la dirección, ocurrió que, durante esta toma de decisiones, llegó a mis manos -entre las decenas de posibles libretos-: *Lombrices*. Una obra que leí de madrugada en un sorbo, una comedia ligera que supuso un golpe de aire fresco, que abrió de un portazo las ventanas de *La Casa de Bernarda Alba*.

El texto en sí mismo no posee una narrativa compleja, ni una fuerte temática de carácter social como ha sido la tónica en los montajes que he realizado con anterioridad. Pero, sin embargo, se vislumbraba ciertas características para llevarlo hacia mi terreno de trabajo, esto es, hacia lo corporal, hacia la máscara contemporánea

-como más tarde se desarrollará en el estilismo de la puesta en escena-. En este punto quisiera aclarar que lo teatral es un territorio autónomo e independiente de lo literario, es decir, el texto se plantea más bien como una partitura donde se dibuja la acción, pero nunca determinante, ya que no es más que un elemento del montaje escénico.

Lombrices supuso un giro en la línea de argumentación para un futuro trabajo, además de que surgieran otros retos añadidos, como la producción y la gestión de alguna otra obra -signatura pendiente y obligatoria de la mayoría de los actores-, como parte fundamental en el proceso creativo.

Se planteaba la idea de poder llevar la obra fuera del Laboratorio de la UPMJ, es decir, incluirla en alguna compañía independiente de teatro. Para ello pensamos en “Pipino en la India”, una compañía de reciente creación (2010) asociada al colectivo artístico “Baraka Project”. “Pipino en la India” es un proyecto de creación escénica que anda en el camino de la comedia, la pantomima, el café-teatro, el cabaret, el clown pero, sobre todo, en el de la técnica de la máscara contemporánea en la creación de los personajes.



Todo parecía configurarse para llevar a cabo este proyecto pero, sin duda, el punto detonante resultó surgir fuera mismo de los elementos escénicos mencionados y, llevado al terreno más personal, es que *Lombrices* es una comedia, a lo largo de mis casi 15 años dedicándome al teatro, jamás había protagonizado una obra cómica, siempre había andado entre la tragedia y el drama -a pesar de llevar reclamándolo desde de siempre, ya que mis referentes personales han estado siempre más ligados al clown y la pantomima-. Esto, para un actor, el poder encarnar desde todo su ser un papel ansiado, supone una de las energías más poderosas que puede experimentar a lo largo de su vida.

Sinopsis de la obra.

Martirio y Consuelo son dos ancianas recluidas en un edificio de apartamentos que habitan un mundo paralelo saturado de delirios y nostalgias por un pasado mejor. La realidad exterior sigue por sus carriles: el edificio se incendia, es evacuado, el fuego sofocado, pero estas no tienen por qué saberlo. Mientras esto sucede, despliegan la relación sádica que las une y sus juegos más macabros con los que se divierten coqueteando con la muerte.

Sobre la obra

Un humor que predomina disparatado nos permite reconocer los vínculos extraños, en ocasiones trágicos, y en la mayoría de las veces jocosos, con las que convivimos cotidianamente. Un binomio de lo extraño y lo real (reconocible), no solo tan atractivo para el teatro, sino para el arte en general.

La obra propone a Martirio y Consuelo (las protagonistas) como metáfora de un decrepito y disparatado mundo, sus sádicas relaciones y macabros juegos.

La historia describe una realidad donde la atmósfera se vuelve tragicómica y el devenir se desarrolla lentamente atravesado por indicios y mediado por una cuota de humor negro llena de ocurrencia y sutilezas.

Todo en la obra denota locura: desde los diálogos, hasta los objetos y acciones de los actores.

Esta comedia delirante bucea en las profundidades de lo humano para hacernos reír de nosotros mismos, algo que también nos hace pensar que los comentarios de estas personas no son tan disparatados y que la decrepitud





no les pertenece solo a ellas, sino también al mundo en estado de decadencia.

Dentro de la generación de autores argentinos contemporáneos donde se encuadra el texto de *Lombrices*, las dramaturgias escriben historias sobre personajes reconocibles, cotidianos, pero que en su mayoría se encuentran sometidos a situaciones poco convencionales, e incluso absurdas. Es decir, no son absurdos los personajes, sino las circunstancias. En ello radica la diferencia de la mayoría de las obras de las nuevas generaciones teatrales argentinas, cuyos personajes son tan absurdos como las circunstancias. Una característica que enriquece el proceso creativo de la obra ya que se adecua a provocar rápidamente el juego dramático del actor.

CONCEPTO DE PUESTA EN ESCENA.

El concepto de puesta en escena según Steiner es la posible interpretación del texto, surge sin duda de la libre asociación que ejerce el director y los actores a partir de las premisas de las acciones físicas del texto, siendo por tanto el texto un material básico para fundamentar la propuesta física a través de las herramientas propias del actor, como son la voz y el cuerpo, aplicado todo ello a una visión autónoma que propone la puesta en escena de dicho texto, incluyendo un espacio escénico, una iluminación, vestuario, etc. que, en conjunto, se mostrará al público. Con respecto a ello la propuesta de puesta en escena surge evidentemente del texto. Como anteriormente se comentó, el peso de la narrativa de *Lombrices* es escaso, por lo que lo hemos tomado como una ventaja hacia la disolución de la palabra en pos del movimiento y el gesto, necesario y fundamental a la hora de trabajar la máscara. Otro rasgo extraído del texto o, mejor dicho, de la dramaturgia, es el absurdo de las circunstancias de los personajes, donde se nos abre un mundo de posibilidades a la hora de establecer las acciones de los personajes y, por tanto, a facilitar el juego dramático del actor. Pero no solo esto es sustancial, sino que con este tratamiento hacia el absurdo y sus aledaños, con lo grotesco, con lo tragicómico, nos acercamos más a las formas de expresión contemporáneas, ya que la desconfianza hacia la razón y de sus poderes crea circunstancias tan extrañas que el público sin dilación repara en ellas, provocando en él algunas preguntas.

Con estas directrices ya se tienen argumentos para provocar una puesta en escena propia, ya que promovemos reatealizar “nuestras *Lombrices*” en la estética de lo grotesco y la comedia del arte.

ENSAYOS

Forman una parte primordial y más compleja dentro del proceso de creación, sin duda. Por sí solo configuran un amplio aspecto de metodologías que se superponen de acuerdo a la búsqueda de la propuesta

de la puesta en escena. Difícilmente, si este periodo no evoluciona o no se concluye -hecho que se evidencia en la última etapa de ensayos-, poco satisfactoria se podrá considerar su representación.

Aunque los siglos XX y XXI nos tengan muy acostumbrados a adjudicarle la autoría del montaje a un determinado director, no indica que en el proceso de creación se practique según una jerarquía unidireccional, puesto que en teatro nadie trabaja solo/a, sino es pos de un trabajo colaborativo ante la búsqueda de unos resultados en común.

Como se ha dicho con anterioridad los ensayos son un periodo complejo, de ahí que se distingan una serie de etapas en el mismo, de las cuales no se pueden pasar de una a otras si la anterior no ha concluido.

Las primeras lecturas

La primera lectura del texto se hizo de forma individual entre los actores de la obra, con tal de que cada uno por su parte diera las primeras impresiones sobre el texto y con el objetivo de ponerlas en común más tarde sin que hubiera a priori una influencia de unos hacia otros. La puesta en común de las primeras ideas que surgieron del texto fue en su mayoría coincidente. Este hecho estuvo motivado principalmente por dos razones: por un lado, en la formación actoral de ambas actrices que configuran el elenco de la obra, ambas habíamos coincidido en los últimos años en los montajes de Miguel Karames, influenciándonos ambas, pues, de su visión particular de la puesta en escena sobre la creación de personajes a través de la máscara contemporánea – cuestión que influye notablmente a la hora de acercarse a un texto y visualizar las posibilidades del mismo-; la segunda de las coincidencias fue la problemática de lenguaje que presentaba el texto, ya que partíamos de una dramaturgia argentina y, aunque el texto estaba escrito en castellano, este presentaba un amplio vocabulario y expresiones sintácticas que quedaban fuera del uso del español.

He de aclarar que con respecto a la adaptación del texto, se contó con la colaboración de Jesús Tiscar como dramaturgista, que supervisó el correcto uso del lenguaje así como el vocabulario empleado en el mismo. Por nuestra parte, también tuvimos en cuenta la opinión del propio autor de la obra, Pablo Albarello, quien dio su visto bueno a la adaptación del mismo, no considerando alteración del mismo, ya que era solo eso, un uso distinto del lenguaje ya que la estructura, la forma y el mensaje no se veían alterados.

Con respecto al género de la obra no se creó mayor controversia. Estaba desde un principio fuera de toda discusión, ya que ambas actrices partimos de perfiles más cómicos cercanos al clown que dramáticos.

También es interesante desde el principio, buscar con claridad los rasgos esenciales de la obra en



lo que se refiere a la forma y en cuanto determinan la acción (incidentes). Definir la acción principal de la obra es fundamental puesto que también, la acción principal del personaje emerge de esta, debiendo ser esta relación evidente, dado que es el verdadero fundamento de la caracterización.

Con respecto a la memorización del texto, no es aconsejable desde un principio, ya que sería una dificultad para la escucha y la reciprocidad con el resto de los compañeros de elenco, mecanizando su actuación. Además, una vez el texto está memorizado, el actor debe estar abierto a todo cambio, ser elástico y lo suficientemente libre, lejos de estar centrado en su memoria.

En estas primaras lecturas se incluye también el llamado trabajo de mesa, parte fundamental ya que permite un perfeccionamiento de los elementos esenciales de la representación, eliminando los riesgos de futuros errores; evita la pérdida de tiempo, ya que se planifica todo con tal de que nada que a la improvisación.

Ensayos de personaje

En este caso en particular, hemos centrado los ensayos de personaje principalmente bajo las líneas de improvisación de Layton, así como las acciones físicas

de Stanislavki. No es aquí nuestro acometido explicar las distintas técnica de Layton y Stanislavki, por lo que haremos una reseña de cómo lo hemos adaptado a nuestro trabajo actoral. Por otra parte aclarar que los ensayos de personaje no solo se basan en tales técnicas, ya que el actor dispone de un conjunto amplio de técnicas de entrenamiento actoral (Chejov, Barba, Coupeau, Decroux, etc.). Así como se pueden configurar que distintos actores necesiten de distintas técnicas dentro de un mismo grupo, pero este no era el caso.

Utilizamos la improvisación para abrir el camino a la expresión espontánea del individuo, que es parte integral de toda expresión artística. Para un actor, la improvisación es la fuente de su expresión, su auto-revelación, el estado de creatividad interior. Estas deben basarse en un plan, un guión que el director delinea.

La 1ª variante de improvisación consiste en proponer situaciones imaginarias paralelas o equivalente al clima o a la acción contenida en determinada escena de la pieza. A partir de este tipo de improvisación, los actores descubren algo más del comportamiento habitual de los personajes y de su interrelación, de sus rasgos esenciales y de sus posibles reacciones en momentos de sorpresa o consternación. Algunas improvisaciones no tendrán con la obra más que una relación periférica.





La 2ª variante. Escena por escena, siguiendo la situación básica y las circunstancias. El curso de la línea de acción permanece idéntica, pero se añaden nuevos ajustes y otras circunstancias destinadas a crear nuevas percepciones y respuestas en cada situación, es decir, se pasa la obra alejándonos del texto escrito por el autor, improvisando por tanto los parlamentos de los actores, pero manteniendo la esencia de la obra igual. Este tipo de improvisación necesita una fuerte conexión entre actores, obliga a estar alerta en escucha activa, vivo, fresco.

Las acciones físicas

Se trata de ensayos muy técnicos para desarrollar la línea de acción para cada personaje. El actor, por su parte, debe encontrar las acciones del personaje a través de lo que él haría si estuviera en la supuesta situación de su personaje, así como extrayendo del texto la acción que se indica del personaje.

El trabajo sobre las acciones físicas supone una búsqueda precisa de la acción física, los tonos musculares así como los ritmos que encarnan los temas y estados de ánimo de la producción.

Ensayos de situación

Una vez llevada a cabo la parte anterior se para a los ensayos de situación, que consiste en ir paseando la obra de manera interrumpida por escenas, actos, incidentes, con el fin de afianzar las acciones de la obra, así como ir completando y matizando a un vez más en la puesta en escena.

Ensayos de ritmo

Al contrario que en los ensayos de situación, en los de ritmo se representa la obra de cabo a rabo, sin interrupción, siendo propicio el uso de la mayoría de los elementos que requiere la puesta en escena. El director no interviene directamente sobre la actuación, pero sí que hace aprecio de elementos como la audición, visibilidad, la interpretación, etc., para luego comunicarlo y mejorarlo.

Por otra parte, se debe mantener el ritmo que delimita la acción, siendo fundamental a la hora de la representación, puesto que de ello se vale la acción de la obra.

Ensayos generales

También se emplea en ellos todo el material, ya que el carácter que adquieren estos ensayos es público.

PRODUCCION

El tema de la producción teatral es todo un universo y que requeriría por su parte todo un estudio aparte.

En este punto quisiera hacer otra aclaración más. Aunque las etapas y las fases de producción sean las mismas -como veremos más adelante-, no se funciona

de igual manera entre las grandes compañías teatrales y las pequeñas. De hecho en esta últimas se parte de que la figura de productor no existe, sino que las funciones se reparten entre los miembros que configuran el equipo artístico y/o técnico, algo que en las grandes producciones es impensable. Por lo tanto, esta parte se presenta bastante reducida en nuestro caso con respecto a las áreas de producción.

Es importante reconocer que la producción, más que una acción, consiste en un grupo de acciones planificadas, un conjunto de fases interrelacionadas entre sí, (pre-producción, producción, pos producción) que buscan avanzar para el alcance de fines determinados.

En nuestro caso, entendemos por producción teatral que (Peña, 2002):

- Las acciones orientadas a la puesta en marcha y concreción de un espectáculo.
- El conjunto de actividades y procedimientos planificados para la obtención de un objetivo determinado en un proceso en el que intervienen elementos propios de la gestión.
- La manera de hacer para generar/materializar un servicio/producto.

Desde la producción se da el énfasis en la actividad realizada por cada persona y por una idea general en la que se respetan los límites y condiciones previamente establecidas por todo el equipo, es decir, se valoran más las tareas pensadas desde y para el colectivo. Se privilegia el trabajo en equipo, pues es este el que diseña, planifica, ejecuta y evalúa la acción, y es solo desde este que se pueden generar alternativas y proponer soluciones.

El proceso de producción alude a una temporización o distribución en el tiempo. Para ello, se divide en etapas y fases. La etapa hace referencia a cada uno de los lapsos globales que necesita el proceso de producción y que se definen por las modificaciones que sufre el producto según eventos claves. Las fases, indican cada uno de los momentos en los que se subdividen las etapas de la producción y a su vez las fases del proceso de producción teatral son siete.

Como decíamos al principio, el proceso de producción de una compañía teatral pequeña es bastante reducido. De las nueve áreas que se pueden diferenciar en un proceso de producción (general, ejecutiva, comercial, producción, artística, técnica, de medios, memoria y documentación, y asistencia de dirección) en este caso se queda reducida a tres áreas: artística, técnica y asistencia de dirección. El hecho de diferenciar cada una de las áreas surge de la necesidad de evidenciar las acciones o actividades que derivan del proceso de producción. A pesar de las diversas denominaciones para las áreas de la producción, a continuación presentamos una descripción, que ayuda



a distinguir las acciones y responsabilidades que se deben emprender y ejecutar desde cada una de ellas (Morella, 2008).

Artística

Miguel Ángel Karames

Virginia Carrascosa

Rocío Ábalos

Rocío Ábalos

Virginia Carrascosa

Yolanda García

Jesús Ticar

Es el área de producción encargada de realizar todo el componente estético del montaje teatral, es decir, Escenografía, Escenotécnia, Utería, Efectos Especiales, Vestuario, Peluquería, Zapatería, Maquillaje.

Técnica

Miguel Ángel Karames

Miguel Ángel Karames

Baraka Project

Es el área responsable de generar las condiciones para que el espectáculo pueda ser reproducido. Se encarga de la supervisión de los espacios de representación

con respecto a los sistemas de audio, iluminación y la maquinaria escénica, etc.

Asistencia de dirección

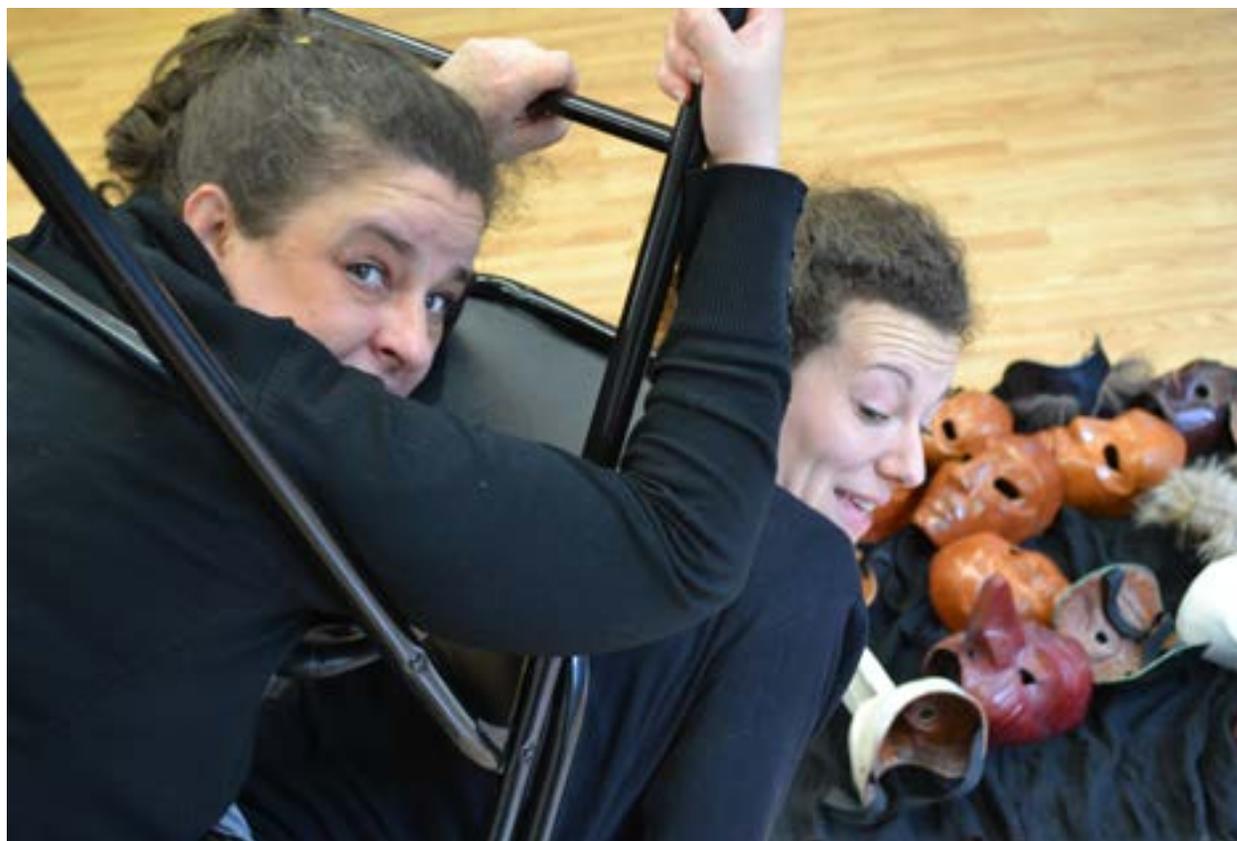
Rocío Ábalos

El asistente de dirección es el conexión directa con el Director Artístico, a quién le corresponde la puesta en escena. A esta área le corresponde la organización de los ensayos, la supervisión del trabajo técnico, el registro sobre el desarrollo del proceso creativo del director y el trabajo con los/as intérpretes. Sustituye al director en caso de la ausencia de este.

En cuanto a la post-producción, constituye el cierre de las actividades relacionadas con la elaboración del montaje o espectáculo teatral. Se inicia una vez que se produce el estreno. En nuestro caso está por hacer, ya que aún no se ha estrenado nuestra obra.

Algunos elementos a realizar serían:

- Elaboración del Dossier del Espectáculo (recopilación de críticas, reseñas, etc.).
- Clasificación y almacenaje de materiales del montaje y devoluciones.
- Elaboración del balance financiero.





- Preservación, restauración, embalaje y almacenaje de vestuario.
- Encargarse de la limpieza y almacenamiento de vestuario.
- Elaborar informe sobre el vestuario, utilería, escenografía, y demás áreas artísticas.
- Evaluación general del proceso.

Conclusiones

Son pues muy propicias las conclusiones que puedo ofrecer acerca del proceso creativo ahora una vez finalizado. Una de ellas que me parece de fundamental importancia es la riqueza que puede ofrecer un documento de esta categoría, ya que ofrece una información de primera mano sobre aquellos aspectos que, aunque presentes en un montaje teatral, no son vistos por el público. Tal información puede ser útil tanto a público interesado en saber algo más sobre los entresijos teatrales, como a profesionales del teatro interesados en el trabajo de otras compañías, así como investigadores.

Otro aspecto que encuentro de vital importancia es poner de manifiesto distintos tipos de estudios teatrales alejados de la visión puramente literaria, sobre todo en el ámbito universitario, en pos de contribuir hacia una verdadera historia de la puesta en escena en España que tan escasa resulta en comparación con la situación de otros países.

Por otro lado, podemos dar algunas conclusiones acerca de lo que hemos experimentado sobre la propuesta misma de puesta en escena:

Cómo ha sido fructífero la respuesta a la problemática que se nos planteaba.

Descontextualizar un texto y adaptarlo a la propuesta de la creación de personajes bajo la máscara contemporánea.

Llevarla hacia elementos propios para la cual no había sido concebida inicialmente.

REFERENCIAS

Amorós, Andrés. (1988). La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena. Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:176/OBJ>



- Blanco, Mercedes. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. Andamios, en: Revista de investigación social, 9 (19), mayo-agosto de 2012, pp. 49-74. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>
- Chejov, M. (2011). Sobre la técnica de la actuación. Madrid. Editorial Alba.
- Domenech, Ricardo. (1989). La enseñanza teatral en España. Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:185/OBJ>
- Fagundes, Patricia. (2010). La ética de la festividad en la creación escénica. [Tesis de doctorado publicada]. Madrid: Universidad Carlos III. Vol. I-II-III.
- Feliu, Joel. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía, en: Athenea Digital, 12, 262-271. Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/447>
- Hernández, Fernando. (2008). La investigación basada en la artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, en: Educatio Siglo XXI, 26, pp. 85-118.
- Layton, William. (1990). ¿Por qué? Trampolín del actor. Madrid: Fundamentos.
- Lecop, Jacques. (2003). El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral. Madrid: Editorial Alba.
- Marín Viadel, Ricardo (ed.) (2005). Investigación en educación artística. Granada: Universidad de Granada.
- Peña Casado, Rafael. (2002). Gestión de la Producción en las Artes Escénicas. México: Escenología.
- Roldan, Joaquín. (2012). Metodologías artísticas de investigación en educación. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Ruiz, Borja. (2012). El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao: Artezblai.
- Russell, B. (1975). La perspectiva científica. Barcelona: Ariel.
- Sánchez, José Antonio. (2002). Dramaturgias de la imagen. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- Stanislavski, Constantin. (2011) La Construcción del personaje. Madrid: Alianza Editorial.
- Wallas, G. (1926). The art of thought. New York: Harcourt.

Nota: todas las fotografías de este artículo son propiedad de la autora del mismo.



