

Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística
Escuela de Arte Escénico
Memoria Crítica

Modalidad: Seminario de Graduación, enfocado en la Dirección Escénica.

“La dirección teatral aplicada a un proceso de dramaturgia escénica, mediante la vinculación del concepto del ritual utilizado en los estudios de la performance y el estilo Danza-Teatro”

Estudiante: Karina Granados Herrera.

Tutora: M.A. Erika Mata González.

Lectores: M.A. Mabel Marín Ureña y Dr. Paola González Vargas.

Índice

CAPITULO I	3
Introducción	3
Objetivos	4
Objetivo General	4
Objetivos Específicos	4
CAPITULO II	5
Fundamentación Teórica	5
1. RITUAL	5
2. PERFORMATIVIDAD	7
3. DANZA-TEATRO	9
CAPITULO III	12
Metodología	12
1. Introducción teórica-práctica	12
2. Preparación del instrumento creativo	12
3. Laboratorios	14
4. Crear sentido	16
5. Sistematización del proceso	18
CAPITULO IV	19
Alcances y limitaciones	19
Conclusiones y recomendaciones	23
CAPITULO V	24
Referencias	24
Anexos	25

Figuras

Figura 1. <i>Etapa 4: “Crear Sentido”. Sistematización y organización del material creativo</i>	17
Figura 2. <i>Alcance y Limitación 1 y 2</i>	19
Figura 3. <i>Alcance y Limitación 3 y 4</i>	20
Figura 4. <i>Alcance y Limitación 5 y 6</i>	21
Figura 5. <i>Alcance y Limitación 7</i>	22

CAPITULO I

Introducción

En la siguiente memoria crítica, del proyecto: “La dirección teatral aplicada a un proceso de dramaturgia escénica, mediante la vinculación del concepto del ritual utilizado en los estudios de la performance y el estilo Danza-Teatro”, el cual se sitúa en la modalidad seminario de graduación proporcionado por la Universidad de Costa Rica, Escuela de Arte Escénico; en el II semestre del año 2019; se expondrá una sistematización del proceso.

Dicho proyecto fue motivado por interés personal del saber, porque el ser humano acepta y naturaliza acciones que se formalizan a través de los juegos de poder en los rituales de paso y, como estos, a la vez abren la puerta a la construcción de performatividades. La intersección en común de estos dos términos, ritual y performatividades, se fusionan como detonadores para la elaboración de una dramaturgia escénica con el estilo danza-teatro como pilar estético.

Con base en lo anterior, nace el problema de investigación del proyecto el cual es la creación escénica de una pieza de Danza-Teatro mediante un enfoque de performatividad como disparador de creación o insumo creativo. Esto permitió problematizar la normalización, haciendo referencia a la norma, de la construcción de performatividades a través del estudio de los rituales.

Como expectativa del mismo, es retar dentro del rol como directora poniendo en tensión todas las diferentes dramaturgias que surgen de una dramaturgia escénica, también poner en práctica las herramientas recibidas en el seminario, indagar, poner en cuestión y relacionar las imágenes al igual que el dramaturgo y; por último, generar autoría y eficacia del producto final. Para esto fue necesario crear una fundamentación teórica, construir una metodología del proceso, llevar a cabo el proceso y lograr la socialización del mismo.

Por último, se podrá visualizar los alcances, limitaciones, conclusiones y recomendaciones como resultado de la sistematización de esta memoria crítica. Dentro de los cuales, se permite tener una perspectiva más completa de un proceso de dirección escénica.

Objetivos

Objetivo General

Construir una dramaturgia escénica que vincule el concepto de ritual y los estudios del performance, dentro del estilo danza-teatro.

Objetivos Específicos

- Analizar cómo el desarrollo de rituales dentro de la cotidianidad permite la construcción de performatividades para la puesta en escena.
- Estudiar los conceptos de ritual y performatividad para la construcción del rol del performer/ intérprete y su discurso en los rituales de paso.
- Producir material escénico a partir de improvisaciones donde se utilicen los conceptos de ritual y performatividad como excusa de creación.

CAPITULO II

Fundamentación Teórica

Con respecto a la fundamentación teórica, se presenta los tres elementos que han sido pilares para el planteamiento de este trabajo de investigación: iniciando con “El Ritual” desde la perspectiva del director teatral y teórico del performance Richard Schechner, seguido por la fundamentación filosófica de Judith Butler con el concepto de “performatividad”, y terminando con el planteamiento del concepto “Danza-Teatro” desarrollado por los estudiosos del estilo, planteado por la coreógrafa Pina Bausch. Todo este tratamiento permitió tejer la focalización con respecto al rol como directora, de una pieza de dramaturgia escénica mediante la vinculación de los pilares antes mencionados, que fueron disparadores de creación o insumos creativos.

1. RITUAL

Durante la evolución del ser humano, los rituales han surgido como memorias colectivas codificadas escénicamente, en acciones para cumplir un objetivo que garantice la resolución de conflictos; generando restauración de la conducta y con esto, franjas de comportamiento, movimientos del ritual. Es ahí en el movimiento donde el teatro como disciplina entra y reestructura las antiguas acciones ordinaria en posible materia prima de creación o como modalidad de entrenamiento.

Es importante hacer un hincapié en los objetivos y usos principales del ritual a nivel social y a nivel estético. Primeramente, ayuda a la estabilidad social, a la edificación de nuevas identidades, a la transformación de estatus y a la activación política. En segundo lugar, hablando propiamente de nuestro campo de estudio, el ritual nos da técnicas de representación y entretenimiento. De igual forma, a través de la puesta en escena, nos permite generar el transporte temporal del estatus, también el ritual nos permite socializar para hacer que las cosas sucedan y, finalmente, nos moviliza a la construcción de comunidad; utilizando la representación como medio artístico de protesta para alcanzar el cometido.

En consecuencia, este llamado a la construcción de comunidad que nos hace el ritual, nos invita a la liberación de la vida ordinaria a través de la antiestructura o *communitas*. Cuando hablamos de antiestructura, la misma nos incita hacer comunidad como punto principal, ya sea desde las *communitas* normativas, que está dentro de la oficialidad y la norma de la

institucionalización, o desde las communitas espontáneas, que nos induce a construir sin perder o limitar nuestras identidades; un ejemplo de estas es la improvisación teatral.

Estas limitaciones y exclusiones generadas por la iglesia, las religiones y las institucionalizaciones, han impulsado un intento de sobrellevar el sentimiento de fragmentación individual y colectivo mostrado a través del arte, con la representación como herramienta crítica. Aquí es donde nace la necesidad de edificar una nueva sociedad, llevando a los artistas a la recontextualización de los rituales por medio de la transformación formal e informal de los rituales o en la invención de nuevos. Un ejemplo de esto es el trabajo de reconfiguración de materiales rituales en nuevas obras, desarrollado por Grotowski.

Empleando las palabras de Halprin (2012), [...] cada vez más, tanto en talleres como en rituales públicos, se alienta a los artistas a trabajar material de sus propias vidas o temas de la vida real, para que el poder transformador de la danza, en nuestro caso las artes escénicas, tenga la oportunidad de realizar cambios reales. Desde el punto de vista personal, las artes nos permiten alcanzar nuestros cometidos desde una posición de privilegio, donde el espectáculo nos da un mínimo de peligro y un máximo de placer; alcanzando la eficacia o el entretenimiento del performance en las transformaciones temporales o permanentes.

Es preciso dejar en claro que, Halprin es una de las movilizadoras principales de la danza posmoderna, quien trabaja la localización de los rituales de la cotidianidad para generar nuevos rituales de celebración del cuerpo y la tierra. Poniéndonos sobre la mesa del ritual los planteamientos antes mencionados, siendo parte esencial del estudio del ritual de este proyecto, es la localización de los rituales dentro de las cotidianidades o rituales cotidianos y como estos generan rituales de la normalización del gestus en la construcción de patrones culturales sobre los cuerpos. El estudio de los mismos nos permite transitar en la gestación de las performatividades a través de los distintos rituales cotidianos, públicos, ocultos, ceremoniales, de iniciación, entre otros.

Resumiendo lo planteado, el ritual es un regulador de conflictos y la evolución de los mismos permite una rápida solución a través de la eficacia o el entretenimiento. En efecto, este pasa por un proceso de ritualización o preparación de espacio en las communitas para lograr su cometido u objetivo inicial. Este puede variar según el contexto cultural o el grupo movilizador; naturalmente, según la necesidad del transporte o transformación que el ritual requiera e inclusive la invención de uno nuevo.

Finalmente, es esencial tener en claridad la importancia del estudio de los rituales cotidianos como pilares para el desarrollo productivo del proyecto, ya sea desde la metáfora, el entrenamiento, la construcción de material escénico, la composición; como disparadores de creación y un sinfín de caminos a transitar desde los once ejes planteados por Schechner (2012), en su libro estudios de la representación. Los cuales se fueron tejiendo exhaustivamente en la construcción de la dramaturgia escénica, que germinó con el resultado de la obra “Naturaleza Efímera”. El tratamiento del trabajo de mesa de los once ejes se puede observar en el Anexo 1.

2. PERFORMATIVIDAD

El estudio de performatividad que se expondrá en esta investigación tendrá dos líneas de trabajo teórico, las cuales serán desde la perspectiva filosófica de J.L. Austin y Judith Butler. Para Austin, la performatividad se proyecta desde el estudio de la lingüística; dentro de un ejemplo que se puede mencionar es que, el acto de expresar la oración es realizar la acción. Por otro lado, Butler habla del término como una subordinación subjetiva y cultural, un ritual, en función de la norma; aceptado a través de la repetición (Taylor, 2011). Teniendo dichos términos clarificados, los postulados de ambos autores serán profundizados a lo largo de la investigación.

Cuando se habla de los estudios de la performatividad, haciendo mención a Austin, es crear la noción de la misma como atributo del lenguaje (de Toro, 2014), donde la enunciación de una palabra o frase por sí sola genera una acción que transforma; es decir, la manifestación del habla se convierte en movimiento dinámico de modificación real.

Dicha enunciación, en un contexto establecido o legitimado por la repetición y aceptación en la comunidad, valida el acto performativo. Este acto solo se puede dar si existe una conciencia entre la palabra y la acción; cuando se habla dentro del teatro se considera una acción que performatiza a la palabra (de Toro, 2014). Por ejemplo, en el caso de los rituales de paso sacros, la frase “los declaro marido y mujer” pasa de ser una frase a una acción transformadora de status social donde se establece la acción del matrimonio.

Desde otro postulado o perspectiva posestructuralista, Butler, hace un estudio o análisis de la conducta sexuada a partir de la materialización inorgánica del cuerpo y las categorías de género establecidas por procesos de reiteración. Estos procesos no son opcionales, sino que se basan en un discurso regulativo dentro de parámetros de comportamiento y vestimenta que

tienen como resultado una congruencia social en relación con un género y una sexualidad del sexo del sujeto.

Esta normalidad del cuerpo y sus comportamientos regulados, no constituyen la frontera entre naturaleza y cultura, al marginar e ilegitimar los cuerpos que se aparten de lo establecido (Taylor, 2011). La performatividad nos habla sobre la producción de un cuerpo anti natural sexuado con respecto a sus conductas, que nos muestra la viabilidad de algunos cuerpos y el descarte de los que están fuera de la regulación material.

Dependiendo de la inteligencia cultural, se entenderá que, el sexo no es imposición estática, sino que es una construcción cultural que no se impone sobre la superficie material ni sobre los cuerpos. Tomando esto en consideración se puede decir que, ahí es donde se debe abrir el espacio para la construcción de las diferentes performatividades. De esta forma, según lo mencionan Taylor y Fuentes (2011), se entra con la reformulación de la materialidad de los cuerpos que Butler nos habla sobre cinco puntos clave para la construcción de las performatividades del sujeto:

1. Reconsideración de la materialización de los cuerpos como dinámica de poder = ideal regulatorio según Foucault.
2. La performatividad como fenómeno reiterativo del discurso para producir la construcción del cuerpo.
3. La construcción del cuerpo como norma cultural no como imposición artificial de la construcción de género.
4. Norma corporal como evolución del sujeto en la aceptación de asumir un sexo.
5. Asumir un sexo para lograr una identificación desde el discurso del imperativo heterosexual, donde se excluye y repudian otras.

Aunque esta investigación no se centre en la relación del binomio sexo y género, para el desarrollo teórico del concepto performatividad es clave y pertinente la mención de los mismos. Donde el sujeto no expresa su identidad, sino que actúa la misma para crear sus performatividades del sujeto en su día a día.

Para finalizar, dentro de esta investigación el concepto de performatividad será visto como un ritual que permite que el sujeto se apropie de su identidad en la construcción constante del mismo dentro de la norma. Básicamente, es decir que cada decisión que se toma en el día a día como seres humanos como: la vestimenta, el accionar, la forma de hablar, entre otras; son

decisiones que permiten al sujeto materializar su performatividad de cada día, haciendo relación entre el cuerpo y el discurso político.

Esta performatividad es la que genera una fisura en la norma, que a pesar de que se adapta a ella, es la que permite desestabilizar la exclusión de género y genera más variables o mayor flexibilidad que desplazar el discurso de poder que normaliza y desnaturaliza para no heredar un discurso de la matriz hetero patriarcal.

3. DANZA-TEATRO

Para introducir el estilo danza-teatro se menciona a Pina Bausch, bailarina alemana creadora del estilo danza-teatro, la cual empezó como directora artística y coreógrafa de dicho estilo en la compañía Wuppertal en el año 1973. Dentro de la creación del estilo, Pina construye desde múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes, utiliza experiencias y actividades cotidianas de sus bailarines y gran variedad de música en la banda sonora (Rocca, 2006). Pina Bausch muere a sus 68 años en el año 2009.

La danza-teatro es un estilo, una actitud, una posición intelectual y estética que se manifiesta en una frase de Pina (2017), donde menciona que, el interés no es tanto en el movimiento de las personas si no aquello por lo cual se están moviendo.

Haciendo mención a Jiménez (2011) citando a Bentivoglio:

[...] se puede decir que la mirada del teatro recoge la revolución de una estética sensorial de un cuerpo que se hace elocuente en la recuperación profunda de las verdades, de una biografía explícita y física, cálida y transgresora, de una producción de emociones, pura y directa; y, sin mediaciones que se genera a partir del cuerpo. En la danza-teatro el sujeto toma drásticamente el lugar de aquel predispuesto y tranquilizador objeto, la forma que hace posible, convencionalmente hablando, la representación. (p.104)

El estilo danza-teatro, trabajado por Pina Bausch, en Alemania de los 80, nos plantea un tipo de espectáculo, donde la exhibición de la forma y el virtuosismo del movimiento no es el objetivo principal. Dicho objetivo se puede ver como el generar una balanza que logra la precisión de la presencia del intérprete, donde existe un compromiso total con la acción en un trabajo del gesto, una conciencia de la esencia del movimiento para descubrir su motivación e introducir la

personalidad del intérprete en la acción; lo más importante de la acción es el visibilizar en el cuerpo, y con el cuerpo, la existencia humana.

Pina nos hablaba, a partir de sus procesos, que mediante el cuerpo podemos adentrarnos en los misterios del ser, también en la exploración de la condición humana y; al mismo tiempo, la búsqueda de una forma moderna y adecuada en su representación. Esto hace ver que somos un cuerpo inextinguible, un territorio de exploración y de creación, que es atravesado por nuestra propia historia, contexto cultural, pensamientos, sensaciones y otras contradicciones que surgen en la cotidianidad.

Toda esta hibridación de la que nos habla Pina, es pertinente para la investigación ya que, desde el ámbito escénico dentro de este proyecto, se permite tejer la fenomenología del gesto dentro de la construcción de dramaturgias escénicas. Las cuales, desarrollan desde los rituales de la cotidianidad, una denuncia de la fenomenología del gesto construido por la norma o la técnica, como falso, que le permite al intérprete construir performatividades que construyan y deconstruyan lo público y lo privado del cuerpo del intérprete; generando un efecto de distanciamiento en las dimensiones físicas de la presencia de cada artista y la desnudez del código humano en el accionar físico de la puesta en escena.

Igualmente, Pina trabajaba mediante el cuerpo la improvisación como metodología para la elaboración del material creativo y, dentro de este quehacer, trabajó temáticas para la estimulación de la esencialidad del movimiento; como lo son: el ritual (Consagración de la primavera 1975), explotación de la mujer (Barba Azul, 1977), condicionamientos sociales, crueldad e indiferencia al individuo, juegos de poder, amor, belleza, dolor, pena y soledad.

Dentro de estas aristas exploraba en las improvisaciones: el agotamiento físico, el deterioro de los cuerpos, la repetición en crescendo, sadomasoquismo, la resistencia para entrar en un estado de expresión, el esfuerzo físico y psíquico, el trabajo del peso y la sinestesia, el gesto desde la perspectiva de Brecht, también el estímulo creativo desde una imagen hacia la composición y, finalmente, la representación mimética dónde la kinesis y la mímesis confrontan la ficción.

Por último, haciendo referencia al historial como coreógrafa de Pina, cuando surgía la elaboración de sus piezas, la misma utilizaba los 4 elementos: agua, aire, tierra y fuego. Los cuales en algunas ocasiones no era solo un uso metafórico, sino que en su escenografía se podían identificar los mismos, tales como arena, piedras, agua, icebergs y rocas. Los cuales eran

obstáculos que los bailarines tenían que enfrentar, escalar y, en esta exploración radical, preguntarse ¿qué deseamos? ¿de dónde viene todo este anhelo?

Con lo expuesto, dónde nos dirigimos a la cuna de la danza-teatro y nos ubicamos en los años 80, con el gran aporte de Pina Bausch, y comparamos los tipos de temáticas y técnicas de elaboración de estilo, nos damos cuenta que la danza-teatro es un lenguaje de libertad del cuerpo que expone la realidad desde el acercamiento del intérprete como sujeto y la elaboración de la palabra como eje narrativo. La misma rompe con los estereotipos de la exposición de la técnica como uso de exhibición y modifica este paradigma del intérprete joven, creado por el gremio dancístico mundial, al utilizar a bailarines y actores con edades más avanzadas.

La danza-teatro, en el interior de este proyecto, no tiene un fin único de la construcción de una estética o estilo para esta puesta en escena, si no que este fenómeno artístico permitió generar un tejido con sentido y fundamentación del concepto ritual y los estudios de la performance. Esto porque son conceptos presentes, intuitivos y generadores de discurso dentro del estilo danza-teatro, lo cual tuvo mucho sentido a la hora de la creación del proyecto, que además permitió poner en tensión la figura de la coreógrafa planteada por la danza-teatro en contraposición del rol de dirección para la elaboración de la obra “Naturaleza Efímera”.

Para concluir, el ritual, la performatividad y la danza-teatro fueron la base teórica-conceptual de esta investigación, dónde la performatividad fue vista como un ritual que permitió que el sujeto se apropie de su identidad. Todo esto se desarrolló en los rituales de paso y rituales cotidianos a través de la ritualización, ambos funcionando como disparadores de creación dentro de un proyecto guiado estéticamente por la danza-teatro.

CAPITULO III

Metodología

En este capítulo, se expone la ejecución y análisis del proyecto por medio de cinco etapas: introducción teórica-práctica, preparación del instrumento creativo, laboratorios, crear sentido y sistematización del proceso.

1. Introducción teórica-práctica.

Esta primera etapa da inicio cuando se genera un puente comunicativo entre la dirección y las personas intérpretes; es decir, entre las personas bailarinas, actrices y la directora; a través de la elaboración de un lenguaje de comunicación técnico-artístico o un vocabulario en común entre el equipo creativo. Esto permitió a todas partes manejar un mismo lenguaje técnico y conceptual, sobre las temáticas y ejes trabajados. Dicho lenguaje técnico y conceptual se puede describir como: el Sats, viéndolo desde el estar en el presente; es decir, en el aquí y el ahora; el Yo Ja Kyu, siendo esta la estructura del principio, el desarrollo o punto medio y el final para la construcción de la narrativa de la historia o la acción; y el distanciamiento, describiéndolo como el salirse del personaje como acto político que transforme al espectador en parte activa de la pieza; entre otros.

Otro punto fundamental de esta primera fase fueron las sesiones de mesa y prácticas activas, que permitieron hacer un mapeo o cartografía que definió las propuestas de los rituales, las performatividades, las posibles dramaturgias y la línea estética a trabajar como equipo desde la elaboración de cada una de las partes. Un ejemplo de estas sesiones se puede ver en el Anexo2.

2. Preparación del instrumento creativo.

En la segunda etapa de la metodología, desde el rol como directora, se llevaron una serie de talleres con el fin de aportar herramientas de profundización con relación a las temáticas fundamentales dentro de la línea de trabajo propuesta, los cuales fueron: Performance-Performatividad-Ritual, Danza y el entrenamiento del Core. Estos serán mencionados con mayor detalle y desde la experiencia vivida a continuación:

Primeramente, el primer taller fue “Dinámica del Discurso laboratorio creativo” facilitadora Noemi Sánchez (México). Este laboratorio permitió repensarnos como artistas de las artes escénicas, para guiarnos en un proceso donde se pueda descubrir esa idea o iniciativa creativa que necesitamos dar a luz como artistas. Por otro lado, el lenguaje danzado de este taller fue de gran funcionalidad o inspiración, para desarrollar dichos ejercicios en la preparación del cuerpo escénico antes de cada laboratorio de creación del material escénico del proyecto.

El segundo taller fue, “Hechicería para cambiar el mundo” proporcionado por Ana Harcha (Chile), a través de una invitación del Festival Nacional de Teatro 2019 a estudiantes y profesores de la EAE UNA y EAD UCR interesados en las temáticas de performance y performatividad, con trabajos afines en estas áreas. “Hechicería para cambiar el mundo” fue la clave para definir el camino de la investigación a desarrollar, y la combinación de temáticas principales que a través de cartografías, altares, ardores, resistencias y deseos; llevaron, como dice Haraway, a las preguntas importantes que permitió hacer otras preguntas sobre los rituales y altares que se querían realizar para generar material creativo.

El tercero, pero no menos importante, fue el taller dirigido por el estudiante de licenciatura y actualmente licenciado Luis Umaña Vindas, en su proyecto final de graduación “Core en las Artes Escénicas Guía de entrenamiento para fortalecer el centro anatómico corporal de actores y actrices”, donde se desarrolló una serie de aprendizajes sobre la importancia de la tonicidad que permite tener una proyección escénica adecuada para cualquier persona intérprete; este tono permite generar expresividad el cual da un rango más amplio de propuestas corporales llenas de claridad.

Como consecuencia, la información recibida de los tres talleres antes mencionados, permitió a esta puesta en escena, “Naturaleza Efímera”, manejarse dentro del estilo de danza-teatro y construir una dramaturgia escénica, donde fue fundamental poner en la praxis un material en escena donde, el tono de las partituras escénicas propuestas fuera claras o precisas y, en ellas se pudo ver una serie de personajes fuertes, provocativos, irreverentes y con ganas de deconstruir su realidad para crear su nueva ficcionalidad.

3. Laboratorios.

Los laboratorios fueron una etapa llena de estímulos, elementos gatillantes, de altares que comunican nuestra visión de mundo, cartografías por dibujar, discursos por cuestionar y formas que defender. Como lo menciona Sennet (2021), esta fase es nuestra cultura material donde tenemos la oportunidad de develar el poder de la metáfora y la elaboración de símbolos o códigos por descodificar; para establecer nuestra presencia y huella objetiva con respecto a los elementos de estudio que establecimos.

Todos estos detonantes permitieron profundizar en la investigación práctica de los conceptos principales; performatividad y ritual, para crear material escénico en cada laboratorio investigativo, giras de campo, taller y sesión de creación de material escénico, dando paso a la creación del andamiaje necesario y base para construcción de la puesta en escena.

Los laboratorios fueron territorios de experimentación directamente con los conceptos antes mencionados, para pasar del concepto a partituras físicas, narrativas dramáticas y composiciones de escena. También fue un espacio que permitió delimitar los rituales que queríamos profundizar y trabajar. Asimismo, las sesiones de creación de material escénico fueron ensayos más dirigidos, donde se guío para la construcción de escenas sólidas y específicas a un objetivo narrativo de la pieza final.

En cuanto a las giras de campo, fueron espacios más exploratorios sobre el trabajo del vaciar, para construir la presencia como performers, que construyen una relación con el público, exploran sus límites con sus cuerpos y las posibilidades de sus mentes; además del estudio de las performatividades impuestas en los rituales de los desfiles militares, ver Anexo 3. En el caso del taller de Folklore costarricense, se estudió el movimiento de braceo y faldeo para la caracterización, animalidad y el estudio del gestus de cada personaje. También tenía relación directa con los rituales seculares de las aves del paraíso que estudiamos durante toda esta tercera etapa.

En relación con el planteamiento principal de esta etapa, se utilizaron las fases del drama social de Schechner (2012), para la construcción de propuestas dramatúrgicas de algunas de las escenas. También el estudio práctico de los rituales para la construcción de performatividades, en este caso, viéndose las performatividades como las diferentes posibilidades de personajes trabajadas por las personas intérpretes/performers. Asimismo, es importante mencionar una guía de los dos enfoques, de rituales, que se direccionó en la labor creativa:

A. Rituales de paso sacro: bodas o bautizos.

El estudio parte de la mezcla de antiguos rituales sacros y paganos, y como en los rituales sacros actuales se han reestructurado en otros rituales.

B. Ritual secular.

Se desarrollan en las actividades deportivas y con ellos podemos estudiar el gesto animal en el comportamiento del sujeto ante el evento deportivo y la combinación de un evento deportivo con rituales políticos

Para ilustrar el trabajo de rituales y performatividades desarrollado, se hará mención más detallada de un laboratorio en específico sobre el ritual y partiendo de la estructura del drama social: a) Ruptura, b) Crisis, c) Acción reparadora, d) Reintegración o cismo; el cual terminó siendo una sesión de creación de material escénico y una escena misma en la puesta. Donde se construyó un ritual de elevación de estatus, para crear una nueva performatividad del personaje del Niño; a través de la idea de la castración del niño, eliminando el muñeco anatómico, se le empuja al personaje a recrear su performatividad que ocupa una nueva jerarquía dentro de los efímeros, en la cual tiene que tomar su rol social de ciudadano productivo.

Naturalmente, para poder llevar a cabo toda esta etapa durante una temporalidad de tres meses, de setiembre a noviembre del 2019, se ejecutó un plan de acción donde se tenían ensayos individuales, ensayos de grupos pequeños y ensayos de ensamble fijos los domingos en las mañanas con todo el equipo creativo.

Por otro lado, también es fundamental mencionar la estructura de ensayo aplicada, compuesta por tres partes: primeramente el calentamiento, con la función de preparar y activar el cuerpo escénico para lo que sería la segunda parte, la sesión de creación del material escénico y con esto se generaría una tercera parte de retroalimentación y análisis, variante según la sesión de creación de material; casi siempre en este cierre se generaba una conversación de las impresiones del material creado, o del proceso como tal; y todo este cierre en algunas ocasiones se fusionó con la composición de dibujos o la construcción de un cadáver exquisito, entre otras cosas.

Este proyecto de investigación, esencialmente, fue la oportunidad dentro de todos los años de carrera, de buscar la liberación del pensamiento creativo permitiendo crear lo que se quisiera parir, sin necesidad de seguir las reglas exactas establecidas por la academia. Donde no sería completamente un proceso impositivo para ninguno de los miembros del equipo creativo; a los

músicos se les permitió componer y a los intérpretes proponer textos literarios, objetos, partituras físicas y dramáticas. Nunca dejando de lado que esta investigación partió de los contextos, incomodidades, sueños, imágenes del día a día, errores, imperfecciones y autorías de sus integrantes, que maduran su lógica y mantuvieron su forma hasta el día de la socialización de “Naturaleza Efímera”.

Brevemente, los condicionamientos sociales o limitaciones en la normatividad del gesto y el movimiento en la performatividad fueron utilizados como disparadores de creación, generando la motivación para la búsqueda de la esencia del movimiento auténtico del performer/intérprete, como parte fundamental del estilo trabajado, danza-teatro.

4. Crear sentido.

El objetivo principal de esta etapa de montaje fue cuando se integraron con precisión de detalle todas las partes de la matriz creada en la etapa anterior. Articulando una a una todas las dramaturgias, de movimiento, de la luz, del espacio, del objeto, sonoras, entre otras que le permitió crear sentido; esto se conoce como dramaturgia escénica, y como plantea Cipriano (2016), en el tejido de la misma dramaturgia escénica se va componiendo la articulación del material.

Ahora, es importante pensar que una de las ideas fundamentales de este proyecto fue crear material de autoría, que el público no viera venir y que al socializarlo dispuso la huella de nuestra voz como equipo creativo. Donde se pudo poner en práctica todo el conocimiento en el área de dirección, a través de la profundización en las herramientas de dirección teatral aprendidas durante todo el proceso académico dentro del seminario “La Dirección Teatral” y el proceso autodidacta desde el primer curso de puesta en escena del bachiller en artes escénicas. Dicho proceso se puede ver puntualizado en la Figura 1.

Figura 1.

Etapa 4: "Crear Sentido". Sistematización y organización del material creativo.



Nota: Creación propia.

Todo el proceso antes mencionado concluyó en una puesta en escena llamada "Naturaleza Efímera", presentada el 17 de noviembre del 2019 en el centro para las artes UNA, CPA. Integrada por seis intérpretes escénicos: Paulina Bernini, Arlene Borbón, Mauricio Gómez, María Guzmán, Azucena Santos y Sergio Vargas; además de las dos músicos en vivo, la chelista Nazareth Núñez y la percusionista Fiorella Hidalgo. Por otro lado, la promoción de la obra fue un total éxito, alcanzando el 100% del público establecido por el espacio escénico.

Para generar e integrar la idea de lo que fue la obra a continuación se encuentra la sinopsis de la misma: "Naturaleza Efímera", es un estudio de rituales para crear performatividades, contado por seis personajes, los efímeros. La historia narra la necesidad de hackear el dispositivo capitalista en el cual se encuentran. Pero el background de cada efímero no les permite soltar el ancla completamente. Ha llegado el último ritual para generar ese desprendimiento.

A modo de representación visual o como estrategia sensitiva se evidenciará, para las personas que no vieron la obra "Naturaleza Efímera", imágenes donde podrán visualizar un poco más la propuesta de diseño y composición. Haciendo que cualquier persona que lea este

documento tenga una idea más amplia de las diferentes dramaturgias que integraron esta puesta en escena, para las mismas ver Anexo 4.

5. Sistematización del proceso.

Finalmente, esta etapa de cierre fue retomada en el año 2022, con el objetivo de concluir el proyecto académico iniciado en el 2019, a través de la memoria crítica como principal herramienta de apoyo para entender todo el proceso teórico-práctico vivido como estudiante del seminario y como directora en formación.

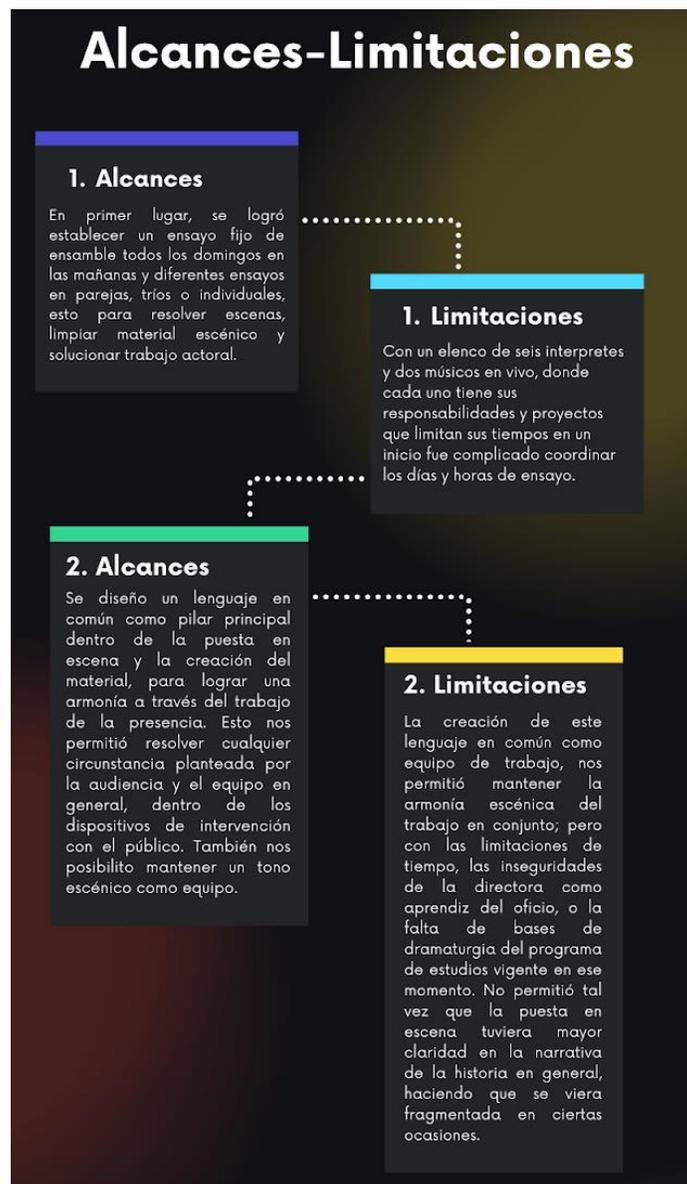
CAPITULO IV

Alcances y limitaciones

En este capítulo se recopila, mediante la Figura 2, Figura 3, Figura 4 y Figura 5, que mostrará de una manera más concreta las repercusiones que hubo durante el proceso de creación y socialización de la pieza final, con el fin de mostrar lo que se alcanzó y las limitaciones que hubo durante el desarrollo del proyecto de Trabajo Final de Graduación (TFG).

Figura 2.

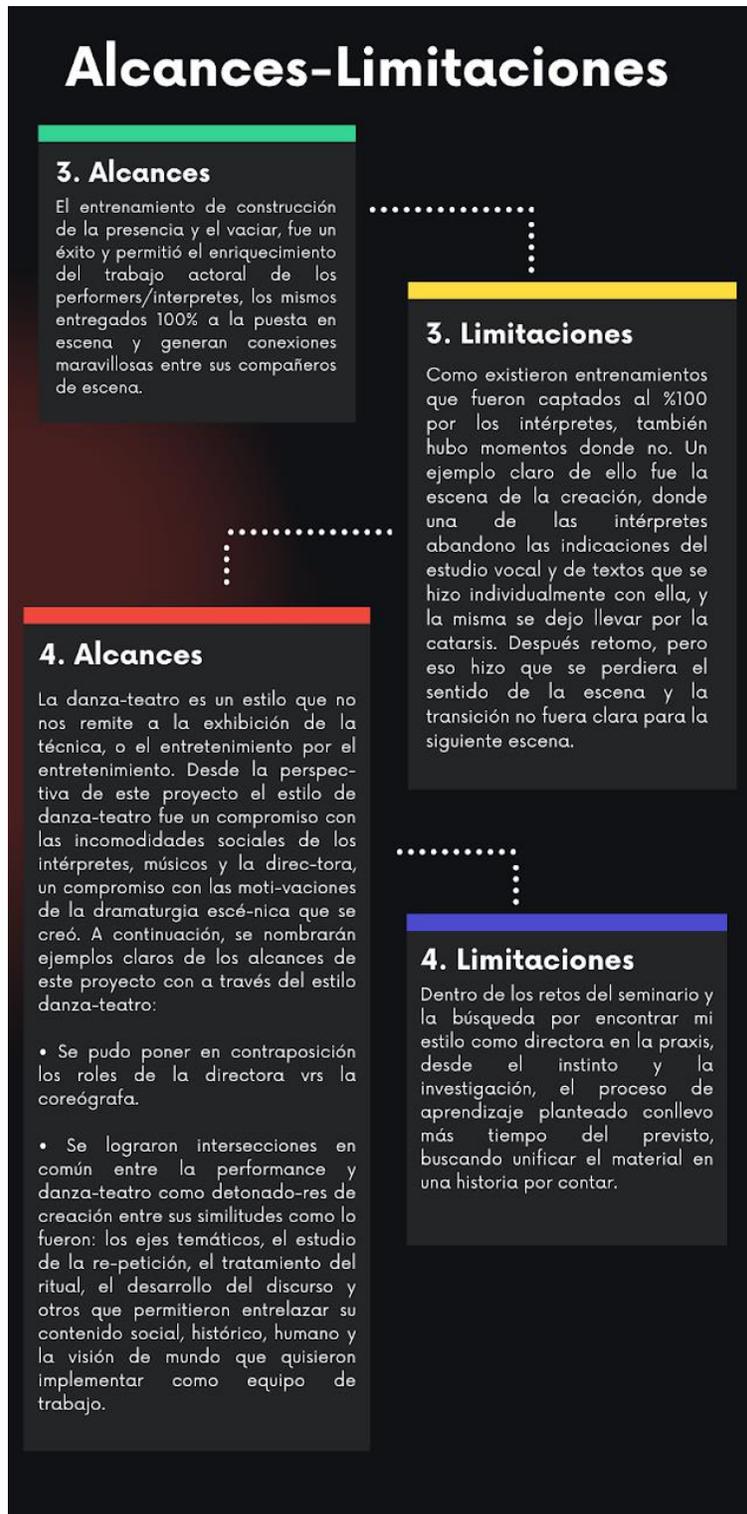
Alcance y Limitación 1 y 2.



Nota: Creación propia.

Figura 3.

Alcance y Limitación 3 y 4.



Nota: Creación propia.

Figura 4.

Alcance y Limitación 5 y 6.



Nota: Creación propia.

Figura 5.

Alcance y Limitación 7.

Alcances-Limitaciones

7. Alcances

A través de varios esfuerzos y la amistad como principal pilar, se consiguió setenta mil colones para realizar el vestuario de los intérpretes y los músicos. Donados por la agroecologista Laura Galera Bolívar, a cambio de talleres de teatro en la comunidad de Coyote, Guanacaste.

Lamentablemente, los mismos tuvieron que ser cancelados por la entrada del COVID-19 y la pandemia en general.

7. Limitaciones

Pensando desde un punto más administrativo que compete propiamente a la producción del espectáculo, los gastos administrativos, de vestuario y escenografía corren por parte del estudiantado encargado del proyecto. Y no existe ningún tipo de presupuesto concursable con el cual estudiante pueda abarcar las necesidades de su proyecto, esto también limita ciertas posibilidades creativas al estudiantado, básicamente se trabaja con las uñas y mucha creatividad de por medio.

Finalmente, es importante mencionar que con respecto a la elaboración del vestuario, la señora que confecciono los pantalones-enaguas, se equivocó de tela opacando la caída de la prenda y quitándole movilidad a la misma. Esto de cierta forma limitaba un poco a los intérpretes, que con toda la disposición ensayaron con las prendas para entregarse al 100% con la movilidad. Las prendas no se pudieron sustituir porque tenían que reelaborarse y no existía el presupuesto para este incidente.

Nota: Creación propia.

En resumen, se puede decir que dentro de los alcances y limitaciones se logró desmenuzar de una forma exhaustiva todas las etapas prácticas desarrolladas en el proyecto que no pueden ser observadas en esta memoria crítica. Como diseñadora del proyecto, la memoria crítica y específicamente la fase de alcance y limitaciones, involuntariamente también se volvieron una herramienta de estudio y análisis, que nos pone en la mesa los resultados del proyecto y las cosas a mejorar en el futuro.

Conclusiones y recomendaciones

Por último, dentro del proceso de investigación, producción, desarrollo y socialización del proyecto expuesto anteriormente se exponen los siguientes puntos:

- Se desarrolló una conciencia vivencial por medio de la elaboración de actividades, laboratorios exploratorios, creación de altares, estudio de roles dentro de la sociedad vistos como personajes arquetipos, hasta las acciones del día a día de las personas involucradas en el proceso; para construir performatividades, germinadas en una dramaturgia escénica con estilo danza-teatro.
- Al adquirir conocimientos y profundización de los temas de ritual y performatividad, se pudo construir, en conjunto con los y las intérpretes, los roles para exponer las demandas sociales, los procesos de crecimientos y la evolución de las máscaras sociales establecidas por la norma.
- Se logró producir, por medio de los conceptos de ritual y performatividad como disparadores de creación, una dramaturgia escénica que tomó como base la libertad de creación e improvisación de cada uno y una de los y las intérpretes en conjunto con la dirección del proyecto para así concluir en la sistematización del seminario de dirección en una puesta en escena.
- Se alcanzó, crear para destruir y destruir para crear, una dramaturgia escénica por medio de la actualidad y la naturaleza de cada integrante del proceso y así exponerlo como un producto diferente, único y efímero en el estilo de danza-teatro para su socialización.
- Como factores externos a tomar en cuenta para la producción de dicho proyecto se pueden mencionar los siguientes puntos: como directora de la puesta en escena es importante una familiarización con el espacio donde se va a ejecutar la puesta en escena para su socialización; y, un fortalecimiento en el apoyo de la producción de la escuela hacia los estudiantes para una mejor gestión y ejecución desde la pre producción, producción y post producción del trabajo final de graduación.

CAPITULO V

Referencias

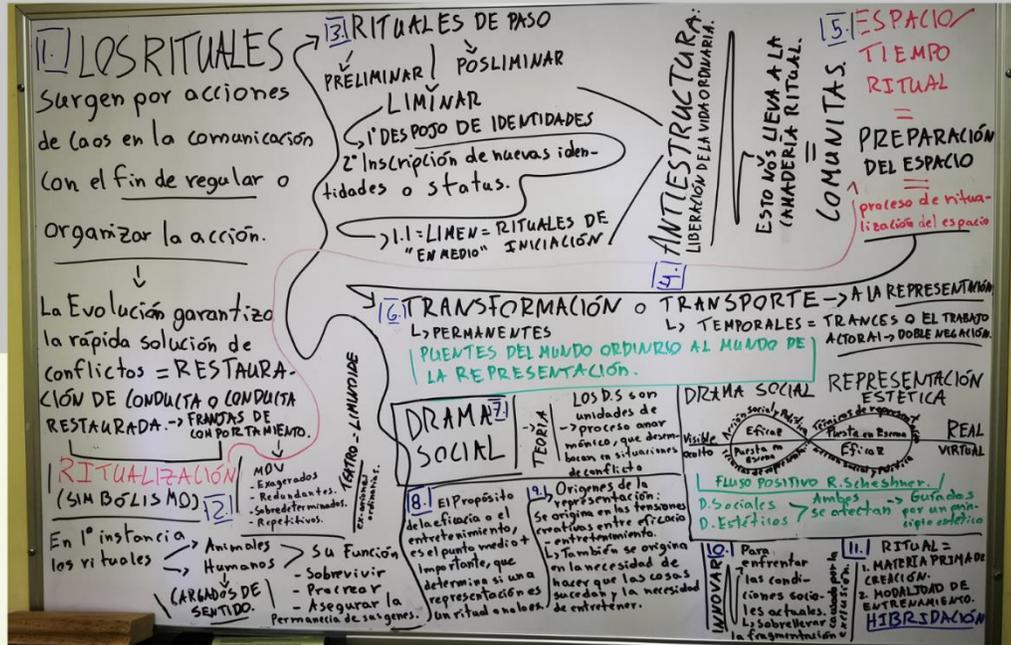
- Boccardi, F. (2010). La performatividad en disputa: acerca de detractores del performativo butleriano. *Revista Internacional sobre subjetividad, política y arte: Aesthethika*. Vol.5, 24-30.
- Brugal, Y. (2008). *Teatro en danza*. Fundación Municipal de Cádiz.
- del Toro. (2014). *¿Qué es performance? entre la teatralidad y la performatividad*. Paso del Gato.
- Duque, C. (2010) Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento*. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4040396.pdf>.
- Godínez, G. (2014). *Cuerpo efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. [Tesis doctoral]. Universidad de las Palmas Gran Canaria.
- Jiménez, P. (2011). Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski. Querétaro, México: Editorial Universidad Autónoma de Querétaro. [TRES GRANDES VERTIENTES DEL ENTRENAMIENTO ACTORAL](#)
- Pitt, C. A. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Paso de Gato.
- Oller, V. (s.f). *Teatro-danza hoy treinta años de historia de la danza alemana*. Kallmeyersche, Seelze/Hannover.
- Patrice Pavis. (1998). *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Rocca, A. V. (2006). Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico. *Revista Observaciones Filosóficas*, 15.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. UBA.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D y Fuentes, M. (2011). *Estudios Avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Anexos

Anexo 1. Once ejes del ritual R. Schechner.

ONCE EJES DEL RITUAL R. SCHECHNER

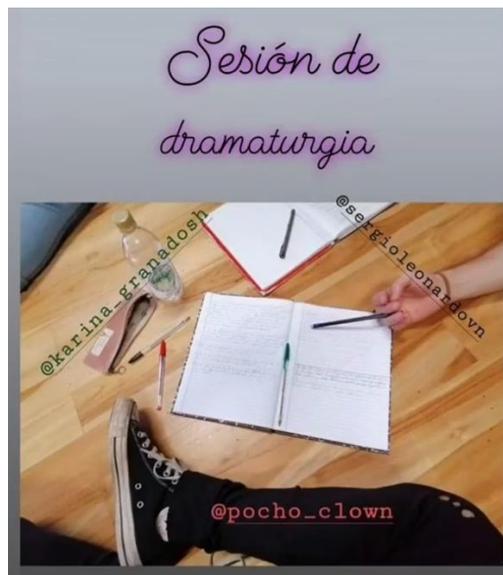
EL RITUAL



EJES:

- Rituales como acción, como representación.
- Rituales animales y humanos.
- Rituales como representaciones liminares.
- Communitas y antiestructura.
- Espacio/tiempo-ritual.
- Transporte y transformaciones.
- Drama social.
- La diada eficacia-entretenimiento.
- Orígenes de la representación.
¿Si no es ritual, entonces qué?
- Cambiar los rituales o inventar nuevos rituales.
- El uso de los rituales en el teatro, la danza y la música.

Anexo 2. Sesiones de mesa y prácticas activas.





Anexo 3. Gira de campo.

01 DE SETIEMBRE

GIRA CHORRERAS



PILARES: VACIAR/FORMACIONES RITMICAS/ESPACIO COMO DISPARADOR DE CREACIÓN











Anexo 4. Representacion visual de la obra "Naturaleza Efímera".



