



FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA

TÍTULO DEL PROYECTO FINAL

Memoria sobre el tratamiento de la escritura coreográfica, a partir del texto teatral Las Brujas de Salem y su inserción dentro de la línea dramática de la obra

Para optar al grado de:

Licenciado en Comunicación Escénica

Presentado por:

Nathalie Elghoul Haboud

Equipo de Asesores:

Guadalupe Chávez y Viviana Elizalde

Guayaquil, Ecuador

17 de Octubre de 2016

Resumen

Esta Memoria intenta recopilar de manera detallada los procesos realizados para la indagación y estructuración de una línea dramática, su coherencia y aplicación desde la danza y el teatro físico, para la obra Las Brujas de Salem, con un elenco conformado por un heterogéneo grupo de actores de televisión no habituados al trabajo escénico, otro grupo que proviene de ramas totalmente ajenas a la comunicación y producción escénica, estudiantes de teatro y actores de trayectoria de la ciudad.

Este proceso permitirá descubrir nuevas formas de aplicación de elementos corporales cuya simbología y acción se vuelva necesaria dentro del montaje de un texto teatral. Así como la indagación de una corporeidad para los personajes principales de la obra que los definan a lo largo de sus textos.

La creación de códigos corporales propios a cada personaje, la utilización del ritmo como elemento esencial para crear, generar y enfatizar las transiciones entre cada escena, la selección de una escenografía que permita el desarrollo físico de los personajes, a través de la indagación con el objeto mismo y el descubrimiento de un gesto definitorio que se convierta en hilo conductor de un personaje y el equilibrado balance entre todos estos elementos, permitirán que la coreografía se instale como una entidad fundamental en la puesta en escena y no como decoración de la misma.

Al proponer un tratamiento más integral del proceso coreográfico, se podrá visualizar la coreografía como un sostén imprescindible de la puesta en escena y no

como un elemento aislado, que no se justifique en la obra, ni estética, ni funcionalmente.

La metodología de esta memoria se basará en una recopilación cronológica de la experiencia en el campo de trabajo, basada en la observación no participativa del proceso de la creación coreográfica, utilizada en la elaboración de la puesta en escena.

Palabras claves o Keywords

Coreografía, danza, dramaturgia, puesta en escena, estética, corporeidad.

ÍNDICE

MEMORIA COREOGRÁFICA	
Título	1
Resumen	2
Palabras Clave	3
Índice	4
1. DENOMINACIÓN	5
2. DESCRIPCIÓN	5
3. FUNDAMENTACIÓN	5-6
4. OBJETIVOS	6
4.1 Objetivo General	6
4.2 Objetivos específicos	6
5. DESTINATARIOS	6-7
6. ACTIVIDADES	7
6.1 Inmersión con Chevi Muraday	8
6.1.2 Selección de casting	11- 12
6.2 Análisis de texto	12
6.3 Investigación para la composición coreográfica	13-20
6.4 Ensayo de obra y montaje escenas	20
6.5 Montaje de escenografía	20-21
6.6 Funciones	21
7 RECURSOS HUMANOS	21-22
8 AUTOEVALUACIÓN	22-25
9 BILIOGRAFÍA	26
10 ANEXOS	27

1. Denominación

Proyecto de Memoria para la sistematización de la experiencia coreográfica realizada con los alumnos de la Universidad Casa Grande para su trabajo de aplicación profesional con la obra de Arthur Miller, Las Brujas de Salem.

2. Descripción

Elaborar un documento que recoja la propuesta coreográfica, utilizando el movimiento como texto narrativo, que se sostenga de manera funcional y no sólo estético dentro de la obra. Además, que se conjugue con otros elementos fundamentales para la puesta en escena, como la composición sonora, utilización de escenografía, vestuario e iluminación, logrando de esa manera una coherencia en la línea total de la obra. Todo esto, con un grupo diverso de actores y no actores.

3. Fundamentación

Esta Memoria, intentará recoger de manera ordenada y detallada, datos importantes de la experiencia vivenciada en el proceso de montaje de la obra Arthur de Miller, Las Brujas de Salem.

En vista de una gran escasez de documentos que puedan reunir la memoria del quehacer artístico en la ciudad de Guayaquil esta documentación se vuelve necesaria sobre todo en el ámbito de la danza.

4. Los Objetivos

4.1 Objetivo General:

- Documentar la experiencia de la construcción y elaboración de una línea coreográfica para la obra Las Brujas de Salem para posicionarla como un elemento fundamental dentro del desarrollo de la dramaturgia general de la obra y no como un accesorio decorativo de la misma.

4.2 Objetivos específicos:

- Elaborar una sistematización para coordinar varios elementos escénicos y su orquestación de manera coherente y funcional durante el proceso y resultado final de la obra.

5. Los Destinatarios

Esta Memoria está destinada a estudiantes universitarios de artes escénicas, que quieran consultar acerca de experiencias transdisciplinarias realizadas en la ciudad de Guayaquil y el Ecuador. Así como será un texto de ayuda a bailarines y coreógrafos que quieran indagar sobre formas de explorar movimientos y corporeidades a partir de un texto teatral, con un grupo de actores televisos, teatrales y no actores.

6. Las Actividades

El montaje coreográfico de la obra Las Brujas de Salem, se estructuró en varias etapas, las que detallaré en este documento.

a. INMERSIÓN COREOGRÀFICA CON CHEVI MURADAY Y SELECCIÓN DEL CASTING	Del 15 al 20 de agosto			
b. PRIMERA ETAPA DE LECTURA DE TEXTOS	Del 20 al 3 de septiembre			
c. INVESTIGACIÓN PARA LA COMPOSICIÓN COREOGRÀFICA Y SU APLICACIÓN EN	Del 3 hasta el 17 de septiembre			

LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA DE LA OBRA				
d. ENSAYOS Y MONTAJE DE LAS ESCENAS	Del 3 de septiembre al 1ero de octubre			
e. MONTAJE ESCENOGRAFÍA	Del 3 al 6 de octubre.			
f. FUNCIONES DE LA OBRA LAS BRUJAS DE SALEM	Del 7 al 9 de octubre			

6.1 Inmersión coreográfica a partir del taller intensivo con Chevi Muraday y la selección de casting.

El proceso coreográfico de la obra Las brujas de Salem, comienza en la inmersión realizada con el coreógrafo español Chevi Muraday, del 15 al 20 de agosto en las instalaciones de la Universidad Casa Grande.

En esa semana se realizó un acercamiento de los actores al cuerpo, a través de ejercicios para desinhibir y percibir el cuerpo como territorio escénico. Estas pautas y

ejercicios propuestos por Chevi Muraday, estaban inspirados en la terapia Gestalt, así como de diversas vertientes de la danza. La primera etapa del proceso, es decir las primeras dos horas de las sesiones se focalizaron en ejercicios de confianza corporal, aceptación de peso, balance y off Balance, foco, desinhibición, concentración, cuerpo y voz. Estos ejercicios se realizan individualmente, en parejas o grupos y consisten en aprender a dar el propio peso corporal, en diferentes posiciones, sean verticales, horizontales, transversales. De esta manera los participantes son guiados a sentir los puntos de apoyo que los anclan al piso y los diferentes puntos motores que se deben activar para cada acción o movimiento. (Anexo 2)

A partir de estas pautas se logró un profundo y primer acercamiento del elenco, además de haber sido un momento de gran liberación y valor terapéutico, sobre todo para aquellos participantes que no habían jamás indagado este tipo de movimiento y que se sintieron altamente conmovidos y listos para entrar de manera concentrada al análisis del texto y personajes.

La capacidad liberadora del juego utilizado para la creación y reconstrucción de nuevas asociaciones, que al llevarlas a un lenguaje artístico, producen una proliferación de signos polisémicos, al servicio de la escritura coreográfica y dramática, está claramente expuesto por Serge Ginger en su libro “Gestalt, el arte del contacto”, cito:

“Algunos terapeutas gestálticos de grupo utilizan a veces juegos o ejercicios, que tienen como objetivo experimentar diversas situaciones poco habituales, comentadas después verbalmente por cada uno de los participantes. Puede tratarse, por ejemplo, de juegos de confrontación física; de exploración sensorial con los ojos cerrados: de ejercicios de equilibrio (solo, en parejas o en grupitos); de elegir parejas según

diversos criterios; o incluso de “paseos grupales” (durante los cuales se invita al cliente a expresar, uno por uno, a varios miembros del grupo un sentimiento (deseo, miedo, rabia), lo que permite la amplificación y la experimentación de sus variantes... Tales ejercicios pueden favorecer principalmente el calentamiento y la implicación corporal de los que empiezan, pero no están siempre de acuerdo con el espíritu de la Gestalt, que valora la iniciativa libre de cada quien, a su propio ritmo y según sus necesidades específicas de cada momento” (Ginger, 2005).

La segunda etapa de este taller con Chevi Muraday, incluyó el uso de objetos como los pupitres y sillas que se encontraban en la sala (los pupitres medían alrededor de 60cm y tenían un diámetro de 40x 40cm). Por lo que se trabajaron las siguientes pautas: apropiación de objetos en improvisaciones, manejo de ritmos con los objetos, utilización de objetos, montaje de diferentes geometrías espaciales con los objetos y juegos de niveles con las estructuras propuestas. (Anexo 1)

De esta coincidencia surgieron múltiples posibilidades para la escenografía y marcaron claramente, por su acertada elección, una línea coreográfica de acciones físicas impulsadas por desplazamientos de los objetos para el montaje y desmontaje de la escenografía. Además la idea de los desniveles espaciales que serán a posteriori utilizados en la obra, como la plataforma de 4 metros, la torre de sillas que serán parte de la escenografía o los ritmos comenzados en la coreografía que será en exteriores.

A partir de estos avances y lineamientos logrados, y en colaboración con Yelena Marich, comenzamos a analizar las necesidades coreográficas de la obra, las que fueron cambiando y perfilándose hacia la funcionalidad del movimiento y las acciones para

permitir el montaje y desmontaje de las estructuras. Dejando la danza, (llamándose danza al conjunto de movimientos o gestos, ordenados con un ritmo, pulsación), para los momentos en que no se vea afectado el desplazamiento requerido por los actores en escena.

Se establece la utilización de pupitres y sillas recicladas de la Universidad, así como también se menciona la posibilidad de utilizar algún material de la obra *Romeo Julieta*, (de la que Jaime había sido director), como escenografía y como punto de partida del movimiento coreográfico. Se articulan diferentes niveles espaciales, con ambientes individuales que convergen dentro de una misma escena de acuerdo al guión. Se establecen al menos 4 propuestas espaciales posibles para trabajar: una para el ritual en exteriores, otra para el juicio, otra para la casa de Proctor y la muerte del mismo.

De esta manera el objeto no sólo se vuelve un agente generador de ritmos, creando ambientes sonoros y apoyando las diferentes variaciones y picos de tensión dramática de la obra, sino también estos elementos se convierten en imágenes y metáforas conceptuales. Por ejemplo: los elementos representan una cama, un juzgado, una iglesia, una horca.

El ritmo y los ambientes sonoros fueron utilizados como pulso emotivo, tanto en las transiciones, como en la escena del ritual, que se ambienta en una escena alternativa y precede la obra.

6.1.2 Selección del casting

Luego de esta semana de improvisaciones y búsqueda, se escogieron los personajes de la obra. El hecho de conocerlos a todos y de haber sido profesora de alguno de ellos como en el caso de Rocío Maruri (Abigail), o de Alejandro Fajardo (Proctor) o de haber seguido su trabajo, al ser directora de un centro cultural que ofrece múltiples ofertas de entrenamiento profesional para las artes escénicas como la danza y sus varias vertientes y disciplinas, el teatro, el cine entre otras; hizo que el grupo de compañeros me pida que ayude a realizar la selección del casting, con Jaime Tamariz y Alexandra Dávila.

Por requerimiento de la obra, se involucró a estudiantes jóvenes de la carrera de Comunicación Escénica, quienes aportaron en la creación de ciertas escenas, tanto en las transiciones, como en la danza del inicio, la danza del ritual.

6.2 Análisis del texto y personajes

Durante las dos semanas que siguieron el taller de Chevi Muraday, comenzaron las sesiones de lectura del texto, así como la edición del mismo. La primera readaptación fue realizada por Alexandra Dávila, supervisada por Denisse Nader y Jaime Tamariz, pasando por una última revisión y recorte realizado por Aníbal Páez. Ciertos personajes fueron eliminados, manteniendo la coherencia y esencia del texto original.

Se levantaron ideas, acerca de la relevancia de cada personaje, la psicología de los mismos, sus interrelaciones, el juego de poder que envuelve la trama, los conflictos entre los personajes, dentro del contexto y el momento histórico en el que se desarrollaba la obra.

6.3 Investigación para la composición coreográfica y su aplicación en la construcción dramática de la obra.

Una vez determinado los personajes, así como la escenografía y la cantidad de escenas que se iban a utilizar, comenzamos a componer las primeras frases coreográficas en sesiones grupales especiales realizadas con el elenco de las nueve alumnas de la carrera de Comunicación escénica.

Se montó una primera frase (en danza, una frase significa una composición de varios movimientos, su repetición y su traslado rítmico en el espacio) de movimientos en relación con los objetos, en este caso los pupitres. Incluyendo aquí también la utilización y creación de ritmos que nacían de la manipulación del objeto. El ruido que emanaba del movimiento de los pupitres fue grabado y utilizado por Juan José Ripalda, compositor de la obra, para crear el ambiente sonoro de la obra.

Durante las dos primeras semanas de este proceso, no teníamos todavía muy claro, donde podríamos colocar estas frases, a pesar de haber trabajado la intención de las actrices, estábamos esperando donde insertarlas de manera coherente, respetando el sentido dramático del texto.

Armar coreografías fáciles de entender o literales, puede tornar el movimiento anecdótico y no era el propósito del trabajo, queríamos no aclarar demasiado el gesto para que su lectura no se vuelva ligera, sino más bien, jugar con la ambigüedad constante de estos personajes. La riqueza del texto permitía multiplicar los significados de la gestual, pasando por la idea de inocencia a la perversidad y crueldad rápidamente, por esto debíamos reforzar y potencializar las intenciones en los intérpretes. A pesar de no querer ser literal, pensábamos que el gesto debía ser más teatral. Bajo estas pautas montamos varias coreografías.

6.3.1 El ritual

Si bien se menciona un ritual en la obra *Las Brujas de Salem*, no pertenece a ninguna de las escenas. Sin embargo estaba prácticamente planteada desde un principio por Jaime Tamariz, quién veía la posibilidad de montar una escena fuera del espacio teatral convencional, a pesar de que no estuviese realmente referida en el texto.

Además había que encontrar algo que artísticamente justificara el tan debatido concepto de escena expandida y este fue el intento más cercano. Era el momento de acercarse a la idea de teatro expandido, al permitir al espectador experimentar el hecho teatral de manera muy cercana y performática (este nueva categoría artística incluye el cruce de varias disciplinas como la danza, teatro, video, música. Con el performance nace la crisis de la representación del cuerpo, volviéndose el cuerpo la obra de arte misma) con los actores.

Se utilizaron varios elementos para el montaje de esta primera pieza: ritmos, relación movimiento/objeto, frases coreográficas, relación con y desde el espacio.

En el taller con Chevi, se había improvisado de manera grupal varios ritmos, lo que sentó un precedente en la construcción de estas imágenes. Posteriormente decidimos el espacio en donde íbamos a realizar la coreografía, encontrando interesante poderla realizar en exteriores. La coreografía comenzaría en el Lobby, luego al pie de las escaleras, para terminarla en la tarima. Se decidió entonces que se haría en una tarima de madera, la que sería pintada de rojo (el rojo determinó la línea gráfica y la escenografía del montaje.) También la cantidad de participantes que estarían presentes y la cantidad de pupitres. (Anexo 3)

Por su lado Juan José Ripalda proponía colocar sensores debajo de la madera, para poder usarlos en un “loop” (sonidos pregrabados, que se repiten de manera continua) durante la coreografía. Guiándonos en el texto, en el que se menciona el ritual, pensamos buscar cánticos y rezos que pudieran semejar los de Barbados (país insular situado entre el mar caribe y el océano Atlántico de donde proviene Títuba, personaje de la obra a la que se acusa de pactar con el diablo) y que puedan apoyar y sostener la improvisación que estaba siendo llevada a cabo por todo el elenco que participaba en esta pieza. Pedí a Juan José que los músicos puedan ser parte de la puesta en escena, lo que al principio causó resistencia, pero poco a poco Juan José pudo entender que la música, como la coreografía, debía estar al servicio de la puesta en escena y no al revés. Fue así como los músicos fueron parte de esta coreografía del ritual, sosteniendo varios ritmos.

Lo importante de este momento era poder provocar una sensación de ambigüedad en el público, ya que el rol de las actrices es siempre muy ambivalente, transitan por estados de euforia, histeria, alegría, vergüenza, arrepentimiento, crueldad y varios estados. La idea general era la siguiente: Las chicas se encuentran juntas, para buscar a Títuba, la esclava que recita los cánticos de Barbados, ellas ejecutan una danza, se sacan la ropa, el pueblo en cambio produce diferentes ritmos con los objetos, mientras las actrices están ejecutando su coreografía, en trance, ríen, gritan corren y finalmente Betty, quién es la hija de Parris, es vista por su padre y se desmaya.

La actitud corporal del pueblo, era represora y rígida, mientras que las chicas emanaban sensualidad, coquetería, vergüenza y perversión.

Esta decisión de involucrar a los músicos en esta primera pieza determinó su entrada en las siguientes escenas. Sus figuras a más de servir como apoyo a la composición musical, se volvieron interesantes como presencias escénicas y entonces comenzamos a encontrar el sentido, con la total conciencia que no podíamos ir muy lejos, sino hasta que estuviésemos in situ, con la escenografía armada.

6.3.2 Caminata del pueblo (Escena 1)

El pueblo camina en proscenio, mientras la primera escena sucede en la plataforma de 4 metros. La idea de esta coreografía era mostrar un pueblo represor que critica y comienza a difundir la noticia de brujería. Así mismo, había que montar la estructura para la segunda escena, por lo que simbólica y prácticamente, este recorrido era fundamental.

En vista de la necesidad de buscar eficiencia y síntesis en el movimiento y de la necesidad de movilizar las mesas y sillas constantemente para las transiciones requeridas, se generaron varios desplazamientos que desde su sencillez se volvían interesantes, a pesar de ser cotidianos, en escena se volvían extra cotidianos.

Tengo que decir que fue difícil coordinar con varios de los actores estas acciones tan sencillas, algunos de ellos nunca hicieron el ejercicio sino hasta el día de la obra misma. (Anexo 6)

6.3.3 Colocación de la plataforma para Proctor y Elizabeth (Transición de Escena 1 a 2)

Este momento sufrió varias modificaciones, el primer borrador fue creado y montado durante los ensayos en el establo de la Universidad. En éste, los actores no sólo armaban la estructura, sino también rodaban encima de ella de manera continua. Este movimiento fue desechado en el teatro ya que los vestuarios impedían realmente el desarrollo del mismo. En su defecto, en los días de la presentación de la obra, todo se sintetizó y esta coreografía se redujo a caminatas en círculos del elenco joven femenino.

6.3.4 Retiro de la plataforma de Proctor y Elizabeth (Transición Escena 2 a 3)

Al finalizar la segunda escena, queda Proctor sólo en la plataforma. El pueblo acusador, empieza a retirar uno a uno los pupitres, lo hace de una manera bastante lograda, como las fichas de un ajedrez que se mueven ordenadamente. La coreografía

termina con Proctor arrodillado en un solo pupitre. Las luces bajan, para el abrazo de la Sra. Nurse, el que permite a Proctor desplazarse hacia la siguiente escena.

Desde la sencillez de la acción, se logra proponer una escena cargada de simbolismos, sin necesitar ningún artificio expresivo, ni decorativo. La claridad de los movimientos sugiere y muestra la soledad a la que es condenado Proctor. Desde mi perspectiva, esta es una de las imágenes más conmovedoras de la obra, en donde realmente la funcionalidad de la coreografía no le resta significado y fuerza. (Anexo 5)

6.3.5 Entrada de Abigail, elevación de torso (Transición Escena 2 a 3)

Esta imagen fue encontrada en los talleres de improvisación con Chevi Muraday, sin embargo nunca fue ensayada hasta el día del estreno y a pedido de Jaime Tamariz. A pesar de no haberla ensayado anteriormente, fue lograda sin problemas por el elenco joven femenino.

Abigail aparece en escena, acciona algunos movimientos para caer sobre ellas. Ellas la cargan y la suben al andamio, donde ella agita brazos y torso y vuelve a ser cargada, para transitar al siguiente acto.

6.3.6 Frío del juicio final (Escena 3)

El andamio se moviliza al centro del escenario, en su interior sentados los jueces, una fila de nueve sillas se visualiza en una esquina de la escena, ahí sentadas las jóvenes del elenco femenino y Parris. El movimiento que se generó en este momento,

sucedió de manera muy natural y fue resultado de la organicidad del trabajo corporal del elenco, quienes lograron sensibilizar su fisicalidad y abrir su escucha al servicio de la tensión dramática que se iba tejiendo en ese momento. Momento brillantemente logrado y creado por las actrices, sin grandes pautas de nuestra parte. (Anexo 7)

6.3.7 Transición del juicio (Escena 3 a 4)

El día anterior al estreno, se sugirió la posibilidad de recurrir nuevamente a los músicos, para crear un ambiente de mayor tensión y caos, el que sería reforzado no sólo por el recorrido de los actores (3 meses han pasado según la obra) en escena, por lo que fueron parte de esta transición en los ensayos del Teatro Sánchez Aguilar. Nuevamente exacerbamos la utilización del recurso de mover sillas y pupitres, esta vez para crear una montaña de los mismos frente al andamio. La intención era, la de llevar todo al máximo de su decadencia, desorden e histeria. Una vez terminado el juicio, todo el elenco vuelve a correr en penumbra, mientras carga, arrastra o tira un objeto. Finalmente y por razones espaciales, se obvió la presencia de los músicos en esta escena. (Anexo 9)

6.3.8 Huída del ritual

El juicio termina con una bella imagen de Abigail y Mary, huyendo con una lámpara.

El montaje coreográfico de Las Brujas de Salem, tuvo grandes inconvenientes para ser realizado con anterioridad ya que no podíamos ensayar con la estructura, lo que

reducía nuestro rango de posibilidades. También nos dimos cuenta que la coreografía no podía ocupar mayor espacio dentro de la dramaturgia total de la obra, sobre todo por razones de tiempo y de espacio. Creo de manera convencida que si hubiésemos podido montar la obra, con la estructura ya lista, otro hubiese sido el resultado y nuevas formas hubiesen sido encontradas. Un ejemplo de esto fue la última función, en la que cambiamos el inicio de la obra, reintegrando los músicos en la estructura y permitiendo dar continuidad a la idea de la huida del ritual, haciendo que las chicas bajen por ahí.

Cada función ofreció nuevas posibilidades para reacomodar la obra, tanto a nivel sonoro, en iluminación, y también en la coreografía.

6.4 Ensayos de la obra y montaje de las escenas

Este intenso período que abarcó casi un mes, implicó un trabajo de resistencia para todo el equipo, la mayor dificultad se situaba en la falta de asistencia de los participantes. La coreografía se mantenía suspendida, a la espera y al servicio del montaje de las escenas. Sin embargo de manera independiente y fuera de los ensayos grupales, nos reuníamos con las actrices jóvenes.

6.5 Montaje de escenografía

El armado y montaje de la obra fue realizado el día jueves 6 y viernes 7 de octubre. Por el grupo de técnicos del teatro, el grupo de apoyo de Daemon y nuestro equipo de actores. (Anexo 4)

6.6 Funciones de la obra

La obra se presentó 3 veces, teniendo un buen desarrollo. Cada función permitió mejorar el nivel actoral y se fueron corrigiendo los errores desde la parte técnica también. Muchas modificaciones se hicieron en cada espectáculo, para limar las imprecisiones que aún se presentaban.

7. Los Recursos Humanos

Este proyecto fue realizado en base a la idea de la creación de grupos operativos, los que se especializaban y desempeñaban en áreas distintas. Cada uno sosteniendo y generando desde el mismo contenido, resultados diversos en cada rama. En función de mi proyecto, puedo nombrar a:

- Coreografía: Yelena Marich y Nathalie Elghoul

Los actores/profesionales de nuestra promoción quienes participaron en el montaje fueron:

Carolina Jaume/ Elizabeth

Jaime Tamariz/ Parris

Elena Gui/ An Putnam

Ronald Farina/ Thomas Putnam

Vito Muñoz/ Sr. Nurse

Marcelo Cornejo/ Cheveer

Gregory Garay/ Willard

Paco Barcia/ Hathorn

Francisco Pinoargotti/ Danfort

Ana Buljubashich: Títuba

Aníbal Páez: Hale

Los actores invitados:

Ariane Tavernier: Betty

Alejandro Fajardo/ Proctor

Rocío Maruri /Abigail

Marina Salvarettza/ Rebeca Nurse

Elena Gui/ An Putnam

Ana Paula Pérez/ Mery

Las actrices (estudiantes) invitadas de la carrera de Comunicación Escénica de la Universidad Casa Grande: Viviana Hoyos, Angela Aguirre, Daniela Sánchez, Miosotys Mora, Gabriela Falquéz, Ana Paula Pérez.

8. Autoevaluación

Mi función dentro de este proyecto de aplicación profesional, ha sido importante

en la medida de haber podido experimentar un proceso creativo ecléctico, heterogéneo e inusual, como una observadora activa. A diferencia del aporte de los demás compañeros, quienes vivieron la experiencia desde el interior, yo sentí que era necesaria desde el exterior para poder organizar ciertas ideas y aportar de esa manera, como un ojo externo. Sobre todo las últimas semanas, en las que estaban casi todos dentro del ensayo, incluidos Jaime Tamariz y Paco Barcia.

No puedo decir que pude experimentar grandes ideas coreográficas en un mes de trabajo, el tiempo fue un gran limitante para un proceso más profundo. Pero sobretodo la arquitectura del espacio y la imposibilidad de ensayar con la estructura, por ende con los niveles y posibilidades reales, que esta me podía ofrecer. Una vez decidida la utilización de una gran escenografía, se redujo el espectro del juego coreográfico, la necesidad de ser funcionales y no decorativos determino el proceso creativo. Pude comprender que es imposible posicionar a la coreografía al mismo nivel que la construcción dramática en la puesta en escena teatral, al menos que se pueda entrar en procesos prolongados de búsqueda de personajes y fisicalidades pertinentes para cada uno de ellos. Y sobre todo que esto sea un acuerdo desde el inicio, como una elección artística.

Pero la danza, el movimiento o las acciones físicas, son siempre enviadas a un segundo plano. La tendencia del teatro y del lenguaje verbal monopoliza muchas veces la escena, desvalorizando la importancia del desarrollo de dramaturgias corporales llenas de sentido.

La rapidez y premura con la que se construyeron las escenas y la coreografía,

fueron una carta en contra para la construcción de un lenguaje coreográfico más elaborado para cada personaje, como hubiese querido explorar. Sólo pude hacerlo muy brevemente con el personaje de Abigail y Proctor. Con ellos pudimos conversar acerca de los centros motores que regían el personaje.

A pesar de la falta de tiempo, el resultado logrado en las 3 funciones superó nuestras expectativas, tanto en la ejecución actoral, como en la majestuosa escenografía que se logró.

Estas experiencias son forjadoras de tolerancia y empatía, ya que trabajar desde y con perspectivas tan opuestas, requiere de una gran dosis de humanidad y apertura. Sobre todo en el momento de querer transmitir pautas a compañeros que no tienen experiencia teatral, o no tenían la actitud y rigor de recibirlas. Sin embargo el grupo humano fue capaz de resolver las diferencias con bastante respeto y prudencia, aunque desde el caos.

El mayor trabajo para mí radicaba en la aceptación de nuevas formas de trabajo, desde la elección de un gran teatro para presentar una gran obra, con un gran elenco, para un público al que quizá intuyo, no le interesaba el teatro sino el escote de las estrellas de televisión que iban a ver. Sólo espero que la estrecha línea que separa el show de una verdadera intención de construir una inédita obra teatral, haya sido entendida y que realmente hayamos podido trasgredir esa experiencia con un público y una ciudad a la que le encanta consumir ese tipo de obras.

Resuenan en mí las palabras de Paula Sibilía en su ensayo “El artista como

espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática”, cuando dice: “A la osadía artística le incumbe, por tanto, la difícil misión de eludir las seductoras trampas del yo. Habrá que saber esquivar (o explotar), de algún modo, eso que lleva a las subjetividades contemporáneas a mostrarse desesperadamente y de la manera en que sea, intentando conquistar las vitrinas de los medios de comunicación y del mercado para tener la garantía que son alguien” y también cuando afirma: “En una cultura que insta a vivir bajo la lógica de la visibilidad y que inculca en los sujetos una búsqueda tan ansiosa por la espectacularización del yo, además del deseo de obtener celebridad a cualquier costo, ya no basta ser alguien o hacer algo. Además todo el tiempo, hay que performar, mostrarse haciendo lo que sea y siendo alguien. Y por supuesto también es necesario ser visto en esa exhibición”. (Sibilia, 2013).

9. Bibliografía

Ginger, S. (2005). *GESTALT: EL ARTE DEL CONTACTO*. Barcelona: RBA LIBROS.

Sibilia, P. (2013). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática . *DIXIT No. 18*, 4-19.

10. Anexos

10.1 Foto sala de ensayos Universidad Casa Grande	28
10.2 Fotografía y vídeo inmersión Chevi Muraday	29
10.3 Foto ensayos y montaje de ritual con mesas y sillas.....	29-30
10.4 Fotos y vídeo de escenografía	31
10.5 Foto casa Proctor	32
10.6 Foto primera escena caminata del pueblo	33
10.7 Foto « Frío » juicio final	33
10.8 Foto Horca de Proctor	34
10.9 Foto de músicos en escena	34

10.1 Sala de ensayos de la Universidad Casa Grande.



10.2 Fotos y Video Inmersión coreográfica Chevi Muraday.

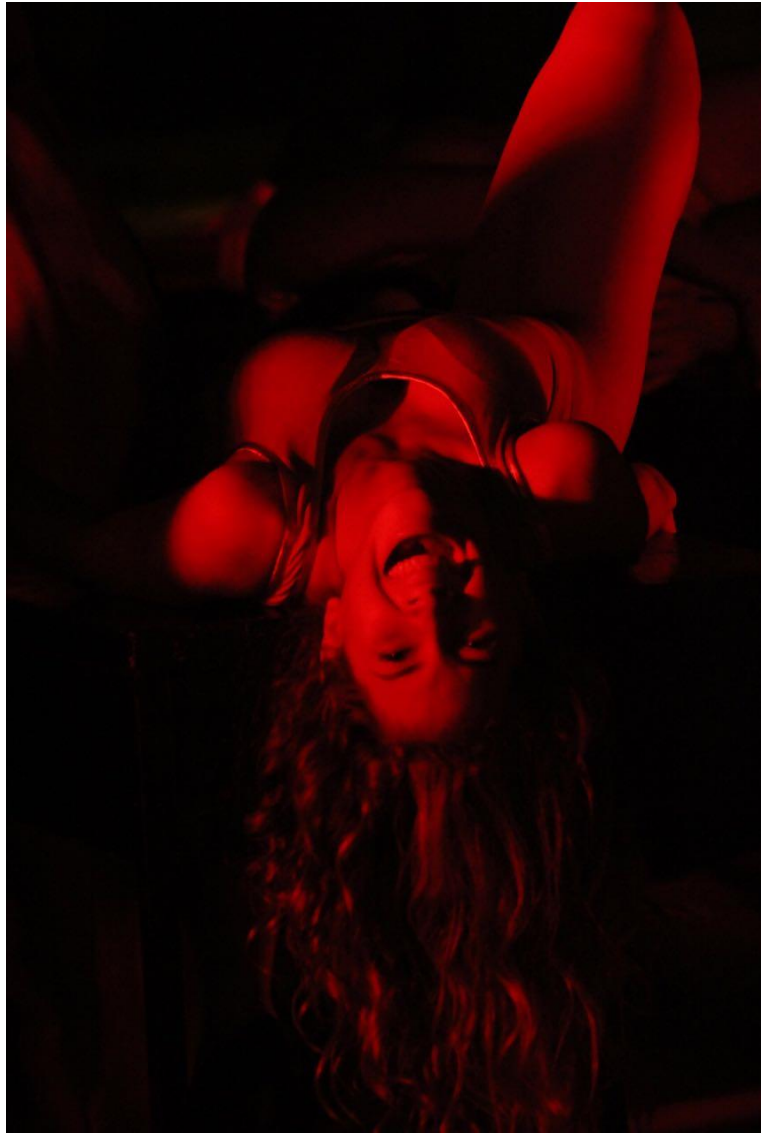
<https://www.youtube.com/watch?v=YH1on3pXOEI>



10.8

10.3 Ensayo de la escena del ritual con mesas y pupitres.



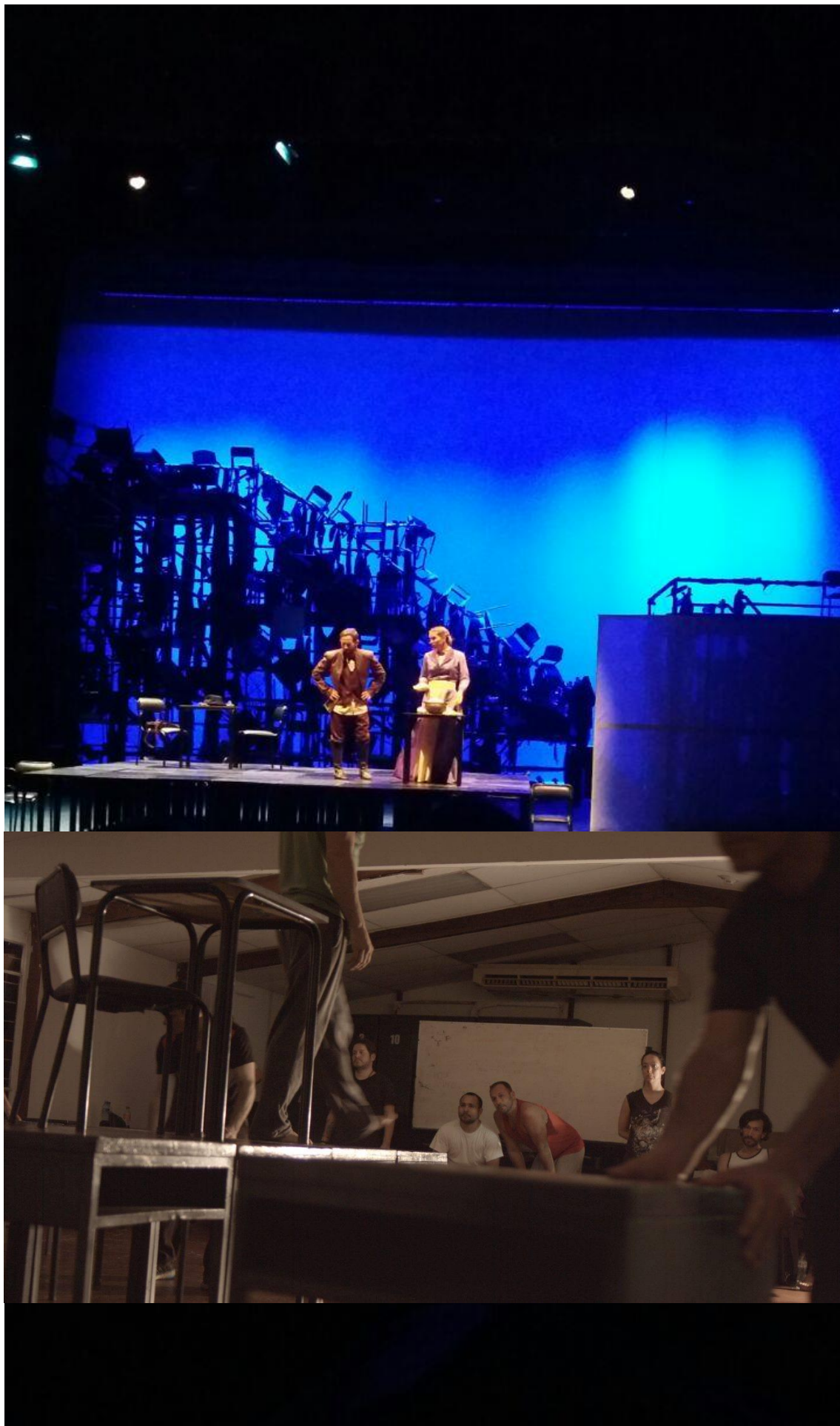


10.4 Fotos y video Montaje de la escenografía

Video: <https://www.youtube.com/watch?v=qHBt3faNY04>



10.5 Fotos casa de Proctor



10.6 Primera escena caminata del pueblo



10.7 Foto de la escena del « Frío » del Juicio final



10.8 Foto de la escena de la Horca



10.9 Foto de los músicos en escena

