

INVESTIGACIÓN CREACIÓN EN EL AULA

proyectos de investigación en el aula

Juan Camilo Molina Cruz
Luis Fernando Loaiza Zuluaga
Carlos Julio Jaime
José Fernando Ovalle Lopera

ENSAYO PRELIMINAR
Carlos Alberto Sánchez Quintero



Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro
Vicerrectoría de Investigaciones y Posgrados
Universidad de Caldas

LA ESFINGE
PROYECTO EDITORIAL

Universidad de Caldas

Felipe Cesar Londoño López
Rector

Orlando Londoño Betancourt
Vicerrector Académico

Luisa Fernanda Giraldo Zuluaga
Vicerrectora de Investigaciones y Postgrados

Manuel Humberto Jiménez Ramírez
Vicerrector Administrativo

Andrés Felipe Betancourth López
Vicerrector de Proyección

Claudia Jurado Grisales
Decana Facultad de Artes y Humanidades

Daniel Enrique Ariza Gómez
Director Departamento de Artes Escénicas

Claudia Patricia Leguizamón Londoño
Directora Programa Licenciatura En Artes Escénicas

INVESTIGACIÓN CREACIÓN EN EL AULA **proyectos de investigación en el aula**

Primera edición marzo de 2018
Bogotá, D.C.

Coordinación editorial **Amparo Lucia Olaya Segura**
Fotografía portada **Juanita Alvarez Holguin**
Estudiante del Programa de Diseño Visual
Universidad de Caldas

Impresión Impresos Éxito
Milton Cesar Lenis Aroca
Calle 3 # 22 – 40
Teléfono 3143059255
miltoncesarlenis@gmail.com

Impreso en Colombia
ISBN 978-958-59709-2-2

La edición de este libro se hace posible gracias a la nueva propuesta de la Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados al abrir esta posibilidad de generar espacios de investigación no solo como actividad de expertos sino como posibilidad desde el aula de pregrado.

Agradecimientos especiales a la Vicerrectoría Académica, a la Facultad de Artes y Humanidades, al Departamento de Artes Escénicas y al programa Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro.

Al Programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística Proyecto LEA de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y a la Casa de la Cultura de Usaquén por abrimos sus espacios para comprobar avances en el proceso creativo.

Al Teatro La Esfinge por darnos la opción de hacer realidad esta publicación.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN EL AULA

| | |
|----------------------------|---------------|
| Montaje III | (G5L0017) Gr2 |
| Montaje I | (G5L0019) |
| Montaje III | (G5L0017) Gr1 |
| Fundamentos de Coreografía | (G5L0077) |

DOCENTES RESPONSABLES:

Juan Camilo Molina Cruz
Luis Fernando Loaiza Zuluaga
Carlos Julio Jaime
José Fernando Ovalle Lopera

TABLA DE CONTENIDO

ENSAYO PRELIMINAR

| | |
|---|---|
| Investigación – Creación en el aula: Cuatro experiencias..... | 9 |
|---|---|

CAPITULO I

| | |
|---|----|
| La creación colectiva como sistema de trabajo en la investigación creación..... | 25 |
| 1. Introducción..... | 26 |
| 2. Reflexiones sobre el proceso | |
| 2.1 Acerca de la creación colectiva..... | 28 |
| 2.2 Para empezar..... | 30 |
| 2.3 En el camino..... | 32 |
| 2.4 La llegada..... | 35 |
| 3. Material dramaturgico resultante (La Toma)..... | 38 |
| 4. Conclusiones..... | 60 |

CAPITULO II

| | |
|---|----|
| El método de las acciones físicas como detonante para la creación del personaje trágico en la puesta en escena de la obra <i>Lástima que sea una p...</i> de Jhon Ford..... | 63 |
| 1. Introducción..... | 64 |
| 2. Línea de sucesos de <i>Lástima que sea una p...</i> de Jhon Ford..... | 67 |
| 3. Reflexiones de los estudiantes..... | 74 |

CAPITULO III

| | |
|--|-----|
| Interpretación y actuación en el ritual y desde el teatro..... | 97 |
| 1. Introduccion..... | 98 |
| 2. Comentarios de los estudiantes..... | 100 |
| 3. <i>Naturaa...</i> (creación colectiva)..... | 111 |
| 4. Comentario tomado a manera de conclusión..... | 131 |

CAPITULO IV

| | |
|---|-----|
| Del texto literario a la narrativa danzada..... | 133 |
| 1. Presentación del proyecto..... | 134 |
| 2. Memorias..... | 137 |
| 3. Reflexiones sobre la palabra/movimiento..... | 144 |
| 4. Sobre aspectos disciplinares..... | 148 |
| 5. Conclusión desde una memoria..... | 150 |

PRESENTACIÓN

El Proyecto Editorial La Esfinge, presenta a la comunidad académica, y en general, al movimiento teatral colombiano la publicación del libro: **Investigación Creación en el Aula**. Procesos liderados por los docentes: Juan Camilo Molina Cruz, Luis Fernando Loaiza, Carlos Julio Jaime, y Fernando Ovalle Lopera, de la Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, de la Vicerrectoría de Investigaciones y Posgrados de la Universidad de Caldas.

La publicación también comprende el ensayo preliminar: *Investigación – Creación en el Aula: Cuatro Experiencias*, del maestro Carlos Alberto Sánchez Quintero, Coordinador del área de Artes Escénicas del proyecto curricular LEA de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y director de la Clínica de Investigación Teatral de La Esfinge Teatro de Ilusiones, grupo que ha venido manteniendo estrechas relaciones con algunos procesos de creación con el Teatro Inverso, y el grupo de Investigación Teatro, Cultura y Sociedad del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

Es sobre estas cuatro experiencias que el libro profundiza, destacando su importancia para los maestros de Artes Escénicas en formación, y para los futuros directores de escena, pues sus procesos están descritos con mucha claridad y suficiencia por parte de los mismos estudiantes.

Esperamos entonces que esta nueva publicación llene un espacio en esta materia, y se convierta en un texto de consulta obligada para toda la comunidad educativa, y para el movimiento escénico en Colombia, tan ávido de este tipo de reflexiones.

AMPARO LUCÍA OLAYA SEGURA
Coordinadora del Proyecto Editorial

ENSAYO PRELIMINAR

Investigación – Creación en el aula: Cuatro experiencias

Por Carlos Alberto Sánchez Quintero*

El conocimiento no es una vasija que se llena, sino un fuego que se enciende
Plutarco

SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN EL AULA

Este epígrafe que encabeza el presente ensayo, y que ha sido atribuido a Plutarco, bien podría interpretarse como si fuera una sentencia del mismo Paulo Freire, cuando en su *Pedagogía del Oprimido*, se refería precisamente, a lo que él señalaba como la *Educación Bancaria*, es decir ese enfoque pedagógico, según el cual, la labor del docente consistía simplemente en atiborrar de datos la mente del estudiante, considerando que en efecto se trataba de una vasija a la cual se debía rellenar con toda suerte de información (Freire, P. 1970). Era lo que también se consideraba como un enfoque *Transmisionista*, es decir que el papel del docente era simplemente el de transmisor del conocimiento. Por suerte ese enfoque ya ha entrado en desuso en la actualidad, pero sin embargo, no hay que cantar victoria.

El trabajo que nos compromete a continuación, es el de subrayar los parámetros sobre los que se desarrollan las cuatro experiencias de Investigación – Creación en el aula, liderados por cuatro docentes de la Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de

Caldas, maestros que con sus estudiantes han emprendido la sistematización de dichas experiencias, y que en últimas son los verdaderos protagonistas de estas aventuras creativas.

Sobre la Investigación en el aula, se han tejido muchas leyendas urbanas, y debemos confesar que es muy difícil no caer en la tentación de la postmodernidad, que en muchas ocasiones quiere banalizarlo todo, achatar algunos conceptos reduciéndolos a lo efímero, y en una especie de alquimia seudo académica todo lo vuelve líquido, razón por la cual solemos referirnos al arte y a la cultura en estos momentos como a *La cultura o la civilización del espectáculo* (Vargas Llosa, M, 2012) y a tratarla en términos de *Emprendimiento*, monstruo del neoliberalismo que con sus afilados colmillos solo ve el binomio costo-beneficio; razones que no están muy lejos de los decretos, reglamentaciones y circulares del Ministerio de Educación y de las Secretarías de Educación que han encorsetado los procesos educativos en estándares internacionales en consonancia con la marea de la *Globalización*, imponiendo a los docentes asimilar como propios, documentos en los que sin disimulo se obliga a decir mentiras o verdades a medias, sobre todo a las instituciones oficiales, ante la amenaza permanente de no poderse acreditar, o renovar, los respectivos registros, sin los cuales no pueden funcionar los proyectos curriculares.

En consecuencia, es en este contexto donde nos movemos cuando se plantea lo referente a la práctica pedagógica de la *Investigación en el aula*. Cuando hablamos de Investigación es casi inevitable referirnos a la Metodología de la investigación. Este es otro de los mitos que se ha convertido en el fantasma que aterra a los artistas y docentes en las diferentes disciplinas artísticas: Creer que la investigación, debe pasar obligatoriamente por el conocimiento, a veces mirado de manera dogmática, del Método científico, y concluir que no se puede hacer investigación, sino es a través de estos instrumentos. (Bunge, M. 1990)

Sin desconocer la importancia de una metodología que nos arroje luz, y nos esclarezca algunas dudas en torno a los procedimientos que acompañan nuestros procesos de creación, el método, no se puede convertir en una camisa de fuerza, aun en los ambientes académicos en los que nos desenvolvemos, pues la creación en la mayoría de los casos se ha amparado en los territorios propios de la intuición, y por qué no, de la inspiración. A pesar de hallazgos muy importantes que a la luz de esos procedimientos se han producido, tampoco debemos alinearnos en la posición extrema (Ahora que vuelven a ponerse de moda los extremos) de hacer caso omiso de los aportes de una metodología que se inscriba a partir de enfoques diversos, cuando nos referimos a lo cuantitativo y a lo cualitativo.

En nuestro trabajo hemos aprendido a utilizar todas las *formas de lucha*, y allí tienen cabida todas las estrategias, las tácticas y los procedimientos que nos permiten acceder a los umbrales del descubrimiento; procesos de consolidación y refinamiento del conocimiento y que, en conjunto,

nos ayudan a no titubear en el largo camino de la experimentación. Esa práctica constante, y acaso un poco ecléctica, que genéricamente, en pedagogía la podemos autodenominar como *aprender a aprender*. En este orden de ideas, es importante aprender a diagnosticar (Clínicas de investigación) situaciones especiales en el aula, sistematizar conocimientos en el terreno disciplinar y pedagógico, para intervenir con *verosimilitud* en los problemas que se presentan en el día a día de nuestra labor docente en el espacio paradigmático de nuestro oficio, como es el escenario o el aula de clase.

LAS INEVITABLES PREGUNTAS

Por supuesto en Investigación es la *curiosidad* el estatuto más importante, y se manifiesta en forma de preguntas, otros más doctos dirán Problemas de investigación, o Preguntas problémicas, como quieran. Entonces la cuestión es: ¿Cómo Identificar los Problemas? ¿Dónde, cuándo, y cómo se pueden resolver? ¿La temática surge del problema o es el problema el que surge de la temática? ¿Cómo rastrear información? ¿Existe material bibliográfico? ¿Ya se ha publicado algo sobre el asunto? (Hernandez S, 2010)

Y en torno de los objetivos qué podemos decir. ¿En qué problema nos queremos meter a resolver? ¿Sí vale la pena? ¿Y de la formulación de hipótesis? Esto suena como muy serio. Ahora sí parece que nos metemos en ese berenjenal de la investigación y el método científico. Pues de todas maneras, sea cualquiera la forma en que resolvamos cómo vamos a investigar, pues a recoger información se dijo, y no solo a recogerla sino analizarla; mejor dicho a ponemos los binóculos de la *Hermenéutica*, el análisis y la interpretación del discurso. Ahora entrados ya en gastos, a sacar la cajita de herramientas y entrar a resignificar toda la discusión, el debate, incluyendo lo verbal y lo no verbal; aun lo puramente anecdótico, todos los presuntos implicados. Las notas de campo, los diarios, las impresiones e interpretaciones subjetivas, objetivas y adjetivas. En fin a observar con seriedad, y a registrarlo todo. Toda una narrativa y una descriptiva que desembocan en ese océano plagado de tempestades y de playas de plácidas arenas que es la investigación en el aula.

SOBRE LA INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

La realidad de nuestra práctica disciplinar nos hace aterrizar necesariamente en el filo de la navaja de la dicotomías del ser o no ser. ¿Somos artistas docentes o docentes artistas? Juego de paradojas que como todo juego es algo muy serio. *Juego mi vida, cambio mi vida, de todos modos*

la llevo perdida sin remedio. (De Greiff, L) ¿Somos creadores investigadores o investigadores creadores? Lo que la experiencia y el derecho consuetudinario que nos gobierna como creadores, es que indefectiblemente, tarde o temprano, terminaremos de maestros, haya o no proyecto curricular, con Licenciatura o sin licenciatura... ¡Enseñaremos!

Pero si esa es la verdad, hemos de apelar a la *Investigación – Creación* como una estrategia pedagógica en el espacio del aula o en el espacio del escenario. Ya en ese terreno nuestro rol cambia sustancialmente, pues ahora oficiamos de mediadores en la construcción del conocimiento, es decir en los procesos de creación. Esa premisa requiere de poner al día un currículo integrado, y por supuesto, contextualizado en las prácticas de investigación y enseñanza, o mejor, en los procesos de enseñanza – aprendizaje; que aunque parezca un concepto algo desueto, seguimos caminando por esos enfoques y en esas direcciones didácticas y pedagógicas.

Esta metodología imbricada en los procesos de creación presupone dinámicas específicas en lo colectivo, en donde se tengan en cuenta los contextos, la vida y los intereses de los participantes en la experimentación. Ello obliga también a articular los planes de estudios, llámense syllabus, programas o planes de clase, como un sistema de puentes entre la pedagogía, la investigación y la vida. Como ya se dijo, eso conlleva a transformaciones radicales en la idea que se tiene del maestro y su rol en el espacio del aula de clase.

La Investigación – Creación, además de favorecer actuaciones e intervenciones en lo cognitivo, lo emocional; la conjunción dialéctica de la praxis, es decir el dialogo constructivo entre la teoría y la práctica. ¿Con qué fin?, obviamente con el fin de generar conocimiento. Ese conocimiento (Creación) fruto de la experiencia del disfrute y por qué no, del goce por la indagación, observación y diálogo constante sobre los descubrimientos, los hallazgos, que a través de las inquietudes del colectivo, ese *Convivio* entre maestros y estudiantes, paralelo al de actores, espectadores, van construyendo precisamente, paso a paso los diferentes procesos de investigación, que en últimas develan, si se quiere, la enseñanza o el aprendizaje mutuo de actitudes y estrategias, que corren simultáneamente con el ajuste de contenidos y procedimientos. La Investigación – Creación en el aula es en esencia un espacio de encuentro, confrontación, pero sobre todo, de comunicación, es decir, un espacio de formación de significados compartidos. (Dubatti, J 2015)

CUATRO EXPERIENCIAS

En el mes de noviembre de 2017, en la sede Macarena A, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se realizó el evento *Encuentro de Saberes* en el cual participaron los proyectos curriculares Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas y la Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística – LEA – de la Universidad

Distrital. En este encuentro se presentaron los trabajos escénicos: *La Toma*, producto del proceso de Investigación – creación con estudiantes que cursaban la asignatura *Montaje III- grupo 2*, bajo la orientación del docente Juan Camilo Molina Cruz; y *Náturaa...* también producto del proceso de Investigación – creación con estudiantes que cursaban la asignatura *Montaje III- grupo 1*, bajo la orientación del docente Carlos Julio Jaime.

Este encuentro se replicó en la Casa de la Cultura de Usaquén, al cual asistió la comunidad de la localidad, expresada en diversas poblaciones que intervinieron de manera entusiasta en los conversatorios que generaron las presentaciones de las dos puestas en escena. Por otra parte se realizaron unas lecturas específicas (diagnósticas) sobre los montajes, con la intervención de la *Clínica de Investigación Teatral* de La Esfinge Teatro de Ilusiones. En parte estas observaciones encuentran ecos de su expresión en el presente ensayo.

I Experiencia

LA TOMA, O SOBRE EL DAÑO QUE HACEN LOS MEDIOS

Docente responsable:

Juan Camilo Molina Cruz

El resultado de este proceso fue la creación del texto dramático y la subsecuente puesta en escena de la obra: *La Toma*, un montaje que se construye bajo los criterios de La Creación Colectiva, en una lectura muy particular que propone el docente con su grupo de estudiantes. (***La Creación colectiva como sistema de trabajo en la Investigación – Creación***) Así se parte de los lineamientos del programa de la asignatura Montaje III que entre otros aspectos considera cuestiones de vital importancia en la fundamentación y la visión de un desarrollo procesual de las temáticas: Elementos estructurales del Drama, los universos de ficción en el marco del proceso de experimentación; las formas, lenguajes y maneras no convencionales de abordar la creación escénica dando concreción a las prácticas investigativas en el aula con sus variables: Investigación – Creación; la Puesta en escena y los lenguajes de la actuación, todo mediado por el enfoque de construcción colectiva y participativa en el marco del montaje, en donde caben, por supuesto las experiencias creativas, las anécdotas inspiradoras, caracterizando el trabajo de los futuros docentes como: Creadores escénicos y formadores artísticos.

La obra, como ya se dijo, parte de considerar la Creación Colectiva como metodología iluminadora en el proceso de indagación sobre un tema bastante grueso como lo es el Postconflicto, con todas las problemáticas que gravitan a su alrededor: Restitución de tierras, la desigualdad, el asesinato, la desaparición y las distintas formas de violencia. Empiezan entonces los interrogantes por parte del grupo en torno al tema fundamental ¿Cuáles son nuestras necesidades de querer expresar al público espectador, a la sociedad en general? Pero sobre todo mostrar lo relativo al postconflicto, a través del matiz de confirmar cómo todos los días las noticias ocultan la verdad. (Pos verdad). Aparece entonces la alternativa que ofrecen las Analogías y la Improvisación.

En la Creación Colectiva, la concreción del texto dramático es la última etapa del proceso, y por lo general lo realiza una comisión, o se encarga a algún integrante del grupo, con disposición para la escritura en su redacción final. El texto dramático que se presenta en esta publicación tiene unas características muy especiales, pues al recrear el set de un noticiero, se acerca más a un guión audiovisual, y así los cuadros y las escenas están organizados a través de *Encuadres* que le dan más dinamismo, y por qué no, más dramatismo al pulso de las acciones y las situaciones que hilvanan las líneas temáticas y argumentales de la obra, donde se pueden leer escenas tratadas desde una óptica naturalista – costumbrista, con otras desde el surrealismo que contenían el plano metafísico al cual los personajes se vieron compelidos. A estas características de la obra y de los recursos del montaje, en la clínica – diagnóstica que se realizó en la Casa de la Cultura, se acuñó el término para definirla como una propuesta Panfletaria – metafísica, o una Metafísica - panfletaria.

Es importante escuchar las voces de los creadores, en este caso, de los estudiantes que participaron en el proceso, y que son los autores de unas reflexiones muy serias que se proyectan como los conceptos que quedan en firme en torno de su experiencia como investigadores – creadores. Resumiendo algunas de estas reflexiones podemos citar aspectos como:

La importancia de asumir los diversos roles que ayudan parcial o permanentemente al proceso, el grado de compromiso y responsabilidad expresado en lo Colectivo como estrategia, el poder experimentar de primera mano. La convivencia en el proceso. La Metodología. El Nuevo conocimiento. La Improvisación. La libertad de creación. La capacidad de diálogo y resolución de conflictos y sobre todo el poder generar obras mucho más completas y arraigadas al contexto. Se señala también la importancia de trabajar con parámetros como La incertidumbre, y la necesidad de una buena comunicación, pues el proceso estará siempre expuesto a cambios.

Los estudiantes también ponen énfasis especial al empleo de las Estrategias, y especialmente de los Detonantes, como las imágenes, las canciones, los poemas, textos, videos, y experiencias

que por lo demás estuvieron contextualizadas en el Movimiento Universitario del momento. Un tema que siempre estará presente en el auscultamiento de nuestra realidad, y tiene que ver con el papel que juegan los medios de comunicación con la corrupción constante. La cruel realidad del día a día de la información de un país. La imagen de Jaime Garzón, será inevitable de evocar, cuando se recrea la famosa expresión del comentarista deportivo Cesar Augusto Londoño, que no encontró otra manera más apropiada de expresar su indignación ante el cruel asesinato del periodista: *¡País de mierda!*, esta locución amplificadas en un coro de la obra, adquiere una resonancia especial, y de seguro, actuará como un dispositivo emocional por parte del público.

II Experiencia

LÁSTIMA QUE SEA UNA P... O EL ADIOS DE UN HERMANO CRUEL

Docente Responsable:

Luis Fernando Loaiza Zuluaga

Definitivamente las ideas de Stanislavski, el gran director teatral, pero sobre todo, del pedagogo siguen teniendo vigencia y son el fundamento, cuando se trata de explorar los meandros más sinuosos del arte de la actuación. En este orden de ideas, el proceso que a continuación someten a una profunda reflexión los estudiantes de Montaje I, **(El Método de las acciones físicas como detonante para la creación del Personaje Trágico en la puesta en escena de la obra Lástima que sea una p... de Jhon Ford)** sobre el pretexto dramático que emplearon para su trabajo de puesta en escena, bajo la coordinación del maestro Luis Fernando Loaiza Zuluaga, es la obra de uno de los autores del teatro isabelino, el inglés John Ford: *Lastima que sea una Puta*.

Un detalle adicional sobre la obra. En el año de 1971, el director italiano Giuseppe Patroni Griffi, realizó una versión cinematográfica, con una hermosa partitura musical de Ennio Morricone, llamada *Adiós hermano cruel*, esta obra; como muchas de las piezas del teatro isabelino, y en particular de Shakespeare, son de tema italiano. La acción se sitúa entre Parma y Mantua, durante el Renacimiento, y recaba en la relaciones incestuosas entre dos hermanos, con final fratricida.

Tenemos entonces unos personajes supremamente complejos que invitan, por supuesto, a un gran trabajo de actuación. El proceso de inmersión, en la obra, como lo define su director, parte

del programa curricular (Trayecto curricular) donde las metas están puestas en el rol como actores de los estudiantes. Este recorrido implica aproximaciones a nuevos lenguajes de la actuación, al auto-reconocimiento, al entrenamiento en la Improvisación, y en general a los encuentros vitales referidos a la creación del Personaje Dramático.

Como se indicó más arriba, el proceso parte del estudio del *Método de las Acciones Físicas* de Constantin Stanislavski. La construcción del personaje desde el cuerpo y desde la “acción física”, con conceptos imprescindibles como las Circunstancias dadas y la Acción dramática. Esta exploración reflexiva y puesta en práctica del “Método” orientado a la configuración del “Personaje trágico”, presupone indagar profundamente sobre la condición humana, el “Pathos” (Aristóteles), de la tragedia griega, y su herencia o paternidad en la “puesta en escena teatral” (Stanislavski, K. 2013)

Otras cuestiones claves como la imagen y la composición escénica (el “Montaje”), y los detonantes que metodológicamente se refieren a las acciones físicas, son las herramientas en las que se apertrecha el grupo en su laboratorio teatral, y en su particular visión de Investigación-Creación. Simultáneamente, los estudiantes realizan el registro sistemático del proceso creativo, con base en las exploraciones del Teatro Experimental, que asume riegos, a cambio de logros importantes en la innovación escénica y en la sistematización teórica.

El proceso de montaje, que tiene como punto de partida un trabajo académico, obliga a los estudiantes a fungir como Creadores, Sujetos, y Analistas (en el sentido de la reflexión). Así, deben tener en cuenta etapas del proceso como las lecturas dramáticas a primera vista, el descubrimiento del tono trágico, el carácter y el lenguaje, la fábula y la anécdota del texto, la progresión dramática, todo en el contexto de no perder jamás la Partitura de acciones físicas.

El trabajo, siempre de la mano del director, orientó al grupo en el compromiso de crear unos roles creíbles y verosímiles por parte de los protagonistas y de los antagonistas de la obra, pues en esta propuesta no hay roles secundarios, y a pesar de que existe el recurso del doble reparto, todos lo actantes, realizaron un trabajo de seria reflexión de su respectivo proceso de actuación.

En este sentido, los estudiantes aportan valiosísimas ideas en torno a cuestiones claves de su práctica escénica como lo relativo al deseo, el sentimiento o el objetivo del personaje en una escena en específico. El texto, el subtexto y el personaje; categorías como la contención de la energía y las decisiones del personaje en cuanto al deseo. La importancia de la Improvisación y el análisis de los sucesos y objetivos; el descubrimiento de nuevos significados. La observación y la abstracción de las intenciones, de las calidades del movimiento, los gestos y otros estímulos de la acción física trágica.

Finalmente, cabe destacar el excelente nivel de conceptualización de algunos estudiantes, al sugerir, nuevas categorías en torno de la acción dramática como las *Acciones paratextuales*, en tanto complementan el texto, pero que no roban el foco de atención; las *Acciones código*, que expresan algo en específico y logran generar un código en el espectador, es decir, lo va resignificando; las *Acciones tic*, claves en la caracterización; las *Acciones de acotación*, las que insinúa el autor, como: salir, entrar, etc; las *Acciones progresivas*, que no quedan atrapadas en un momento determinado, sino que se van cargando a través de la historia y se muestran como causas, efectos o sucesiones de otras acciones; Las *Acciones sugerentes*, que logran en el compañero una reacción con la que se logre el desarrollo interesante de la escena; las *Acciones de relación situación-intención*, que se generan dentro de la escena o partiendo desde la actitud en la que está el personaje. Si se cambia la intención con la que se efectúa la acción cambia por completo el contexto de la escena. Y por último, las *Acciones acompañadas*, que se dan a través de un objeto. Nos queda entonces todo un arsenal de categorizaciones específicas que nos definen la acción escénica con mayor claridad.

III Experiencia

NÁTURAA, O LA NECESIDAD DE VOLVER AL RITUAL

Docente Responsable:

Carlos Julio Jaime

Esta experiencia, cuyo resultado tuvimos la oportunidad de apreciar en el evento académico antes referido (*Encuentro de saberes*), ***Interpretación y Actuación en el Ritual y desde el Teatro***, materializado en la construcción dramaturgica y en la puesta en escena de la obra *Nátura*, describe un procedimiento muy singular a la hora de abordar la Investigación - Creación en el aula. El trabajo, orientado por el maestro Carlos Julio Jaime, con los estudiantes de la asignatura Montaje III, parte de un estudio muy riguroso sobre el tema de *El Ritual*, soportado en un enfoque integral de los elementos del drama contemporáneo, de su esencia cambiante, y de su carácter polisémico. En este orden de ideas, se plantean cuestiones claves en la práctica escénica, como lo relativo a enfatizar las diferencias entre Actuar y Representar, en el contexto del ritual y del teatro,

es decir en el cómo de la interpretación y la actuación en la práctica ritual y en el acontecimiento teatral.

Lo más relevante de esta propuesta es que se parte de tomar al sujeto, como objeto mismo de la investigación; es decir, investigar sobre sí mismo, en tanto sujeto - objeto de la experiencia y en consonancia con todas las posibilidades expresivas a indagar. Para ello se plantea la necesidad de relieves el concepto y la acción del *Convivo*, esa relación orgánica del intérprete con el espectador, en el marco del espacio teatral (el escenario tradicional o en espacios no convencionales), en donde la vida y la cotidianidad de cada uno de los participantes juega un rol especial, y es cuando la propuesta entra en los terrenos de la Presentación. (Dubatti, J)

La pregunta problémica que guía todo el proceso, parte de interrogarse: *¿Cómo llegar a la presencia del actor tanto desde la interpretación como de la actuación partiendo del ritual para llegar al teatro en una puesta en escena?* Cuestionamiento un tanto complejo que como en los enigmas laberínticos, conduce al equipo de trabajo por los oscuros agujeros de entrada y salida, desde lo individual a lo grupal. Esto requiere de una serie de condiciones, que en las propias reflexiones de los actantes – participantes, es decir, en palabras de los propios estudiantes, y del maestro orientador (Director), han desbrozado el camino, entendiendo el tema del ritual como un acto de fe, una suerte de disposición física, mental y espiritual; transmutación de la energía en detonantes muy fuertes a la hora de la creación. Así la investigación se torna en un hecho que apela a lo personal, a una observación de sí mismo.

Este trabajo de auto observación va de la mano de la identificación con todos los elementos del cosmos, en este sentido se plantea la identificación personal con un animal, que a su vez se relaciona como una unidad con algún elemento de la naturaleza, del planeta, de una estrella, de la galaxia. Este tejido de relaciones en un enfoque holístico, los lleva al *Communitas* (no confundir con “comunistas”), ese palpito colectivo, ese ritual comunitario; aquella entidad unitaria, personal que está integrada y opera en común con otras energías. (Turner, V. 1974)

En el ritual, cobra importancia en su práctica todo lo que tiene valor simbólico. En la propuesta, partiendo de la identificación y configuración con el animal, se articulan otros detonantes, como el texto, la voz, la acción y un elemento escénico (utilería). Sobre los pretextos literarios se retoman otros textos como *La memoria del fuego*, *El Aleph*, *El canto general* y *La escritura del dios*, estos nuevos “detonantes” son el fundamento para el ejercicio de una primera improvisación individual, proyectada en un lapso determinado (Alrededor de 5 minutos.)

En la descripción que los mismos estudiantes hacen de su proceso de trabajo, se dividen en *Comisiones* (procedimiento propio de la Creación colectiva), para indagar lo relativo a la voz, a la

escritura y al cuerpo; y se implementa la *Estrategia* del ritual de compartir, que abarca el ritual del silencio, el ritual de entrada al escenario, el ritual de calentamiento, entre otros. Así, se traza un croquis de desplazamientos, basado en la cosmogonía oriental de los elementales (agua, tierra, madera, metal y fuego), y su proyección iconográfica en la estrella de cinco puntas y el círculo que la rodea en donde se integran todas las acciones, las voces, los sonidos y los elementos. En la articulación del ritual, y su puesta en escena a través del teatro, aparece una acción que hace parte de la ritualidad en nuestra era de la post modernidad, como es aquella ceremonia de la posesión y sujeción del sujeto a la máquina, a los ciber objetos, en este caso nos referimos a la imagen del hombre totalmente enajenado por la telefonía celular, particularmente por el Smartphone. Este momento, al ser contrastado con toda la evocación del ritual de carácter ancestral, étnico y cosmogónico, se plantea como un verdadero *Verfremdung Efek* (efecto de distanciamiento), y aquí ya entramos en las honduras del teatro épico de Bertold Brecht.

Esta propuesta, sin ninguna duda, es de las que en su proceso de Investigación-Creación asume más riesgos, y describe elementos de verdad muy experimentales, desde su sonoridad, su planteamiento espacial, y ese contraste de elementos propios de la ancestralidad y la post modernidad. En la lectura que se realizó a través de *La Clínica de investigación teatral* de La Esfinge, se corroboró precisamente, la importancia del rigor en la acciones repetitivas del ritual y de la ceremonia, es decir en la textura y en el valor simbólico de sus movimientos, de su gestic, del manejo de los elementos proxemicos y kinéticos, que son constitutivos del ritual, pues precisamente, el teatro ha devenido de los ritos, de las ceremonias y de los grandes mitos fundacionales, en todas las culturas. Esa era una de las razones por las cuales Artaud abogaba por la necesidad del teatro de volver a lo primigenio, es decir al ritual.

Importante de la propuesta, es la reflexión profunda que hacen los participantes, al sistematizar la experiencia: según ellos expresaron a manera de conclusión, fueron los textos literarios los que detonaron el proceso para llegar a la puesta en escena. La estrategia empleada para interpretar el texto que más llamó la atención de cada uno de los estudiantes, fue también orientada según la fortaleza creativa que cada uno considerara. Y por supuesto las preguntas orientadoras: *¿Qué es lo ritual en el teatro? ¿Qué elementos rituales pueden ser llevados a escena? ¿Para dónde vamos?* Dos cosmovisiones en yuxtaposición, la oriental y la occidental. Los 4 elementos de la visión occidental; y los 5 reinos mutantes y las 8 formas de manifestación del Espíritu, desde la visión oriental.

Por último, y sin que una cosa tenga que ver con la otra, o precisamente porque lo uno tiene que ver con el todo, al tener la oportunidad de ver el trabajo, el esfuerzo, la sudoración, lo presencial y lo representativo en la creación de sus roles por parte de los participantes; ese derroche de energía y de entusiasmo, es imposible no hacer alguna alusión a *Nayra*, uno de los

últimos trabajos de Santiago García con *La Candelaria*; Aunque *Nayra* se refiere a la energía de la memoria, en el símil del juego de espejos, y de reflejos múltiples; algo similar ocurre en *Náturaa*, que enfatizando más en la energía y en el ritual, el público ve la obra también como en un juego de espejos, la obra ve al público y el público se ve a sí mismo, en un intercambio de imágenes convergentes y divergentes.

IV Experiencia

OJOS DE PERRO AZUL, O COMO COVERTIR EN DANZA UN TEXTO LITERARIO

Docente Responsable:

José Fernando Ovalle Lopera

En esta cuarta y última experiencia que reseñamos para la presente publicación, ***Del texto literario a la Narrativa Danzada***, nos encontramos con un pretexto literario, un relato que se aparta un poco del ciclo macondiano, característico en la narrativa de nuestro Nobel de literatura Gabriel García Márquez: *Ojos de perro azul*, para ofrecernos un proceso de Investigación-Creación en el aula que parte del texto literario a la narrativa danzada. La experiencia liderada por el maestro José Fernando Ovalle Lopera, quién también fuera profesor del Proyecto curricular LEA de la Universidad Distrital, se apoya en el plan de estudios de su asignatura Fundamentos de coreografía, cuyos temas se ponen al servicio del montaje, es el caso de aspectos específicos como: el espacio, el cuerpo, la danza, el desarrollo y el devenir coreográfico de la danza, las nuevas propuestas coreográficas, prosémica, planimetría y estereometría, la *cuarta pared*, que en verdad es un concepto Stanislavskiano; las relaciones de peso, tiempos musicales y atmosferas sonoras. Además del descubrimiento de metáforas, movimiento, estructuras coreográficas, formas de componer y ordenar, en fin, todo lo referente a la puesta en escena y a la composición coreográfica.

El proceso se inicia con la pregunta que da las primeras luces en esta particular experiencia de Investigación – Creación: *¿Cuáles serán los mecanismos, los métodos para motivar un proceso de creación coreográfica teniendo en cuenta las diferentes formas de composición a partir de un texto?* En el cuento de García Márquez, *Ojos de perro azul*, que es de los primeros que publica

nuestro Nobel, aparece el tema de los sueños, y de la muerte, o viceversa, en donde los personajes viven en soledad, con sus pasiones y sus deseos subconscientes. (Un anticipo de la característica de sus personajes en su novela más emblemática). Se explora esa "otra" realidad, quizás más honda y vertiginosa. Aquí nos enfrentamos con esa presencia inevitable de la muerte, y que se vislumbraba precisamente en los sueños.

El maestro que orienta el proceso acude a una metodología que él denomina *Pedagogía mixta y colaborativa*, en donde, como ya se advirtió más arriba, los saberes disciplinares, los contenidos, las alternativas didácticas, las prácticas docentes al interior del aula, y los ejercicios de composición, se engloban en un enfoque pedagógico de *el aprender haciendo*, el famoso enunciado de *aprender a aprender* en la formación profesional en Artes Escénicas. Bajo estos presupuestos se trata de hallar, lo que el maestro Ovalle define como las narrativas encriptadas en la danza.

El resultado del proceso está expuesto por la juiciosa reflexión de los estudiantes participantes de la experiencia a través de la memoria que nos brinda la posibilidad de sistematizar el paso a paso de la metodología a la que acudieron.

Esta memoria, como las aristas que quedan de un espejo roto, y que los estudiantes las juntan una a una, en un proceso empírico – emocional, tienen diversas manifestaciones: Memorias de construcción de espacios íntimos, por la determinación de los detonantes principales: *La ausencia* y *La Presencia*, enunciados soportados en sendas imágenes con sus verbos, para involucrar al cuerpo, al movimiento, al gesto, y a su valor dentro de la propuesta coreográfica. “Como en la danza todo es ritmo”, y el ritmo es tiempo. La emoción se debe dosificar en tiempo y ritmos. El Accionar escénico, incluye las relaciones dialécticas como la lucha entre opuestos: todo y nada, la locura y la cordura, vida y muerte. (Los elementos metafísicos sugeridos por la narración de García Márquez).

Otra arista de estas memorias incluye la importancia de la Improvisación en la danza, tema común de las artes escénicas, que apela de algún modo también a la Creación Colectiva. La Improvisación, en el proceso de desbloquear, de hallar posibles rutas, de escuchar al otro, de acercarnos al cuerpo y al movimiento extra cotidiano, de encontrar la calistenia adecuada, ejercicios de calentamiento en duetos, que partiendo de los detonantes, alcanzan niveles expresivos y , crean nuevas imágenes. Así se llega a la conclusión de que la improvisación es la mejor aliada de la danza contemporánea.

Finalmente, nos encontramos con un cuadro que ya es común en las cuatro experiencias relatadas en este libro sobre la Investigación – Creación en el aula. Considerar el trabajo de

escucha grupal, el sentir que la creación es un proceso de trabajo sensible y metodológico, en donde siempre se aprende con el otro; que todo puede ser mejorable en el proceso de revisión constante, que la Curiosidad, es siempre la premisa de todo proceso de investigación, que para ello hay que documentar (realizar el registro de vídeo, fotografía y bitácoras) el proceso, y que la pluralidad de pensamientos quedan plasmados en la escena. Que para lograr la Verdad escénica, son indispensables la prueba y el error, que son las claves para adquirir experiencia.

CONSIDERACIONES FINALES

La Investigación – Creación en el aula, puede resultar una experiencia enriquecedora, en los procesos de *enseñanza – aprendizaje*, si consideramos que no se trata de una imposición académica, ni de una normatividad que se proyecta siempre por la estandarización del conocimiento con fines competitivos, (por eso se subraya de manera preponderante en el enfoque neoliberal de nuestro sistema educativo el desarrollo de “las competencias”). Estas cuatro experiencias que en el fondo describen procesos realizados con la sencillez y la diafanidad con que fueron concebidos, demuestran con creces que esto de investigar en el aula no es un mito urbano inoculado en nuestros planes de estudios, sino una enorme posibilidad para profundizar nuestros procesos creativos, y demostrar que acudiendo a metodologías disímiles, pero apropiadas para esclarecer nuestras experiencias, si podemos proponer pensamiento innovador, expresado en la creación de textos dramáticos, y puestas en escena importantes, tanto desde el teatro como de la danza.

Una experiencia en el terreno de la Investigación – Creación, puede resultar más propicia en los procesos de formación de estudiantes en los Proyectos Curriculares que asumen la educación artística como eje disciplinar en consonancia con lo pedagógico. Así, hay que privilegiar el forjamiento de estas aventuras creativas, sin temer a los posibles fracasos, pues como decía Salvador Dalí, *el arte no es sino un cementerio de hallazgos*; esto también aplica a la educación. En este sentido, cuando investiguemos algo, debemos estar acordes con la realidad escolar, pues son los estudiantes los verdaderos protagonistas de los procesos de creación. En conclusión: el aprendizaje debe fundamentarse siempre en la investigación.

Las experiencias que se acaban de describir, están inscritas en una atmosfera de trabajo en equipo, donde hubo una gran capacidad para generar preguntas, y de acudir con humildad a las consideraciones de los grandes maestros, por eso en todos los procesos nos encontramos con referencias a un Konstantín Stanislavski, a un Jerzy Grotowski, a un Serguei Eisenstein, Eugenio Barba, Patrice Pavis, Paul Ricoeur, Robert Abirached, Lucas Condró, Sara Helga; y a los nuestros:

Gabriel García Márquez, Santiago García, y Álvaro Fuentes Medrano. A propósito de este último, es particularmente grato y significativo que sea citado constantemente por los estudiantes de la IV experiencia, ya que por aquellos juegos de coincidencias e inteligencias múltiples, el maestro Fuentes Medrano, es también profesor del Proyecto Curricular LEA de la Universidad Distrital.

Por último, en este asunto de la Investigación – Creación en el aula, más que formulas, lo que debe generarse es un espíritu, una energía que deje la impronta y que cree el sello de lo que en verdad significa la investigación, eso implica un desplome de la tradición, cambios fundamentales en la mentalidad de quienes hacemos parte de la comunidad educativa, para asumir el riesgo de afrontar estas experiencias, o como decimos en la jerga de los teatreros: ¡Quebrarnos una pierna!

***Carlos Alberto Sánchez Quintero**

Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural “Creadores”. Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático. ENAD. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de *Yo, Roa Sierra*. CIDC. U. Distrital. Actor, director, dramaturgo, investigador, y docente de teatro. Publicaciones: *Palabras, diálogos y sueños de La Esfinge. Teatro de los 70s. Teatro Para Niños. Teatro de los 80s. Teatro de los 90s. Teatro, comparsa y carnavalidad en Usaquén. Yo, Roa Sierra. La Esfinge, teatro de ilusiones, de juglares y de farsantes. Las hadas madrinas no van a las escuelas del sur. Teatro Griego del Siglo V a.C para el teatro colombiano del siglo XXI d.C. Teatro con valor de uso. Teatro de Encuentros con la historia, Shakespeare Tríptico Nuestro.*

REFERENTES

Bunge, Mario. *La ciencia su método y su filosofía*. Editorial Nueva Imagen. México, 1990.

De Greiff, León. *Relato de Sergio Stepansky*

Dubatti, Jorge. *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Universidad de Caldas. Vol. 9 enero - diciembre de 2015.

Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Editorial Tierra Nueva. Montevideo, 1970.

Hernandez Sampieri, Ricardo. *Metodología de la Investigación* Collado CF., Baptista Ma. 2010.

Turner, Víctor. *Dramas, campos y metáforas: acción simbólica en la sociedad humana*. Prensa de la Universidad de Cornell. 1974.

Stanislavski, Konstantín. *El Trabajo Del Actor Sobre Sí Mismo En El Proceso Creador De La Vivencia*. Alba Editorial, 2013.

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo* Alfaguara, Madrid, 2012.

(<https://es.slideshare.net/luzdayeniss/investigacion-en-el-aula-2>)

<https://compartiralabramaestra.org/columnas/la-investigacion-como-estrategia-pedagogica-en-el-aula>

CAPITULO I

La creación colectiva como sistema de trabajo en la investigación creación

Proyecto de Investigación en el Aula
Montaje III (G5L0017)

Investigadores Creadores:

Luis Lloreda
Edwin Gañan Bueno
Kelly Bernal
Anna María Cuervo Estrada
Dayana Mejía Tamayo
Mauricio Vera García
Jhonnatan Stik Gordillo Ramírez
Pablo Leal
Maria Paula García
Vanessa Toro Taborda
Jessica Ortiz Ramírez
Adrián Buitrago Cano
Ana María Valencia
Sofía Durango
Jhon Anderson Martínez

Monitoria Académica:

Daniel Calderón

Monitoria Voluntaria:

Sergio Alejandro Mejía

Docente Responsable:

Juan Camilo Molina Cruz

1. INTRODUCCIÓN

*Juan Camilo Molina Cruz**

La propuesta que a continuación se expone en relación a los montajes de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro es importante leerla a la luz del desarrollo procesual del núcleo de actuación, así pues, es el momento en que el estudiante culmina su etapa de fundamentación y entra a la etapa de creación de acuerdo a la visión curricular que tiene nuestro programa académico.

Esta fundamentación se ha sustentado en las estructuras desarrolladas a lo largo de alrededor de veinticinco siglos de creación y reflexión teatral de Occidente; esto es: los elementos estructurales del Drama. Así, la fundamentación actoral ha estado orientada a la comprensión y desarrollo de las posibilidades actorales que brinda la creación del personaje, permitiendo la configuración de universos de ficción representados en escena, dando cabida a la exploración actoral en el marco de la mimesis dramática.

El montaje III le permite al estudiante en conjunto con su grupo de trabajo involucrarse en un proceso de experimentación, donde las herramientas y conocimientos adquiridos están en función de descubrir formas, lenguajes y maneras no convencionales de abordar la creación escénica, superando los límites de lo dramático en la problematización de la escena actual.

Siendo la experimentación el tema central de la actividad académica en la que se formula este proyecto, consideramos es de alta pertinencia pensar y promover las prácticas investigativas en el aula, que para el caso, se formulan en la modalidad de la Investigación creación.

El proyecto buscó confrontar las dinámicas de la puesta en escena y los lenguajes de la actuación desde una división inicial en subgrupos, que a través de un tema o material inicial común al colectivo, nos permitió, en una segunda instancia, tejer esas relaciones escénicas resultantes del proceso de improvisación en un juego de ensamble.

Cabe agregar la importancia del enfoque propuesto en la construcción colectiva participativa en el marco del montaje, donde los intereses individuales debían estar en sintonía con el proyecto de grupo. Así mismo, reivindicar cada uno de estos periodos en términos del aprendizaje a partir de experiencias creativas, anécdotas inspiradoras, que entran a formar parte de los antecedentes de futuros creadores escénicos, y por supuesto, de formadores artísticos.

El motor de estas líneas atraviesa la intención de descubrir la obra de arte, la creación artística, en el marco de un sistema creativo consciente. No ir en busca de realizar un deseo personal sustentado en el ego del artista, sino entender la práctica de la creación artística como un proceso

de descubrimiento, que solo puede darse en la permanente práctica del oficio, donde a través de un sistema de trabajo organizado, reflexivo y sistematizado, se pueda dar cuenta de los aciertos y errores del proceso, lo que permite tomar decisiones en función de la creación, basados en la experimentación y no sustentados en la mera inspiración.

La herramienta que se expondrá está sustentada en el estilo de trabajo de la creación colectiva, y procura en una nueva aplicación, validar el modelo metodológico que está consignado en la publicación del proyecto de investigación-creación titulado “*Rastros sin Rostro: de la creación a la investigación*” galardonado con el premio nacional de investigación teatral, otorgado por el Plan Nacional de Estímulos 2013 del Ministerio de Cultura a Teatro Inverso¹.

Este modelo metodológico, que constituye el pilar teórico y práctico del proceso creativo, puede representarse en su forma abstracta a manera de plano cartesiano, donde el eje **Y** corresponde a las **Estrategias escénicas** y el eje **X** corresponde a los **Detonantes socioculturales (Tema)**. Las estrategias escénicas son las herramientas propias de los lenguajes teatrales que permiten dar tratamiento a la exploración del tema planteado como detonante. Éste último surge de la relación del grupo con el contexto y con los intereses creativos. (Hurtado y otros, 2013)

*** Juan Camilo Molina Cruz**

Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en Teatro y Magister en Artes de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas en áreas de actuación, teoría teatral, e investigación creación. Integrante del grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad. Director de los proyectos Delta 4 Guadalajara México (2011) y Delta 6 Medellín Colombia (2013), de la red CITU (Red Latinoamericana de Creación e Investigación de Teatro Universitario). Integrante de Teatro Inverso ganadores del Premio Nacional de Investigación Teatral del Plan Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura (2013) con la publicación *Rastros sin Rostro, de la Creación a la Investigación*. Investigador creador y actor en las obras *Rastros sin Rostro* (2011), *De-sastres y costuras; De-lirios y crisantemos* (2013), *La Rosa y el León* de Lilibian Hurtado (2014), *Abadón y la caravana del exterminio* (2015) y *La Tesis* (2017). Director de los montajes académicos: *Cabaret Trágico* de Alejandro Jodorowsky. (2011). *La Trampa* de Enrique Buenaventura. (2012). *Ex: Que revienten los Actores* de Gabriel Calderón (2015). *La Toma Creación Colectiva* (2017)

¹ Resolución N° 1557 del 11 de junio de 2013 del Ministerio de Cultura, por la cual se reconoce al grupo constituido Teatro Inverso, ganador del Premio Nacional de Investigación Teatral del Plan Nacional de Estímulos. 2013.

2. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO

2.1 Acerca de la Creación Colectiva

El Carácter Social de la Creación Colectiva

Vanessa Toro Taborda

Llegar a un escenario y enfrentarse a éste sin tener una total claridad de lo que puede surgir allí, nos abre un panorama de pensamiento donde se cree que lo que germina sobre las tablas será una puesta en escena que rompe con los cánones del teatro tradicional, por creer que en esto consiste el teatro experimental, ese que puede nacer a partir de ejercicios como la improvisación donde se permite conocer al otro y generar constantes ideas que lentamente se pueden explotar. Allí conozco al otro, me conozco a mí y comprendo cuales son los intereses individuales y colectivos. La creación colectiva no se convierte solo en producto sino que es un proceso de indagación, escucha, tolerancia y concertación.

El país cruza por una etapa compleja como lo es el posconflicto, allí se tocan las fibras de quienes estuvieron inmersos directa o indirectamente en el conflicto armado colombiano, salen a relucir temas que nos atañen a todos como lo es la restitución de tierras, la desigualdad, el asesinato, la desaparición y las distintas formas de violencia. La naturaleza del teatro desde mi punto de vista no es divertir a un espectador y hacer parte del mundo del entretenimiento, sino generar consciencia y una capacidad de reflexión, de comprender que es necesario recordar las historias dolorosas por las que ha atravesado un país tan golpeado por las injusticias sociales, sin hacer nada al respecto. El actor cumple la función de llegar a un espectador de manera sutil para que este infiera que somos todos los que podemos hacer un cambio social. Que todos somos parte.

La Multiplicidad de Roles

Jhon Anderson Martínez

Es bien sabido que, en el teatro, como en cualquier trabajo que requiera de un grupo, es fundamental ejercer diversos roles que ayuden parcial o permanentemente al proceso, y más cuando se habla de una creación colectiva, en donde cada integrante aporta sus cualidades más sobresalientes que favorecerán en la creación del hecho teatral. Es ahí donde el actor debe entender que no solo es actor, sino también un colaborador que mientras esté fuera del escenario cumplirá múltiples funciones en pro de la obra.

Cada aporte que se realiza al proceso es de inmenso valor, desde todos aquellos integrantes que pueden brindar una mano al director, al estar pendientes de cada detalle y ayudando a los demás compañeros a mejorar su calidad de interpretación, hasta aquellos que se toman la

molestia de sacrificar su tiempo extra para arreglar escenografía y detalles o investigar sobre el tema o los recursos que ayuden a expresar el mensaje de una manera más concisa. Estos aportes a su vez representan el grado de compromiso y responsabilidad que se tiene en relación al montaje y a que todo resulte a la perfección. También logran construir lazos de comunicación y convivencia más firmes entre los integrantes del trabajo, que en ocasiones por culpa del furor y la presión se pierden. Como resultado de esto obtenemos un producto que resulta satisfactorio para cada miembro del grupo al saber que todos aportaron su grano de arena.

Lo Colectivo como Estrategia

Maria Paula García

Cuando hay un proceso de creación colectiva dejamos de ser uno para sumergirnos en una otredad que nos contagia de nuevas ideas y nuevos motivantes para una improvisación, escuchamos al otro y hacemos una estructura que incluso nos sorprende a nosotros mismos. Se crean potenciales maravillosos los cuales como recurso académico deben quedar en dramaturgia para que no se pierda ningún detalle. Fue una experiencia que nos hace crecer como compañeros, como colectivos, como humanidad. La obra tiene una esencia panfletaria y que llega a las vísceras de muchas personas, por ser la realidad que vivimos y que aún no hemos querido cambiar.

El Aprendizaje en la Escena Colectiva

Mauricio Vera García

A lo largo de todo el proceso de investigación en una creación teatral pude con certeza apoderarme de muchos conceptos, pude discernir con claridad los pasos para una creación colectiva teatral, identificándolo como una herramienta fundamental en nuestro quehacer en la actualidad, lo más importante para mí en este proceso fue el hecho de poder experimentar de primera mano cuán importante es la convivencia en el proceso de elaboración del material teatral, el hecho de tener que convivir con 17 diferentes mundos y que cada uno tenga una visión diferente a la creación, genera un conflicto de entrada, pero fue allí donde siento que la metodología y el buscar siempre nuevo conocimiento logro amalgamar las diferencias y potenciar las habilidades teatrales, actorales y artísticas de cada uno, siento que esta oportunidad fue lo suficientemente bien aprovechada y los saberes adquiridos son valiosos en el constante proceso de crecimiento como artistas y seres sensibles ante el mundo que nos rodea.

Algunas de las características de este método de creación que me gustaría resaltar es la improvisación, pues desde allí siento que parte la idea principal de todo el objetivo teatral, son ellas las que nos permiten generar un tono, un ambiente y una razón de estar en el escenario, además que desde allí se empieza a configurar la estructura de la creación colectiva.

También quiero resaltar la libertad que nos regala este método, libertad de poder explorar cuanto tenemos dentro, en referencia a lo actoral e imaginación, creo que esto permitió que cada uno pudiera aportar desde diferentes perspectivas al proceso creativo, dejando allí impregnado lo mejor de cada uno. El tercer pilar creativo que nos permitió este método creo que es la posibilidad de la dramaturgia escrita y solucionada por todos los participantes, esto me permitió explorar mi capacidad narrativa y discursiva, permitió también que las ideas contrarias logaran un término medio y esto facilito la capacidad de diálogo y resolución de conflictos.

La elaboración y puesta en marcha de este proyecto me permitió generar nuevos conocimientos acerca del funcionamiento del método colectivo. Me lleno de expectativas con referencia a la creación y proyección de una obra, desde el punto de vista en el que se nota mayor apoyo y acompañamiento de parte de la universidad. Me quedo con conocimientos sobre la estructura, función y aplicación del método colectivo y, cómo a partir de éste, se pueden generar obras mucho más completas y arraigadas al contexto. Me permitió desarrollar más mi creatividad e inventiva y me ayudo a generar espacios de aprendizaje sanos con mis compañeros.

2.2 Para Empezar

¿Vamos a jugar?

Dayana Mejía Tamayo

Un grupo de estudiantes bajo la dirección de un profesor y dos monitores se reunieron a jugar algo nuevo, que estuviera fuera de los lineamientos que se acostumbran seguir en el momento de realizar un montaje teatral. No hay texto dramaturgico establecido, no hay un tema concreto al inicio, todo parte de la creación colectiva, saliendo de la zona de confort para enfrentarse con ideas tan diferentes que hicieron sentir el estar en un limbo por varias semanas, a tener una sensación de sin sabor, de no entender cuál sería el destino final.

Gran parte de las clases fueron del juego de la improvisación, un juego que después de varias semanas de repetirlo hizo sentir que se perdía el tiempo en ello; no fue fácil entender este proceso, solo al final que estaba quedando una estructura sólida, se pudo entender todo lo que se había hecho, entender que la creación colectiva no es como los otros procesos, que solo llevan una buena actuación, ésta permite ser más receptivos, proponer y aceptar ideas en pro del montaje, donde no interesa lucirse, sino donde se aporta en pro del mismo montaje y del grupo de trabajo en donde todos pasan por diferentes personajes nutriéndolos con ideas concretas. Permitted ser líderes en determinados momentos, tomar la vocería y complementar ideas.

El producto final llena de satisfacción, se pudo entender esto de lo que muchos hablan pero que pocos se atreven a jugar, la creación colectiva, la que lleva a enfrentarnos con nosotros mismos, la que nos lleva a un ejercicio potente.

La Incertidumbre y la Necesidad de un Resultado

Jhonnatan Stik Gordillo Ramírez

Cuando se pretende iniciar un proyecto lo primero que miramos es a donde queremos llegar o, por lo menos, aclarar la idea que tenemos en mente, pero para el caso de un proyecto de investigación creación encaminado a un montaje teatral resulta un poco complejo, y más, cuando éste depende de una creación colectiva, pues lo primero que se concreta entre todo el grupo es el punto de partida, el proceso es toda una incertidumbre y el resultado final aparece después de un arduo trabajo grupal y sobre todo de una buena comunicación.

Partiendo de una idea base que se crea entre todo el grupo, se continua con el proceso de investigación y creación en donde todos intervienen, dando sus puntos de vista y aportando lo que les gustaría y consideran debería estar en la obra o puesta en escena, llegando a tal punto en que se tiene demasiado material de trabajo y variado. Es aquí en donde inicia la incertidumbre, de hacia dónde vamos y qué queremos lograr como grupo, teniendo como consecuencia la desmotivación de algunos, la confusión en otros y discusiones entre todos. Sin embargo, cuando se logra una buena comunicación entre todo el equipo de trabajo, esas dificultades pasan a un segundo término, dando lugar a un proceso que a pesar de tener muchas opiniones pueden ser aprovechadas en la misma construcción de la puesta en escena, puesto que al haber tantas miradas diferentes se nutre el trabajo siempre y cuando haya un orden y control en el momento de la condensación de las propuestas dadas. Esto no asegura que la sensación de incertidumbre desaparezca del todo, ya que el proceso está siempre expuesto a cambios, aun cuando ya se vea una estructura sobre la cual se está escribiendo un guion y montando unas escenas con un contenido.

Es ahora cuando aparece la necesidad de un resultado, en donde queremos ver todas las indagaciones ya condensadas y transformadas en una puesta en escena, que nace y crece con la creación colectiva. El querer ver ya una obra de teatro, que es el resultado de todo ese trabajo y esfuerzo, es un motivante más para seguir trabajando en pro de esa obra, se vuelve un hijo que, entre todos, se le dio vida y que ahora hay que mantener, alimentarlo en cada ensayo, en cada presentación y, que por supuesto, se verá expuesto a cambios que vayan ligados a la actualidad, al contexto, y a las decisiones que como grupo se tomen. Es así como de alguna manera, se vive la creación colectiva donde la incertidumbre nos invadió, pero que, con un trabajo mancomunado de todo un grupo, con personas talentosas y con grandes capacidades, pudimos sobrellevar y demostrar que somos y queremos Teatro.

Las Expectativas y el Proceso

Jessica Ortiz Ramírez

Un buen proceso de creación teatral tiene un más allá de lo que se ve como resultado final.

Tiene un detrás desconocido para el espectador, un proceso lleno de dudas, incertidumbre, obstáculos, deseos, expectativas, mil ideas que gracias a la unión de grupo se lograron consolidar en una creación teatral titulada "la Toma".

En el proceso de creación colectiva tuve infinidad de ideas, deseos, que al momento de iniciar con el montaje no conocía el camino adecuado para condensarlos. Al tratarse de un proyecto de investigación con el enfoque de creación colectiva, de personalidades diferentes e intereses diferentes, hacía de esto un caos que gracias a la mediación del director y la mirada de los monitores, el proyecto de investigación fue dando resultados que se podrían denominar experimentales con tintes políticos y sociales.

El tiempo que invertíamos en la creación estaba guiado por detonantes como son imágenes, canciones, poemas, textos, videos, experiencias y un elemento externo que nos afectaba directamente como estudiantes, y dado que el arte no puede estar distante de nuestro contexto social, nos permeamos del movimiento universitario del momento nos fueron guiando y dando vida a lo que cualquier espectador con interés en el teatro pueda descubrir viendo nuestro trabajo. Cada encuentro fue y será una serie de preguntas y respuestas en busca de lo que queremos decir pero que muchos callan.

2.3 En el Camino

La Improvisación como Herramienta

Kelly Bernal

Montaje III es la última actividad académica en el núcleo de actuación en la Licenciatura en Artes Escénica con énfasis en Teatro. Cuando vemos esta materia se sabe que hay un proceso creativo, colectivo y experimental con el grupo. De acuerdo a esto se formula un proyecto de investigación. Ahora bien, se sabe que para un proyecto de investigación hay que tener una problemática, el por qué realizar este proyecto y el tema fundamental para llevarlo a cabo. Este es el primer problema: ¿Qué vamos a presentar y cuál es el tema que vamos a tratar? ¿Cuáles son nuestras necesidades de querer expresar al público espectador, a la sociedad en general?

Todo parte de un juego, y vemos que por medio de un juego se logra extraer un tema socio-político; a cada individuo no nos molesta el tema a tratar ya que siempre está presente: el posconflicto, el maltrato a la mujer, la violación, cómo todos los días las noticias nos oculta la verdad y, si nos informa, no nos informa como son realmente las cosas.

Este es un motivo por el cual nos lleva a improvisaciones por medio de analogías y experiencias para así lograr un acercamiento a las noticias. Después se hace un ejercicio de

entrevistas y más improvisaciones. Podemos ver cómo la improvisación es una herramienta fundamental para construir escenas y lograr la creación de una dramaturgia. Es ahí en el escenario donde se logran grandes cosas, no necesariamente necesitamos un texto ya construido para hacer teatro. Este método de la creación colectiva/experimental es fundamental en un proceso de aprendizaje en la academia porque nos saca de la zona de confort y es ahí donde nos damos cuenta que podemos manifestar realmente nuestras necesidades.

Luego de las tantas improvisaciones que se había realizado y donde cada subgrupo tenía una propuesta diferente no se sabía cómo empalmar, de este modo se fue depurando cada cosa que no funcionaba en la unificación, así que después de lograr una línea de acción común a todos los subgrupos, se empezó a desarrollar la dramaturgia a medida que se iban estructurando las escenas.

La Estructuración de la Puesta en Escena

Sofía Durango

La creación colectiva es un proceso de mucho tiempo ya que no se tiene un texto dramático como punto de partida. Se empieza investigando sobre un tema en especial, pero este tema se despliega en muchos otros temas, así que se termina investigando sobre muchas otras cosas. Hay un momento en el que se tiene tanta información que es necesario empezar a depurar y es ahí donde se empiezan a realizar textos dramáticos que sirven como bocetos de lo que podría llegar a ser.

Hay propuestas que terminan desapareciendo en el proceso como también otras que se potencializan, en esto siempre habrán conflictos ya que muchos tendemos a apegarnos a ideas que cuando están en la cabeza parece que funcionarían para el montaje pero que apenas son puestas en escena no funcionan tanto, entonces creo que en este proceso hay que aprender a soltar lo que no sirve y más bien unirse en la función de seguir potencializando lo que sí funciona escénicamente.

Es un proceso mucho más lento que el que tiene un director que dice lo que hay que hacer y que tiene una idea más clara de para donde se va. En este tipo de creación existe un rol de director pero que sirve más como guía, como agente al cual se le pregunta por donde puedo empezar a indagar, qué lenguaje teatral puedo utilizar.

Llegamos a la conclusión que todos los temas de los cuales estábamos tratando se presentaban en un noticiero. Se emprende la investigación de cómo funciona un noticiero, de los roles que se cumplen en éste. Se hace necesario investigar a fondo sobre todo lo que ocurre en un

noticiero para así luego empezar a jugar con los elementos de la realidad y codificarlos en un lenguaje teatral.

Se utilizó mucho la improvisación la cual creo es fundamental en un proceso de creación colectiva, de esta se sacan muchos elementos para el montaje y también sirve como punto de partida. Siempre hay un ojo externo director que nos propone cosas para que la improvisación se enriquezca y pueda terminar en una escena.

La Tarea

Pablo Leal

Uno de los elementos de la creación que complejiza el proceso, por lo menos desde mi punto de vista personal, es a lo que se le denomina “la tarea”, que son ciertas actividades delegadas normalmente por el director a los actores y que deben cumplir ciertos parámetros y tiempos determinados de entrega.

La tarea es de suma importancia en el proceso de creación colectiva, pues se vuelven el argumento y motivación para desarrollar principalmente actividades escénicas. ¿Pero hasta qué punto son estas tareas útiles y coherentes con respecto a la creación? Delegar tareas de por sí, siempre será útil, a lo que me refiero explícitamente es al resultado de éstas, o sea, que no estoy hablando del ejercicio del director, si no de los actores.

La tarea debe ser una herramienta de apoyo que utilice el director para construir una estructura escénica que nazca del azar y el caos, sin embargo, éste debe tener en cuenta que las tareas no deben ser solo apartados individuales o propuestas personales de cada integrante, ya que cada actor plasmaría en sus ejercicios intereses personales, que son importantes dentro de la creación colectiva, pero éstos deben responder a unas necesidades, como su nombre lo indica específicamente, colectivas.

El director debe tener la capacidad de unificar las propuestas y condensar ideas aleatorias en temas específicos ya que con dificultad se puede realizar un montaje que toque o profundice en temas globales o, peor aún, divagar en varios, esta sería entonces la tarea del director, una tarea que debe empezar a realizar desde el inicio de la creación, solo de esta forma el proceso tomará un rumbo adecuado y con objetivos específicos, previniendo desvíos del tema y logrando la unidad.

Las tareas a realizar por parte del elenco deben de tener una secuencia lógica y organizada para que se vuelvan un camino en el que se avance paso a paso y que los nuevos propósitos sean

coherentes con los anteriores y se potencien entre sí, todo esto para evitar en lo posible la pérdida de buenas ideas, este caso se presenta mucho en el momento inicial de la búsqueda de ideas, recursos escénicos, personajes, historias, etc., pues allí hay múltiples propuestas, algunas innovadoras, originales y funcionales que tal vez terminan siendo desechadas por la sencilla razón de que dejan de ser coherentes con el tema que luego se escogió, sin embargo, esto suele ser muy difícil de controlar, pues el tema inicialmente puede ser propuesto por el director, pero este seguramente sufrirá cambios drásticos al enfrentarse con los actores-creadores, cambios tan extremos que hasta pueda que se cambie el tema mismo y la idea inicial pase a un segundo plano o hasta desaparezca. Hay que ser conscientes de que la creación colectiva nace del caos y es tarea del grupo en general controlar esta anarquía creativa.

Hay otro aspecto con respecto a la tarea que es interesante abordar, normalmente estos ejercicios requieren del actor una exigencia de creación, para crear se necesitan motivaciones o inspiración, en ocasiones no está presente ni lo uno, ni lo otro, entonces empieza a volverse la tarea un asunto de estrés y preocupación que le exige al actor producir una propuesta en el afán y la mediocridad de su necesidad de responder. Aquí, son evidentes las propuestas que no trascienden, que se desechan, que retrasan el montaje, que carecen de profundidad y construcción, entonces la pregunta es, ¿hasta qué punto la tarea debe volverse obligatoria? Pues el hecho de la creación es muy complejo como para realizarlo sin ganas, en esto interfieren un sin fin de estímulos externos y personales del creador que en ocasiones generan una negación mental rotunda que impide la realización de la actividad propuesta.

2.4 La Llegada

Selección del Material

Anna María Cuervo Estrada

Al iniciar un proceso de montaje de carácter experimental nos damos cuenta que al partir desde cero e intentar realizar una creación colectiva, donde todos estemos involucrados en aportarle al proceso, nos conflictúa no solo en el cómo iniciar el proceso en búsqueda de detonantes, sino que aparte de poner a cavilar la imaginación, también nos pone un reto como personas antes que como artistas en formación. Se necesita de muchos valores y de pensamientos sumamente maduros para entender el comportamiento y manera de esmerarse de cada uno de los que participan en el montaje pues todas las personas tenemos ciertos niveles de ego que no nos permiten aceptar las ideas de los demás.

En un proceso como este en donde se tiene que tener en cuenta todas las opiniones e ideas para que así sea algo un poco más generoso en cuanto al contenido, nos vemos en el deber de aceptar y unificar las ideas, ya que de eso se trata un proceso experimental, que sea heterogéneo

y fructuoso en material. Frente a esto fue clave el papel del director y los respectivos monitores para guiar las ideas de todos por una misma estética abarcando imágenes, actuaciones, y por supuesto, textos; ellos lograron darle unidad a las diferentes propuestas del grupo en una línea temática y argumental clara y concisa.

La Evolución de una Vaga Idea

Adrian Buitrago Cano

En el momento de iniciar semestre tenía ciertos temores ya que sabía que el último montaje estaba enfocado hacia algo experimental, y peor aún, la vaga idea de que el ejercicio fuera a tomar un enfoque posdramático me preocupaba y me predisponía bastante. Sin embargo, a medida que avanzaban las clases me iba dando cuenta que el ejercicio se iba convirtiendo en algo de mayor agrado que los dos montajes anteriores. Un factor que sin duda nos hizo entrar a muchos en crisis fue el hecho de enfrentarnos a una creación colectiva y, sumado a esto, el hecho de no contar con un texto dramático del cual valernos desde el inicio, si no que todo se hacía sobre la improvisación.

A mi modo de ver el resultado que se ha conseguido es muy interesante y lo más importante es que es fácil de entender para el público porque considero que está cargado de contenidos muy naturalistas, obviamente, sin restar importancia a los elementos poéticos que también hacen parte de algunas escenas.

El ejercicio me gusta mucho y, espero sinceramente que al ser un proceso de investigación en el aula, podamos proyectarlo a corto o mediano plazo. La Toma es un proceso de creación colectiva de carácter panfletario, pues es una denuncia a la realidad de nuestra sociedad.

El Tiempo Invertido Tras la Escena

Edwin Gañan Bueno

Un proceso de investigación no es algo fácil y, mucho menos rápido, pues se debe indagar en muchos temas, siempre se intenta y en algunos momentos encontramos cosas acertadas pero en otros momentos se sale del lugar completamente aburridos pues se siente uno estancado, pero la verdad es que con dedicación y esfuerzo se puede lograr el cometido.

La creación colectiva es un método muy grande, respetado, utilizado y conocido por el mundo teatral, hacer una creación colectiva toma mucho tiempo, incluso grupos profesionales con bastante tiempo de experiencia se demoran mínimo un año para conseguir un resultado, nosotros bien o mal ante los ojos críticos de muchas personas del público logramos un resultado en un semestre, somos conscientes que aún se deben madurar muchas cosas pero somos artistas en

formación y estamos aprendiendo en el proceso, sin miedo a sonar soñador quiero decir que este proceso y muchos más que vendrán, nos ayudaran para llegar algún día al nivel de los maestros que crearon este método y, por qué no, hasta ser mejores que ellos.

En una creación colectiva se debe estar dispuesto a dar ideas y que estas sean aceptadas, puestas en espera o desechadas, se debe aceptar pues todo esto será en beneficio del proceso para lograr un buen resultado, en ocasiones así como nos preocupamos por que nuestras ideas sean aceptadas también nos preocupamos porque nuestra intervención o participación en el escenario sea de bastante tiempo, por diversos motivos como cuando el tiempo en el escenario para un actor es reducido significativamente, pero después de pensarlo mucho se llega a la conclusión que así sea que salga solo unos cuantos minutos, estos se deben disfrutar y se le debe demostrar al público lo que se puede transmitir y comunicar lo suficiente como para lograrlos hacer reflexionar.

Desde la Monitoria

Daniel Calderón

El vínculo en este proceso de experimentación luego de un gran avance colectivo entre estudiantes, docente y acompañante, conlleva a hacernos preguntas, a planteamos respuestas sobre la dirección de la investigación y el posible resultado. El tema, medios de comunicación. Trabajar alrededor de esta temática abre grandes posibilidades de expandirse pero el aporte de cada integrante llevo a tener un orden, una lógica de la historia para navegar entre mundos encontrados como la muerte, el presente y la maldita realidad contaminada por la corrupción constante. Crear, experimentar desde finalmente 18 puntos de vista diferentes, es complejo, lo interesante es la compenetración y descubrimientos de cada idea para hacerla una sola; esto es crear, fomentando un vocabulario colectivo para mostrar al mundo que observa el resultado del proceso, donde se evidencia claramente la crítica hacia los medios de comunicación.

En las presentaciones el espectador jugo un papel importante involucrándose tanto en la historia que su afectación fue evidente, contando la incomodidad frente a historias y sucesos del país, transportándolos a su pasados de guerra, muerte y valiosos recuerdos. Diferentes personas de los medios de comunicación, participantes como espectadores, expresaron que la obra era una cruel realidad del día a día de la información de un país. Esto evidenció que el proceso investigativo mostro la triste realidad de la comunicación al investigar y reunir ideas creativas de cada integrante. El teatro reúne diversos vocabularios, los procesa incorporándolos en una propuesta para finalmente evidenciarlos hacia el espectador.

3. MATERIAL DRAMATÚRGICO RESULTANTE

LA TOMA

Creación Colectiva

Reparto:

| | |
|------------------------------|----------------------------|
| El jefe | Luis LLoreda y Edwin Gañan |
| La madre | Kelly Bernal |
| La niña discapacitada | Ana María Cuervo |
| La no nacida | Dayana Mejía |
| El verdugo | Edwin Gañan y Luis LLoreda |
| El periodista muerto | Mauricio Vera |
| Jacinto | Jhonnatan Gordillo |
| Jairo | Pablo Leal |
| Genoveva | Maria Paula García |
| Octavia | Vanessa Toro |
| Laura | Jessica Ortiz |
| Darcy | Adrian Buitrago |
| Sam | Ana María Valencia |
| Sandra | Sofía Durango |
| El director | Anderson Martínez |

Puesta en Escena:

Creación Colectiva

Versión Dramatúrgica final:

Creación Colectiva

Monitoria y Diseño de Iluminación:

Daniel Calderón

Asistencia de Dirección:

Sergio Alejandro Mejía

Dirección General:

Juan Camilo Molina Cruz

ENCUADRE 1

(El jefe y su hija discapacitada sentados frente al televisor. Las luces reflejadas de la pantalla golpean en los rostros impávidos. No pasa nada, todo permanece inmóvil.)

Jefe: la misma noticia de ayer. *(A la niña)* Calle, estoy viendo. ¿Y a esto le llaman noticiero?

(Saca su celular)

Que hubo hermano, en qué quedamos, ¿por qué ese man sigue al aire? ¿Le dije o no le dije? Usted ya estaba avisado. *(Marca de nuevo)*

¿Y entonces hasta cuando me cumple? ¡Sáquelo!, sáquelo de circulación.

(A la niña) Calle, estoy viendo.

Verdugo: Para cualquier noticia siempre será determinante la presencia de un cuerpo, cualquier cuerpo, ofendido, abusado, herido, lacerado, pero preferiblemente muerto. Pero no basta un cuerpo muerto, este debe traer consigo una serie de elementos que lo caractericen, que hablen de él, que definan su persona. Podemos ver su vestido, su calzado, si porta documentación, si alguna de sus prendas lo ubica dentro de algún grupo social, si trae algún objeto que hable sobre su oficio. La diversidad de elementos que lo acompañen y lo compongan hacen de este cuerpo muerto una posibilidad de ser determinada por quien lo recoge, lo analiza y lo describe. El que se muere no es el cuerpo entonces, se muere aquel cuya descripción determine la institución que recoge los cuerpos muertos en el veredicto de muerte. Por eso los noticieros no acuden al lugar donde se haya el cuerpo muerto, sino a las instituciones que caracterizan los cuerpos muertos. Siempre que haya cuerpo muerto hay noticia, pero cuando no hay cuerpo ni hay muerto. ¿Quién lo caracteriza?

(Entra el alter ego del jefe y le dispara al televisor 5 veces, la niña entra en crisis y se asfixia, el jefe no sabe qué hacer, entra la madre)

Madre: *(Tras escena)* Carlos, la niña. *(Sale)* Si ve, usted siempre descuida a la niña por andar pendiente de las mentiras que presentan en su canal.

Jefe: Voy a hacer de cuenta que no oí lo que acabo de decir. Martha, dedíquese a ella y estese calladita, que así se ve más bonita. No me joda.

Martha: ¡Usted no me joda!

Verdugo: *(Saca su celular y marca)* Listo el pollo. *(Sale)*

Jefe: ¿Qué hay de almuerzo hija?

Madre: Pollo mi amor. Lo mismo de todos los días.

(El jefe se levanta a golpear a la madre y la imagen se congela. Se escucha un collage de titulares y sonidos noticiosos superpuestos, ininteligibles. Se confunde con un sonido profundo de otro mundo, aparece tras un velo la hija ausente, la no nacida)

Nn: Es la versión oficial de los hechos. Hay que creer. ¡Se van a callar o hay que callarlas! Siempre lo mismo. Nunca pasa nada diferente, no informan la verdad. La verdad es que en esta casa se decidió creerle a esa caja de 30 pulgadas, de pantalla plana y con tecnología inteligente. Se decidió participar de ese ritual de muerte y escándalo al medio día, donde sus posibles conversaciones en familia se desarrollan en un mute prolongado, mientras la lluvia de titulares de terror los inunda Y no es una alternativa, es una condición.

(La no nacida juega con la señal del televisor generando interferencia lo que causa que el jefe se altere)

Jefe: ¿Quién cogió el control? ¿Martha por qué lo pasó?, ¿no ve que estoy viendo, usted es que es boba o qué?

Madre: El control lo tiene usted. Además, no ve que ese televisor se pasa solo, se bloqueó esa mecha, mire a ver si lo arreglar.

(La niña empieza a ahogarse mientras los padres discuten)

Martha: Tome el control y le póngale los muñequitos a la niña.

Jefe: Cuales muñequitos, estamos viendo las noticias. Y le repito Martha pa' que lo tenga claro, la niña nunca nació por que usted la dejo morir, y ella... ..ella no es una niña.

Madre: ¡Como se atreve a decir eso! ¡Póngale los muñequitos a la niña!

(La interferencia para y el televisor queda en el canal de muñequitos)

Jefe: ¿Usted me está gritando, Martha? ¿Quiere que le recuerde como son las cosas? *(la agarra del pelo)*

Martha: Si lo va a hacer, no lo haga delante de la niña.

(Salen el Jefe y la Madre, desde atrás se escuchan los golpes. La no nacida se acerca a la niña)²

Nn: Mamá, la baba, mamá la baba; yo creo que se van a demorar ¿Vamos a jugar? ¿La traigo? Bueno, está bien, agárrese duro; a la una... a las dos... y a las tres.

Lucia: ¡Uy! Gracias, ya estaba cansada de estar en esa silla. Siempre lo mismo.

Nn: A mí me da un pesar verla ahí toda tiecita, pero bueno, vamos a jugar...

Lucia: ¿A qué vamos a jugar hoy?

Nn: Vamos a jugar... ¡A la familia!

Lucia: ¡Ah no que pereza!

²Video vinculado a la puesta en escena. <https://youtu.be/pGiDa0pbKto>

Nn: No, pero que esta sí era una familia buena.

Lucia: Bueno, está bien.

Nn: Que yo era la mamá y usted era el papá.

Lucia: ¡Ah no, tan descarada!

Nn: No pero que este sí era un papá bueno.

Lucia: Bueno está bien.

Nn: ¡Y que estábamos cocinando!

Lucia: ¡Pollo, la comida que más nos gusta!

Nn: con tomate...

Lucia: ...y cebolla...

Nn: ...Y color...

Lucia: ¡ROJO!

Nn: listo el pollo.

Lucia: Y que llegaba papá y saludaba a mamá ¡hola!

Nn: Hola.

Lucia: y que mamá olía a flores y su cabello era largo y suave, pero a papá no le gustaba el olor a flores y su olor lo trastornaba, y le daban ganas de vomitar y le cogía su cabello y le pegaba...

Nn: no, yo ya no quiero jugar, ese papá se parece a nuestro papá.

Lucia: si vio, por eso no quería ser el papá... ¿me perdona? bueno, pero podemos jugar a otra cosa... a los bebés.

Nn: ¿Y qué es ser un bebé?

Lucia: Ay pues es cuando uno sale de mamá y llega al mundo, pero adentro es más suavcito y calientico, pero después de ahí todo duele.

Nn: Yo no nací porque mi papá siempre llegaba y decía ¡hola Martha! Y le pegaba y le pegaba y le pegaba en la barriguita y ella decía ¡Noooo! Y él decía: yo no quiero otra hija boba.

Lucia: Uy que feo eso ¿Quién será la boba?

Nn: Vamos a jugar a que usted se casaba con su novio el periodístico.

Lucia: ¡Ah! yo no le he contado, yo creo que le voy a poder presentar al periodístico.

Nn: ¿se murió?

Lucia: lo murieron.

Nn: ¿Por qué?

Lucia: Porque decía cosas que a mi papá no le gustaban; pero bueno, vamos a jugar a la cuerda antes que me tenga que ir ¿sí?

Nn: Si, ¿pero me cuenta cómo fue que lo murieron?

Lucia: Esta bien, ponga cuidado: José estaba acompañando a unos campesinos en el Catatumbo.

Nn: ¡Catatumbo!

Lucia: Si eso, Catatumbo; él quería percatarse de que sí les iban a entregar sus casas y sus tierras; pero...alto dijeron los lobos hambrientos.

Nn: ¿El hombre grande los mando?

Lucia: Si, el que se parece a mi papá pero que nadie puede saber que si es mi papá.

Nn: ¡Ssssh!

Lucia: Los subieron a un carro, los bajaron, y tas, tas, tas, ¡Cielito! Por eso yo creo que deben de estar aquí.

Nn: Que pececito, deberíamos de ir a buscarlo.

Lucia: ¿Usted me ayudaría a buscar a José?

Nn: Si, pero recuerde que este lugar es muy grande y usted tiene que regresar, no puede dejar solita a mamá.

Lucia: Si yo sé. ¿Pero cómo estoy?

Nn: ¡Hermosa!

Lucia: ¿Vamos?

Nn: Vamos. *(Salen riendo)*

ENCUADRE 2

(Entran los campesinos cantando “Campesino embejucado – Oscar Humberto Gómez”).

Jacinto: ¡Juepueca! Que caminadera tan brava.

Jairo: Y camino es lo que hay, paremos un rato, ¿Cuál es el afán? Ni que estuviéramos penando.

Genoveva: Pues claro so pendejo si eso es en lo que estamos. Y pa' toda la eternidad le cuento. Yo estoy cansada de que me den palmaditas en la espalda y me prometan una tierra que nunca apareció.

Jacinto: A yo necesito es que vustedes me ayuden a desandar mis pasos ala, a ver si puedo rearmar este rompecabezas porque hay muchas cosas que no me cuadran todavía.

Jairo: Metidos en este limbo por culpa de ese vergajo, por hacer bonito hicites feo, prácticamente nos perjudicastes. Yo a vustedes si les digo una cosa, ¿Dónde se habrá metido ese condenado?

Genoveva: ¿Y ustedes que están tomando ahí? Aire será porque agüita bendita nadies echa por ustedes.

Jairo: A nosotros que nos priven de los que sea, de la vida si es necesario, pero del guarito nunca. *(Cantan en coro Jacinto y Jairo, "Pa' las que sea – Jimmy Gutiérrez").*

Genoveva: Patirajados niguateros para eso si sirven, todos cortados con la misma tijera.

Jacinto: Ala, su mercé, ¿Nosotros íbamos en un bus o en un carro? Es que tengo muchas lagunas, es que ni siquiera las jarteras que me pegué en vida me borraron la memoria como ese taponazo que me mandó pa' acá.

Jairo: ¡Oiga! y ese muchacho lo mas de buena gente, ese si chupó fue por bobo, que nos den chumbimba a nosotros toda la vida, ya estamos acostumbrados. Pero al periodista, raro, muy raro porque a él le dieron más tiros que a nosotros y lo mandaron solo del canal.

Genoveva: Pues claro, el canal es del papá, del jefe, del abusador, del verdugo ese.

Jacinto: A nosotros nos dijeron quisque los habían mandado a desalojar.

Jairo: Pero es que este verraco es muy atravesado, ¿ponerse en todas esas al son de qué?, al son de nada. A vustedes yo si les digo una cosa, si nosotros estamos perdidos, él tiene que estar pero embolotado.

Genoveva: Jairito, más bien tocame una pa' que me alegres el rato.

Jairo: A vusté mi amor yo le toco lo que sea.

(Jairo canta el coro del "El aguardientero – Darío Gómez" y Genoveva canta una estrofa mientras baila).

Genoveva: Oíste Jairito, menos mal te mataron con la guitarra al hombro.

Jacinto: Y a mí con el bastón, porque ni muerto se me quita este dolor de espalda tan verraco.

Jairo: En cambio a vusté Genoveva, ni escoba ni cocina. Ah no compadre, vusté y yo si somos muy de malas.

Genoveva: *(A Jairo)* Vení te digo guevón. *(Jairo se acerca a Genoveva)*

Genoveva: ¡GUEVÓN!

Jairo: Pues sí, prácticamente.

Genoveva: ¿Vos mejor porque no te callás?

Jairo: Ya, calmate animal feroz y agacha tu pico al suelo, que antes de nacer vos nació el redentor del cielo, así no hay quien descanse en paz.

Jacinto: Con ese genio.

Jairo: ¿Sabe qué? Vámonos mejor a buscar al José.

Jacinto: Ay no su mercé, ¿Vusté por qué mejor no me canta esa canción que tanto me gusta?

Jairo: ¿Cuál? Esa que dice...

(Los tres campesinos salen cantando "Soy colombiano – Garzón y Collazos").

ENCUADRE 3

(Entra Octavia a organizar la sala de juntas del canal)

Octavia: ¿Qué hubo mija? ¿Qué más pues?... Aquí preparando la reunión de la emisión... No, aquí el director con sus secretos, sus normas, yo estoy pensando en aceptarle la oferta... si aquí cada vez la situación se pone más maluca, Darcy y Sam peleando, ese matrimonio está se acaba, yo le pongo una semana.... el director regañando, Laura toda preocupada desde que le mandaron al marido pal Catatumbo y nada que se reporta. Esa muchacha no tiene vida... Y la Sandra esa por aquí desfilando, parece que tuviera corona...

Sandra: Hola, Octavia. Por favor me traes una aromática sin azúcar y en el pocillito verde. Gracias.

Octavia: Seguimos hablando más tarde, mija... Buenos días doña Sandra, como está de bonita hoy. Ya le traigo su agüita aromática. *(Sale Octavia, entra Laura)*

Sandra: Hola Laura, ¿Qué has sabido de José?

Laura: José, ¡Es José!

Sandra: Ay como sea.

Laura: Aún no he podido comunicarme con él.

Sandra: Entonces debe estar muy ocupado, o muy entretenido.

Laura: Sí, muy ocupado haciendo su trabajo.

(Entra Sam, Sandra la saluda pero ella sigue derecho)

Sam: Hola, Laura. ¿Cómo estás? ¿Pudiste comunicarte con José?

Laura: Hace tres días no me contesta, ni me responde los correos, no es normal, el siempre me escribe.

Sandra: Huy Laura pero tres días que tu pareja no te hable es para preocuparse.

Laura: Gracias por tu preocupación, Sandra. Pero no necesito opiniones de terceros.

(Entra Darcy)

Darcy: Buenos días.

Sandra y Laura: Hola Darcy

Darcy: Mi am... .. Sam, ¿podemos hablar?

Sam: Ahora no. Laura, sigue insistiendo hasta que te conteste.

Sandra: Ven Darcy, siéntate acá y repasemos el libreto.

(Entra Octavia)

Octavia: Vea niña, aquí le traigo su aromática, No encontré el pocillo verde entonces le tocó aquí. Hola chicas, Don Darcy, ¿qué les provoca? ¿Qué hubo de José niña Laura? ¿Nada que aparece? Eso tiene que estar pasando muy bueno por allá para que no se reporte.

Laura: No diga esas cosas Octavia, él está trabajando.

(Entra el Director)

Director: Hola a todos, ¿alguien sabe qué hace Octavia en mi silla?

(Octavia se asusta, se levanta del asiento rápidamente)

Octavia: Señor Director, estaba calentándole el puesto.

Director: Octavia, Vamos a empezar la reunión.

Octavia: Ah sí señor, bien pueda.

Director: Ya se puede retirar. *(Octavia se retira)*

Laura le recuerdo que durante la reunión está prohibido utilizar el teléfono celular.

(Le vibra el celular al director)

Bueno, la reunión de hoy será breve, aquí les hago entrega del guión de la siguiente emisión, el mismo que les había enviado en la mañana a sus correos, por favor revísenlo bien. ¿Alguien tiene alguna observación? Muy bien, prepárense por favor, yo debo ir a mi oficina a resolver otras situaciones, permiso.

Laura: Señor director, ¿usted sabe algo de José? Es que no me he podido comunicar con él.

Director: No se preocupe Laura, él está bien, pero le tenemos restringida su comunicación por seguridad.

Sandra: Si Laura, por seguridad.

(Vibra el celular del director)

Sam: Señor director, pero ¿José si mandó el reporte? Para continuar con la noticia, que por cierto no aparece en el guión.

Director: Usted preocúpese por su sección de farándula, ya le mandé a Sandra el material que suplirá esa noticia.

Sandra: Si, yo ya tengo el material

Darcy: Pero Señor director, esa noticia es fundamental para la emisión, necesitamos seguir el desarrollo de los hechos, no pasarla es darle la oportunidad a la competencia de que tengan la primicia.

Director: Creo que fui claro en el guión lo que va en la emisión. ¿O no compañero?

Sandra: Si, fue muy claro

Laura: Pero señor, ¿usted se comunicó con él?

Director: si, y le repito, todo está bien. yo hablé con él esta mañana, me envió parte del reporte, pero aún no está listo.

Sandra: Aún no está listo. *(Vibra el celular del director)*

Sam: Pero José nunca envía reportes incompletos, es muy raro.

Director: los médicos también se mueren, no le ha quedado fácil cumplir.

Sandra: No le quedó fácil. *(Vibra celular del director)*

Darcy: Yo insisto señor en que deberíamos hacer algún tipo de mención durante la emisión, la gente ya está especulando mucho.

Director: Iremos así y punto.

Sandra: Así.

(Entra Octavia muy nerviosa)

Octavia: Ustedes me disculparan, que pena el atrevimiento señor director

Director: Octavia por...

Octavia: No señor, es que en el otro canal están comentando de una masacre en el Catatumbo y como allá está José, yo no sabía si decirles o no.

(Hay una alteración de los periodistas, después hay un silencio y todos miran al director)

Director: ¡Octavia! como se le ocurre entrar así sin avisar, y además con esa desinformación. ¡Fuera de aquí!

Octavia: Pero señor...

Director: ¡fuera le dije! Y todo el mundo a prepararse para la emisión.

Laura: Señor, pero usted sabe algo...

Director: ¡José está bien! A prepararse todos.

ENCUADRE 4

(Vemos entrar a José en un espacio oscuro, confundido, perdido, la misma música de otro mundo se toma el espacio y parecen escucharse voces que no se alcanzan a comprender)

José: "Cuando se pueda andar por las aldeas y los pueblos sin ángel de la guarda. Cuando sean más claros los caminos y brillen más las vidas que las armas. Cuando en el trigo nazcan amapolas y nadie diga que la tierra sangra. Cuando la libertad entre a las casas con el pan diario, con hermosa carta. Cuando la espada que usa la justicia, aunque desnuda se conserve casta. Cuando reyes y ciervos juntos al fuego, fuego sean de amor y de esperanza. Cuando el pueblo se encuentre y con sus manos teja él mismo sus sueños y su manta. Cuando de noche grupo de fusiles no despierten al hijo con su habla. Cuando al mirar la madre no se sienta dolor en la mirada y en el alma. Cuando en lugar de sangre en el campo corran caballos, flores sobre el agua. Cuando la paz recobre su paloma y acudan los vecinos a mirarla. Cuando el amor sacuda las cadenas y le nazca dos alas en la espalda. Solo en aquella hora podrá el hombre decir que tiene patria." (Carlos Castro Saavedra). ¿Dónde estoy? Ya no se ni que es lo que recuerdo... *(Entran niñas jugando y buscando a José)*

Niñas: ¡José! ¡José! ¡José!

Lucia: Uy es más bonito en persona.

José: ¿Quiénes son ustedes?

Lucia: Mucho gusto Lucia.

Nn: mucho gusto su cuñada.

Lucia: ¡Ole! Mire como lo dejaron, todo llenito de huecos. Parece un colador.

José: ¿Estoy muerto? ¿Ustedes también están muertas?

Nn: Yo sí.

Lucia: Yo no, yo puedo estar allá y acá.

José: ¡Ah! Como una vidente.

Lucia: Si, como una niña mágica.

Nn: José usted está muy lejos, se va a perder. No habrá luz hasta que deshaga sus pasos, tiene que regresar, tiene que buscar la verdad.

Lucia: Si José usted tiene que encontrar la verdad y por eso nosotras le vamos a ayudar, por ejemplo, vamos a empezar diciéndole quien fue...

Nn: Quien lo mando a matar.

José: ¿Ustedes saben quién me mando a matar?

Lucia: si, el señor grande.

José: ¿el señor grande?

Lucia: Si, El dueño del canal.

José: ¿el jefe?

Nn: Si él, nuestro papá.

Lucia: Shhhh, la embarro, ahora no va a querer ser mi novio.

José: Yo lo sabía, por eso me mando por allá solo, yo tenía las pruebas para revelar la verdad...

Lucia: tranquilo José, nosotras vamos a ayudarlo, así mi hermana no quiera...

Nn: no se acerque lucia, puede ser peligroso, José tiene que buscar la verdad, vamos a jugar a otro lado.

Lucia: No, espere...

(Se escuchan las voces de los campesinos llamando a José, las niñas salen asustadas)

ENCUADRE 5

(El director solo en su oficina)

Director: Y entonces, ¿Qué pasó hermano? ya le dije, hay que esperar, no me llame más, me va a meter en problemas, ya le dije, ¿Cómo que me calme?, ¡¿Cómo que me calme?! Entonces lo que quiere es que lo felicite por incompetente y porque todo el mundo se dé cuenta que José está muerto

(Entra Octavia y alcanza a escuchar)

Octavia: ¿Qué? ¿José está muerto?

(Se restablece el espacio del set)

Todos: ¡¡Qué!!

Laura: ¿Cómo así que José está muerto? ¿Pero qué le pasó? A él no le pudo haber pasado nada, es mentira ¿cierto? no jueguen conmigo, Octavia, Director, por favor, con eso no se juega. ¿Y por qué hace un momento me dijo que estaba bien?

Director: Tómelo con calma Laura,...son los riesgos de éste trabajo.

Sam: ¿Riesgos? usted está implicado, cierto, diga la verdad. Usted lo mató mandándolo por allá solo y sin seguridad. Lo mataron porque él si no se quedaba callado y no se tragaba el manual, porque él si cumplía con su labor de salvaguardar la verdad.

Director: Lo mataron por sapo, por meter las narices donde no lo habían llamado, por ponerse a hablar más de lo que debía, y si alguien aquí quiere seguir su ejemplo, ya saben cómo van a terminar. Él se metió con la persona equivocada.

Laura: Lo mataron porque él si era un verdadero periodista, no como usted y otros tantos que pretenden diseñar la verdad a su mejor conveniencia, no como un periodista que prefirió pasarse para el bando de los criminales, traicionando las intenciones con las que se fundó este canal. Asesino, usted lo mató, usted lo mató, usted lo mató. *(Se dirige a golpear al director y los periodistas la detienen)*

Director: Vea Laura, usted está afirmando cosas de las que no puede dar fe y de las que no tiene la más mínima prueba. Les voy a preguntar algo: ¿cuántos quisieran terminar como José? Entonces no se discute más ¡y vamos ya a la emisión! Ustedes dos, *(Señalando a Sandra y Darcy)* apegados al guión.

(Sandra y Darcy se van a su escritorio, Sam se va a ir y el director la detiene)

Y usted, mucho ojo con esos comentarios, que ya me la conozco muy bien *(Sam se suelta bruscamente del director)*

Y usted *(A Laura)* ¡vaya de inmediato a preparar su nota!

Laura: Yo no voy a preparar ninguna nota, y si, estoy de acuerdo, vamos al aire, es más, yo voy a presentar, vamos, vamos, dele grabar a esas malditas cámaras para que contemos en detalle cómo fue que el canal mandó matar a su mejor periodista.

Director: Octavia llame a seguridad para que retiren a esta mujer del canal, no está en sus cabales. Y agradezca que no la despidio porque entiendo lo difícil de la noticia.

Octavia: Señor Director, no es para tanto, yo la tranquilizo, vamos Laura, vamos, vamos por una agüita aromática para los nervios.

Director: Calvin

Voz en off de Calvin: Si señor

Director: Prepare esa nota de vieja de cocina de Laura

Calvin: Si señor

Director: ¿Y qué es lo que están esperando? ¡A trabajar! Octavia venga aquí.

Calvin: Al aire en cinco, cuatro, tres, dos...

ENCUADRE 6

(La escena se va desarrollar en tres focos independientes: el set de presentación entre Sandra y Darcy, la oficina del Director con Octavia y el camerino con Laura y Sam)

Sandra: Hola yo soy Sandra Giménez.

Darcy: Y yo soy Darcy Vallejo, estos son los titulares.

Director: Octavia usted acaba de cometer el peor error de su vida.

Octavia: Señor Director, ¿usted por qué me está diciendo eso?

Laura: Esto no se puede quedar así.

Sam: Calmate Laura, tienes que tranquilizarte.

Darcy: condenan a cuatro años de cárcel a una mujer por prender fuego al pene de su novio.

Sandra: una tortuga llamada diego se apareo más de cien veces y logro salvar a su especie de la extinción.

Director: Cállese Octavia, recoja sus cosas, no la quiero ver más en este canal.

Octavia: Pero yo solo dije lo que escuché.

Laura: Es cierto, hay que desenmascarar a este tipo, José debió encontrar algo muy feo como para que lo mataran.

Sam: José debió enviarle el informe, José siempre confió en el Director.

Darcy: un congresista ha presentado un proyecto de ley ante la corte para que no sea obligatorio el uso de la corbata.

Sandra: en la ciudad de Pereira dos ancianos se fueron a los golpes por un cigarrillo, el hecho casi termina en tragedia.

Director: ¿usted sabe cómo terminan los sapos en el camino? Entonces por la sombrita.

Octavia: No me vayan a matar por favor.

Laura: Mi amor, ¿por qué fuiste a morir lejos? Yo necesito ver el cuerpo.

Sam: No Laura, quédate con su sonrisa.

Darcy: Conternada se encuentra la comunidad de Tame Arauca después del nacimiento de un becerro con cara de humano. Expertos aseguran que se trata del enviado del diablo.

Sandra: recientes estudios afirman que las mujeres deben consumir menos agua que los hombres. Ampliación en minutos. Mientras tanto los dejamos con Laura y su nota gourmet.

Nota de cocina: En la receta del día tenemos como plato fuerte, cerdo en salsa criolla. Los ingredientes son: 1 porción de cerdo corrupto, ½ taza de cómplices, 1 litro de maldad, Mentiras y falsos positivos al gusto. Para la salsa criolla necesitamos: 1 población completa de campesinos, 1 taza de sueños, ½ litro de honestidad, 2 tazas de humildad. Preparación: Adobamos el cerdo con los cómplices, las mentiras y los falsos positivos, lo marinamos en el litro de maldad por 5 minutos aproximadamente, tiempo más que necesario para corromperse totalmente. Para la salsa criolla es necesario triturar la taza de sueños y picar en trozos muy pequeños la humildad, ponemos a hervir todo esto a fuego lento en el litro de honestidad hasta que se evapore totalmente, por último unimos el cerdo con la salsa. Para emplatar ponemos el cerdo sobre la población de campesinos y listo. ¡Comemos callados!³

ENCUADRE 7

(Entran los 3 campesinos cantando “Soy colombiano – Garzón y Collazos”).

Jacinto: ¡A la su mercé que cosa tan rica, ¿Cierto?

³Video vinculado a la puesta en escena. <https://youtu.be/PriXfbXFN00>

Jairo: ¿La presentadora? avermaría que bizcochito.

Jacinto: Si también, pero no, yo le hablo es de esa receta, de ese plato Gourmet que comemos toditicos los días los colombianos.

Genoveva: Por qué mejor no dejan de hablar tanta bobada y seguimos buscando al José.

Jairo: Ahhh no, yo ya estoy muy cansado, pensé que uno a por aquí ya no se cansaba ni envejecía, siete horas buscando a ese José, todo el mundo lo busca, por aquí, por allá, parece que fuera la primera vez que se muriera.

Genoveva: Yo también estoy cansada, pero aún nos queda mucho camino que saldar y esta bobadita que estamos haciendo con el tal José puede que nos rebaje kilometraje.

Jairo: Si por culpa del mismo José es que a nosotros vea... tuqui tuqui.
(*Se escucha un sonido de cascabel*).

Jacinto: ¡ay! su mercé ¿sintieron eso?

Genoveva: Eso es el patas que nos viene a juzgar.

Jairo: Ay no, yo tengo miedo. (*Jacinto canta una canción "Pa' las que sea – Jimmy Gutiérrez". Empiezan a entrar Octavia, Laura y Sam. Octavia saca unas cartas y empieza a barajarlas*).

Jairo: Mire compadre, esas muchachas parecen brujas, se quieren es contactar con nosotros.

Octavia: Están cerca, es ahora.

Sam: Octavia no, a mí estas cosas me dan mucho miedo.

Octavia: ¿La niña tiene una mejor idea?

Laura: Tranquila Sam... necesitamos alguna prueba.

Jairo: Compadre, ¿A vusté esas muchachas no se le hacen como conocidas?

Jacinto: Yo a esas niñas las he visto en televisión, deben de estar buscando al José.

Jairo: Esta es nuestra oportunidad Jacinto.

Jacinto: ¿Oportunidad de que Jairito?

Jairo: Pues, pues de contar toda la verdad, de que cuando nos llevaban pa allá a lo de la restitución de tierras, nos bajaron del carro y nos dieron chumbimba.

Jacinto: Claro su mercé, en un carro, era un campero, ya me acordé. Que nos iban a entregar nuestras tierritas ala, por eso fue que nos mataron, por inocentes, por ingenuos.
(*Octavia saca la primera carta*)

Octavia: Un arcano mayor, un viaje, un automóvil.

Laura: ¿Qué significa eso?

Sam: Silencio Laura.

Octavia: Un carro.

Jairo: Claro que íbamos en un carro, pero de allí nos sacaron, ¿cierto compadre?

Jacinto: Cierto, pero a mí me pelaron ahí mismito en el carro, usted de buenas que se alcanzó a escapar.

Jairo: Con todo el respeto que vusté me merece, ¡no sea tan pendejo! Si, de buenas, ¿Y es que no me está viendo aquí con vusté?

(Entran a escena Genoveva y José)

Genoveva: Miren lo que me encontré, lo más famoso de toda la vereda.

Jacinto: José Mijo, ¿Dónde se había metido? Lo andábamos buscando ala, Casi que no se deja encontrar so verriondo.

Jairo: Hola Josecito, que culicagado más bello, ¿Vusté si se acuerda de nosotros? Nosotros íbamos con vusté en el carro, pero de ahí nos bajaron y corríamos, y corríamos, y corríamos y pues vusté ya está aquí y eso es lo que importa, vamos a celebrar. *(A Jacinto)* Compadre, démele un traguito al José.

José: No, gracias, yo no bebo. ¡Laura!

(José se percata de la presencia de Laura se dirige a ella, los campesinos lo detienen e impiden que la toque).

Jairo: ¿Y esa quien es compadre?

José: Es mi esposa, Laura.

Jairo: Ellas se están es intentando contactar con nosotros.

(Los cuatro prestan atención a las cartas).

Genoveva: Un arcano menor, el caballero.

Jairo: ¡Ah!, ¿Caballero? ese debo de ser yo y mi hermosa corcel Rosinilda, terca y fiel.

Genoveva: Silencio deje escuchar.

Octavia: Hay cuatro presencias en este lugar, todas muy fuertes y con algo muy importante que decimos.

Sam: Que miedo Octavia, como así que 4 presencias solo queríamos una, la de José.

Genoveva: Ve esta tan egoísta.

Laura: Él está entre ellas, lo sé. José escúchame...

Geneveva: Tóquele, tóquele.

(Jairo empieza a tocar un fondo musical en la guitarra).

Laura: Quiero despedirme bien, trataré de decirte cuanto te amo, y no porque no lo sienta, sino porque no hay palabras que trasciendan el mundo de los vivos, quiero mostrarte que sí puedo decir la verdad, hacerte sentir orgulloso de mi, ojalá y aun no sea demasiado tarde, aunque nunca es tarde para decir la verdad. Octavia, Sam, y todos, yo lo amo, desde el primer momento en que lo vi, desde la universidad, y aun lo amo, sí, con ese amor loco que permite amar a los muertos. Siento su presencia, siento su amor, siento que estamos haciendo lo correcto.

José: Yo también te amo, hasta que la vida me despierte de la muerte. *(Octavia saca de nuevo otra carta).* El Hierofante, El sumo sacerdote.

Jairo: ¿Sacerdote? ¿Dijo Sacerdote? ¿Cómo así?

José: Exacto, la última parte de mi investigación se la envié al director, junto con el video que empecé a grabar cuando nos detuvieron en el bus, el resto se encuentra en mi computador.

Jacinto: Cómo así un momentico, explíquese bien me hace el favor.

José: Jairo, ¿recuerda que cuando salimos del bus, yo llevaba una cámara'.

Jairo: Yo que iba a saber de por Dios, yo solo corría y corría y corría y vusté estaba corriendo al lado mío, ¡Corra, corra que nos van a matar! Hasta que calló usted y quedé yo solo, pero eso no me importaba, me tiraban por un lado y nada, por el otro, y tampoco, por encima y menos, hasta que... Vea, a uno le pegan un tiro ahí y prácticamente ya está muerto, pero a mí no me importo y seguí corriendo, yo no miraba para atrás porque yo sigo aquella ley de vida de aquel filósofo nicaragüense Baldor, pues Baldor era el apellido porque él realmente se llamaba Algebra, Algebra de Baldor y él decía textualmente lo siguiente, abro comillas, siete puntos suspensivos, guion bajo, "para atrás ni pa' mirarle el colmillo hijuepu"... cierro comillas y ya.

José: Bueno no importa, yo ese día iba registrando todo con mi cámara y allí quedo grabado tanto nuestro asesinato, como las últimas palabras del verdugo, y en mi computador tengo gran parte de una investigación que estaba llevando del canal por la sospecha de malos haberes y que por cómo se dieron las cosas al parecer tenía razón.

Geneveva: Esas son las pruebas que necesitan.

Jacinto: Esperemos que estas atembadas se las pillen.

Jairo: Yo no les tengo fe.

Octavia: Muchachas, el jefe tiene las mismas pruebas que lo incriminan.

Sam: ¿Segura?

Octavia: Sí, las cartas nunca se equivocan.

Laura: Puedo entrar al servidor del canal y revisar la información del director, pero necesito tiempo.

Octavia: También busca en el computador personal de José, seguro allí encontraremos algo.

Sam: ¿Y yo que hago?

Laura: Trata de ganarme algo de tiempo.
(*Salen*).

Genoveva: Qué se estarán trayendo entre manos estas señoritas.

Jacinto: No resultaron tan atembadas después de todo.

Jairo: Yo siempre les tuve mucha fe. Bueno, esto se va a prender, así que prendámonos nosotros también, José tómese uno, ¡Ah! Verdad que vusté ya no toma, esté dizque a dieta dice.
(*Entran las niñas*).

Lucía: José, ¿Ya consiguió amigos?

Jacinto: Bueno José, nos vemos. Nosotros nos vamos y los esperamos allí, no se demore.

Genoveva: Chao mi amor, mi Dios me lo bendiga. Me alegra mucho verlas mis pedacitos de cielo.

José: No sé cómo agradecerse los.

Jacinto: tranquilo mijitico que ya hizo bastante.

Jairo: Adiós pues. Chao niñas. (*Salen los tres campesinos*).

José: Niñas les tengo que contar, me comuniqué con mi esposa.

Lucia: ¿su esposa?

José: ¿Qué pasa?

Nn: Ella se quería casar con usted.

José: No lo sabía. Ven te digo una cosa, eres una niña muy hermosa, además estas muy chiquita para casarte y yo amo profundamente a mi esposa. Más bien porque no me ayudas a desenmascarar a ese hombre malo.

Lucia: Esta bien, yo le ayudo a desencaramascar el hombre malo.

José: Desenmascarar.

Lucia: ¡Eso! Está bien yo le ayudo, pero... ¡Ay! Me dieron ganas de hacer chichi ¿hermanita me lleva? Chao José. (*Le roba un beso. salen corriendo*)

Campesinos en off: José, ¿qué hubo pues? Toda la muerte pues también, vámonos.

ENCUADRE 8

(Entra todo el equipo de producción, emisión, camarógrafos, luminotécnicos, servicios generales, presentadores, reporteros y director)

Director: Por favor, necesito cada uno de los detalles listos, se aproxima la emisión.

Darcy: ¿Estas bien, crees que puedes seguir con la emisión?

Sandra: Todo esto me pone tan mal que no sé si sea capaz de seguir.

Darcy: Procura tranquilizarte, relájate. Sé que estamos asustados pero sigamos con la emisión.

Sandra: ¿Por qué no contamos la nota cómo es? Laura estaba muy angustiada por lo que paso con José y te pidió que hablaras; contemos las cosas como son.

Director: ¿Todo está bien por acá?

Sandra: Si director, sí.

Director: ¿Seguro?

Darcy: Si, si señor; estábamos repasando el guion.

(Director continua su labor)

Darcy: *(A Sandra)* Baja la voz... ¿Y correr semejante riesgo? ¿Quieres que nos pase lo mismo que a José?

Director: ¿Qué pasa con esta luz? ¡Gary! Esta luz.

Sandra: No te niego que me da mucho miedo pero es que no sé qué hacer.

Darcy: Callar lo que nos ponga en riesgo, eso es lo que tienes que hacer.

Sandra: Ahora entiendo que hay detrás de ese maldito manual, y yo como una estúpida defendiendo cada párrafo.

Darcy: Cálmate ya... ¡Octavia, trae por favor una aromática!; esto no nos va a ayudar en nada, cálmate.

Sandra: Mira, hagamos una cosa, tu comienza con tu noticia y yo continuo con la mía, así como hacemos siempre.

Octavia: Aquí está la aromática. Niña vamos yo la término de maquillar.

Sandra: Vuelvo en un minuto.

Sam: Aquí tienes las noticias de la siguiente emisión. *(Le entrega unas hojas y Darcy las ojea)*

Darcy: No amor, sabes que no puedo, no me pongas en esto.

Sam: Es ahora o nunca, es hora de desenmascarar a estos desgraciados.

Darcy: ¿Tienes idea del problema tan verraco en el que nos podemos meter?

Sam: No me importa, solo hazlo, no seas cobarde.

Darcy: Amor, entiende...

Sam: ¡Amor nada!, este era nuestro trato, no te vas a echar para atrás, así no son las cosas Darcy.

Director: Tres minutos.

Darcy: No quiero acabar como José, temo por tu seguridad y la mía, piensa en eso.

Sam: Recuerda nuestro pacto. Prometimos hablar siempre con la verdad por encima de lo que fuera.

Darcy: En esa época vivíamos en una burbuja, ahora tanto tú como yo sabemos que el mundo no es como lo habíamos idealizado y menos cuando se trabaja en esto.

Sam: Si no lo haces tú otra forma habrá.

Director: Un minuto.

Darcy: Sam, no voy a hacerlo.

(Entra Sandra)

Sandra: ¿Usted no debería estar en su set de farándula?

Sam: Si, ya me iba.

ENCUADRE 9

(Todo el equipo de producción prepara la emisión, Laura revolotea por todo el set de manera sigilosa, parece buscar algo)

Director: Todo listo, atención vamos al aire en cinco, cuatro, tres, dos...

Sandra: Hola Yo soy Sandra Giménez.

Darcy: Y yo soy Darcy Vallejo, estos son los titulares.

Darcy: Un hecho curioso ha acaparado la atención de todo el país, se trata de una estatua de la virgen que llora por el ojo izquierdo en la ciudad de Medellín.

Sandra: Según un estudio realizado por la universidad de Charleston, los colombianos somos las personas más felices del mundo, en minutos ampliación de esta importante información.

Darcy: Últimos informes afirman que la población, es cada vez, mas conforme y, cada día, siente menos deseos de luchar. Al respecto nosotros estamos conformes con el informe.

Sandra: La Compañía Meléndez hace el lanzamiento de su nuevo centro comercial con presencia en las ciudades más importantes del país, los terrenos en los que están construidos han sido decretado Zona Franca

Darcy: Nuevas viejas revueltas en las instalaciones de las 32 universidades públicas del país. Como cosa rara reclaman presupuesto, incluso, son tan soñadores, que se han propuesto consolidar un referéndum por la educación pública. Mientras tanto, hacen sancocho, partidos de microfútbol mixto y por supuesto, los famosos bloqueos.

Sandra: El último vestigio de subversión fue eliminado del territorio nacional, lo que garantiza la implantación de un mercado extranjero que se encargue de la macro producción de la tierra, lo que traerá rendimiento para los inversionistas y oferta laboral informal para campesinos e indígenas.

Darcy: Mientras ustedes están frente a la pantalla hay gent....

Laura: ...Lo encontré, lo tengo.

(De repente la mayoría de los trabajadores interrumpen la emisión y se toman el canal, sacan a Darcy y a Sandra de su puesto, controlan las cámaras y reducen al director. Laura y Sam se sientan en el lugar de los presentadores)

Sam: Solicitamos disculpas a nuestra audiencia por irrumpir de esta manera en la emisión, pero ante situaciones desesperadas, medidas desesperadas. El día de hoy conocimos como el director del noticiero quiso encubrir el asesinato de uno de nuestros compañeros periodistas en medio de la masacre del Catatumbo.

Laura: El dueño del canal está implicado en la autoría intelectual del atentado donde murieron tres campesinos y el periodista José Suarez en hechos confusos, en medio de un procedimiento de restitución de tierras, que el comunicador acompañaba con mucho interés, sobre todo por la adquisición ilegal, por parte de la Compañía Meléndez, de los predios que se iban a entregar.

Sam: Es importante señalar la participación del director y algunos empleados del noticiero en el encubrimiento de las actividades criminales del señor Carlos Meléndez, quien funge como Jefe del canal. Dichos sujetos tendrán que comparecer ante la justicia por cargos de complicidad.

Laura: Para ampliar esta noticia los dejamos con el último reportaje que hizo para nosotros nuestro periodista estrella José Suarez, que murió producto de tres disparos por la espalda y dos en la cabeza. Y hasta aquí la emisión, País de Mierda.

(Se reproduce el reportaje)⁴

⁴ Video vinculado a la puesta en escena. https://youtu.be/kcblgSZL_54

ENCUADRE 10

(El jefe y su hija discapacitada sentados frente al televisor. Las luces reflejadas de la pantalla golpean en los rostros impávidos. La no nacida los observa. No pasa nada, todo permanece inmóvil. Se escucha un collage de titulares y sonidos noticiosos superpuestos, ininteligibles. El jefe mira fijamente a la niña, se acerca y empieza a tocarla con intenciones obscenas)

El jefe: Cállese; yo sé que a usted le gusta, además recuerde que su mamá ya no está para defenderla, ahora solo va a hacer lo que yo quiera

(Aparece el espíritu de la madre que se encuentra con la no nacida, se abrazan e impotentes observan como el jefe intenta abusar de su hija discapacitada. Entran el resto de muertos y todos miran la infeliz escena)

La no nacida: Yo sé que hacer, La voy a traer definitivamente. *(La ata con el laso que carga y la trae)*

La niña: Gracias hermanita. Yo si sabía que, en esta historia, es mejor estar muerta.

(Los muertos se saludan y luego miran al jefe, éste como ante una presencia extraña, mira hacia ellos. La imagen congela)

FIN

4. CONCLUSIONES

A la pregunta de investigación que originó el desarrollo de este proceso de creación colectiva, que instaló en el marco de la discusión y la creación, la naturaleza de lo experimental, el grupo objetivó sus búsquedas en la configuración de las características necesarias para entender un proceso creativo en esos términos.

Si bien nuestro resultado, la creación colectiva denominada “La Toma”, podría leerse como una propuesta que conserva en su estructura rasgos propios de un teatro convencional, entendimos que lo experimental no es una característica del resultado como obra, sino del camino creativo como proceso. Las rutas inestables, un juego sustentado en incertidumbres, preguntas sobre nuestra propia realidad y los intereses que nos movilizan, búsqueda de canales para hablar de país, practicar el debate en las resoluciones de la acción, hacer camino a cada paso y desmontar la perspectiva del autor para descubrir la potencia de lo colectivo.

En ese orden de ideas, nos queda como estrategia conclusiva para la finalización de este proyecto de investigación, instalado en los procesos de formación académica en el contexto del aula, una suerte de collage de definiciones que aborda el problema de la pregunta de investigación como huella de la experiencia creativa.

LA PREGUNTA:

¿Cuáles son las características necesarias en un montaje teatral, para definirlo como experimental?

“La principal característica la hace el proceso, iniciar sin una idea previa y que se construya a partir de ejercicios. Es necesario la escucha y la tolerancia, el trabajo en equipo es fundamental durante la creación y el desarrollo de actividades dónde se permite conocer al otro y a uno mismo, explotando las diferentes capacidades y guiado por un proceso de intereses colectivos.”

“Todos los procesos teatrales son experimentales, unos más que otros pero lo son, ya que siempre estamos investigando en encontrar respuestas a las preguntas que surgen en el mismo proceso o las que ya están desde el principio. Un proceso de creación es un constante experimentar y probar, así que la característica más importante es la investigación y el indagar constante.”

“Lo que lo hace experimental es el hecho que todo el proceso de creación del montaje va sobre una línea de búsqueda en encontrar otras maneras, otras formas de comunicar al espectador el tema que nos moviliza a todos, tema que también nace de una indagación en los gustos y

necesidades personales de los miembros del grupo. La característica estaría en la utilización de distintas disciplinas artísticas que no siempre están en una obra teatral y que al unir las se tenga como resultado algo diferente pero que tenga un impacto fuerte en el espectador.”

“Creo que una de las características necesarias para definirlo como experimental, es la búsqueda, ya que permite exponer las problemáticas sociopolíticas y culturales para encontrar la idea principal, se necesita un proceso de improvisación para lograr un resultado inesperado, ya que por medio de las improvisaciones se tiene que ir depurando y rescatando las ideas más fuertes, para así lograr una dramaturgia concreta con su puesta en escena.”

“Considero que la principal característica es una búsqueda sobre un interés común, una investigación y un producto final sustentado. También que sea una manera diferente a las acostumbradas en la academia de hacer teatro, en este caso la creación colectiva.”

“Hablar de experimental es lanzar impulsos e ideas a un vacío con la meta de formar un objetivo. En un proceso teatral conformar algo experimental surge de las múltiples ideas de los integrantes en relación a un tema en específico, pactado desde un principio. El proyecto se define experimental cuando los integrantes aportan al proceso sin pensar en el resultado final, pensando en el descubrimiento constante.”

“Si hablamos de un montaje experimental de inmediato debemos pensar en que el proceso de experimentación solo sucederá en terrenos poco habitados y poco estudiados, es aquí donde se exige como característica principal una necesidad de descubrir nuevas formas para la realización del montaje. Por esta razón el método de creación colectiva fue ideal, ya que aunque posea una estructura de realización establecida, muchos elementos quedan dispuestos al azar, y es en este azar donde se originan soluciones de creación, y son estas nuevas posibilidades las que hacen que cada proceso sea distinto y cuente con recursos innovadores.

Los montajes experimentales poseen una característica maravillosa y es la libertad de creación, pues aquí podemos utilizar todos los elementos teatrales existentes, combinarlos, cambiarlos, proponer ideas nuevas y transformarlas a gusto personal, además, también de transversalizar el teatro con otras ramas del conocimiento generando resultados novedosos que nacieron de la incertidumbre y la búsqueda, la intuición, lo empírico haciendo que el producto sea original.”

“Para definir un montaje experimental, diría que una de las características que tiene que tener es la investigación. Investigar temas específicos, autores, cosas e información que nos sirva como punto de partida para la creación e invención del producto que se tiene como aspiración, sea nuevo y en el cual se pueda mostrar la voz o la huella de cada uno de los creadores.”

“Desde mi punto de vista artístico y como participante del proceso de “la Toma” pienso que las características necesarias de un montaje teatral sería: la disciplina, la dedicación, la paciencia, el respeto, la confianza y la seguridad. Estos términos serían lo esencial para la construcción de un proceso y para definirlo como experimental. Pienso que al momento de tratar un tema que desconoces y poder indagar y buscar la forma de mostrarlo a un público.”

“Considero que para poder definir un ejercicio teatral como experimental empezando con la mente en blanco, sin predisposiciones a una técnica en específico, sino por el contrario indagar en las posibilidades que se puedan emplear para construir el proceso, así tomar diferentes elementos de las diversas técnicas existentes sin tener que aferrarse a una en particular. La comunicación en este tipo de trabajos es fundamental para no generar un gran collage que haga que el espectador se confunda.”

“Se considera experimental cuando antes de empezar el proceso de creación se definen varios caminos para llegar a un resultado considerado hipotético. Ya en el camino se van depurando las formas de llegar a este y, aun habiendo un resultado, éste se tendrá en constante cambio ya que siempre nos estaremos cuestionando. Es importante en el proceso mantener los interrogantes y experimentar varias formas de darles una solución estética y unificada.”

REFERENTES

Buenaventura, E. & Vidal, J. (2005). *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali*. Maracaibo: Colección Yanama, Universidad de Zulia.

Buenaventura, E. (1986). *Metáfora y puesta en escena. El enunciado verbal y la puesta en escena*. Cuaderno 8. Cali: Publicaciones TEC.

Buenaventura, E. (2013). *Historia de una Bala de Plata*. Santiago de Cali: Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura. CITEB.

García, S. (1994). *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria.

Hurtado, L. Jaime, C. Vinasco, A. Molina, J. & Suarez, D. (2013). *Rastros sin rostro, de la creación a la investigación. Premio Nacional de Investigación Teatral*. Bogotá: Colección Pensar el Teatro. Ministerio de Cultura.

CAPITULO II

El método de las acciones físicas como detonante para la creación del personaje trágico en la puesta en escena de la obra *Lástima que sea una p...* de Jhon Ford

**Proyecto de Investigación en el Aula
Montaje I (G5L0019)**

Investigadores Creadores:

Karol Leguizamón Chaparro
Jhon Fredy Collazos Martínez
Sofía Gómez Ruiz
Valeria González García
Juanitas Arias Sánchez
Henry Rosas Montoya
Juan Esteban Ortiz García
Stefanía Gonzales Vargas
Sebastián Agudelo Yaquive
Carolina Carvajal Marín
David Restrepo Londoño
Viviana Guapacha Grisales

Monitoria Académica:

Alexander Castaño Bedoya

Docente Responsable:

Luis Fernando Loaiza Zuluaga

1. INTRODUCCIÓN

Luis Fernando Loaiza Zuluaga*

Problema o situación problemática:

En el programa de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas se llevan a cabo actividades creativas que permiten al estudiante hacer un proceso de inmersión como «creador en formación» y comprender las dinámicas propias del «quehacer teatral». Entre las actividades que se proponen a lo largo del trayecto curricular, se destacan las actividades de *Montaje I*, *Montaje II* y *Montaje III*, las cuales le permiten al estudiante asumir su rol como actor en el marco de tres procesos creativos diferentes a partir de los cuales encuentra la posibilidad de experimentar la creación de: personajes trágicos (*Montaje I*), personajes cómicos (*Montaje II*) e indagar nuevos lenguajes de la actuación que pueden o no desbordar la tradición dramática (*Montaje III*). Para arribar a dichas actividades de *Montaje*, se recomienda que el estudiante haya pasado por un proceso de a) auto-reconocimiento (actividad de *Fundamentos de la actuación*), b) entrenamiento e improvisación (actividad de *Métodos de la actuación*) y c) aproximación a la creación del personaje dramático (actividad denominada *el Personaje dramático*). De acuerdo con la propuesta del programa, el estudiante, al haber recorrido estas tres actividades, tendrá los fundamentos para comprender y aplicar, a nivel actoral, los elementos que constituyen la tradición de la actuación de modo que pueda asumir su rol como actor en un proceso creativo propiamente dicho. Las actividades de *Montaje* se constituyen en actividades excepcionales en la formación de los estudiantes del programa, por cuanto en ellas se requiere un alto nivel actoral así como una verdadera búsqueda personal en torno al terreno creativo. En otras palabras, se “aprende creando”. El docente funge, en cierta medida, como un provocador más que como un transmisor de conocimientos; y estos se manifiestan no sólo a nivel intelectual (cognitivo) sino también a nivel corporal (psicomotriz): El estudiante debe fundamentar un discurso y debe «saber hacer en escena». Cabe resaltar que, en la actividad de *Montaje I* se busca que el estudiante pueda desarrollar sus capacidades actorales y que, simultáneamente, pueda manifestar, a través de su actuación, sus preocupaciones en torno a la condición humana conteniéndolas en la creación del «Personaje Trágico».

Como es sabido, existen diversas lecturas e interpretaciones en torno al «Método de las Acciones Físicas» de Constantin Stanislavski⁵ quien, en lo que podríamos llamar “la segunda etapa de su pensamiento”, sugirió un trabajo sistemático desde el cuerpo y desde la «acción física» para que el actor pudiera indagar las obras dramáticas desde la escena. Este método hace hincapié en la vivencia del actor en la escena procurando indagar y dar respuesta a las preguntas

⁵ STANISLAVSKI, Constantin. (1971) *El método de las acciones físicas*. Buenos Aires: Get.

que los textos dramáticos sugieren en relación con las circunstancias dadas y la acción dramática. Dadas las múltiples interpretaciones del «Método», con este proyecto se indagaron sus posibilidades para la creación del personaje, teniendo como punto de partida: a) el trabajo hecho por el propio Stanislavski y desarrollado en algunos de sus textos reflexivos, b) el trabajo en torno a las «acciones físicas» desarrollado por tres de sus discípulos: Chéjov⁶, Grotowski⁷ y Toporkov⁸, en quienes se resalta la generación del sentido a través de la acción física y c) las nociones de «Personaje» desarrolladas por los colombianos Santiago García⁹ y Fernando Duque¹⁰ quienes, cada uno a su modo, resaltan la individualización del personaje a través de la acción. A nuestro modo de ver entre estos tres puntos de partida existe una potente interrelación que, explorada escénica y teóricamente, ha permitido hacer una relectura del «Método de las Acciones Físicas» y su relación con el «Personaje Trágico» quien es, desde el punto de vista de Claudia Cecilia Alatorre, el personaje más «complejo»¹¹ que se puede encontrar en los géneros dramáticos. Además, el «Personaje Trágico» es el primer ente de ficción que aparece en la historia del drama por lo cual vemos en él la base de todo el proceso de configuración del «Otro» en la tradición dramática pues, como diría Robert Abirached¹², el «Personaje Trágico» se encuentra escindido entre lo real y lo imaginario.

Dicho lo anterior, se hizo, con la participación activa de los estudiantes, una exploración reflexiva y práctica del «Método de las Acciones Físicas» y su relación con la configuración del «Personaje trágico»; indagando las «acciones físicas» no sólo como fundamento para una interpretación eficaz sino como elementos portadores de sentido en la escena, en cuyo caso están sujetos a la percepción del espectador para comprobar su eficacia. De este modo, al tomar la obra *Lástima que sea una p...* de Jhon Ford como pretexto, se pudieron indagar algunas dimensiones de la condición humana en la «puesta en escena teatral» cuyo principal insumo fueron las «Acciones Físicas» propuestas por los actores y su interacción con los demás elementos expresivos desarrollando, a su vez, la composición escénica o, para utilizar el término de Eisenstein, el «Montaje».

⁶ CHEJOV, Michael. (1987) *Al actor sobre la técnica de la actuación*. Buenos Aires: Quetzal.

⁷ GROTKOWY, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

⁸ TOPORKOV, Vasili. (1961) *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

⁹ GARCÍA, Santiago. (1989) *Teoría y práctica del teatro I*. Bogotá: Candelaria.

¹⁰ DUQUE, Fernando. (1994) "El personaje Teatral en la Dramaturgia Colombiana" En: *Investigación y Praxis Teatral en Colombia*. Bogotá: Colcultura.

¹¹ «Complejo» debido a que es el resumen de una generalidad; en otras palabras, abarca más facetas del ser humano en una amplia mezcla de virtudes y defectos. Cfr. ALATORRE, Claudia Cecilia. (1999) *Análisis del drama*. México: Escenología.

¹² ABIRACHED, Robert. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España.

Pregunta de Investigación:

¿Qué posibilidades brinda el Método de las Acciones Físicas como detonante para la creación del Personaje Trágico en la puesta en escena de la obra *Lástima que sea una p...* de Jhon Ford?

Metodología:

Modalidad: Investigación-Creación.

Método: Laboratorio Teatral.

La propuesta se enmarca en los procesos de Investigación-Creación, abordando el Laboratorio Teatral como método base para la exploración de las «acciones físicas» y su relación con la concreción del «Personaje Trágico» dentro del montaje de la obra *Lástima que sea una p...* de Jhon Ford. Nos serviremos del Laboratorio Teatral como método investigativo procurando explorar escénicamente y hacer un registro sistemático del proceso creativo. El concepto «Laboratorio Teatral» proviene del llamado Teatro Experimental, el cual realiza experimentos tendientes a la innovación, sobre todo formal y técnica¹³; sin embargo, permite la indagación e investigación sobre la “actuación o la puesta en escena, sin preocuparse por la rentabilidad comercial e incluso sin considerar como indispensable la representación de un trabajo determinado a un gran público”¹⁴. Esto implica que el laboratorio teatral puede entenderse en términos de innovación escénica o de sistematización teórica.

En otras palabras, permite que el hecho teatral se piense como fin o como medio. Así pues, se trata de un método que legitima la indagación con pequeños grupos de actores y de espectadores a partir de diversos intereses estéticos e ideológicos. Para De Marinis, se trata de una “focalización experimental y empírica del hecho teatral en torno a una puesta determinada que permite visualizar en conjunto el circuito teatral para aprehender integralmente (...) el tránsito del espectáculo al espectador y viceversa”¹⁵. El experimento no se entiende en esta perspectiva desde el punto de vista cuantitativo, sino como un proceso de análisis del proceso de configuración escénica. El Laboratorio, por lo tanto, ha permitido explorar y analizar las «acciones físicas» para hacer de ellas el insumo fundamental en el proceso de «montaje» y «puesta en escena». Respecto a la participación de los estudiantes en el marco del proyecto, cabe resaltar que su participación ha sido activa y no pasiva, debido a que, bajo el rol de investigadores-creadores, han fungido como:

Creadores: En el marco del laboratorio y a partir del estudio riguroso del Método de las Acciones

¹³RUIZ, Marcela y CONTRERAS, Ariel. (1983) Glosario de términos del arte teatral. México: Trillas.

¹⁴PAVIS, Patrice. (1980) Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós.

¹⁵DE MARINIS, Marco. (2007) *Teoria, pratica e storia: Problemi metodologici degli studi teatrali*. Annali online di ferrara – Lettere, II.

Físicas, los estudiantes propusieron acciones físicas generadoras de sentido configurando individual y grupalmente una “base de datos” de acciones.

Sujetos: Los estudiantes recurrieron a la “base de datos” de acciones físicas configuradas para ponerlas al servicio de la creación del personaje trágico y la puesta en escena. De este modo, toman distancia de su creación (las acciones físicas) para ponerlas en relación con el Personaje y con la Puesta en escena.

Analistas: Finalmente, los estudiantes, en compañía con el docente responsable han analizado los resultados de dichas relaciones teniendo en cuenta su propio proceso y las percepciones de los espectadores en los ensayos y funciones. Al final de dicho análisis cada estudiante pueda haber hecho una reflexión del proceso investigativo-creativo teniendo en cuenta las relaciones de las categorías mencionadas (Acciones Físicas / Personaje Trágico / Puesta en escena).

2. LÍNEA DE SUCESOS DE “LÁSTIMA QUE SEA UNA P...” DE JHON FORD.

Durante la primera fase del curso, previo a las primeras improvisaciones se desarrollaron lecturas dramáticas a primera vista de las escenas principales del texto de Jhon Ford. Posteriormente se configuró una versión libre que se adaptara a las necesidades del grupo en cuanto a número de estudiantes y a las posibilidades del texto respecto a los personajes que permitirían explorar las acciones físicas con el fin de aproximarse a la creación de un personaje trágico, cuya transformación fuera contundente y que representaran la colisión entre el orden humano y el orden cósmico. Para configurar el tono trágico, una vez establecida la relación entre carácter y lenguaje, nos dimos a la tarea de descubrir la anécdota del texto del modo más claro posible, con el fin de descubrir la progresión dramática y el modo como ésta permitiría el desarrollo de los personajes a través de la fijación de una partitura de acciones físicas. De este modo, en un trabajo en el cual los estudiantes hicieron un análisis exhaustivo del texto en términos de la acción, descubrimos colectivamente la línea de sucesos del texto en su versión final, la cual compartimos a continuación:

Dramatis Personae:

Giovanni. Hermano y amante de Annabella

Annabella. Hermana y amante de Giovanni

Florio. Padre de Giovanni y Annabella

Putana. Criada de Annabella

Fraile. Maestro y guía de Giovanni

Soranzo. Joven enamorado de Annabella

Vásquez. Criado de Soranzo

Hipólita. Mujer viuda y antigua amante de Soranzo

ACTO I

Cuadro I

El Fraile intenta persuadir a Giovanni de alejarse de su hermana.
Giovanni demuestra su amor por Annabella.
Giovanni comprende el castigo que le depara.
El Fraile le impone penitencia a Giovanni para salvarlo.

Cuadro II

Putana le muestra a Annabella sus opciones de compromiso.
Annabella muestra desinterés por sus pretendientes.
Putana le expresa a Annabella su preferencia por Soranzo.
Annabella y Putana reconocen a Giovanni.
Giovanni decide confesarle su amor a Annabella.
Putana los deja a solas.
Giovanni prepara a Annabella para declararse.
Giovanni declara su amor poniendo en juego su vida.
Annabella duda y se preocupa por las consecuencias.
Giovanni convence a Annabella con mentiras.
Annabella le corresponde su amor a Giovanni.
Giovanni y Annabella se juran amor a muerte.
Giovanni y Annabella consuman su amor.

ACTO II

Cuadro I

Giovanni y Annabella sellan su amor.
Giovanni demuestra su temor por perder a Annabella.
Annabella le jura a Giovanni amor y fidelidad.
Annabella y Giovanni se separan.
Putana aprueba el amor entre Giovanni y Annabella.

Cuadro II

Soranzo demuestra su amor por Annabella.
Vásquez interrumpe a Soranzo.
Hipólita le reclama a Soranzo el cumplimiento de su promesa.
Soranzo evade a Hipólita.
Vásquez intercede.

Hipólita culpa a Soranzo de la muerte de su esposo.
Soranzo justifica el incumplimiento de su promesa.
Soranzo huye.
Hipólita decide irse y vengarse.
Vásquez se da cuenta de los planes de Hipólita.
Vásquez evita que Hipólita se vaya.
Vásquez calma a Hipólita.
Hipólita planea utilizar a Vásquez para su venganza.
Vásquez se da cuenta de las intenciones de Hipólita.
Hipólita se ofrece a cambio de la ayuda de Vásquez.
Hipólita y Vásquez sellan su trato.

Cuadro V

El Fraile desaprueba lo hecho por Giovanni.
Giovanni se justifica.
El Fraile le aconseja a Giovanni que haga casar a Annabella.
Giovanni se niega a aceptar el consejo.
El Fraile decide intervenir.

ACTO III

Cuadro II

Florio le ofrece la mano de Annabella a Soranzo.
Soranzo y Annabella se quedan a solas.
Soranzo le declara su amor a Annabella.
Annabella rechaza a Soranzo.
Giovanni verifica que Annabella cumpla lo que le prometió.
Annabella se compadece de Soranzo.
Annabella se siente mareada.
Los parientes de Annabella se la llevan.
Soranzo le cuenta a Vásquez lo sucedido.

Cuadro III

Putana le revela a Giovanni el estado de Annabella.
Giovanni se preocupa.
Giovanni y Putana planean cómo cubrir el estado de Annabella.

Cuadro IV

Giovanni lleva al Fraile para que vea a Annabella con la excusa de su enfermedad.

Florio le pide al Fraile que convenza a Annabella de casarse.
El Fraile se compromete.

Cuadro VI

El Fraile persuade a Annabella de arrepentirse.
Annabella muestra su arrepentimiento.
El Fraile le brinda a Annabella una opción para redimirse.
Annabella acepta.
El Fraile manda a llamar a Soranzo.
Giovanni sospecha.
Annabella traiciona a Giovanni.
Florio entrega la mano de su hija a Soranzo.
El Fraile le da su bendición a la nueva unión.

Cuadro VIII

Vásquez le confirma a Hipólita la realización de la boda.
Hipólita le revela a Vásquez que va a asesinar a Soranzo.
Hipólita y Vásquez hacen un pacto de fidelidad.

ACTO IV

Cuadro I

El Fraile bendice el matrimonio.
Inicia el banquete.
Giovanni se lamenta.
Giovanni se niega a brindar.
Entra al banquete Hipólita disfrazada.
Hipólita revela su identidad.
Hipólita oculta sus intenciones.
Hipólita intenta asesinar a Soranzo.
Vásquez traiciona a Hipólita.
Vásquez revela los planes de Hipólita.
Hipólita maldice el futuro de Soranzo.
Hipólita muere.
Soranzo da por finalizado el banquete.
El Fraile le advierte a Giovanni.

Cuadro III

Soranzo exige saber el nombre del padre de la criatura.
Annabella se niega a revelar la identidad del padre del bebé.

Soranzo amenaza a Annabella a muerte.
Annabella desafía a Soranzo.
Annabella acepta morir por amor.
Soranzo intenta matarla.
Vásquez intercede por Anabelle.
Soanzo insiste en matar a Annabella.
Annabella se dispone a morir.
Vásquez calma a Soranzo con el fin de descubrir la verdad.
Soranzo se tranquiliza.
Soranzo engaña a Annabella.
Annabella se arrepiente.
Annabella se retira.
Vásquez se compromete a aclarar la situación.
Vásquez ata cabos.
Vásquez persuade a Putana para que le cuente la verdad.
Putana confía en Vásquez.
Putana revela la verdad.
Vásquez traiciona a Putana.
Vásquez se escandaliza.
Vásquez se dirige a revelar la verdad a Soranzo.
Giovanni interfiere involuntariamente en los planes de Vásquez.
Vásquez confirma la verdad.
Giovanni busca a Annabella.
Vásquez intenta engañar a Giovanni.
Giovanni le sigue el juego a Vásquez.
Vásquez les tiende a Giovanni y Annabella una trampa.
Giovanni lo recompensa.
Vásquez intenta revelar la verdad a Soranzo.

ACTO V

Cuadro I

Annabella se arrepiente.
Annabella predice su muerte.
El Fraile absuelve a Annabella.
Annabella encomienda al Fraile la salvación de su hermano.
Annabella asume la absolución.

Cuadro II

Vásquez provoca la venganza de Soranzo.
Soranzo planea la venganza.

Cuadro III

Giovanni reafirma su amor por Annabella.
Giovanni desafía al Fraile.
El Fraile le entrega a Giovanni la carta que le manda Annabella.
Giovanni se entera de los planes de Annabella a través de la carta.
Giovanni culpa al Fraile.
Giovanni duda de las condiciones en las que fue escrita la carta.
Vásquez invita a Giovanni a la emboscada.
Giovanni sospecha de la trampa.
Giovanni se compromete a asistir.
El Fraile advierte a Giovanni del peligro.
Giovanni decide enfrentarse a su destino.
El Fraile abandona a Giovanni.

Cuadro IV

Soranzo se asegura de que el plan se lleve a cabo.
Vásquez incita a Soranzo a cumplir su venganza.
Soranzo se decide.
Vásquez ultima detalles.
Giovanni interrumpe.
Soranzo da inicio a su plan.
Giovanni busca a Annabella.
Vásquez se regocija.

Cuadro V

Giovanni cuestiona la fidelidad de Annabella.
Annabella advierte a Giovanni sobre el plan de Soranzo.
Giovanni se decide a matar a Annabella.
Giovanni se despide de Annabella.
Giovanni hiere a Annabella.
Annabella pide perdón por los pecados de los dos.
Annabella muere.
Giovanni destruye el plan de Soranzo.

Cuadro VI

Soranzo y Vásquez se disponen a continuar con el plan.

Giovanni revela el asesinato de Annabella.

Florio se niega a aceptar la verdad.

Giovanni confiesa su amorío con Annabella.

Vásquez confirma la muerte de Annabella.

Florio muere.

Giovanni hiere a Soranzo.

Vásquez defiende a Soranzo.

Vásquez hiere a Giovanni.

Soranzo muere.

Giovanni muere.

Vásquez culpa a Annabella.

***Luis Fernando Loiza Zuluaga**

Docente, investigador y director teatral. Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. Magíster en educación y Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en Teatro por la Universidad de Caldas de Manizales, Colombia. Ha desarrollado su actividad como docente en diversas instituciones educativas del centro occidente de Colombia. Actualmente, se desempeña como docente auxiliar adscrito al Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Ha desarrollado sus proyectos creativos con diversos grupos teatrales de la ciudad de Manizales. Sus investigaciones giran en torno al teatro contemporáneo y la pedagogía teatral.

3. REFLEXIONES DE LOS ESTUDIANTES.

La acción física como método de materialización de la esencia del personaje trágico.

Karol Leguizamón Chaparro

Personaje: Annabella

Las acciones físicas son aquellas acciones pensadas para lograr expresar en el escenario el deseo, el sentimiento o el objetivo del personaje en una escena en específico. Estas acciones pueden tener progresión o también ser una característica del personaje. Para lograr crear una acción física se debe partir desde el análisis del texto, subtexto y el personaje.

En el proceso que he vivido en Montaje 1 y partiendo desde el método de las acciones físicas para la creación de un personaje de tragedia, he llegado a plantearme un problema en concreto: ¿qué proceso metodológico o qué herramientas se aplican sobre el texto y el escenario para hallar una acción física que logre englobar lo que la situación trágica plantea en la obra y que la escena amerita para su pleno desarrollo y contundencia?

Para solucionarlo empecé desde lo que yo comprendo que constituye el fundamento de una tragedia pues ésta, a comparación de los otros géneros, se caracteriza por un tinte de actuación especial que parte de la contención de la energía, y desde ésta nacen ciertas acciones. Una obra trágica se va construyendo mediante las decisiones que el personaje principal toma movido por un deseo que lo hacen enfrentarse al universo que lo circunda y dichas decisiones causan situaciones que terminan destruyendo a este personaje y a los demás. ¿Para qué saber esto? Para disponerse a crear acciones que logren reflejar una tragedia y no otro tipo de escritura.

El proceso fue arrojando ciertas herramientas útiles para la indagación de la acción trágica: en principio, desde la improvisación de acciones partiendo del análisis de los sucesos y objetivos que se encontraban en la escena; gracias a dichas acciones y, a medida que se iban ensayando, se encontraban en ellas nuevos significados o se encontraban nuevas acciones. Sin embargo, mediante un análisis más profundo del texto y el personaje y no intuitivamente, logré hallar de manera más fácil acciones que logran materializar todo aquello por lo que pasa un personaje en tragedia; este proceso fue acompañado con la observación de mis compañeros en escena y la intención con la que efectúan una acción, a través de lo cual me permití abstraer las intenciones, calidades del movimiento, gestos y otros estímulos que aportaban al desarrollo de la acción física trágica de manera distinta; gracias a esto pude categorizar y definir diferentes tipos de acciones físicas que pueden ejecutarse en escena como:

Acciones paratextuales: Aquellas acciones que complementan el texto, pero no roban el foco de atención. Por ejemplo: un gesto, una mirada o acciones pequeñas como sentarse o levantar un brazo, las cuales se efectúan de manera diferente dependiendo de la intención del texto

Acciones código: Son acciones creadas para expresar algo en específico y lograr generar un código en el espectador. Por ejemplo: el personaje se encuentra en escena con un palo, pero comienza a interactuar con él como si fuera un banano; aunque éste no sea el objeto real, lo va resignificando a través de acciones propias del nuevo objeto generando el código en el espectador.

Acciones tic: Estas acciones aparecen a medida que el personaje toma una caracterización. Por ejemplo: si el personaje es nervioso, una acción tic puede ser tocarse la frente constantemente; esto hace que cada vez que aparezca la acción en la obra el espectador entienda la situación o lo que está sintiendo el personaje en ese instante.

Acciones de acotación: Estas aparecen en el texto gracias al autor como: salir, entrar, tocar la puerta, dar un beso, etc.

Acciones progresivas: Aquellas acciones que no quedan atrapadas en un momento determinado, sino que se van cargando a través de la historia y se muestran como causas, efectos o sucesiones de otras acciones. Por ejemplo, la situación de un adicto: su adicción ha generado acciones como matar sólo para cumplir con ese deseo; son acciones que generan más acciones, que están conectadas gracias a la relación causa y efecto.

Acciones sugerentes: El objetivo de esta acción es lograr en el compañero una reacción con la que se logre el desarrollo interesante de la escena. Por ejemplo, si quiero que mi compañero tengo una reacción fuerte busco acciones desde mi personaje que permitan lograr en él esa reacción.

Acciones de relación situación-intención: Con estas sugiero acciones que se generan dentro de la escena o partiendo desde la actitud en la que está el personaje. Por ejemplo, en una escena de amor, al estar en dicha situación surgen acciones como, abrazar, tocar al otro o besar, sin embargo, si se cambia la intención con la que se efectúa la acción cambia por completo el contexto de la escena.

Acciones acompañadas: Son las acciones que se efectúan a través de un objeto. Por ejemplo: un actor utiliza unas llaves para hacer la acción de abrir una puerta, las llaves ayudan a que la acción sea más clara.

Debo aclarar que gracias a las situaciones que se viven en la tragedia pude analizar las diferentes acciones que me ofrecía el texto. De este modo, se convirtió en una herramienta a la hora de crear y desarrollar la acción física ya que, al experimentar mediante todas las posibilidades que brinda cada tipo de acción en el escenario, observaba el cambio que se generaba en la escena y con ello analizaba cuál era la acción precisa o la combinación de acciones para expresar lo que requería la escena y el personaje en ella.

Finalmente, gracias al proceso vivido, creo que las acciones físicas son una herramienta efectiva en la creación de un personaje trágico ya que ayudan a agrandar, dinamizar y plasmar en escena todo aquello que la configura, logrando en el espectador una mayor comprensión de los cambios y decisiones drásticas que se viven en la tragedia.

Al crear un personaje nos preguntamos ¿cuál es la manera más apropiada para llevar a cabo este tipo de procesos, llegando al estudio de la acción física como aquello que es necesario en escena para materializar al personaje y a la obra? De esta manera, se empieza a experimentar en escena las posibilidades que brinda la acción física: acompañar al texto, explorar acciones con un objeto, detonar en el compañero más acciones, generar códigos, encontrar diferentes intenciones para una acción, lograr desarrollar acciones a través de la historia. Las acciones físicas hacen que el actor obtenga diferentes tácticas para plasmar en escena dinámicamente lo que el personaje trágico es y vive, para así lograr en el espectador la lectura clara de lo que se desea expresar.

Dificultades, hallazgos y limitaciones en la construcción del personaje trágico a partir de las acciones físicas.

Jhon Fredy Collazos Martínez

Personaje: Florio

El construir un personaje en la asignatura de Montaje I es un proceso de autoevaluación y reconocimiento: ¿Cuáles son las facultades que se tiene como persona y los conocimientos adquiridos luego de haber cursado 3 semestres de actuación? Pero, sobre todo, ¿se es consciente de las debilidades, los obstáculos y limitaciones a nivel actoral? En mi caso, la actuación en el ejercicio “Lástima que sea una p...” de John Ford además de ser un ejercicio académico que permitiese ver la construcción del personaje trágico a partir de las acciones físicas, fue la oportunidad para reflexionar incluso en cada acción simple de la vida cotidiana: abrir una puerta, buscar un objeto o simplemente escuchar. Todo lo que es *natural* y *verosímil*.

No obstante, durante los ensayos en las escenas esa naturalidad y verosimilitud no se evidenciaban. Entonces, una exploración desde lo corporal me llevó a reconocer que las *tensiones* no me permitían llegar a la naturalidad. No tanto porque las acciones fuesen sobreactuadas, sino

porque todo parecía premeditado; pensaba mucho antes de responder por lo tanto no había una fluidez verbal ni corporal. Además, cuando enunciaba los textos no era consciente de lo que el autor pretendía evidenciar en los diálogos entre los personajes. Por ende, en muchas ocasiones, el modo en el que interpretaba los diálogos no concordaba con la situación que ocurría. He identificado que, actoralmente, entre el tono trágico y el tono cómico hay una delgada línea: en diversas ocasiones la acción verbal detonaba un hecho cómico y no trágico que obviamente no correspondía con la situación trágica de la escena y esto entorpecía incluso el trabajo de los demás actores. Por tanto, no había una progresión en las escenas en cuanto al tono y ritmo que requerían.

Un trabajo de relajación corporal, basado en la tensión y distensión total de los músculos, la respiración y la concentración, me permitió tener incluso más relación con los otros personajes, escucharlos y reaccionar ante lo que me proponían. Contrario a lo que ocurría al inicio del proceso en el cual hacía un esquema mental de lo que iba a responder o a hacer. Con la relajación empecé a encontrar cierta naturalidad; sin embargo, en ocasiones no evidenciaba lo que le ocurría al personaje; era claro que debía exponer de un modo más eficaz aquello que lo movilizaba internamente. No se trata de una construcción interna que desgarré al actor emocionalmente; se trata de mostrar al espectador que el personaje está conmocionado por lograr su objetivo de desposar a su hija o que está frustrado e iracundo por la muerte de ella.

El paso de las escenas evidenció un progreso: no hay tensiones que eviten en primera instancia la neutralidad para pasar luego a naturalidad y, por consiguiente, a la construcción del personaje a través de las acciones físicas. Sin embargo, en esta etapa, se presentó una nueva dificultad: transformar el personaje durante las escenas. El súper-objetivo ya estaba descubierto, pero el personaje continuaba en la misma faceta del padre bondadoso, que simplemente quería casar a su hija antes de morir. Por lo tanto, pude entender que la creación del personaje dramático exige, en primera instancia, tomar conciencia y autoevaluarse de los hábitos personales en la cotidianidad y dejar de lado todo ese conjunto de modelos impuestos y asimilados socialmente, para poner de relieve las formas expresivas que servirán para construir un personaje en el marco del universo creado en la escena pues un personaje dramático sobrepasa la línea de un rol en la sociedad: un padre, un abogado, un sacerdote etc. En este proceso, nos hemos enfocado en encontrar, a partir de las acciones físicas, la particularidad de los personajes. La acción física es el detonante para que se desarrollen las escenas. Las acciones físicas permiten desbordar el rol determinado y desarrollar elementos particulares que muestran al personaje como un ser único y multidimensional.

A mi modo de ver, se parte de tres fases para el desarrollo de la acción física:

- *La acción como tránsito*: en ocasiones veía como en los textos largos solo se decían palabras sin que ocurriese algo; en un cuerpo sin acción se cae en la inexpresividad. Pero cuando se involucra la expresión a través de la acción física se puede dar un acercamiento de aquello que no se muestra o no se dice en las escenas explícitamente.

- *La acción como cambio*: recuerdo que, en una escena, un compañero que estaba interpretando su personaje pasaba de estar sentado, muy atento, escuchando lo que mi personaje le decía, a ponerse de pie estrepitosamente porque el objetivo de su personaje concordaba con el mío. Estos cambios también pueden ser sutiles: una mirada o un leve asentimiento.

- Ambas acciones se justifican cuando existe *La acción como adecuación*: todo lo que se hace en escena debe tener un fin, orientado principalmente por una motivación interna que tiene el personaje. De este modo, tanto el *tránsito* como el *cambio* se *adecúan* y la acción física se justifica.

Dentro de un lenguaje educativo, se podría decir que el sujeto conoce haciendo y hace conociendo. Así, la acción física del actor brinda la posibilidad de hallar estímulos para la creación del personaje. Ya que el actor no puede sentir a voluntad durante las escenas porque es imposible determinar a priori las emociones del personaje, la acción dramática es el justificante del por qué el personaje reacciona de determinadas maneras en concordancia con las circunstancias dadas. Sin embargo, dado que el intelectualismo y la abstracción excesiva limitan al actor, la acción física surge como herramienta para llevar al actor a pensar y sentir con el cuerpo y no sólo con la mente, de modo que aquello que conduce al personaje se concreta escénicamente.

Reiniciar

Sofía Gómez Ruiz

Personaje: Putana

Según mi percepción, una de las cosas más complejas con respecto a las acciones físicas es su correcto reconocimiento, debido a que es difícil saber si una acción física lo es realmente y, además, si está ubicada en el momento correcto; y más complejo aún, si está siendo ejecutada acertadamente.

He logrado sentir, en repetidas ocasiones, que las acciones físicas me ayudan tanto a perder como a encontrar el personaje trágico hacia el cual me dirijo; pero ¿ello de qué depende? Posiblemente de la forma como se ejecuta la acción o de la motivación empleada para su desarrollo.

A veces se tiene la acción correcta, pero con la motivación incorrecta; en otras ocasiones la motivación incorrecta impulsa a encontrar una acción incorrecta; o están correctas tanto la acción como la motivación, pero no fluye de manera apropiada la ejecución...todo eso ayuda a perderse del rumbo del personaje. Siendo así, ¿cómo se logra encontrar el personaje trágico a través de la acción? Supongo que, desarrollando, con la motivación apropiada, la acción debida.

Posiblemente el ensayo es la solución a todas las dudas que se tengan en cuanto a la realización de cada una de las acciones físicas que se proponen. Esto se debe a que, a través de la repetición, se logran descubrir infinidad de posibilidades que no se van a notar desde el momento en el que una acción física sea pensada dentro o fuera de escena. En ocasiones tarda muchísimos ensayos descubrir algo con respecto a una acción física, como también puede ocurrir que, por el contrario, con otra se logre descubrir algo realmente trascendental en poco tiempo. Puede suceder, incluso, que parezca que se tiene la acción correcta y, de repente, en otro ensayo lejano, se descubra una acción completamente diferente que suple a la perfección la utilizada anteriormente.

Es el ensayo, según lo anterior, la herramienta principal mediante la cual se logra verificar qué está fallando y qué está funcionando de determinada acción física; para que cada hallazgo y, posteriormente, la buena realización de las acciones, den paso al camino correcto del encuentro con el personaje trágico. Eso no implica que se pueda hacer un ensayo de cualquier manera para lograr hallazgos, ya que para conseguirlo se requiere de práctica continua, con disciplina y completa disposición, intentando generar motivaciones, permanentemente, que ayuden a la verosimilitud del personaje en construcción.

Considero que lo mejor de las acciones físicas y del teatro en general es que nunca se terminan los hallazgos: no hay un punto en el que no quede nada por buscar o por encontrar. Así como el personaje es complejo y nunca se puede finalizar de describir o explicar, del mismo modo no hay nunca un fin en las acciones físicas; ya que se trata de la construcción de un ser complejo y variable, que está sufriendo constantemente transformaciones (sean diminutas o enormes).

Es un proceso complicado. Tanto así que hay ensayos en los que se encuentran cosas que no se buscaban, pero hay otros en los que no hay hallazgo aparente. Del mismo modo hay unos en los cuales se logra encontrar justo lo que se buscaba...pero muy posiblemente ese hallazgo vaya mutando en el futuro, debido a nuevos descubrimientos. Es posible que tras tantos ensayos surja la duda de cuál es el método apropiado para encontrar acciones físicas, o cómo saber si una es la indicada o no, o si la motivación empleada es o no la correcta; pero aquello es algo que se desconoce por lo general: se cree comprender en algunos instantes y vuelve la duda en poco tiempo. Todo puede funcionar a través del concepto del cambio, de la mutación y del reinicio.

Reiniciar es una opción en el momento de sentirse perdido en la búsqueda del personaje. Es una estrategia que, en teoría, es fácil de utilizar: lo que se debe hacer es evaluar las acciones que se tienen, las motivaciones por las que aquellas se mueven, la manera como se ejecutan...y si hay algo que se pueda rescatar se debe escribir (para tener la idea latente para ser usada en algún momento oportuno) pero por lo pronto se hace maravilloso volver a empezar.

La razón por la que anteriormente mencioné que es “fácil, en teoría” es porque puede ser comprensible a nivel racional pero complejo en la ejecución práctica. Considero que la selección de lo “funcional” debe realizarse a través de la intuición y las diversas sensaciones que se han vivenciado en la realización repetida de cada una de las acciones en escena. Una vez cumplida esa parte se toma el texto nuevamente, se lee con minucia (como en una búsqueda exhaustiva de algo desconocido) y se empieza a improvisar sobre el texto (y no sobre ideas preconcebidas de improvisaciones previas). Esta es la forma como se logra reiniciar.

El término del reinicio aplica en básicamente lo que se quiera: en acciones, en motivaciones, en ejecución, en personajes, en teatro, en relaciones humanas, en la vida. A veces hay que tomar las pocas cosas que funcionen (como los aprendizajes) y archivarlas y con respecto a lo demás, simplemente, volver a empezar. El método de las acciones físicas brinda las herramientas necesarias para la búsqueda de cada característica que pueda poseer un personaje; detallándolo y permitiendo crear un ser particular. Le permite al actor, incluso, jugar con muchos factores para hacer de sus hallazgos algo significativo. Es como si el método de las acciones físicas fuera una esfera inconmensurable llena de posibilidades y el actor, sólo a través del ensayo, se pudiera aproximar más y más a ella en busca de nuevos descubrimientos para su labor.

Acción + Reacción = Tragedia.

Valeria González García

Personaje: Annabella

El hecho de trabajar con un método tan complejo para mí, pero a la vez tan funcional para la tragedia, como lo es el método de las acciones físicas, viene a complementar la visión y propósito que tiene este género: hacer que todo lo que pase en escena signifique, tenga valor y trascienda para sí mismo y para el desarrollo de la fábula. Yo no estaba acostumbrada y no sabía cómo lograr que todo lo que realizara sobre el escenario contribuyera a la creación de un conflicto y de un personaje más complejo. En ocasiones intentaba hacer propuestas que para mí tenían significado, en mi cabeza, pero que, a la hora de ponerlo en escena, resultaba con diferentes variantes o, por el contrario, eran muy obvias, intrascendentes, confundían o simplemente no eran entendibles para el público.

Lo que me ayudó a ir consiguiendo estos pequeños elementos para darle importancia a mis acciones, fue: Primero, la observación: cada que mis compañeros pasaban a escena, ponía sumo interés en ver lo que hacían, cómo lo hacían y después, reflexionar por qué y para qué. Segundo, la escucha: lo que más debe hacer un actor es escuchar, tanto al compañero con quien comparte escena (estando atento a cada una de sus palabras para reaccionar con verosimilitud), como a las indicaciones que vienen del exterior (desarrollando la habilidad de entender las correcciones sin salirse del todo del personaje que se está tratando de proponer y no perder así el trabajo avanzado).

Tercero, la escucha interna: confiar en mis propuestas y defenderlas sin llegar a la necesidad; arriesgarme y razonar cuando me dicen “no”, “cambia”, “corrige” o “borra”. Cuarto, dar todo: “sólo hay un día para hacerlo y ese es hoy”. No guardarse nada para mañana; si hay un momento para indagar, probar, actuar, es el que tenemos ahora. Muchas veces me cohíbo por miedo o pena y después me frustro y arrepiento, entonces me queda claro que hay que aprovechar la ocasión que se presenta y sacar el máximo provecho de ella. Quinto, no anticiparse: algo que me resuena todo el tiempo es que el personaje debe encontrarse en todo momento ávido de respuestas como si no supiera nada, desde el habla y el texto. El personaje no debe tener previsto lo que dirá, pues se supone que lo que piensa es en el momento y entonces soluciona, debe suceder un acontecimiento veraz e inmediato evitando que el actor se imponga pues conoce todo lo que ha pasado y pasará tanto con su propio personaje, como con el resto. Sin embargo, el personaje no lo sabe. Sexto, hablar sólo porque es necesario: muchas veces se cree que, por existir un texto, uno tiene la justificación perfecta para abrir la boca, pero la verdad es que no es así. Si bien está el texto a nuestra disposición, debemos lograr que cada palabra sea dicha para ocasionar una trascendencia y un cambio, ya sea de la situación, del conflicto, o de la historia total. De este modo se puede dar a cada palabra la intención correcta y la importancia merecida.

Parte de lo que busca este método y creo logré entender un poco más a fondo en este proceso, es que uno debe encontrar la organicidad y la interpretación viva y auténtica del personaje, lograr transmitir una concepción propia, construida de manera particular y única, en donde se pueda reflejar una vida completa, una evolución y transformación del sujeto a partir del trabajo del actor. El estudiante de actuación debe tener claro que estar limpio de vicios es muy importante: es mejor partir de cero e ir construyendo por el camino adecuado, que comenzar en sitios comunes y mantenerse en el conformismo y, si bien ya tenemos uno que otro vicio, aceptar las correcciones que nos hagan para depurarnos poco a poco. Eso sí, es muy útil confiar en la intuición de cada uno y tener muy en cuenta que los impulsos creativos muchas veces resultan exitosos si uno los encamina y está abierto a sugerencias y nuevas posibilidades.

El adquirir una consciencia de estas acciones me permitió entender más a fondo los propósitos (general y particulares) de mi personaje. Entender su evolución y transformación, generándome un interés por lograr la diferenciación de sus distintas capas y formas de pensar que la conformaban como una mujer (en este caso en particular) en diferentes etapas de su vida, con emociones disparadas y extremistas, teniendo la libertad de, con el conocimiento en la mente, desatar la fiera que llevamos dentro y ser capaces de manipular nuestros propios sentimientos y saberes para prestarlos a un personaje que está hambriento de vida.

El método de las acciones físicas brinda la posibilidad de ir creando y cumpliendo numerosos objetivos a lo largo de las escenas, ir construyendo elementos significantes mediante los impulsos inmediatos y las reacciones orgánicas que muestren y desenmascaren la realidad de lo que es mi personaje. Considero que es un proceso de construcción y deconstrucción de una gran estructura creada a partir de la primera impresión del personaje. El método permite ir rellenando los orificios existentes para completar la figura y una vez hecha, se destruye para desentrañar el interior y la esencia real como resultado de la creación previa. El método me permitió aumentar las posibilidades de indagación con y para mis compañeros, me dejó experimentar y encontrar nuevos caminos y definiciones de lo que hacía en escena, explorar y crear muy de la mano con mis ideas y pensamientos obligándome a analizar y tener claro el porqué de las cosas y de las acciones que realizaba, además potencializar cada signo y símbolo escénico y magnificar su significado.

Confrontación de acciones

Juanitas Arias Sánchez

Personaje: Annabella

Hubo algo durante el proceso que me ha generado grandes cuestionamientos: el proceso de actuación es individual en cierta medida y se aprende haciendo, ensayando y desarrollando las escenas para encontrar las acciones físicas que se requieran. Creo que el haber compartido el mismo personaje con algunas compañeras no me ayudó como hubiera esperado, debido a que deseaba desarrollar todos los ensayos con los compañeros de escena y trabajar todas las horas bajo la dirección del profesor para así identificar que más falencias y avances podría ir encontrando durante el proceso creativo.

Con respecto a la pregunta de mi aproximación al personaje a través de las acciones físicas, considero que su desarrollo está basado en mi autoconocimiento, en lo aprendido durante el corto tiempo que llevo estudiando la técnica de las acciones físicas y en mi propio ser, lo cual me permite crear un personaje con características propias diferenciándome del trabajo de mis compañeras. En otras palabras, se podría decir que cada quién le da su toque personal por medio de sus habilidades y destrezas; por ejemplo: unas actrices son más activas en escena, otras

tienen mejor interpretación sin necesidad de moverse por el escenario y así se podría llegar a un sinfín de capacidades personales que nos hace totalmente diferentes y las cuales exploramos en el proceso de creación del personaje. La confrontación de lo que mis compañeras plasmen en escena con lo que yo desarrolle es compleja ya que todas tenemos expresiones físicas y emocionales diferentes, aunque, en teoría, estemos intentando crear el mismo personaje.

Con relación a tener ideas desde el punto de vista de espectador, lo cual tuve que hacer durante buena parte del proceso, se hace más sencillo porque se mira desde una óptica crítica y a diferencia de estar en escena, se experimenta una sensación de comprender a cabalidad el personaje. Percibo que es más complicado que surjan ideas mientras se actúa, porque se está viviendo el momento y, en ocasiones, se hace difícil distanciarse y ser consciente de todo lo que ocurre en escena.

Quiero hacer énfasis en las acciones físicas que distinguen a cada actriz, porque todas desarrollamos o expresamos las acciones físicas de formas diferentes, aunque estas sean las mismas e interpretemos el mismo texto. Un ejemplo: cuatro actrices deben desarrollar una acción (sentarse en una silla interpretando X texto con X emoción) las cuatro actrices se van a sentar de distinta manera, aunque sea la misma acción y van a interpretar el texto diferente aunque sea la misma emoción. Cada una desarrolla la escena de un modo particular pues sigue siendo la actriz, pero con características que le imprime al personaje, lo cual genera distintos matices y calidades de las acciones físicas. Incluso la transformación que se da por las circunstancias que va viviendo el personaje son diferentes, aunque el esquema de la escena sea igual en apariencia.

Podría decirse que la expresión de la emoción por parte de cada actriz también juega un papel fundamental al momento de confrontar las acciones entre los distintos elencos, pues el modo como se configura la vivencia emocional permite ver diferencias al abordar las intenciones del personaje. Por esta razón, he podido constatar que la acción física y la emoción son un complemento para la configuración de un personaje trágico. Creería que la acción física queda vacía cuando no va acompañada de la emoción pues somos seres emocionales y es imposible evitarlo: es decir, si la acción física no lleva la emoción requerida se vuelve mecánica. Sin embargo, es importante saber hasta qué punto puedo controlar la emoción y codificarla al salir a escena para que el espectador pueda entender de manera clara lo que quiere decir el actor por medio de la acción física, que se concatena con la emoción y que, finalmente, da vía libre al desarrollo del personaje en la situación dramática.

La experiencia adquirida a través del aprendizaje de las acciones físicas nos ha permitido mayor comprensión de la obra escrita por el autor; de este modo permite que el actor se conecte más con cada acción que ejecuta o cada palabra que enuncia. Al analizar y explorar la obra a partir de las acciones físicas, se pueden descubrir los variados matices y transformaciones que

puede tener el personaje, permitiendo explorar múltiples detalles que conforman un conjunto de ideas y estrategias para que el actor pueda hacer que el personaje viva cada situación dramática.

La acción física: Creación del personaje trágico

Henry Rosas Montoya

Personaje: Soranzo

La importancia de un cuerpo en escena está directamente ligada a la activación de la conciencia corporal del individuo que ejecuta una acción, con el fin de lograr un estado de vida orgánica. Querer traer del interior hacia el exterior emociones, puede crear tensiones corporales innecesarias que impiden una conciencia corporal creando un cuerpo rígido y poco expresivo. Por lo anterior, la acción física es un conducto para llegar a una organicidad y fluidez necesarias para la escena: Permite al actor o actriz darle sentido al personaje, darle vida a su deseo dentro de la escena, permite encontrar la verosimilitud y la naturalidad en la actuación. La acción física debe estar encuadrada en el marco de tensiones y relajaciones que dan nacimiento a una acción real o que es percibida de esta manera. El actor o actriz debe trabajar plenamente en los movimientos que conducen al personaje. Las acciones deben estar encaminadas al supuesto de lo que debe hacer el personaje o lo que realmente necesita para llegar a su objeto de deseo.

De acuerdo con lo anterior, durante el proceso de Montaje I y la preparación de mi personaje dentro de la puesta en escena, encontré limitantes, especialmente tensiones generadas por no entender el discurso corporal que el subtexto de la dramaturgia elegida planteaba y por no lograr una buena interpretación vocal, lo cual no me permitía indagar de la mejor manera mi personaje y sus acciones físicas. Al inicio fue un poco caótico debido que no lograba comprender cómo una acción se vuelve emoción y cómo éstas se entrelazan generando nuevas acciones físicas que dan sentido al desarrollo del personaje.

Por otra parte, algo que se sumó al ya complejo proceso de actuación, partiendo del método de las acciones físicas como vehículo en la creación del personaje trágico, fueron los preconceptos sobre la memoria emotiva, pues en ocasiones trataba de sustentar toda la actuación en el exceso de verbalidad en escena. A mitad del proceso empieza a tener un poco de forma la relación entre acción y emoción a través de las acciones físicas, de modo que el personaje; en mi caso Soranzo, empieza a tomar forma: por medio del trazo y la fijación de las acciones físicas, se empieza a ver su cuerpo, su personalidad, sin necesidad de hacer uso de la memoria emotiva para llegar a la interpretación que necesita. Las acciones de mi personaje sumadas a la de los demás personajes, da sentido a la puesta en escena en general y muestra al espectador la acción dramática que conduce la obra trágica.

Al final de mi proceso tuve claridad sobre el instrumento que representan las acciones físicas en la creación de un personaje dramático, y sobre cómo éstas conducen a la mejora de la interpretación: un resultado lleno de acciones reales ante el espectador, e incluso el actor mismo. El proceso de asimilación del método fue tedioso y dar certeza de que las acciones físicas pueden conducir a una buena actuación es desgastante. Pero esto no significa que el método no haya tenido frutos en mi proceso: por el contrario, elevó mi comprensión en cuanto al estudio de un texto dramático y la transcodificación del mismo hacia la escena, desde el personaje.

El Método de las Acciones Físicas es una gran herramienta a la hora de abordar la creación de un personaje trágico, pues brinda grandes posibilidades desde la corporalidad, el entendimiento de la dramaturgia y la transcodificación del texto dramático hacia la puesta en escena desde el personaje. Una de las grandes posibilidades de este método, es la de brindar organicidad y verosimilitud a la actuación generando los códigos correctos llenos de significados que el espectador desglosa para su entendimiento. Esta posibilidad también va de la mano en la construcción de una estructura base que funciona como punto de anclaje y permite experimentar/crear el personaje partiendo de acciones improvisadas pero encaminadas al objetivo macro tanto del personaje como de la puesta en escena. En conclusión, el utilizar el Método de las Acciones Físicas como vehículo en la creación del personaje trágico, permite al actor conducir su trabajo hacia una transformación orgánica y coherente que potencie la obra.

Experiencia acerca de las acciones físicas como medio de creación para un personaje dramático

Juan Esteban Ortiz García

Personaje: Vásquez

Debo decir, en primer lugar, que no ha sido un proceso fácil: ha requerido de bastante esfuerzo lograr un avance a nivel actoral. En un principio, considero que no entendía qué era, cómo funcionaba, cómo este proceso podría llevarme a la construcción de un personaje. Debido a que concebía de manera diferente la creación de un personaje, era difícil de digerir y se hacía un poco incomprensible; incluso llegué a pensar que no lograría entenderlo y que simplemente no aprendería a actuar mediante este método. Después pensé que tal vez algún compañero que lo comprendiera podría ayudarme: precisamente así ocurrió y aunque con ayuda logré medianamente ponerlo en práctica, aún no comprendía de qué se trataba y cómo lo que hacía (acciones físicas) me permitía crear un personaje, pero decidí continuar haciéndolo sin entenderlo.

Pensaba que este método se desarrollaría a partir de la intelectualidad, pues al principio me pareció un método bastante “tecnicista”. Más adelante entendí que desde el principio traté de abordarlo de una manera equivocada pues mediante el proceso fui notando que entre más “hacía”

(más practicaba) lograba avances y, después de “hacer”, analizaba el *¿por qué?* de lo que hacía: es decir, ya no trataba de entender para luego hacer; empecé a hacer para entender. De esta manera comencé a comprender un poco de qué se trataba este asunto de las acciones físicas y a percibir cómo las acciones físicas llenan de sentido al personaje: el personaje es *personaje* por la complejidad que maneja, por sus múltiples maneras de interpretar las situaciones y todo esto se ve reflejado en acciones. Es decir que el personaje, por medio de su cuerpo, demuestra lo que está sintiendo o pensando y de esta manera el espectador puede ver claramente lo que está pasando en la escena. Sin las acciones físicas ¿cómo puede el espectador o, hasta quizás el mismo compañero de escena, entender qué pasa con el personaje? De este modo, las acciones físicas permiten generar motivaciones para buscar una reacción en el compañero de escena. En este sentido, las acciones físicas son el motor de una escena, lo que hace que todo tenga un motivo, un significado, un desarrollo: hay que buscar que cada acción lleve a otra, como una secuencia de acciones que genere un conflicto y ese conflicto, de la misma manera, genere más conflictos para que el texto dramático cobre vida a través de la acción.

Después de empezar a entender todo lo anterior me ha surgido otra preocupación: ¿cómo lograr la verosimilitud en todo lo que se está haciendo? Dentro de la cotidianidad uno no piensa en cómo mirar, cómo saludar ni cómo caminar. Son acciones que se hacen espontáneamente. Sin embargo, en el momento en que se ponen miradas sobre uno, todo cambia, cambia el caminar, el saludar y hasta la forma de mirar, dependiendo la situación en la que uno se encuentre y la impresión que se quiera dar ante determinadas personas. Esto hace que se genere consciencia de las acciones y éstas dejan de ser totalmente espontáneas. Ocurre algo similar al momento de pretender crear un personaje: se trata de estar en una situación determinada, pero de una manera consciente, teniendo minuciosamente claras las acciones que se realizan y esto hace que el trabajo sea más difícil, que la espontaneidad en la actuación no sea fácil de alcanzar. Por lo tanto, se debe buscar la forma de interiorizar de tal manera la acción, que al momento de realizarla no sea necesario pensarla sino que simplemente se ejecute y se vea espontánea, no tener que hacer el proceso de pensarla para luego realizarla porque de esta manera se dejará al descubierto al actor pensando y no al personaje haciendo, que es lo que se quiere ver. Descubrí que al momento de actuar hay que adentrarse en la situación ficcional propuesta para el personaje y hacerla real; tratar de dejar de pensar como actor y vivirla plenamente, así el actor puede acercarse a la verosimilitud deseada.

Finalmente quisiera resaltar que se trata de un proceso bastante arduo, que requiere mucha dedicación y práctica para lograr resultados; que, aunque es un método ya establecido, cada persona debe buscar su mejor forma de acercarse a él y comprenderlo a partir de sus cualidades. Realmente pienso que, aunque se haya tratado de un proceso bastante difícil (por lo menos en mi caso), considero que a partir del método de las acciones físicas se puede llegar a crear un

personaje trágico, al lograr poner en escena un “personaje completo”, mostrando la complejidad del ser humano y como se enfrenta a la vida, a sus pasiones o deseos en contra de su moral y sus propias decisiones.

Trágicamente los personajes son arrojados a un cruel final y todo esto se podrá ver reflejado a partir de acciones concretas que le muestren al espectador de una manera creíble y clara las vivencias del personaje. Este proceso nos ha permitido, en distintas dimensiones, que el actor debe transformar toda la situación ficcional, planteada en el texto dramático, a través de la acción para configurar una puesta en escena que cobre vida.

Reflexión de la Creación de acciones físicas a partir del texto dramático

Stefanía Gonzales Vargas

Personaje: Putana

Basándome en las acciones físicas para creación de un personaje trágico, me encontré con un problema, quizá el más grande que me enfrenté en mi proceso: Olvidándome de todo lo que se requiere para realizar una escena, empecé a centrarme en las acciones físicas o en lo que creía que eran las acciones físicas. Para mí era hacer “cosas” en escena como tener una especie de orden o de marca. Realizaba acciones *porque sí*, para no estar muy quieta en escena. Buscaba acciones muy cotidianas para que fueran “fáciles” de llevar a cabo y así hacer una especie de marca, es decir: “mientras digo esto hago esto” sin ser consciente de que el texto iba por un lado y la acción (o lo que yo creía que era la acción) iba por otro.

Esto se me hizo reiterativo y con el tiempo las acciones que tenía se me fueron mecanizando, me estancué, no iba más allá y empecé a ser consciente que ejecutaba acciones sin ningún fin, sin un sentido, no causaban nada en mí ni en mi compañero, no tenían trascendencia ni una justificación. Abandoné todo lo que había hecho hasta cierto momento del proceso y volví de nuevo al texto tratando de encontrar en él algo que me ayudara a tener mucha más claridad sobre lo que estaba haciendo, tratando de estar mucho más consciente de todo, intentado entender mucho más a fondo a mi personaje.

Cada vez que leía el texto me daba cuenta de cosas que no había entendido previamente, solo por estar pensando en qué iba a hacer cuando enunciara el texto. En el proceso de re-lectura empecé a encontrar, en cada una de las escenas, muchas motivaciones de mi personaje que provocaban la ejecución de acciones físicas; es decir, identifiqué elementos dramáticos que me permitieron trabajar el aquí y el ahora teniendo muy en cuenta lo que me sugiere mi personaje y esto comenzó a ayudarme a tener claridad sobre lo que ocurría en escena: las acciones empezaban a causar algo en mí y en mi compañero de escena, tenían una justificación, tenían sentido, un fin y mucha trascendencia. Siento que la mayor comprensión y la convicción interior

que tuve frente a las acciones físicas me la dio el propio texto. En él empecé a encontrar que el personaje en el papel me daba las acciones que necesitaba para desarrollar mis escenas: cuando encontraba una acción física allí, entendía cómo en cada una de ellas podía demostrar el estado exterior e interior de mi personaje, cómo con una acción podría mostrar tantas cosas que no podía decir literalmente. Finalmente descubría que las acciones iban cobrando tanta trascendencia que alteraban el devenir de mi personaje.

Las acciones físicas son un fuerte para la creación del personaje trágico y así encuentro cómo a través de ellas puedo expresar y dejar fluir el personaje. También descubrí que la realización mecánica de las acciones físicas limita de cierta manera el proceso creativo; es decir, al tener estipuladas varias acciones físicas que creemos que funcionan bien o generan sentido, no vamos más allá en la escena porque dudamos si, al hacer algo nuevo, va a trascender de tal manera que cambie todo el rumbo de la escena a favor o en contra, o el futuro de los personajes, afectando directamente el objetivo buscado en la escena, lo cual podría entorpecerla. Pienso que la manera de evitar estas limitaciones ha sido aprovechar los espacios de ensayos creativos donde se puede arriesgar al error o al hallazgo, buscando nuevas acciones físicas que permiten descubrir nuevas posibilidades acercándome de modo constante a la creación del personaje.

Teniendo en cuenta que las limitaciones pueden surgir a partir de preconcepciones acerca de los procesos que lleva a cabo el docente al momento de impartir la asignatura, un estudiante puede limitarse creyendo que no podrá cumplir las expectativas sus expectativas. Este fenómeno no debe limitar el proceso del actor para poder llevar a cabo la escena o la obra. El estudiante en formación actoral debe asumir el riesgo necesario para estar pleno en escena explorando las múltiples posibilidades que brinda el texto y su traducción en acciones físicas. El método de las acciones físicas nos ha permitido encontrar mayor organicidad al representar una obra con el personaje como mayor herramienta y nos ha permitido revalorar la acción dramática como pieza clave de la creación del actor. La mayor parte de la escena la arroja un análisis cuidadoso del texto pues permite una creación libre pero justificada logrando que la acción dramática sea traducida en acciones físicas, permitiendo desarrollar una historia ante los ojos del público. De este modo el personaje es resultado de mi propio accionar como actriz, lo que ha hecho que se me haga más factible la creación de un personaje trágico a partir de mi propia experiencia.

Método de las acciones físicas: constructor de personaje trágico

Sebastián Agudelo Yaquive

Personaje: Fraile

Durante todo el proceso que se llevó a cabo descubriendo y analizando las diferentes posibili-

dades a las que se pueden llegar mediante el método del maestro Stanislavski, pude observar un gran crecimiento en cuanto a la manera de ver un personaje y de crearlo.

Antes de comenzar a conocer sobre el método de las acciones físicas, tenía una idea un poco básica del teatro donde pretendía descubrir el personaje desde los sentimientos (cabe decir que no está mal); pero al hacer esto sin un estudio adecuado se presentaba lo que se puede llamar como cliché, donde no se piensa en lo que se hace, donde no se es consciente de las acciones que se están realizando y donde se piensa anticipadamente que se está haciendo bien y que el espectador puede que no esté entendiendo lo que se está mostrando en escena.

De este modo, al momento de comenzar a descubrir el método de las acciones físicas desde el personaje dramático, comienzo a comprender la importancia de las acciones en escena, lo importante de no estar allí sólo “diciendo un texto”. Lo relevante de que todo lo que se haga sea totalmente justificado y que desde allí se comience a mostrar un personaje, que más allá de tener un comportamiento tipo, sean sus acciones las que lo conduzcan. Comenzando desde la improvisación, luego de haber hecho un análisis del texto minucioso, comprendiendo principalmente lo que sucede en allí, se comienza a buscar las acciones que representen los sucesos del texto. Pero no consiste sólo en hacer cualquier acción, pues no todos los “movimientos físicos” que se realizan en escena son acciones físicas. Esto lo pude comprender luego de mucho intentar y buscar, y en parte gracias al fracaso, a la crítica del espectador: ¿Cómo dar a entender que este personaje quiere cierta cosa, sin decir alguna palabra, o tal vez sin moverse incluso? Parte del aprendizaje fue el entender que las acciones que el personaje realice deben ser claras y concisas, al igual que no necesariamente tienen que ser grandes acciones: que desde un simple movimiento de cabeza o cerrar los ojos (siempre y cuando esté totalmente justificado) e incluso desde la palabra, se puede desarrollar la acción.

Una parte importante del trabajo del actor al estar en escena es la interpretación, la cual, a mi modo de ver, tuvo también un gran crecimiento gracias al método. Hablaba antes de la importancia de las acciones físicas, pero también hablo sobre la importancia de la palabra, pues la palabra también es acción y para mí la palabra es parte fundamental de la interpretación. Desde mi punto de vista, al momento de interpretar un texto, debemos entender lo que está ocurriendo: los sucesos, lo que el personaje quiere, y desde ahí comenzar a trabajar la voz. Un concepto importante que también conocí en este proceso fue el de: objetivo. Todos los personajes tienen un objetivo y su trabajo es llegar a ese objetivo y para lograrlo deberán tener diferentes estrategias para lograrlo. Entonces, de este modo, deberán ser precisos, concretos en lo que hagan, con una seguridad de que eso es lo correcto para lograr el objetivo. A lo que voy es que tanto la palabra (lo que expresa el personaje a nivel verbal), debe ser clara y concisa de modo que el espectador

pueda creer lo que el personaje está diciendo y haciendo, evitando que simplemente se vea en escena a una persona “botando un texto”.

Por último, también hablo de los objetos como una herramienta de apoyo al método. Las acciones también pueden estar basadas en un objeto que el personaje tenga en escena y por medio de éste, exprese lo que siente y lo que ocurre. La acción deberá ir desarrollándose para que el objeto vaya tomando un sentido y un valor específico para el personaje. Por ejemplo: hay un personaje de un sacerdote que ha dedicado toda su vida a ser tutor y guía espiritual de un joven que ha querido como a un hijo. El joven se ha enamorado de su propia hermana y el sacerdote, dentro de su ética, tratará de ayudar a su protegido. Hay una escena donde el sacerdote visita a la amada del joven, a la cual tratará de convencer de alejarse. La escena comienza con el sacerdote entrando al cuarto y en sus manos lleva una camándula (objeto) la cual, para expresar su rabia hacia esta mujer, aprieta y retuerce en sus manos. Esta acción puede representar tanto la ira del sacerdote como el poder que tiene entre sus manos, es decir, el poder religioso. Luego comienza a hablarle de una manera fuerte y concisa para convencerla: le habla del infierno y los sufrimientos que padecerá; pero lo más importante es la manera en que lo hace. El poder de las palabras se vincula con la acción de tomarle las manos a la joven, acariciándola inicialmente, tomándola entre sus manos y luego comenzando a golpearla fuertemente como símbolo de reprensión. Se puede ver en este ejemplo una escena donde un sacerdote se convierte en un demonio completo, donde tiene un objetivo que es convencer a la joven, y desarrolla una variedad de estrategias para lograrlo. Todo este proceso establece una relación entre la palabra y la acción física.

Un breve ejemplo donde se puede mostrar un poco de lo que he comprendido como método de las acciones físicas para la creación de un personaje, que me deja como conclusión: en escena se muestra un personaje, con acciones concretas y con unos objetivos claros. Una vez que estos elementos se aclaran, lo demás será seguir buscando nuevas intenciones pues, como en la vida, jamás se dejará de aprender, y jamás se dejarán de encontrar nuevas ideas y formas para ese personaje. Un personaje debe ser completo, caracterizarse por sus acciones y la forma en cómo enfrenta las diferentes situaciones que se van presentando. Precisamente estas características van ligadas al método de las acciones físicas, las cuales permiten expresar lo que el personaje está sintiendo y viviendo. Partiendo desde comprender las escenas y traducir las emociones mediante acciones se puede crear un trabajo de construcción de personaje, pues básicamente no se parte crear un comportamiento tipo, sino de la manera diversa y compleja de reaccionar de acuerdo a los objetivos que tenga el personaje. Se tiene entonces un personaje que quiere o desea algo y llegará o no a lograrlo a medida que vaya progresando; las acciones físicas dan un punto de apoyo para mostrar esos deseos. Posteriormente se pueden integrar emociones e intenciones, las cuales permiten configurar matices que ayudan a completar y redondear el personaje en su complejidad.

Creación y transformación del personaje trágico. Una mirada desde las acciones físicas

Carolina Carvajal Marín

Personaje: Annabella

Es un hermoso camino el de la actuación en montaje I, lleno de experiencias y desafíos. En esta ruta se pueden encontrar estímulos, pero también inconvenientes o pequeños problemas en cuanto a la actuación. Principalmente, en la etapa inicial me encontré con un aspecto de dificultad, el cual era pensar en la acción física ya fijada y en la acción verbal. En ocasiones pensaba más en una acción y descuidaba la otra; esto generaba que se notaran pequeños momentos en pausa que alargaban un poco las escenas, lo cual me hacía sentir que era debido a que entendía la acción física como un elemento de marcación simplemente. De este modo, llevaba a recordarla como algo esencial pero impuesto, que generaba en ocasiones tensiones que limitaban el desarrollo y progresión de la escena. También es cierto que algunas veces las realizaba por cumplir mi labor como estudiante-actriz.

Quise, entonces, liberarme un poco de las tensiones que se instalaban a la hora de ver un nuevo material de trabajo como un deber, de manera que dejé menguar un poco las tensiones y en cada ensayo realizaba una acción física diferente, lo cual me permitía ser un poco más autónoma y versátil en lo que hacía en las tablas; pero dicha libertad me generaba una nueva duda respecto a lo que podía pasar con mi compañero de escena. Ante un nuevo estímulo, ante una nueva reacción todo se podría tornar diferente, me preguntaba entonces si estos cambios repentinos podrían ser un obstáculo o un estímulo para ellos.

De modo que, al ver actuar a mis compañeros, analicé y entendí lo que generaba una acción física en cada uno de ellos: es cierto que eran marcaciones, pero con el paso de los ensayos se fueron convirtiendo en marcaciones que permitían crear un personaje trágico, dándole aspectos propios, únicos, marcaciones con las cuales accedían a mostrar deseos y necesidades, lo que ayudaba a darle aspectos significativos y coherentes con los sucesos y que, fundamentalmente, están encaminados a los objetivos de cada escena. Las acciones físicas son un amplio mundo de posibilidades para la interacción de personajes, para mostrar las motivaciones que cada actor o el mismo director sugiere y propone. Entonces comprendí que el camino era la acción física, y que no era un limitante para la actuación; al contrario, era el impulso, la materia prima, la herramienta que permitía tener insumos para lograr la creación y una base que permite darle matices, diferentes facetas, y enfoques al personaje, que se evidencia en cada cuadro o escena de la obra a través de la “transformación del personaje”.

Este hallazgo es muy relevante, ya que fue encontrado intencionalmente, con muchos ensayos de por medio, cambiando y anexando acciones cada vez que se repite un acto. El punto de partida es la situación de equilibrio del personaje, donde se muestre el propósito de éste en la escena, y para la escena. Sus acciones, que siempre están presentes, deben tener un ritmo, diferentes impulsos, diferentes tonos de voz cuando sea necesario. Es muy importante pensar en lo que el texto y los demás personajes dan a entender, ya que se reacciona con diferentes intenciones a cada estímulo, a cada pregunta y a cada revelación, que en la tragedia son bastantes. Pasar de la duda a la felicidad, de la calma a la tensión, de la inocencia a la crueldad, de la ternura a la frialdad, de la paciencia al cólera y todas las transformaciones que se encuentran en cada ensayo, hacen parte fundamental de los componentes del personaje trágico y de su transformación. Ambos aspectos, creación y transformación son de vital importancia a la hora de poner en escena la tragedia. Esto es posible y se ha ido logrando con la herramienta abordada desde el inicio del curso, que ha sido el enfoque esencial y el motor desde el trabajo individual y grupal en pro de la actuación: “las acciones físicas”.

El principal objetivo es lograr un proceso formativo en cuanto a actuación y que, finalmente, el público logre entender un poco sobre el trabajo del actor; por este motivo he observado desde varios puntos de vista al personaje, me he puesto en el lugar del espectador, cuyas intenciones a la hora de ver una obra o ejercicio teatral son diferentes a los propósitos de los actores. Al público no necesariamente le va a interesar el arduo trabajo con que un actor crea un personaje trágico, o las adversidades a las que se enfrenta a la hora de transformarlo, ni mucho menos cómo, a través de las acciones físicas, se logra su creación. Pero no es necesario que los espectadores lleven una intención relacionada a la de los actores y el director, para poder sentarse a disfrutar de dos horas de tragedia. Basta con que todo aquello que se emplea desde la creación hasta el producto final, se muestre en el escenario y que el público disfrute viendo personajes que se esfuerzan por lograr dicha atención, empleando un elemento estructural del personaje trágico: la “transformación del personaje”.

El método de acciones físicas sirve como principal insumo para mostrar los objetivos y sucesos en el desarrollo de las escenas, dando posibilidades de exploración diversas a los actores. La interacción de personajes, sus motivaciones y reacciones son posibles gracias a las acciones físicas, ya que estas permiten que el espectador logre comprender qué limitaciones, problemas o deseos tienen los personajes, con acciones concretas y significativas. De manera que las acciones físicas acompañan a los actores en su creación, sirviendo como camino, motor e impulso para buscar la identificación del espectador quién vivirá de cerca el destino trágico de los personajes.

Mi realidad no sirve. Dialéctica.

David Restrepo Londoño

Personaje: Giovanni

Mis relaciones sociales, mi cotidianidad como referente para la escena, no me han servido de mucho. Actuar es una actividad de máxima lógica social, es una actividad de suma inteligencia. Aunque no sé si carezco de lógica, he notado que está ausente en mis relaciones interpersonales y sociales; este ha sido un hallazgo que he hecho durante mis años en la academia pues, constantemente, he descubierto inverosimilitud en mis diferentes ejercicios de actuación.

En el oficio de la actuación, la cotidianidad del actor es su referente, su punto de partida primario y, por lo antes mencionado, no me ha servido de mucho. Por este motivo, he tenido que recurrir al accidentado diseño de mi propio método “pre-acciones físicas” pues considero el método de las acciones físicas un excelente camino que permite impregnar de sentido la escena y las relaciones entre los personajes; pero llegar a las acciones físicas ha sido mi mayor dolor de cabeza. El diseño de mi método “pre-acciones físicas” me permite encontrar referentes externos a mi quehacer cotidiano, referentes ajenos o sintéticos, que considero que se alejan mucho de lo que considero lógico: Me siento como *un cubista de 1914 pintando con Miguel Ángel en el renacimiento* o como *Dalí pintando surrealismo en los tiempos de Durero*.

Como referentes ajenos, externos o sintéticos a mí, acostumbro a utilizar teleseries. Pero para este proceso de montaje 1, he utilizado 3 series en particular: “Dark”, “Vikings” y “Juego de tronos”, observando y analizando las relaciones, comportamientos, determinaciones y diferentes roles y funciones que en esta series se desenvuelven. Posterior a este análisis, exploro mis relaciones sociales, pero viendo mis relaciones como laboratorio de las subtracciones hechas de estas series.

Las relaciones Annabella/Giovanni, Giovanni/Fraile, Giovanni/Florio, generan distintos roles: Hermano/hermana, aconsejado/consejero, hijo/padre, etc. Estos roles y funciones son buscados en estas series, casi nunca con exactitud: “Vikings” es una serie sobre las colonizaciones bárbaras en Europa, “Dark” es una serie que explora la teoría de relatividad de Einstein y “Juego de tronos” muestra la lucha por el poder del trono de hierro, que gobierna todas las naciones. En mi análisis se busca una similitud no para la exacta imitación, sino para configurar la base de datos de un “banco de ideas” y referentes para la escena. Por ejemplo: Ragnar es el rey de los vikingos y Floki, su amigo de toda la vida, le falta al respeto; Ragnar no lo castiga en el momento de desacato y cuando Floki menos lo espera, Ragnar lo apresa. Estas determinaciones tomadas por Ragnar debido a su rol y su función son puestas en análisis y subtraídas para después ser puestas a prueba en mi vida cotidiana y así buscar en mis parientes o amigos cercanos reacciones de rabia, risa, ternura, etc. Por ejemplo: Cuando mi padre me hace enojar o mi pareja o mis amigos, habitualmente no muestro gesto o evidencia de mi enojo, por lo que mis parientes no entienden la razón de mi enojo o el momento en el cual el enojo inicia. Sin embargo, al ver en la serie “Juego de tronos” el modo a través del cual Sansa hace enojar a Arya quien, para evidenciar su enojo,

abandona el lugar en que Sansa se encuentra, comprendo y pongo a prueba esta determinación: no abandonando el lugar en que mi padre está, pero sí abandonando la conversación con silencio, demostrando mi disgusto. Esta acción hace evidente mi disgusto y mis parientes comprenden que estoy enojado o disgustado. Después de esto llevo este silencio a escena, para que se comprenda que Giovanni se disgustó. Todo este proceso de utilizar las series como banco y mi vida como filtro, lo hago debido a que, como antes lo dije, carezco de Lógica social por lo cual intento convertir estos análisis y aprendizajes en acciones físicas cuando me encuentro en escena.

Personalmente, nunca me arrodillaría, apresaría a alguien, abandonaría o haría una pataleta a gritos al enojarme. Sin embargo, el proceso de transcodificación de las series a la escena, filtradas a través de mi vida personal, me permite explorar una mayor identificación y cercanía del espectador con mi personaje. Es una triada que permite configurar un triángulo cuya base está constituida por los referentes de las series en la punta inferior derecha y mi vida como filtro en el otro la punta inferior izquierda. Estos constituyen un limbo purificador de acciones Físicas de modo que logren ascender a la punta más alta del triángulo: "La escena". Así puedo buscar que las acciones físicas que fueron purificadas cobren sentido.

Las acciones físicas permiten establecer de manera más segura la caracterización del personaje y así no depender del movimiento espiritual del actor ya que este movimiento interno muta, prevalece o se intensifica de manera inconstante y volátil según las relaciones del actor. Las acciones físicas me permitieron materializar mis entrañables sentires, después de un arduo laboratorio experimental de acciones, para establecerla y fijarlas progresivamente en la escena. También permitió dibujar físicamente la tristeza con una postura corporal, la agonía con una postura corporal, el amor en una relación física con Annabella entre otras posibilidades. Las acciones físicas me permitieron de una manera más exacta abordar esa subjetiva y particular actividad de crear el personaje.

La nostalgia y la ira son sentimientos cuya expresión puede ser cambiante y volátil pero al traerlos a la fisicalidad y establecerlos en la acción, dejan de ser tan peligrosos, tan inestables, pues manejar lo que sentimos como actores en la escena es de una enorme dificultad. Por este motivo, las acciones físicas me permitieron abordar mi personaje Giovanni y sostenerlo en el tiempo de una manera más estable. Me han permitido y me permiten profundizar en el proceso creativo de manera más depurada.

Personaje trágico y acciones físicas

Viviana Guapacha Grisales

Personaje: Hipólita

El personaje trágico: compuesto por acciones que apoyan, fortalecen, comunican, y establecen una personalidad definida. Dichas acciones, combinadas con las situaciones dramáticas le generan cambios de comportamiento provocados, en el caso particular de Hipólita, por intentos o luchas de venganza, deseos de hacer justicia y, cuando parece que sus aliados la acercan al triunfo, sólo la espera la oscura condena de la muerte.

Poco a poco se han descubierto algunas acciones físicas que acompañan a Hipólita y que, en cierta medida, hacen ver aspectos propios de un personaje; sin embargo, creo que, por el momento, no se ha encontrado una partitura contundente de acciones físicas concretas que permitan explorar de una mejor manera las escenas. He identificado muchísimas falencias técnicas en mi trabajo que parten desde la voz, el cuerpo y el desperdicio del texto dramático. Mis posturas corporales aún no favorecen la construcción de la partitura anteriormente nombrada; aunque se ha mejorado un poco, falta mucha naturalidad en los desplazamientos y movimientos y se nota más en la primera escena de Hipólita y Vásquez, donde la “seducción” necesita, además de ser creíble, cierta valentía, para atreverme a hacer algo más contundente.

Entiendo que un personaje entra a escena comportándose de una manera y, debido a las diferentes situaciones a las que se enfrenta, se generan cambios notables en su comportamiento, pero ¿cómo lograr esta transformación en mi personaje? En determinada escena, Hipólita entra con cierto recelo y rencor hacia Soranzo; sin embargo, en un inicio quiere reconquistarlo y en medio de la lluvia de reclamos que ella hace, se va enojando y empieza a lanzar cuestionamientos airados. A partir de este momento de la escena parece que no puedo encontrarle matiz, me encuentro altamente confundida, sin saber cómo proceder. Este personaje aún necesita multidimensionalidad, no he creado signos que reflejen aspectos sociales, ya que Hipólita es de clase alta y no se nota. Además de aspectos de su personalidad, es una señora mayor, que utiliza como arma principal la seducción y el dinero que posee para conseguir sus objetivos. Pareciera que esta mujer solo tuviera defectos, algo más que obstaculiza la transformación del personaje, debido a que aún me cuesta desarrollar sus conflictos internos, pues siento que ella está decidida, no le da lugar a la duda, lo único que quiere es vengarse.

El texto dramático es un continuo descubrimiento: cada que se enuncia, se debería encontrar algo nuevo. Esta ha sido otra de mis dificultades, ya que se presume encontrar una forma de decir el texto, sin tener en cuenta las múltiples intenciones que el texto permite explorar. Otro elemento importante en el proceso actoral es la necesidad de encontrar una sintonía con el compañero de escena; la actuación requiere reciprocidad, en escena se da y se recibe, esto corresponde a un conjunto de estímulos que genera reacciones, que se pueden transformar en acciones que operan como detonantes y le dan muchísimo más sentido al texto. He sido una fiel creyente de las acciones físicas, tal vez porque es el único método que he experimentado, pero a veces considero

que se necesita de la emoción para que el impulso de la acción sea creíble: corresponde a cierta motivación interna que me permite ponerme en el lugar de mi personaje y provocarlo.

He comprobado, por medio de esta experiencia que, para actuar, además de trabajo y disciplina, se necesita instinto; ese que permite que las acciones sean lo más humanas posibles, creíbles, una traducción perfecta de la realidad, ese impulso de sobrevivencia, que hace que todo en escena tenga sentido. Creo que la etapa de improvisación fue una especie de entrenamiento para despertar el instinto: una provocación de las sensaciones que generan las situaciones por las que pasa Hipólita, que conllevan a preguntar, “¿qué haría yo en su lugar?”. Procurando siempre que las reacciones estén codificadas en acciones físicas, es posible afirmar que estas se constituyen en signos de personalidad, virtudes, defectos, comportamiento, emociones, reacciones, aspectos relevantes e imprescindibles del personaje trágico. El instinto corresponde a lo más primitivo del ser humano: emociones y sensaciones que permiten que el actor en formación se despoje de sus máscaras y sus bloqueos. En realidad, diría que este es mi principal inconveniente, ya mis prejuicios me encarcelan y evitan mi progreso. Ésta parece ser una clave para, de cierto modo, anular mi personalidad y darle lugar a Hipólita: un viaje entre la seducción, el amor que aun siente por Soranzo y su afán de vengarse pueden ser las claves para encontrar los matices que componen este personaje.

Las acciones físicas le brindan a la construcción de un personaje trágico la posibilidad de acercarse a lo real, a un ser humano cercano a lo verdadero. Este método es una herramienta que da vida a cada escena y que estimula la palabra. La acción refleja los objetivos del personaje, sus estrategias, sus virtudes, defectos, emociones, relaciones; en suma: su multidimensionalidad. En la búsqueda de acciones pude acercarme a algunas facetas de Hipólita, pude entender aspectos importantes de cada escena y, aunque no es suficiente, las acciones físicas me permitieron comprender que la acción debe estar acompañada por motivaciones concretas. No sé si sea suficiente; este camino apenas empieza y aún queda mucho por aprender.

CAPITULO III

Interpretacion y actuacion en el ritual y desde el teatro

Proyecto de Investigación en el Aula
Montaje III Gr1 (G5L0017)

Investigadores Creadores:

Agudelo Cardona José Bladimir
Agudelo Rico Ángela Patricia
Amezquita Corpas María José
Argoti Motato Jocelyn Daniela
Bastidas García Angie Katherin
De Los Ríos Arce Andrés Fernando
Gaitán Gómez Jeison David
Londoño Giraldo Paula Andrea
Piedra Solís Karla
Quintero Montoya Jhon Fredy
Rojas Claro Paula Daniela
Tapias Morales David Leonardo
Valencia Casas Diego Andrés
Vinasco Valencia Camila

Monitoria Académica:

Lady Marcela Gonzales Pérez

Asistente:

Daniel Calderón

Docente Responsable:

Carlos Julio Jaime

1. INTRODUCCIÓN

*Carlos Julio Jaime**

Encontrar las diferencias y similitudes entre los elementos que conforman el rito y aquellos que han sido explorados por el Teatro, es una tarea bastante atractiva y a la vez compleja, debido a que el ritual se expresa de manera repetitiva y estable en sus formas y características; mientras que el teatro ha sido permeado por las tendencias temporales y propuestas estéticas que le hacen ser de una manera cambiante y de estar en constante búsqueda, acorde con los elementos contemporáneos, que le son propios para ser expresado y que como lenguaje es susceptible de ser interrogado y avalado por la crítica debido a su carácter polisémico.

De otra parte los términos de Interpretar y actuar, aunque pareciera que son sinónimos, Distan en la forma como se asumen y desde el lugar en donde se encuentre el uno o el otro. Y en relación con el Ritual o el Teatro, parece que allí no convergen de la misma manera, ya que si bien es cierto en el ritual está presente la interpretación, parece que no sucede lo mismo con la actuación; mientras que en el teatro se supone que cohabitan los dos, y eso es tal vez el elemento más sobresaliente en la pregunta de investigación para este proyecto.

Entonces el propósito del grupo 2 de la actividad Académica de Montaje III de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en teatro estará encaminado a encontrar las intersecciones entre la interpretación y la actuación desde la práctica ritual y el acontecimiento teatral.

Esto supone un proceso de indagación y búsqueda de nuevos lenguajes en la creación actoral lo que lleva al actor-actriz estudiante a investigar sobre sí mismo, a modo de sujeto objeto de investigación y desde sus posibilidades expresivas generando una inversión de los términos, viendo así la investigación como un proceso creativo artístico.

Teniendo en cuenta que en este caso no se parte de un texto dramático de un autor determinado desde lo poético, sino que a través del arte de la puesta en escena y desde la interpretación actoral nos vamos a encontrar con este rompimiento de formas y estructuras dramáticas consagradas, habituales, para darle forma a una interpretación que dé cuenta del momento actual, desde la realidad del aquí y ahora tanto en el escenario como en la vida de cada uno de los componentes del convivio, es decir el actor interprete y el espectador.

Entonces tenemos que la actuación no será solamente un acto donde se creen personajes de la forma clásica de hacerlo sino que se realiza un proceso de identificación desidentificación desde actividades de carácter ritual y el tránsito hacia el acontecimiento teatral casi que de manera simultánea para generar esa distancia entre el personaje y el actor-actriz permitiendo de esta

manera encontrar los elementos comunes o disimiles entre el actor y el, o la interprete siguiendo un camino que permita desentrañar los meandros de la pregunta motivo de creación: ¿Cómo llegar a la presencia del actor tanto desde la interpretación como de la actuación partiendo del ritual para llegar al teatro en una puesta en escena?

*** Carlos Julio Jaime**

Maestro en Arte dramático. Licenciado en Educación con énfasis en Humanidades. Especialista en recreación ecológica social. Docente Universitario, 40 años de experiencia en el campo de la actuación y la dirección, desarrollando importantes procesos investigativos en obras de creación colectiva durante los años 70 y 80, como Actor y Director en grupaciones como el TEAL - Teatro Experimental América Latina en Bogotá y el Teatro Imagen de Neiva. Profesor de areas de Montaje Expresión Corporal y Dirección de la Escuela de Arte Escénico del Huila. 1982- 1992. Director y actor del Teatro Quimera Bogotá 1992 a 2004. Docente del área de Teatro en la Secretaria de Educación Distrital 1994 a 2005. Profesor del programa de Artes Escénicas de la Universidad del Bosque en las áreas de Actuación, Dirección y Teoría Teatral 2008. Docente del programa Licenciatura en Educación con Énfasis en Artística de la Universidad Francisco de Paula Santander (Educación a distancia) en las áreas de Artes escénicas, Arte y Cultura, Arte y Comunicación. Bogotá 2008. .

Profesor Investigador- creador de La Licenciatura en Artes Escenicas con Enfasis en Teatro de la Universidad de Caldas desde 2008 hasta hoy. Integrante del Teatro Inverso; agrupación de creación Investigación conformada por profesores del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Ganadores del premio nacional de investigación Teatral del Ministerio de Cultura, año 2013.

2. COMENTARIOS DE LOS ESTUDIANTES

Natura: un ritual que nace desde lo individual hacia lo grupal.

Lady Marcela González Pérez

Monitora

Dicen por ahí que el ritual es un acto de fe, en el cual se entrega disposición física, mental y espiritual logrando transformar la energía con un fin específico. En el proceso de creación de la obra de teatro *Nátura*, se hace un acto de fe, utilizando diferentes detonantes que permitieron realizar la investigación, no solo desde los textos y teóricos, sino una investigación muy personal de observación de sí mismo, en el cual cada particularidad es importante. Identificar con que animal se relaciona, que elemento de la naturaleza lo mueve, que planeta, país, ciudad, lugar, estrella etc., es una tarea que requiere de total atención.

Cada uno de los estudiantes utilizaron su ritual personal y lo convirtieron en colectivo, he aquí un primer paso importante, el trabajo de *communitas*, entendida como comunión de individuos iguales. La experiencia de *communitas* dirige la atención cognitiva y afectiva de los actores hacia los valores que sostienen la sociabilidad y que deben compartir todos los participantes en su interés común.

Un ritual puede transformar la energía del actor y aportar al desempeño del mismo, de tal forma que utilizar el rito como medio de entrenamiento y creación permitirá generar nuevos métodos de proyección, trabajo en equipo y canalización de energía, donde se habla de la energía como una entidad unitaria, personal y particular que se compone de otras energías y que constantemente esta en transformación.

Si detallamos a profundidad y hacemos una leve relación de nuestra vida cotidiana con el arte escénico, se podría decir que allí, en un instante detenido de la obra de teatro existe una parte de nosotros, en una milésima de segundo, se puede percibir la esencia del director, del actor, del dramaturgo, de los sueños y también de los miedos, de lo que somos y de lo que queremos ser. Y así, el arte se vuelve la representación de lo que habita dentro del creador. La vida se resume en pequeños momentos y con grandes personas al lado. En este proceso creado a partir del ritual del diario vivir, pasamos por diversas facetas, compartimos porque somos un grupo que entrega parte de sí, nos conectamos en silencio y hallamos caos, para finalizar en un estado de equilibrio y conciencia espacial, grupal e individual. Encontrando nuestro animal y mostrándolo como un símbolo de protesta y lucha porque la experiencia de *communitas* se logra a través de la presencia de símbolos en el ritual.

Símbolos que se dan desde el grito, la acción, el color, los recorridos, los círculos, la estrella y cada una de las manifestaciones planteadas en el hecho escénico que dan cuenta de un trabajo investigativo que se fundamenta en la observación personal para entender al otro y de esta forma comprender los lazos que nos unen para conformar un mismo movimiento.

Daniel Calderón (Asistente)

Participar en este proceso de experimentación, es satisfactorio Partiendo de un tema y llegar a un universo. El tema central era el "RITUAL", entendido como una serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico. Basadas en creencias personales, contexto de vida, los recuerdos o la memoria histórica de una comunidad, "rito" proviene del latín ritus. Un proceso que considero complejo ya que es un tema amplio buscando encontrar el punto clave donde se analizaría el tema.

Luego de varios días de análisis, diferentes lecturas, con textos enviados por el docente-director, se decidió involucrar fragmentos con los que cada persona se identificara. Se trabajó alrededor del animal de elección personal, donde a partir del animal fluyera el vínculo de cuerpo más voz. Todo el proceso siempre en constante construcción, los elementos encontrados, animal, texto, voz, acción, elemento escénico; propuesto por cada intérprete se estudiaba y el mismo intérprete lo evolucionaba para que finalmente quedara marcado convirtiéndose en parte de un todo. Cada integrante apporto grandes cosas como rituales cotidianos, rituales alimenticios, rituales de reflexión, el ritual se convirtió en el motor del proceso.

Finalmente se descubrió, se creó una estructura donde se involucró todos los elementos seleccionados en el transcurso de los días, se entendió, se compenetro en un tótem de opiniones, ensayos, propuestas y un gran resultado. Una obra con un trasfondo crítico, sensaciones personales y generalidades de un grupo. "Ritual como motor de evolución, a la vez de involución donde cada día se comprende menos el mundo".

Jeison David Gaitán Gómez

Dando comienzo a las actividades académicas de la Universidad de Caldas en el segundo semestre del año 2017, bajo la afiliación de la materia al proyecto de investigación en el aula, se da inicio entonces a "La interpretación y la actuación, del rito al teatro". Después de conocer el proyecto, inicia el proceso de montaje con los textos memoria del fuego, el Aleph, canto general y la escritura del dios, los cuales serían los "detonantes" para la creación de la primera improvisación individual que debía durar alrededor de 5 minutos. Luego se crean grupos de trabajo "comisiones" que se encargarían de crear una nueva improvisación esta vez teniendo en cuenta

las habilidades bajo las cuales se asignaron los grupos, en esta improvisación surgen tres grupos: Voz, escritura y cuerpo y así cada grupo presentó su improvisación de acuerdo a su "estrategia"

Durante las actividades de clase se instauran unos rituales previos que iban dando la idea del futuro del ejercicio teatral; los rituales fueron de diversa índole como el ritual de compartir, ritual del silencio, ritual de entrada al escenario, ritual de calentamiento, entre otros. Después de empezar a hacer parte nuestra estos rituales anteriormente nombrados, se da la tarea de empezar a reconocer los propios rituales, empezar a hacer una introspección sobre ello que yo a diario hacía de una manera sacra. Se trabaja luego desde un animal, el cual va a ser pieza clave para la caracterización del personaje. Es así como surge una nueva improvisación que debería llevar esta vez el contenido de la primera improvisación, más la caracterización del animal y la vinculación del ritual desde la representación en partitura de movimientos. Se procede entonces, a, ya dar estructura grupal al montaje y se crea un croquis de desplazamiento basado en los elementales orientales (agua, tierra, madera, metal y fuego) que son los que darán la estructura de estrella de cinco puntas y el círculo que la rodea.

Lo demás son arreglos, depuraciones, adiciones, ensayos, preparación de nichos, fabricación de máscaras y adaptación de vestuario, manipulación de elementos y un factor muy importante, que fue la música experimental dada por instrumentos que tal vez no eran/son de uso cotidiano y que no se tocaban en función de dar armonías sino más bien sonidos. Después de tener este ensamble, surge la pregunta sobre los rituales modernos, y se encuentra un común denominador entre los rituales que la mayoría de personas hacen y que es el contestar un celular, teniendo este elemento en cuenta, se da un final que rompe con la obra en muchos sentidos, ya que al parecer el montaje es algo rustico de tipo ritual ancestral y de un momento a otro se contesta un celular. Algo un poco fuera de contexto pero que le da un toque bizarro al montaje y nos hace pensar que lo que allí está pasando no es más que un simple juego escénico. Luego la experiencia, dos funciones algo dramáticas pero de las cuales surgen nuevas propuestas que no afectaron mucho el funcionamiento de la obra, pero que estética e interpretativamente le dieron un nuevo aire a este ejercicio que termino siendo un reto para todos los que hicimos parte de él.

Jhon Fredy Quintero Montoya

He contado con la fortuna de participar en tres proyectos de investigación en lo que llevo de mi carrera, los tres han sido montajes, dos de ellos encaminados a la creación de un montaje teatral y el otro a la creación sobre la danza. En los tres me he sentido conforme, todo lo que tenga que ver con investigación creación resulta ser de mi agrado. Siendo más puntual, debo referirme al proceso que se ha dado en este montaje 3. Se tiene entendido que en la carrera el tercer montaje que se hace es experimental. Nosotros en colectivo decidimos encaminarlo al ritual, partiendo de

una propuesta que nos hizo el maestro. Trabajar el ritual me resultaba cuestionable, por un lado, sabemos la importancia que tiene el ritual dentro del teatro y por otro lado me intrigaba el qué hacer con esta propuesta, o más bien cuál sería el producto final ya que en mis dos montajes anteriores habíamos trabajado algo más específico.

Pues bien, al iniciar el proceso se establecieron unas comisiones a las que se les designa un trabajo específico como: cuerpo, voz, escritura, música... partiendo de estas comisiones y las estrategias que se desean utilizar cada estudiante debía crear un ejercicio en donde se reflejara su estrategia y detonante de creación teniendo en cuenta unos textos que el maestro nos había facilitado, textos como: las ruinas circulares, el canto general, memoria del fuego entre otros. Luego de ver los ejercicios de los compañeros, se crearon relaciones entre las similitudes que encontradas en los ejercicios y se propuso un trabajo grupal el cual fue mostrado en clases siguientes. Lo interesante de todos estos ejercicios, fue que pudimos observar la concepción que tiene cada uno de nosotros sobre los temas que se planteaban en los textos, pudimos ver la capacidad de creación y la variedad de propuestas ¡teníamos mucho de dónde coger!

En otra parte del proceso de creación realizamos una introspección personal sobre cuáles eran los rituales que cada compañero tenía en su diario vivir (si algo me gustan de estos procesos de investigación creación es que se tiene en cuenta la vida de la persona en muchos ámbitos). partiendo de esos rituales, se fueron creando una serie de movimientos que pasaron a ser una partitura después de haberlos perfeccionado un poco, partituras individuales que luego pasaron a ser grupales, estos movimientos también surgieron de una serie de calentamientos que los monitores nos proponían al resto del grupo, movimientos que tenían que tener algún tipo de sonoridad.

Se realizaron una serie de exposiciones, todas basadas en textos que el maestro nos brindaba, textos como: el origen del mundo, la teoría de los cinco elementos (de este texto salieron elementos muy importantes para el montaje final de la obra) ficciones, el Aleph, entre otros más. Poco a poco todos estos elementos se iban recogiendo y guardando para el momento en que se fuese a crear el montaje de un manera más organizada. Luego de esto surgió una propuesta de relación en varios ámbitos (galaxia, planeta, continentes, países, regiones, ciudades, signos, personajes históricos, Dioses mitológicos entre otros más) sea cual sea el elemento escogido, la tarea era unirlos todos en relaciones. De ahí se enfatizó más en la propuesta del animal que se había trabajado desde el principio, estas propuestas de los animales debían llevar consigo la creación de una máscara referente a él. Por consiguiente se llegó a una propuesta de creación sobre un monologo que durara 10 minutos al cual lo llamamos unipersonal, este monologo debía de contar con elementos que ya habíamos creado, unirlos y hacer una creación propia, este sería el primer paso para empezar el montaje general.

El proceso en general me pareció muy beneficioso para mí como persona y como estudiante, lo más importante de estos procesos es la manera de como uno aprende con más personas, el manejo de la convivencia, el aprendizaje colaborativo, el crecimiento personal y profesional, el desarrollo de la creatividad, la creación colectiva (MAESTROS, MONITORES, ESTUDIANTES). Hay muchos aspectos que resultan demasiado interesantes y que hacen creer en estos proyecto que ojala sean más apoyados por parte de la Universidad.

Angie Katherin Bastidas García

El inicio del montaje se abarca primero con el reconocimiento de nuestras habilidades con base en un texto cultural, de este ejercicio salió una muestra que complementó el proceso final, continuamos con la investigación de temas como el ritual, la creación, el universo. Investigamos temas que enriquecían nuestra identidad cultural, como nuestro continente, nuestras lenguas precolombinas, identificamos nuestra multiculturalidad, tocamos aspectos de psicología en relación con la razón de la existencia humana, también nos acercamos a conocer aspectos culturales del continente asiático en relación con la creación y las energías que influyen en nuestra vida y que en parte se relacionan con todos los continentes.

Fue un proceso complicado, fue un reto en cuanto a la creación de los unipersonales, por momentos sentía tener las cosas claras pero me perdía en medio del proceso, las ideas de la investigación flotaban (punto vital importancia) pero cuando los interés personales intervenían en los procesos de aprendizaje me desubicaba, porque intentaba analizar el papel del docente en relación con el grupo y sentía que el verdadero valor de la educación se interrumpía cuando se presenciaban estos intereses; esto no sucedió siempre, cuando no se daban estos intereses, la retroalimentación y el conocimiento podía ser captado por todos y eso se veía representado en algunos ejercicios.

Después de comprender varios aspectos sobre el continente, la creación y el ritual inicia el proceso de unir los rituales para la creación del ritual final que tuvo un resultado enriquecedor del cual se reflejan habilidades innatas en cada uno y con las cuales se podía aportar al crecimiento del trabajo colectivo.

Diego Andrés Valencia Casas

Un martes nos convocamos en el galpón de Bellas Artes, una sesión más de dialogo-acción escénico colectivo, donde por iniciativa de nuestra compañera Marcela, ella planteo la acción colectiva de contemplar una vela de ghee (Material elaborado a partir de síntesis de mantequilla) consumirse en su ciclo vital, una vela que contiene su minúscula partícula de fuego, invitándonos

a reconocernos como presencias que creemos en el diálogo-improvisación, creación escénica, reconocidas y socializadas entre todos, para escribirla en el papel y dramáticamente depurarlas, interiorizarlas en el cuerpo, como poetizar acciones, con el tiempo en el que se movía el curso de montaje III, el tiempo de ensamble de improvisaciones a escenas unipersonales y bipersonales... de un momento a otro, entramos al galpón, y al entrar en él y disponemos a la acción de Marcela, al apagar las luces del galpón y encender las velas ghee, la oscuridad de este se redujo a la minúscula partícula de luz que consumía la vela, en su efímero ciclo de estar y convocarnos al autoconocimiento del ritmo de nuestros pensamientos reflexiones cotidianas, reconocer también las sombras que se proyectan por la intensidad de las velas en la simple e inevitable acción de consumirse...donde enseguida se deduce que en el silencio nos podemos sostener y convivir siendo conscientes que en la inmovilidad hay creación, hay un ritmo interno paralelo y creación, posibles propuestas hacia la improvisación, que se materializa en voz y cuerpo en espacios experimentales no convencionales para el público que las hace legítimas siendo convocadas a la presentación de nuestro ejercicio, interviniendo un espacio- tiempo determinado, donde al asumimos como seres humanos somos conscientes en el riesgo individual hacia la colectividad, donde nos exponemos, nos cuestionamos en la representación- presentación, a la par con el tiempo presente de la universidad, a la par con las presencias que fueron testigo del desarrollo de nuestro ejercicio teatral, que se inmiscuía por un espacio del territorio universitario, y se consolida en la presencia del espectador como mándala andante. Conservando el diseño del círculo, como la disposición, la congregación hacía,-sea por los saberes y diálogos respecto a- los astros, los elementos de la naturaleza y sus propiedades, los recursos naturales...

Paula Daniela Rojas Claros

Un *ritual* es una serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico. Son acciones que están basadas en alguna creencia, ya sea una religión, una ideología política, un acto deportivo, las tradiciones, los recuerdos o la memoria histórica de una comunidad, etc.

El teatro es la rama de las artes escénicas relacionada con la actuación, que representa historias actuadas frente a los espectadores, llevando algún tipo de mensaje que lleve a estos a reflexionar. El teatro como camino para encontrar la iluminación. (Jerzy Grotowsky). Después de tanto tiempo el teatro y las tablas se vuelven tu vida y así estás construyes rituales que hacemos a menudo sobre este oficio, las cuales no las percatamos por alguna venda en nuestros ojos, hasta que alguien te hace entrar en este mundo mucho más espiritual y creer en ti. Poco a poco a partir de cada uno de los ejercicios que realizábamos en las clases respecto a los rituales que cada uno tenía y ejercicios de encuentros contigo y con tus compañeros nos dimos cuenta de que no solo existe una persona que representa millones de personas (actor) sino que también existe alguien dentro de está que te hace pensar ¿Quién soy?; una pregunta que a muchos nos atormenta, y

gracias a todos estos ejercicios pude encontrar una señal de esa respuesta que busco en mi interior.

¿Quiénes somos? Estamos en busca de una respuesta, una respuesta que se encuentra y no se encuentra, una vida que se vive y no se vive. Se siente en nuestras venas millones de energías y esencias. Nuestra sangre son nuestros ríos, la selva es nuestros cabellos, los cabellos son nuestros conocimientos. Un cambio, un cambio desde la raíz. Un cambio que cuelga desde nuestro círculo, un círculo a punto de explotar, una explosión llena de sueños y universos. Una vida que siempre termina en un todo y en un nada. SOMOS PACHAMAMA-PACHAKAY.

Tener la cercanía y la conexión con cada elemento que nos ofrece la pachamama (Agua, aire, fuego, metal, tierra y madera) sentir y entender cada propiedad y característica de cada uno, su caos y su calma. Trabajar la ritualidad en el teatro nos hizo exigir para ser más precisos, tener mucha unidad y conocer a profundidad a los compañeros y a mi misma. Fue un proceso muy bonito, con el cual aprendí varias cosas sobre nuestros ancestros, sobre nuestra vida, sobre la importancia del silencio, sobre el compartir, la paciencia y muchas otras cosas que nos hace crecer si se logra conciencia.

Camila Vinasco Valencia

Mi experiencia práctica en el montaje 3 del semestre comenzó desde el auto reconocimiento de mi cuerpo, mis hábitos, mis creencias y mi forma de interactuar en la sociedad, fue un proceso que nació desde la incertidumbre y los constantes interrogantes a los que nos llevaba el "ritual", ya que tratábamos de contextualizar en la modernidad el significado de esta palabra que pudo haber dado origen a todas las costumbres socio-culturales que se han arraigado hasta el presente; sintetizándolo así como un acto repetitivo, sagrado y personal cuya interpretación es subjetiva dependiendo del ejecutante, y encontrando así una individualidad permeada de todos mis conflictos personales, internos y externos que más tarde se verían reflejados en escena por medio del pilar fundamental del hombre como animal y el animal como hombre, en una lucha constante con el medio que los rodea y pone en disputa a ambos; en mi caso un cuervo, un cuervo que en este caso no roba maíz, roba vidas, roba al pueblo que lo alimenta; es un cuervo negro disfrazado de paloma blanca, que vino a traer paz, la paz que a su vez se disfraza de pueblo.

Posterior a la búsqueda individual, nos encaminamos en la búsqueda colectiva de elementos que pudieran relacionarse y oponerse en cada uno de los rituales que los integrantes postulamos para la puesta en escena, encontrando a veces semejanzas que potenciaban la propuesta y otras algunos conflictos que podían retrasar el avance del proceso, haciendo de este un caos, tal como

la naturaleza que nos crea y nos destruye al mismo tiempo, esa naturaleza y esa fuerza vital que decidimos materializar en el hecho escénico y llamamos "Nátura".

Karla Piedra Solís

La interpretación y la actuación. Del rito al teatro

Un proceso con un inicio confuso. Me sentí perdida. Comenzamos a trabajar con algunos textos que sirvieron como detonantes para nuestro trabajo escénico: Memorias de Fuego de Eduardo Galeano, Canto General de Pablo Neruda y La Escritura de Dios y Las Ruinas Circulares de Jorge Borges. Fue bueno ver y hacer todo el trabajo creativo, pero no entendía cómo lo ocuparíamos para el trabajo final, en ese trabajo escénico performático que planeábamos. En mi caso, creo que dejé la actuación a un lado y me he enfocado en el trabajo creativo y de creación; la interpretación la olvidé por muchos momentos cuando debí combinarlos. Me ha parecido buena la propuesta de actividades a realizar porque me doy cuenta de la infinita cantidad de posibilidades escénicas que pueden existir y surgir de un mismo texto.

No siempre se debe seguir el modelo tradicional de un montaje: elegir texto, estudiarlo, estudiarlo más, memorizarlo y montar. Hay muchas maneras de explorar y crear. El público ha sido olvidado un poco. Existen muchos elementos débiles dentro de la propuesta, entre ellos el sentido ritualístico. Si de 14 participantes uno sólo no cree en lo que se está haciendo la atmosfera cambia y se pierde el sentido de todo.

Andrés de los Ríos

El proyecto de investigación me ha llevado a entender, a indagar las manifestaciones rituales y todo lo que ellas implican, para que los partícipes de un ritual puedan entrar en estado de trance o conciencia del ser, donde al terminar se sienten transformados. En los rituales se necesita una conexión de cuerpo, mente y energía que llevarán al individuo a sentir ese "algo" que nadie puede describir con claridad, pero que nos despierta el deseo de participar en el ritual para poder sentir el gozo, el alivio, la liberación que tanto necesitamos y constantemente estamos cohibiendo por los prejuicios impartidos por el pensamiento occidental que nos ha sido obligado a aprender.

Entendiendo el teatro como un arte ritual que ha permanecido en la historia de la humanidad; hemos tratado en lo posible en el proceso de investigación y desde nosotros mismos lograr alcanzar ese acto ritual que ha generado el teatro y que en la actualidad ha venido perdiendo en grandes proporciones. Realizando varias practicas sensoriales que llevan a despertar emociones en nuestro interior, además entendiendo nuestro sitio y tamaño en el universo; también generando en el aula de clase una verdadera comunión social de ayuda, de entender al otro como mí igual que busca un mismo propósito en el proceso de investigación; logramos generar diferentes

ambientes de comunión que nos han llevado a crear internamente nuestros propios rituales y de esta manera lograr comprender desde la experiencia lo que significa el rito, para luego transformarlo en el acto escénico.

Con las bases de conocimiento que ha generado la investigación, comenzamos el proceso de creación un poco más conscientes de lo que es el manejo de la energía, del estar aquí y ahora, del habitar un espacio. Me doy cuenta que al igual que en el rito el teatro necesita que mi mente y cuerpo estén en una sola conexión energética, que generara una transformación por la cual comunicaré, interpretaré, transmitiré o mostraré lo que se pretenda con la creación escénica. El teatro como acto ritual transforma, alivia, libera, hace sentir el gozo, ese “algo” indescriptible que el humano busca. Pero lastimosamente en muchas ocasiones y por lo general no cumple con esto, por lo cual pienso que todos los hacedores de teatro debemos empezar por nosotros mismos a reencontrar ese ritual transformador que renueve nuestra existencia, para así tratar de recuperar y renovar al otro.

José Bladimir Agudelo Cardona

Partiendo de la idea ¿Qué es un ritual? y como lo íbamos a abordar para que este diera como resultado una puesta en escenas nos dimos en la tarea de averiguar qué es eso? un ritual : “ el ritual son una serie de acciones ,realizadas principalmente por su valor simbólico , son acciones que están basadas en alguna creencia, ya sea religiosa, una ideología política, un acto deportivo, las tradiciones, los recuerdos o la memoria de una comunidad etc., ” teniendo presente esto nos dimos en la tarea de hacer una serie de rituales de comunión todo esto para así generar una mejor energía a la hora de improvisar y trabajar en equipo, rituales tales como compartir comida después de cada sesión, rituales de silencio, y algunos energéticos para generar una mayor interiorización del personaje en cuestión, que estábamos empezando a elaborar, a su vez, tuvimos como pretexto a Pablo Neruda, en específico el texto titulado América, de El Canto General, Las Ruinas Circulares de Jorge Luis Borges y La Escritura del Dios también de Jorge Luis Borges. Yo me base para la creación de mi Unipersonal a partir del texto titulado América. También nos dimos a la tarea de colocarle características de un animal a nuestro personaje y hacerle el paralelo, con un dios, una constelación, un planeta, una galaxia, un color, un elemento, un país, una ciudad y un personaje histórico, todo esto como aliciente también para la creación de dicho personaje, tiempo después, nos dimos cuenta de la importancia de dos figuras que eran muy notorias en los diferentes rituales de cada comunidad como son: el espiral y el círculo, entonces empezamos a pensar la puesta en escena, pensar la espacialidad como un círculo y también como una espiral. Como aprendizaje académico me queda el valor inigualable de pensar en el otro y, pensar que si el otro está bien entonces yo pondré mi energía a flor de piel para así dejar fluir una mejor

interpretación, el decir que si es posible volver a nuestros orígenes y volver a lo que era antes el teatro, un ritual, un ritual de vida, un ritual de sanación.

Jocelyn Daniela Argoti Motato

El curso de montaje 3 para mí fue una experiencia muy nueva y gratificante, creo que en la creación del producto final fueron necesarios algunos ejercicios de control de pesos, manejo de equilibrios, conexión grupal que han beneficiado en el proceso académico. Todo partió desde unos detonantes (Las memorias del fuego, de Eduardo Galeano, La escritura del dios y Las Ruinas circulares de Jorge Luis Borges y, América de El Canto General de Pablo Neruda) que sirvieron como inspiración e impulso para continuar sujetos al tema de la ritualidad en la escena. El proceso fue muy personal y autoevaluado siempre, porque nos exigía la creación de escenas en las que incluyéramos el detonante y aparte de eso nuestras propias habilidades como artistas escénicos. Fomentando la creatividad y la autoestima por el trabajo que realiza y aporta el estudiante a su montaje.

A pesar de discusiones, disgustos y poca conexión, nuestros monitores tuvieron siempre la capacidad de unirnos como grupo. Particularmente hubo un ritual que se realizó durante todo el montaje sin falta. Y es el del “mándala del compartir” en éste incluíamos todo tipo de alimentos que brindáramos de corazón al grupo al finalizar la clase para borrar disgustos, malos entendidos y el estrés que se pudiera generar en el transcurso de la clase. Hubo mucha investigación en el momento de crear una estructura que tuviera que ver con el elemento mito y rito, no solo en nuestras vidas o lo que cada uno quiere si no en un hecho social y espiritual según muchos pensadores y escritos, se llegó a la idea de un elemento circular y un elemento estrella que señala en él, los puntos cardinales, los 5 reinos mutantes, las 8 formas de dividir el espíritu y los detonantes iniciales. Los ejercicios con la monitora Marcela, de abrir portales cósmicos y despertares del alma están implícitos en secuencias de movimientos, frases habladas y cantadas, mejor dicho el espíritu de ritualidad y conexión que trabajamos desde el principio está inmerso en la misma obra.

Por último quiero agradecerle a Marcela, A Daniel y al profesor Carlos Julio porque son personas llenas de tantas fortalezas y cualidades hermosas que lograron unir a un grupo que se veía desconectado desde el principio y se logró un resultado precioso en el sentido en que cada uno tuvo una evolución como persona.

Angela Patricia Agudelo Rico

Dentro del proceso de Montaje III. He tenido la oportunidad de experimentar otras alternativas de aprendizaje y de desarrollo escénico a través del ritual, desarrollando un trabajo intenso

corporal, vocal y música. Añadiendo pues otras miradas a la forma individual de percibir el mundo y poco a poco ir ensanchando su significado. Los distintos rituales que se llevaron a cabo en clase ya sean para compartir alimento, explorar el ritual del silencio, rituales de conexión y percepción han ayudado a expandir un poco más mi mente a la hora de un desarrollo de trabajo con él o la otro/a, de cierta forma me brinda un crecimiento como persona, cómo estudiante y futura licenciada. En un principio era un poco confuso a que se quería llegar, o cuáles pretendían ser los resultados finales, por un momento descubrí los míos, sin embargo no sabía, si esos mismos fueran de gran importancia para el grupo en general. Así que me di en la tarea de exploración, y allí descubrí que podía ser tan libre con esa pretensión. Podía ser yo misma y al mismo tiempo configurarme con lo que soy y lo que quiero ser.

La animalidad que se desarrolla para nuestro proceso lanza demasiadas posibilidades de encontrarse y descubrir algunas características que tal vez antes no percibía. En la explicación de espacios ya fueran abiertos o cerrados, en un bosque, en un aula de clase, en una plaza o hasta en un teatro las emociones cambiaban constantemente y la interpretación de esa mezcla-creación-personaje era muy variable.

Es interesante pensar en la búsqueda significativa que hay en los elementos principales por los cuales podría considerarse en un círculo tal vez vicioso. El agua, el fuego, la tierra, el aire y el metal...Con ellos se juega para la interpretación sonora del ejercicio y las intenciones que cada nicho o espacio quiere dar a entender; aprovechar las habilidades de cada estudiante fue algo que alimentó muy fuertemente el trabajo, pues se tomaron como las estrategias de aporte y convocación de público y allí involucrar el trabajo teórico- investigativo que era fundamentalmente para enriquecer nuestros saberes sobre lo que se pondría en escena y tener claridad de lo que se decía para tener el criterio de una defensa. Todo esto para mí nos convocó como una comunidad o una familia muy unida, que teníamos cosas por decir, mental y culturalmente, es pensar en lo que somos y lo que nos representa como personas y como país, creer en un yo y en una fuerza que nos conectara lo más posible.

3. NÁTURAA... (*Creación Colectiva*)

| Actores y Actrices | Nombre Funcional o Animal |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| José Bladimir Agudelo Cardona | Distribuidor (Concejero)- Gorila |
| Angela Patricia Agudelo Rico | Contenedor (Esencial)- Pantera |
| María José Amezcuita Corpas | Moldeador/a – Zarigüeya |
| Jocelyn Daniela Argoti Motato | Intermediario- Loro Orejiamarillo |
| Angie Katherin Bastidas García | Unificador- Cabra |
| Andrés Fernando De Los Ríos Arce | Sensible- Rana |
| Jeison David Gaitán Gómez | Intemporal- Jaguar |
| Paula Andrea Londoño Giraldo | Convocante- Ave del Paraíso |
| Karla Piedra Solís | Soberano- Aguila |
| Jhon Fredy Quintero Montoya | Recolector- Toro |
| Paula Daniela Rojas Claro | Equilibrador/a- Pantera |
| David Leonardo Tapias Morales | El Guía- León |
| Diego Andrés Valencia Casas | Agrupador- Armadillo |
| Camila Vinasco Valencia | Manifestado- Cuervo |

MONITORIA Y ASISTENCIA

Lady Marcela Gonzales Pérez
Daniel Calderón

DIRECCION GENERAL

Carlos Julio Jaime

TEXTO DRAMATÚRGICO

José Bladimir Agudelo Cardona
Jocelyn Daniela Argoti Motato
Andrés Fernando De Los Ríos Arce
Diego Andrés Valencia Casas
Camila Vinasco Valencia
Lady Marcela Gonzales Pérez
Daniel Calderón

TEXTO FINAL

Carlos Julio Jaime

En el gran espacio se ven ubicados de manera equidistante seis grandes cubos o cajones pintados de colores (Negro, verde, rojo, amarillo, blanco y al centro de estos uno multicolor).

Se sucede una secuencia de toques de Campana como un llamado a un acto ceremonial y después del tercer llamado entran por los cuatro puntos cardinales, 2 grupos de 3 personas y 2 grupos de 4 personas siguiendo un ritmo ceremonial y se van ubicando algunos en los cubos distribuidos por el espacio y otros a cierta distancia más lejana del centro como formando un gran círculo creándose así dos círculos concéntricos a partir de un núcleo. Cada integrante encuentra en su "nicho" una máscara de alguna animal y la viste asumiendo una postura corporal que dé algún indicio del animal referido.

Después de un momento de quietud y silencio Suenan una Dulzaina y un Kazoo. Las intervenciones a partir de ahora serán por parejas alternas desde puntos cardinales opuestos.

EL INTEMPORAL (JAGUAR) *(Con su capa logra esconderse entre movimiento y palabra. Realiza recorridos en su quinesfera personal)*

Al principio los sueños eran caóticos, poco después fueron de naturaleza dialéctica. Comprendió que un fracaso inicial era inevitable, poco después soñó con un corazón que latía.

EL RECOLECTOR (TORO) *(Asumiendo la postura del toro con desplazamientos circulares simulando el recorrido del animal en la arena de una plaza de toros)*

Sangre viva, sangre con poder
Sangre que derramo lágrimas en una cordillera rota
Un andes quebrantado y recuperado por raíces fuertes
Vena única, única de vida, fugaz y permanente.
Nadie sabe lo que pasó mi América dolida
Muchas lo dicen sentir hoy, pero poco lo vieron ayer
Eran pelos desde la cima con horquilla en cada estación
¡Rompe! ¡Rompe! ¡Rompe! rompieron el corazón de la grande
A esa que dividieron en tres, pero que se mantiene en dos.

EL INTEMPORAL (JAGUAR) *(Posición corporal nivel medio, saltos que manifiestan la fortaleza del elemento tierra)*

La cárcel es profunda y de piedra, su forma la de un hemisferio casi perfecto; si bien el piso que también es de piedra, su forma es algo menor que la de un círculo máximo, hecho que agrava de

algún modo los sentimientos de opresión y vastedad. No iba a dejar que una cárcel vedara mi esperanza, al lado de mi celda había un jaguar, dedique largos años a memorizar la configuración de las manchas.

EL RECOLECTOR (TORO) *(Va dibujando en el suelo el mapa de América con tierra, hace desplazamientos haciendo alusión a la parte de América Latina)*

Sangre viva, sangre con poder
Sangre que derramo lágrimas en una cordillera rota
Un andes quebrantado y recuperado por raíces fuertes
Vena única, única de vida, fugaz y permanente.
Nadie sabe lo que pasó mi América dolida
Muchas lo dicen sentir hoy, pero poco lo vieron ayer
Eran pelos desde la cima con horquilla en cada estación
¡Rompe! ¡Rompe! ¡Rompe! rompieron el corazón de la grande
A esa que dividieron en tres, pero que se mantiene en dos.

EL INTEMPORAL (JAGUAR) *(En posición media del cuerpo va realizando figuras con sus dedos reflejando una a una las manchas del jaguar)*

Un día o una noche, entre mis días y mis noches qué diferencia hay, soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena, volví a soñar un día diferente y esta vez los granos de arena eran dos... fueron así multiplicándose hasta llenar la cárcel de arena, entonces yo moría atrapado en las toneladas de arena que cubrían mi cuerpo.

EL RECOLECTOR (TORO) *(Continúa su desplazamiento frenético alrededor del mapa de América, mientras que EL INTEMPORAL vuelve a su elemento sonoro)*

Sangre viva, sangre con poder
Sangre que derramo lágrimas en una cordillera rota
Un andes quebrantado y recuperado por raíces fuertes
Vena única, única de vida, fugaz y permanente.
Nadie sabe lo que pasó mi América dolida
Muchas lo dicen sentir hoy, pero poco lo vieron ayer
Eran pelos desde la cima con horquilla en cada estación
¡Rompe! ¡Rompe! ¡Rompe! rompieron el corazón de la grande
A esa que dividieron en tres, pero que se mantiene en dos.

Se sucede un caos sonoro, mientras que los intérpretes a continuación van tomando posiciones alusivas al animal correspondiente

UNIFICADOR/A (MACHO CABRÍO) *(Baile ancestral Afroamericano al compás de una percusión producida por los cajones dispuestos en el espacio)*

Al inicio solo era el cielo y el agua los dioses *tepeuc* y *gucumet* dieron vida a la tierra, *tlactemic* nuestra madre tierra dio vida a los animales pero ellos no podían comunicarse ni adorar a los dioses, así que fueron castigados y sentenciados a la sumisión. Antes del amanecer los dioses tenían que dar vida a unos seres que los adoraran los primeros hombres. Fueron los hombres de barro, frágiles ante el agua, fueron ahogados por los dioses. Los hombres de madera sin alma y corazón fueron castigados por los dioses con el diluvio. Elote, regalo de los animales a los dioses de masa de maíz, nacen los hombres antes del amanecer.

12 de octubre de 1945 el capitalismo se apodera de América.

AGRUPADOR (ARMADILLO) *(Mientras se va cubriendo el cuerpo con barro rojo)*

El armadillo excavaba la tierra, saltaba la tierra recorría la tierra, inflaba sus intestinos con aire para flotar sobre las aguas y atravesarlas, huía del frío y el peligro... *(Cae al suelo)* todo esto lo llevó a reflexionarse, la forma de elaborarse un traje especial, un traje que lo protegiera del frío y el peligro, un traje que comenzara por sus extremidades, y terminara en un larga y delgada cola. *(Se levanta y vuelve a caer varias veces)*

UNIFICADOR/A (MACHO CABRÍO) *(En su nicho tiene una cadena y una vasija de barro con maíz y mazorcas Camina haciendo énfasis en la liberación de las cadenas que porta en sus manos)*

A tiros de arcabuz a golpes de espada y a soplos de peste avanzaban los incansables y escasos colonizadores de América.

AGRUPADOR (ARMADILLO) *(Camina en lateralidades a manera de agotamiento)*

Nuestro amigo el armadillo se encontraba en su pensamiento cuando fue interrumpido por su pariente mamífero marsupial más próximo: el tlacuache; mamífero marsupial de las zonas templadas tropicales de México. Aquel marsupial a nuestro armadillo a su boda, como su padrino, llevada a cabo en 15 días con sus noches

UNIFICADORA/A (MACHO CABRÍO) (*Con la cadena alrededor de sus manos vuelve a su danza ancestral*)

Ser de otra raza, ser indio, ser negro implica la generalidad de todos los países de Latinoamérica, ser menos.

AGRUPADOR (ARMADILLO) (*Sigue caminando en lateralidades y desequilibrios*)

Entonces el armadillo acepta la invitación, y con dedicación, esmero y finas puntadas, se puso manos a la obra, y excavo una profunda madriguera, limitándose a elaborar su traje...

Y así pasaron 5 10, 15 días en esta labor, debió apresurarse pues no quería decepcionar a su pariente tlacuache faltando a su ceremonia, a lo que remato su traje con puntadas más gruesas que finas. Una vez termino su traje lo vio, le pareció perfecto, enseguida habito su nuevo traje y salió por fin de su madriguera, donde las aguas, el sol y la luna se encargaron de la llegada de nuestro padrino armadillo tranquilo, alegre e íntegro hacia la ceremonia nupcial de su pariente mamífero marsupial más cercano; el tlacuache

UNIFICADORA/A (MACHO CABRÍO)

Palanqueros y cimarrones se despojaron del miedo y la tristeza y se liberaron del poder de los colonizaron.

Recoge la vasija de barro y busca una sonoridad con los maíces y lanzándolos a diferentes lugares

TODOS. (*Gritando en coro*)

AMÉRICA LATINA TU RIQUEZA ES TU MALDICIÓN.

Se sucede nuevamente un caos sonoro, van tomando posiciones alusivas al animal correspondiente emanando sonoridades de vez en cuando

MOLDEADORA/A (ZARIGUEYA) (*Revela un Títere que sale de las entrañas mientras que la actriz se cubre el rostro con la falda*)

Niqitoo ni Nesaualkoyotl:

¿Kuix ok neli nemoua in tlaltikpak?

An nochipa tlaltikpak:

San achika ya nikan.

Tel ka chalchiuitl no xamani,
No teokuitlatl in tlapani,
No ketsali posteki.
An nochipa tlaltikpak:
San achika ye nikan.
(Sonido de sonajero)

EQUILIBRADOR/A (PANTERA) *(Tocando un sonajero)*

La tierra
La tierra es el comienzo de la alegría y el llanto;
En ella vive la placenta roja
Convertida en piedra negra,
En ella están los rituales de seres subterráneos
Que amarran nuestra sangre
Con las lianas del tiempo.

MOLDEADOR/A (ZARIGUEYA)

Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos.

EQUILIBRADOR/A (PANTERA) *(Fumando tabaco)*

En esa tierra
Está la pluma del tucán
Que guarda el colorido de la vida,
Está el agua libre e inquieta,
El aroma y el sabor de todas las hierbas
Que nos llevan al cielo y al infierno,
Estamos tú y yo
Con la fuerza de los sueños.

MOLDEADOR/A (ZARIGUEYA)

De tierra es la materia apoderada del fulgor y del pan de mi victoria, y no es sueño mi sueño sino tierra. Duermo rodeado de espaciosa arcilla y por mis manos corre cuando vivo un manantial de

caudalosas tierras. Y no es vino el que bebo sino tierra, tierra escondida, tierra de mi boca, tierra de agricultura con rocío, vendaval de legumbres luminosas, estirpe cereal, bodega de oro.

EQUILIBRADOR/A (PANTERA)

A esa tierra negra o amarilla
Irán estos huesos
Cuando la boca del tiempo los haya chupado;
Volveremos entonces a esa placenta,
A esa pluma, al agua que toca los cuerpos;
Remos a cantar entre los hilos verdes de esas hierbas
Para alimentar todos los sueños de los hombres.

MOLDEADOR/A (ZARIGUEYA)

Dios en medio de un largo día, mientras comía, sintió la soledad, el vacío de quien necesita a alguien más para sobrevivir, se echó a llorar y en su gran tristeza decidió ver que le hacía falta, buscó, buscó, buscó hasta que encontró en la cima del árbol más alto un nido con huevos algo rotos, de uno de ellos se veía un pico que abría la cáscara y comenzó a salir una linda criatura. Dios al ver esto, tuvo la idea de crear un huevo que tuviera dos seres, uno de ellos muy similar a él y el otro que lo complementaria. Puso este huevo en medio de la selva, espero unos días y al cuarto día en una mañana vio cómo de este huevo salía el hombre y la mujer. Dios se enamoró, los cuidó por años volviéndose su grata compañía.

EQUILIBRADOR/A (PANTERA)

Volveremos a ser diente de tigre,
Poema de la noche, tambor de yegua,
Sonido de flauta a altas horas de la noche
En lo profundo de la gran montaña.
La voz de la madre tierra.

TODOS (*Gritando en coro*)

Volveremos a ser *pachakay*.

De nuevo caos sonoro, animalidad, ruidos de naturaleza en alboroto y poco a poco desciende hasta casi llegar al silencio

EL GUIA (LEON) *(Realizando movimientos rituales y dirigidos siempre hacia la tierra)*

En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo, era el Adán de sueño, que las noches del mago habían fabricado.

(Al público) Lo que nos define son nuestras acciones. kong (Como emitiendo un sonido metálico)

EL MANIFESTADO/A (CUERVO) *(Imitando la posición de un espantapájaros que muestra a su lado)*

Espanta, dijeron

Espanta, dijeron todos aquellos que no querían ver la luz por miedo a que esta los enceguciera un poco más.

EL GUIA (LEON)

Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. Más *chachapuma*... Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro.

¡Chasca, necesito tu pacha k'anchay! ¡Chasca, necesito tu pacha k'anchay!

EL MANIFESTADO/A (CUERVO) *(Moviéndose al ritmo de una percusión dirigiéndose al público)*

El deterioro del café el maíz y el trigo, mientras en las ciudades comen a nosotros el gobierno ni nos da abrigo.

EL GUIA (LEON)

Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad.

(Al público) El socorro al mago de la efigie llegó. Yung

EL MANIFESTADO/A (CUERVO)

Alternativas y promesas escasean en las mesas, por eso ahora en vez de trigo, cultivo coca y... "vareta"!

EL GUIA (LEON)

Cuando vemos nuestra singularidad como una virtud sólo entonces hayamos la paz.

¿Qué eres? // ¿De qué estás hecho? // ¿Cómo se siente? // ¡Eres diferente!

Cuando los demiurgos tocaron la puerta del mago, este se despertó. Cuando el mago abrió la puerta *cheng* los demiurgos le dijeron: El hijo que has soñado te está esperando y no existirá si no vas a visitarlo.

(Al público) ni la lluvia caer me va cambiar, el sol siempre vuelve a salir.

EL MANIFESTADO/A (CUERVO)

Por buscar siempre lo mismo, la tierrita y el espacio, la salud y educación que aquí se mueve tan despacio.

EL GUIA (LEON)

Y es que ya van más de 25 años y dos mil cien luchas sociales, por lo que a pobres y campesinos siempre nos han llamado ilegales.

En el día que hoy comienza mil respuestas buscaras, subirás a la montaña, la cima alcanzarás.

(Al público)

Hijo de *Jah*, un día un león tú serás)

con fe y entendimiento en *Chachapuma* te convertirás.

Vuelve el caos sonoro. Se repite el ritual de conversión. Animales ruidos y lentamente se va silenciando para dar paso a la siguiente pareja.

SOBERANO (ÁGUILA) (Tararea el Himno Nacional Mexicano)

Ihcuac tlalixpan tlaneci,

In mtztli momiquilia,

citlalimeh ixmimiqueh

In ilhuicac moxottaltia.

SENSIBLE (RANA) (Haciendo sonar la armónica envuelto en una larga tela a manera de capullo aparece un pequeño muñeco de madera)

Ayiyachu Inti, yanapai a la Killa ehuta con Chaska y Aymara acuntun a la raymi.

Hola sol, ayuda a la luna camina con estrella y nube vuelve a la fiesta

Me encontré mirando mi reflejo en un estanque circular de una lejana aldea; observaba mi rostro en ésta agua cristalina; lentamente mi silueta adoptó la forma de una gigante rana roja. De repente apareció un pequeño pez que empezó a comer mi reflejo, luego otro y otro hasta que me hallé sin respiración en el fondo del frío estanque. Cuando desperté miraba al horizonte, me hallaba sobre una roca del estanque, mi lengua se estiraba a gran velocidad alcanzando grandes distancias, para atrapar moscas, libélulas, y deliciosos mosquitos que saboreaba como pequeños bocadillos.

SOBERANO (ÁGUILA)

Formé mi sueño completamente. Estaba listo, sólo bastaba liberarlo, hacer que me liberara y juntos volveríamos a construir todo lo que había caído. Cuando volví a soñarlo él ya no quería obedecerme, pero yo moldeé mi sueño a mi gusto. "El hombre es de los hombres que lo han engendrado". Entonces me di cuenta, no somos hombres, somos la proyección del sueño de otro hombre. Por más que sueñe, por más que recuerde mi soñador me tiene aquí atrapado. Por eso mejor aguardo aquí, en la postura de mi muerte.

SENSIBLE (RANA)

El mago ejecutó esas órdenes. Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego. Íntimamente, le dolía apartarse de él. Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño. También rehízo el hombro derecho, acaso deficiente. A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo. O, más raramente: El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.*

Otra vez se sucede el caos sonoro, gritos estridentes, movimientos estrambóticos; silencio y quietud lentamente.

DISTRIBUIDOR (GORILA) (Tocando ritmos con el cubo sobre el cual se desliza)

*Kallfu, tranan, allpa-pacha wayra,
yvyramata nina, juamasmu juamasmu,
tukele, tukele,*

INTERMEDIARIO (LORO OREJAMARILLO) (Al son de sonidos de tambor y produciendo sonidos agudos con una ocarina)

Cuando nació. No era un mundo verde y glorioso como lo cantaban mis ancestros, hectáreas de fuego, bombas y truenos arrasaban con todo a su paso.

En medio del despojo mi especie se vio obligada a abandonar el hogar.

Ahhhhhhhhhh

Solo volamos con toda nuestras fuerzas. Abatieron el espíritu del dios ante mis ojos pero este no me abandonó y me mantuve silencioso entre los tormentos.

DISTRIBUIDOR (GORILA)

Los ríos se callarán, el crujir de la ceiba al caer hará estremecer hasta el más valiente de los hombres, serán demonios escupe fuego que vendrán a arrancarnos el alma, nuestros gritos y llantos serán sordos a todos aquellos ajenos a nuestra cultura, cada momento y cada sensación quedara plasmada con sangre, escucha pueblo mío, tiempos oscuros nos aguardan, su sed no será saciada por nada, su apetito por ninguna carne, ahora pues tomaré mi daga y me atravesaré el corazón. Serviré de alimento a los animales y no a estos demonios, yo le entregaré mi alma a los dioses..

(Se apuñala el vientre y se ríe a carcajadas y todos los demás lo acompañan en las risas produciéndose sonidos estruendoso hasta el...)

Todos ríen. Caos sonoro. Transición

CONVOCANTE (AVE DEL PARAÍSO) *(Girando sobre el cubo, bajando y subiendo)*

Tormentosos, apacibles, enigmáticos, cálidos, sombríos, eróticos, dicentes, efímeros... ¿Qué quieren decirme? Algunos me despiertan en la noche luego de evocar memorias de un pasado irrevocable, un presente inexorable y un futuro impredecible.

CONTENEDOR (PANTERA LA ESENCIA) *(Está dentro de una gran piscina con una guitarra que a veces toca y otras veces porta como fusil)*

Deseos de pertenecer a ti, sentir tu aroma terrenal, palpar las texturas de los elementos que brindas a mi servicio y a mi constante vivir, gracias a ti soy quien soy ahora, feroz, vivaz, audaz. Puedo penetrar por medio de quien eres para vigilar sigilosamente pasos que vienen en mi contra.

CONVOCANTE (AVE DEL PARAÍSO)

Vienen a mí con finales desconocidos, significados indescritibles, misteriosos, confusos, y así viajan por realidades poco exploradas, que apenas descubro. Olvido, intento recordar, recuerdo, nuevamente vuelvo a olvidar. Uno tras otro, en un principio eran caóticos... Están los que pasan

sutiles como el aire, suscitando un sentimiento de goce y de calma. Están también los que pasan sembrando la duda, te remueven, te cuestionan, te provocan. Al principio eran caóticos. He aquí un deseo por ser analizados, comprendidos, descifrados.

CONTENEDOR (PANTERA LA ESENCIA)

Aguas manantiales frescas y nacientes de mi propia especie *hoi'u, ikar, chirimpu, alljina, aymara, ch' yana*

La oscura sangre como en un otoño derramada en el suelo, el temible estandarte de la muerte en la selva, pasos invasores deshaciéndose al grito de los guerreros, el crepúsculo de las lanzas dormidas, el sobresaltado sueño de los soldados; Grandes charcos, donde la paz del caimán chapotea. Tus recientes ciudades de alcaldes imprevistos, el canto de los pájaros de costumbre indomable y en el pútrido día de la selva el fulgor tutelar de la luciérnaga

CONVOCANTE (AVE DEL PARAÍSO)

Y los hay igualmente agitadores, agresivos como fuego, inquietantes, más que enigmáticos, aterradores. Allí están ellos, todos ellos, los sueños, ellos. ¿Qué quieren decirme? Durante catorce lucidas noches fui pensada, fui soñada con minucioso amor. Porque a todo padre le interesan las criaturas que ha procreado.

CONTENEDOR (PANTERA LA ESENCIA) *(Escupe un líquido negro que va cubriendo todo de ese color)*

No diré las fatigas de mi labor, más de una vez grite a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto, Gradualmente el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico que hablaba de una sentencia escrita por un Dios

CONVOCANTE (AVE DEL PARAÍSO) *(Mientras ella va anunciando a cada uno de los animales los demás actores van asumiendo una postura de alerta y de guerra)*

Soy cuervo y soy gorila, soy pantera y también león, soy toro y loro, águila, armadillo rana y cabra, soy zarigüeya y soy jaguar. Soy en este sin fin sin soledad un animal de luz acorralado por sus errores y por su follaje. No nos maten, solo mírenos, obsérvennos y así nuestra alma se llenará de piedad.

TODOS *(Se desplazan en línea formando una especie de S en el espacio o mejor aún el símbolo del infinito Mientras los que han estado en los cubos forman una gran estrella de 5 puntas viajando de cajón a cajón de forma intercalada mientras van diciendo el siguiente texto)*

Por estos muertos nuestros muertos.

Pido castigo.

Para los que de sangre salpicaron la patria.

Pido castigo.

Para el verdugo que mando esta muerte.

Pido castigo.

Para el traidor que ascendió sobre el crimen.

Pido castigo.

Para el que dio la orden de agonía.

Pido castigo.

Para los que defendieron este crimen. Pido castigo.

No quiero que me den la mano empapada con nuestra sangre.

(En unísono grito) PIDO CASTIGO.

Unos forman un gran círculo y al son de los sonidos que van emanando de los que se encuentran ubicados en los cubos giran en el sentido de las manecillas del reloj realizando de manera simultánea movimientos rituales extraídos de sus cotidianidades como: fumar, encender, beber, cruzar los codos doblados al frente, peinarse, batir los brazos, sembrar y recolecta, etc. A una señal todos quedan congelados mientras que SOBERANO se desplaza tocando un violín como desencantando a los embrujados, o salvando a los perdidos.

Al finalizar el violín se desplazan generando un caos de espacio y sonoro, en el sentido de conformar una estrella de 5 puntas a los lugares donde están los oficiantes del sonido incluyendo el centro que ejercería el núcleo de esa gran célula y una vez han pasado por los cinco lugares, se van estableciendo por parejas que a continuación van provocando rituales acordes al lugar donde se encuentran, ya referido a cualquiera de los elementos como son: el Fuego, la Tierra, el Metal, el Agua, la Madera y el Núcleo, referidas en ese orden. Al finalizar cada dupla Todos repiten el último texto y realizan los mismos desplazamientos para dar paso a la dupla siguiente.

SOBERANO- EQUILIBRADOR (Primera dupla)

SOBERANO

Ha quedado un olor entre los cañaverales:

Una mezcla de sangre y cuerpo, un penetrante

Pétalo nauseabundo.

EQUILIBRADOR

Entre los cocoteros las tumbas están llenas
De huesos demolidos, de estertores callados.

SOBERANO

El llanto está escondido como una planta
Cuya semilla cae sin cesar sobre el suelo
Y hace crecer sin luz sus grandes hojas ciegas.

EQUILIBRADOR

El odio se ha formado escama a escama, golpe a golpe, en el agua terrible del pantano, con un hocico lleno de légamo y silencio.

TODOS (*En caos sonoro y desplazamiento*)
Con un hocico lleno de légamo y silencio

DISTRIBUIDOR- MOLDEADOR (*Segunda dupla*)

DISTRIBUIDOR

Ha caído
Asesinado en venganza,
Cayó abriendo los brazos en el río,
Volvió a su río como al agua madre.
El Magdalena lleva al mar su cuerpo
Y del mar a otros ríos, a otras aguas
Y a otros mares y a otros pequeños ríos
Girando alrededor de la tierra.

MOLDEADOR/A

De tierra es la materia apoderada
Del fulgor y del pan de mi victoria,
Y no es sueño mi sueño sino tierra.
Duermo rodeado de espaciosa arcilla

Y por mis manos corre cuando vivo
Un manantial de caudalosas tierras.
Y no es vino el que bebo sino tierra,
Tierra escondida, tierra de mi boca,
Tierra de agricultura con rocío,
Vendaval de legumbres luminosas,
Estirpe cereal, bodega de oro.
Duermo rodeado de espaciosa arcilla
Y por mis manos corre cuando vivo
Un manantial de caudalosas tierras

TODOS: ECO (*en caos sonoro y desplazamientos*)

Un manantial de caudalosas tierras

RECOLECTOR- EL SENSIBLE (*Tercera dupla*)

RECOLECTOR

La cintura manchada por el vino
Cuando el dios tabernario
Pisa los vasos rotos y desgrefña
La luz del alba desencadenada:

EL SENSIBLE

La rosa humedecida en el sollozo
De la pequeña prostituta, el viento de los días febriles
Que entra por la ventana sin cristales
Donde el vengado duerme con los zapatos puestos
En un olor amargo de pistolas,
En un color azul de ojos perdidos.

RECOLECTOR

Entonces, en el sitio
Donde cayeron los asesinados,

Bajaron las banderas a empaparse de sangre
Para alzarse de nuevo frente a los asesinos.

RECOLECTOR- SENSIBLE

Por estos muertos, nuestros muertos,
Pido castigo.
Para los que de sangre salpicaron la patria,
Pido castigo.

TODOS (*En caos se desplazan*)

Salpicaron la patria

INTEMPORAL- CONTENEDOR (*Cuarta dupla*)

INTEMPORAL

Estoy, estoy rodeado
Por madre selva y páramo, por chacal y centella,
Por el encadenado perfume de las lilas:
Estoy, estoy rodeado
Por días, meses, aguas que sólo yo conozco,
Por uñas, peces, meses que sólo yo establezco,
Estoy, estoy rodeado
Por la delgada espuma combatiente
Del litoral poblado de campanas.

CONTENEDOR

La oscura sangre como en un otoño
Derramada en el suelo,
El temible estandarte de la muerte en la selva,
Los pasos invasores deshaciéndose, el grito
De los guerreros, el crepúsculo de las lanzas dormidas,
El sobresaltado sueño de los soldados, los grandes
Ríos en que la paz del caimán chapotea,
Tus recientes ciudades de alcaldes imprevistos,

El coro de los pájaros de costumbre indomable,
En el pútrido día de la selva, el fulgor
Tutelar de la luciérnaga.

TODOS *(De nuevo el caos sonoro y desplazamientos al siguiente nicho)*

El fulgor tutelar de la Luciérnaga

EL MANIFESTADO- EL INTERMEDIARIO *(Quinta dupla)*

EL MANIFESTADO

Nadie sabe dónde enterraron
Los asesinos estos cuerpos,
Pero ellos saldrán de la tierra
A cobrar la sangre caída
En la resurrección del pueblo.

EL INTERMEDIARIO

En medio de la Plaza fue este crimen.
No escondió el matorral la sangre pura
Del pueblo, ni la tragó la arena de la pampa
Nadie escondió este crimen.

EL MANIFESTADO

El delicado sátrapa conversa
Con copas, cuellos y cordones de oro.

EL INTERMEDIARIO

El pequeño palacio brilla como un reloj
Y las rápidas risas enguantadas
Atraviesan a veces los pasillos
Y se reúnen a las voces muertas
Y a las bocas azules, frescamente enterradas.

INTERMEDIARIO- MANIFESTADO

Por mis muertos.

Por mis muertos.

Por nuestros muertos.

Por la sangre derramada.

Y por las vidas masacradas

(Cantado en Coro)

Qué triste vive mi gente, en las casa de cartón.

Qué triste se oye la lluvia, en los techos de cartón.

Caos sonoro y desplazamiento, Esta vez mientras los cuatro del centro van hablando y girando los demás intérpretes por grupos en círculos concéntricos se van acomodando y formando una flor de loto como en un gran mandala

UNIFICADOR- CONVOCANTE- EL GUIA- EL AGRUPADOR *(Agrupados en el centro o núcleo Formando un núcleo como un gran cáliz de flor de loto asumiendo diferentes niveles y formas y de espaldas entre sí)*

América, no invoco tu nombre en vano.

Cuando sujeto al corazón la espada,

Cuando agunto en el alma la gotera,

Cuando por las ventanas

Un nuevo día tuyo me penetra,

Soy y estoy en la luz que me produce,

Vivo en la sombra que me determina,

Duermo y despierto en tu esencial aurora

Dulce como las uvas, y terrible,

Conductor del azúcar y el castigo,

Empapado en esperma de tu especie,

Amamantado en sangre de tu herencia.

Y la muerte del pueblo fue como siempre ha sido:

Como si no muriera nadie, nada,

Como si fueran piedras las que caen

Sobre la tierra, o agua sobre el agua.

De Norte a Sur, adonde trituraron

O quemaron los muertos, ,

Fueron en las tinieblas sepultados,

O en la noche quemados en silencio,
Acumulados en un pique
O escupidos al mar sus huesos.
Ellos aquí trajeron los fusiles repletos
De pólvora, ellos mandaron el acervo exterminio,
Ellos aquí encontraron un pueblo que cantaba,
Un pueblo por deber y por amor reunido,
Y la delgada niña cayó con su bandera,
Y el joven sonriente rodó a su lado herido
Y el estupor del pueblo vio caer a los muertos
Con furia y con dolor.
Cuando en tu vientre existo, en tu almenada
Tarde, en tu descanso, en el útero de tus nacimientos, en el
Terremoto, en el diablo de los campesinos, en la ceniza
Que cae de los ventisqueros, en el espacio,
En el espacio puro, circular, inasible,
En la garra sangrienta de los cóndores, en la paz humillada
En los negros,
En los muelles
Todo es mi noche, todo
Es mi día, todo
Es mi aire, todo
Es lo que vivo, sufro, levanto y agonizo.

(Mientras esto sucede, los que se encuentran afuera van acercándose al centro y depositando en el suelo las máscaras de animales que han utilizado desde el comienzo y conformando una gigantesca flor de loto)

TODOS *(Sonido de celular que interrumpe la narración. Todos van al cubo del centro y cada uno saca un celular y comienza a desplazarse por el lugar hablando algunas palabras en español o en otras ocasiones palabras en alguna lengua nativa hasta que alguien grita: OTRA VEZ? Quedan congelados un instante y continúan hablando igual que antes hasta que son interrumpidos por otro que vuelve a gritar: OTRA VEZ? Y así por tres veces)*

Todos cantan

Otra vez
Entra en el Magdalena, son las márgenes

Que él ama, abre los brazos de agua roja,
Pasa entre sombras, entre luz espesa,
Y otra vez sigue su camino de agua.
Hombre de maíz, nadie puede
Distinguirte en el cauce, yo sí, yo te recuerdo
Y oigo arrastrar tu nombre que no puede
Morir, y que envuelve la tierra,
Apenas nombre, entre los nombres, pueblo.

Se dirigen al público y le ofrecen algo de comer: Puede ser maíz, Pan o algo alusivo a un producto salido de la tierra.

FIN

4. COMENTARIO TOMADO A MANERA DE CONCLUSIÓN

Paula Andrea Londoño Giraldo

El Canto General de Pablo Neruda, las Memorias del Fuego de Eduardo Galeano, La escritura del Dios y las Ruinas Circulares de Jorge Luis Borges, fueron los textos literarios que detonaron el proceso para llegar a la puesta en escena. La estrategia empleada para interpretar el texto que más llamó la atención de cada uno de los estudiantes, fue también orientada según la fortaleza creativa que cada uno considerara. Fue así que comenzaron a dialogar, a manera de escenas personales, el texto y el cuerpo, la voz, el canto, la danza, la música, y la actuación.

Cada premisa propuesta para el proceso, era orientada en miras de dar un paso del elemento ritual al elemento teatral, por esto, se conformaron equipos de trabajo según las estrategias que tenían mayor relación, y así se realizaron propuestas escénicas en la que se veían reflejadas las voces y estrategias individuales en medio del colectivo, teniendo en cuenta preguntas como ¿Qué es lo ritual en el teatro? ¿Qué elementos rituales pueden ser llevados a escena? Que iban hilvanando el tejido que resolviera la pregunta planteada en el proyecto: ¿Cómo llegar a la presencia del actor tanto desde la interpretación como de la actuación partiendo del ritual para llegar al teatro en una puesta en escena?

Se consideró importante para este proceso el acercarnos a los rituales para conectarnos con nuestra naturaleza instintiva, además de hacer énfasis en la presencia del actor en el escenario, por lo cual el abordaje ha sido muy orientado a la presentación y la interpretación. De esta manera, analizamos algunos planteamientos del trabajo de Jerzy Grotowski quien propone un paso “del teatro como espectáculo al teatro como vehículo”, en el que la autoexploración ha sido un elemento relevante para cada puesta en escena personal y grupal.

Las acciones físicas han sido construidas y cargadas de intención, procurando llenarlas de vida en el escenario, así, se han realizado propuestas desde partituras corporales, imágenes, trabajo de la voz, manejo de objetos, instrumentos musicales y elementos sonoros. La variedad de propuestas ha enriquecido el proceso, el cual ha ido mostrando el camino para llegar a la puesta final, en la medida que la voluntad e interés del grupo ha confluído para dar miradas, posturas y opiniones.

El caos, tomándolo como el origen de un todo, también ha llegado al proceso como un momento de confusión y duda frente a una pregunta ¿Para dónde vamos? Sin embargo, ha sido este el germen para determinar qué ruta hemos debido tomar en pro del buen desarrollo de la creación. Esta propuesta creativa ha estado permeada por dos cosmovisiones, la oriental y la

occidental. Con las cuales, a partir de los 4 elementos en la visión occidental y la concepción oriental de los 5 reinos mutantes y las 8 formas de manifestación del Espíritu, hemos tejido y construido nuestra propuesta estructural, la cual ha sido pensada un poco más desde la visión oriental.

Es así como el proceso ha sido rico en visiones y percepciones del mundo, del ritual, de la interpretación, del teatro, de la vida, partiendo de textos literarios de autores Latinoamericanos, siguiendo con teorías propuestas desde la Antropología, la Psicología, y la Historia, conociendo rituales en otras culturas, palabras y significados en otras lenguas, relacionándonos con un animal en específico y a su vez relacionándolo con una región, con un país, con un personaje, con una cultura, indagando las posibilidades interpretativas, diferenciando lo ritual de la costumbre, y así, enriqueciendo nuestros procesos de aprendizaje en el ámbito profesional, personal, y creativo.

REFERENTES

Borges, J. L. (1950). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

Galeano, E. (1992). *Memorias del Fuego. Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI.

García, S. (2007). *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*. Bogotá: Editorial Ltda. Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores. S.A.

Grotowsky, J. (1992). *Hacia un Teatro Pobre*. Madrid: SigloXXI Editores.

Neruda, P. (2000). *Canto General*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires: Paidós SAICF.

Sanchez, M. d. (1009). *El teatro, el cuerpo y el ritual*. Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional de Teatro.

CAPITULO IV

Del texto literario a la narrativa danzada

Proyecto de Investigación en el Aula
Fundamentos de coreografía (G5LO077)

Investigadores Creadores:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| José Bladimir Agudelo Cardona | Braian Camilo Rodriguez Suarez |
| Jocelyn Daniela Argoti Motato | Paula Daniela Rojas Claro |
| Kelly Johana Bernal Martínez | Lady Vanessa Toro Taborda |
| Adrian De Jesús Buitrago Cano | Daniel Alejandro Carvajal Acevedo |
| Cuervo Estrada Ana Maria | Valerin Coca Castrillón |
| Oscar Eduardo Duque Echeverry | Maria Paula García Giraldo |
| Edwin Gañan Bueno | Maritza Andrea Gómez Ayala |
| Jhonnatan Stik Gordillo Ramírez | Jhon Anderson Martínez Tangarife |
| Juan Pablo Leal Medina | Dayana Mejía Tamayo |
| Paula Andrea Londoño Giraldo | Andres Leonardo Meza Gaviria |
| Camilo Pacheco Ospina | Maria Sofía Morales Durango |
| Mauricio Vera García | |

Monitoria Académica:

Yon Bodadilla

Docente Responsable:

José Fernando Ovalle Lopera

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

*José Fernando Ovalle Lopera**

Problema o situación problemática

Los estudiantes de la asignatura fundamentos de coreografía deben abordar el ordenamiento del espacio, el cuerpo, la danza, lo otro y el otro. En éste proceso de ordenamiento el estudiante pone en tensión, su creatividad y capacidad para resolver estéticamente su mirada y así problematizar y reflexionar los conceptos a desarrollar en clase, frente a los diferentes principios o formas de llegar a la coreografía dentro del proyecto, del texto literario a la narrativa danzada

Lo anterior teniendo en cuenta el desarrollo y devenir coreográfico de la danza y de las nuevas propuestas coreográficas que circulan. En este contexto el estudiante podrá apropiarse y relacionar conceptos como prosémica, planimetría y estereometría, cuarta pared; al mismo tiempo que indaga en relaciones de peso, manejo del espacio, tiempos musicales y atmósferas sonoras.

Los estudiantes se enfrentarán a un trabajo de reflexión y traducción temática y estética que se desarrollará hacia la danza, buscando las metáforas, indagando en el movimiento, generando estructuras coreográficas, desde diferentes formas de componer y ordenar los elementos de una puesta en escena (luz, vestuario, elementos escenográficos, cualidades del movimiento, ejes temáticos) y en este proceso generar un ejercicio de composición coreográfica. El proyecto parte de la lectura y reflexión de dos o tres textos, de los cuales se elegirá uno a trabajar.

Pregunta (s) de Investigación.

Las preguntas de investigación tienen que ver con los contenidos de la asignatura y cómo se problematizan, apropian y desarrollan en un ejercicio de composición coreográfica.

1-¿Cuáles serán los mecanismos, los métodos para motivar un proceso de creación coreográfica teniendo en cuenta las diferentes formas de composición a partir de un texto? (Composiciones corporales a partir de un texto, Composiciones espaciales entre objetos y cuerpos, Composiciones de imágenes escénicas, Composiciones instantáneas a partir de la experiencia personal, Composición por acumulación, repetición y separación de secuencia de movimiento, Composición de coro coreográfico.

Objetivo general

Realizar un proyecto de investigación creación partiendo de un texto literario y desarrollándolo a un lenguaje narrativo desde la danza, con los estudiantes de la asignatura de fundamentos de coreografía, generando una puesta en escena que dé cuenta del proceso enseñanza aprendizaje, dentro de una pedagogía mixta y colaborativa.

Objetivos Específicos

- 1- Acercar a los estudiantes a las diferentes formas de componer para la danza.
- 2- General un espacio de trabajo colaborativo dentro de una pedagogía mixta y abierta.

Metodología

Al ser este un proyecto de investigación creación que toma la experiencia con el otro y la práctica como soporte para la generación de conocimiento, se abordara una pedagogía mixta y activa que pone al estudiante como centro y protagonista de su proceso basado en el aprendizaje vivencial, que procura la integración de los saberes disciplinares expuestos en los contenidos, con alternativas didácticas en los que el estudiante tenga la posibilidad de apersonarse de prácticas docentes al interior del aula, desde las distintas modalidades en los ejercicios de composición. El aprender haciendo es el punto de partida sobre el cual se estructuran las diferentes actividades; el error y logro a lo valorado como bueno o malo no tiene razón de ser es un proceso de aprendizaje a partir de la experimentación, el otro y el grupo, el aprendizaje es el resultado de la experiencia y del análisis crítico durante todo el proceso, permitiendo construir autonomía en las reflexiones sobre su propia práctica y las estrategias de aprendizaje y enseñanza en interacción con sus pares, apoyados con ayudas audiovisuales durante el proceso se trabajara de manera secuencial del individuo al colectivo y viceversa, haciendo, reflexionando y conceptualizando alrededor de los temas. El proceso se apoyará en la consulta previa de textos, videos y demás sustento histórico y filosófico en interacción con sus pares aprendiendo a aprender en la formación profesional en Artes Escénicas.

Resultados

1-La obra **“Una versión libre del texto Ojos de perro azul”** Inspirada en el cuento Ojos de perro azul de Gabriel García Marques, El ejercicio académico no pretende hacer una descripción o seguir un orden según el texto literario, por el contrario, éste es motivador e inspirador para

ampliar miradas y presentar otras lecturas, que devienen en narrativas corporales encriptados en la danza, con el valor polisémico propio de esta disciplina artística.

2- Un texto memoria que recoge el proceso creativo en reflexiones elaboradas por los estudiantes que sistematizan la experiencia y permiten visualizar el paso a paso de la metodología abordada desde los siguientes capítulos:

- I. Sobre el proceso creativo.
- II. Reflexiones sobre la palabra y el movimiento
- III. Sobre aspectos disciplinares
- IV. Conclusión desde una mirada.

***José Fernando Ovalle Lopera**

Docente universitario desde el 2004 Coreógrafo y Bailarín de danza contemporánea egresado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el año 2000, en la actualidad trabajo en la Universidad de Caldas de Manizales, Candidato a Magister en Estética y Creación de La UTP Universidad Tecnológica de Pereira. Ha sido ganador de diferentes proyectos y becas de creación, apoyados por la alcaldía de Bogotá, y el Ministerio de Cultura. En 1997 creó la Compañía Pasos- juntos y su primera obra para espacio no convencional A.C.P.M, desde este año viene explorando diferentes espacios para la puesta en escena. En 1999 recibe el reconocimiento como nuevo coreógrafo con la obra "Mirar, Callar y Soñar". Ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales. Ganador de la beca de investigación-creación del Ministerio de Cultura 2012, con el proyecto titulado: Cinco Experiencias, Cinco Espacios, Cinco Movimientos, desarrollado en la ciudad de Manizales. En el 2013 gana la convocatoria interdisciplinartes 2013 - Direccion de Artes. Ha trabajado en proyectos de investigación creación con el nombre de Pasos-Juntos Danza Contemporánea. Pertenece al Colectivo Transinterdisciplinar Andrómeda 3.0 que reúne a varios artistas de la ciudad de Manizales y investigadores del grupo de investigación Teatro Cultura y Sociedad, participando en los proyectos, Huellas Digitales y 10 minutos, coordinador del proyecto la Universidad de Caldas celebra el día internacional de la danza. Durante 7 años

2. MEMORIAS

Memorias de construcción de espacios íntimos.

Daniela Argoti Motato

Como primera inspiración y detonante el maestro de danza nos propuso la lectura del cuento "Ojos de perro azul" del escritor Gabriel García Márquez. A partir de esta lectura se nos propuso traer dos imágenes con dos verbos donde se involucrara el cuerpo, estas imágenes posibilitaban caminos de disertación en torno al significado de la imagen y al tipo de narrativa que aparecía.

A partir de estos detonantes, empezó el camino de creación desde ejercicios específicos que se desarrollaron en clase, que permitieron abordar la construcción de una dramaturgia danzada, recurrimos al texto *"el dramaturgista y la desconstrucción de la danza"* de Álvaro Fuentes Medrano. Todas las premisas tuvieron que ver con el texto elegido, los términos: ausencia y presencia, fueron los detonantes que activaron movimientos, sensaciones y formas de entender la presencia escénica.

El maestro empezó la construcción con nosotros desde cero, comenzamos por imágenes que estuvieran ligadas a partir de acciones físicas, estos trabajos fueron grabados en video que mostraron el proceso y avance de cada puesta en escena. Es así como aprendí la importancia del enunciado *"el valor del gesto dentro de una coreografía"*, que está formada por unos tiempos, ritmos, estereometría y planimetría, pero siempre teniendo en cuenta que en la danza la emoción se dosifica y se distribuye en tiempo y ritmos que en el trayecto espacial del movimiento empiezan a ser consiente y significante.

Aprendí que la danza es control de peso y conexión con la pareja, que la relación de escucha corporal propone otros ritmos que se gestan en la relación quinética dentro de una situación que desarrolla un accionar escénico, y esto puede hacernos pensar o contemplar prescindir de la música para bailar, el mismo cuerpo tiene ritmo, la respiración, las intenciones, los pulsos, los sonidos que pueda generar el movimiento y el cuerpo son ritmo. Los cambios de ritmo le dan vida a toda la coreografía, es importante anotar que en este proceso tomé conciencia de que en la danza, *"todo es ritmo"*, dejándome ver que detrás de algo sutil hay una composición pensada y coreografiada, que se acopla a los tiempos musicales.

Con respecto a la coreografía se buscó en la ausencia y la presencia un pequeño acercamiento al lugar más íntimo, al de una mente, perdida en la obsesión de encontrar la única solución posible a su existencia como una lucha entre opuestos: todo y nada, la locura y la cordura, vida y muerte. Un pequeño viaje en el cual cada uno decide su propio camino a través de un espacio tiempo, que se transforma con la presencia.

Con el trabajo de entrenamiento en clase que disponía el cuerpo para la danza y las lecturas del texto de Álvaro fuentes Medrano, comprendí que el entrenamiento grupal es fundamental y desemboca en la capacidad de escucha, cohesión de grupo y apropiación del espacio. El trabajo en grupo en un proceso importante, ya que genera diferentes formas de entablar relaciones, interviniendo el espacio, buscando velocidades, ritmos, niveles, situaciones que permitan tomar conciencia del nivel de narración de las imágenes, y dando opciones a variadas formas de composición corporal y coreográfica que permitían deconstruir y ampliar las lecturas que se presentaban abiertas o polisémicas de acuerdo al espectador (forma, imagen, vacío). La imagen extra cotidiana que devenía poética.

En las salidas académicas y en la lectura del libro, logre aprender que una coreografía hay puntos o momentos en tensión que deben pensarse en la construcción y deconstrucción de la danza, por ejemplo: Las transiciones van ejecutadas en cualidades de movimiento, todo debe estar estructurado, el trayecto debe estar definido, que las imágenes me digan algo. Debo encontrar un lit motiv que desarrolla, reafirma, contradice o identifica una idea o tema en torno al cual gira la imagen construyendo desde el hacer un tipo de narrativa.

Las siguientes preguntas me ayudaron a la construcción dramática y coreográfica en la danza:

¿Cuál es la intención? Intención primaria según el texto o motivación.

¿Cómo lo voy a realizar? Cualidades y dinámicas del movimiento, trayectos espaciales, figuras coreográficas.

¿Qué elementos voy a utilizar? Espejo, cigarrillos, sillas, tela.

¿Con que fin lo voy a desarrollar? ¿En qué desemboca la intención primaria o inicial?

¿Quién va a participar en este proceso?

El proceso fue muy productivo y lleno de cosas positivas en el aprendizaje personal, pienso que en el ámbito técnico y emocional me voy con mucha sabiduría, porque el proceso no solo fue una construcción coreográfica, fue una exploración de habilidades y autoconocimiento. Quiero agradecer al maestro Fernando Ovalle por enseñarme a amar esta rama del arte que no sólo me da una claridad dancística y de ritmo, sino que también como actriz en proceso me ayuda a comprender y auto controlar mi propio cuerpo.

Memorias de la improvisación en la danza.

Jhon Fredy Quintero Montoya

En la creación coreográfica la improvisación es una de las herramientas más eficaces para desbloquear y permitir que aparezcan otras posibles rutas que se dan en la escucha del otro, el espacio y de lo otro para la puesta en escena, de ahí surgen múltiples opciones de creación. En

nuestro caso, la improvisación fue el motor para la creación del ejercicio de fundamentos de coreografía; una de las estrategias metodológicas del profesor fue trabajar con la improvisación desde el entrenamiento, esto permitió explorar variadas formas de acercarnos al cuerpo y al movimiento extra cotidiano, experiencias que más adelante utilizaríamos.

Otros detonantes que aparecieron en el proceso fueron las sensaciones de ausencia y nostalgia que se abordan en el texto *“Ojos de perro azul”*, esto nos llevó a generar conciencia del cuerpo en su totalidad relacionándolo desde varios niveles de atención o varios punto de vista, que generaron diferentes miradas frente al movimientos y la composición coreográfica, permitiendo que surgieran situaciones que poco a poco iban integrándose a la puesta en escena.

Se llegó a un punto en la clase en donde el profesor nos indicio que debíamos hacer ejercicios de calentamiento en duetos y que de ese ejercicio, por medio de la exploración e improvisación con el cuerpo debían surgir 4 imágenes entre ambos, teniendo en cuenta la ausencia y la nostalgia. El resultado fue muy satisfactorio, pues mi compañero y yo entablamos una relación de escucha en el trabajo y permitimos que nuestros cuerpos lograran niveles expresivos, inventivos que permitieran la creación de las imágenes.

En la siguiente etapa, en donde entré como director coreógrafo, encontré que bajo las mismas premisas generaba otros niveles de reflexión creativa, con mayor precisión al ser el ojo externo que lograba tener una visión total, otro tipo de conciencia de lo que estaba pasando en la improvisación, indagando y ordenando los elementos que surgieron de esta.

En la muestra final se ve reflejado el proceso que se llevó con este ejercicio, es algo único y maravilloso el haber sido testigo de esta experiencia creativa que aquí se desarrolló. El permitir que nuestro cuerpo hable y se exprese como quiera, hace de la improvisación el mejor aliado de la danza, qué mejor manera de crear si no es utilizando esta herramienta tan oportuna y eficaz, en particular no había tenido un acercamiento con la improvisación en la danza y si de mí depende, en un futuro ligado a danza contemporánea siempre utilizaré la improvisación como herramienta de trabajo.

Memorias de un dueto con Andrés

Valerín Coca

Tenía muchas expectativas, quería aprender y llegar al punto de tener un contacto más consiente con la danza, con esa clase de tan solo seis horas, mientras transcurrían las clases e iba encontrando un gusto personal, escénico y estético alrededor del hacer dancístico. Durante el desarrollo de la propuesta se mantuvo algunas premisas de improvisación enriquecidas con

reflexiones generadas por el texto de Medrano, que sirvieron de insumo para nosotros como bailarines, intérpretes y creadores. Andrés Gaviria y yo realizamos un dúo con asesoría del monitor Yon Bobadilla y el docente, al reflexionar el texto *ojos de perro azul* se propuso trabajar con los objetos labial y humo de cigarrillo, elementos que en el texto aparecen y que para nosotros tenía un valor poético que nos parecía inquietante.

“Tragué el humo áspero y fuerte, antes de hacer girar el asiento, equilibrándolo sobre una de las patas posteriores. Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, mirándome. Durante breves minutos estuvimos haciendo nada más que eso: mirarnos.”

Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: «Ojos de perro azul». Ella me dijo, sin retirar la mano del velador: «Eso. Ya no lo olvidaremos nunca». Salió de la órbita suspirando: «Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes».

Ella estaba un poco más allá, y yo seguía caminando, con los cigarrillos y los fósforos en la mano, que no pasaría el velador. Le tendí el cigarrillo. Ella lo apretó entre los labios y se inclinó para alcanzar la llama, antes que yo tuviera tiempo de encender el fósforo. «En alguna ciudad del mundo, en todas las paredes, tienen que estar escritas esas palabras: “Ojos de perro azul” dije—. Si mañana las recordara iría a buscarte». Ella levantó otra vez la cabeza y tenía ya la brasa encendida en los labios. «Ojos de perro azul», suspiró, recordando, con el cigarrillo caído sobre la barba y un ojo a medio cerrar. Aspiró después el humo, con el cigarrillo entre los dedos, y exclamó: «Ya esto es otra cosa. Estoy entrando en calor». Y lo dijo con la voz un poco tibia y huidiza, como si no lo hubiera dicho realmente sino como si lo hubiera acercado el papel a la llama mientras yo leía: «Estoy entrando —y ella hubiera seguido con el papelito entre el pulgar y el índice, dándole vueltas, mientras se iba consumiendo y yo acababa de leer —...en calor», antes que el papelito se consumiera por completo y cayera al suelo arrugado, disminuido, convertido en un liviano polvo de ceniza. «Así es mejor —dije—. A veces me da miedo verte así. Temblando junto al velador» Y abrió la cartera y se arrodilló y escribió sobre el embaldosado, a grandes letras rojas, con la barrita de carmín para labios: «Ojos de perro azul».

El texto citado anteriormente es importante en cuanto detonó imaginario, poéticas corporales, verbos, acciones, que permitieron la construcción del hecho coreográfico. A partir de las estructuras coreográficas se inició un proceso de deconstrucción de las mismas, posibilitando la integración de: imágenes, gestos expresivos, texto y objetos como detonantes del hacer escénico. La improvisación jugó un papel importante durante las clases, ya que permitió descubrir relaciones del movimiento con la música, del movimiento con los compañeros, del movimiento con el espacio, abordando didácticas y metodologías que permitían el disfrute, el juego y la creación

Memorias de un dueto con Valerin

Andrés Gaviria

Empezamos a componer sin rumbo alguno, no sabíamos hacia dónde íbamos, llenos de caos, pero fue aquí donde empezó todo. Trabajamos a partir del texto “Ojos de perro Azul” que nos llevó a dos detonantes: Ausencia y Presencia y a los objetos: Pinta labios y Cigarrillo eléctrico; que fueron fundamentales en la creación y que lo pensamos tal cual lo dice el texto de Fuentes: *“Los elementos fundamentales de la producción de la danza se destinan a la producción del espectáculo. Son herramientas útiles para iniciar el desarrollo del lenguaje corporal y así mismo para continuar la elaboración, deconstrucción, complementación y fijación de las acciones escénicas que conforman la estructura de movimiento y de texto dramático de la obra. Dichos elementos se tejen entre sí dentro de un proceso creativo que apunta a una puesta en escena, se definen como normas funcionales para concretar acciones en el campo de la creación”.*

Los elementos fueron para la mujer un labial y para el hombre un vaporizador de esencias, al trabajar con el elemento no era muy fácil, pero poco a poco lo fui haciendo parte de mí, como A. Fuentes lo menciona en su libro: *“los elementos externos se integran al proceso de construcción, a modo de acciones escénicas complementarias que surgen de las opciones estéticas e ideológicas ofrecidas por el equipo que conforma la investigación para la obra”.*

Empezamos compartiendo el material coreográfico trabajado anteriormente y a partir de esto, de lo aprendido en clase y de las premisas del profesor, empezó a desarrollarse este ejercicio académico; comenzamos con el pie izquierdo, llegué tarde al primer ensayo pero con la ayuda de Yon (monitor de área) logramos avanzar un poco, pero sin saber todavía en que iba todo esto. El trabajo no fue fácil las diferentes miradas sobre la creación y los problemas personales, tensionaban el proceso, después de algunos diálogos y acuerdos con el profesor y mi compañera logramos avanzar, claro, peleamos, reímos, sudamos y debatimos, pero finalmente nuestros compañeros y nosotros quedamos sorprendidos con el resultado; agradezco a la labor del profesor con su pedagogía, a Yon Bobadilla por su esfuerzo, ayuda y dedicación y también al resto de mis compañeros por permitir esta experiencia y el resultado de sus tan esforzados y bellos trabajos. Y creo que llego el día en que pude decir al fin estoy Danzando.

Memorias de un cuerpo

Adrian Buitrago

El proceso de fundamentos de coreografía ha generado que conciba la danza desde otra perspectiva, permitiéndome como estudiante disfrutar de una disciplina, para la cual, pocos sienten la seguridad de ejecutar a causa de los parámetros ya establecidos que hacen que pensar en

danzar sea un acto muy complejo. Muchos veníamos predispuestos con esta disciplina, pero en el proceso se nos permitió explorar, indagando en la fortalezas y teniendo en cuenta las debilidades como el ritmo y el trabajo técnico, esto afianzo las capacidades corporales, dando como resultado que contempláramos otras posibilidades respecto a las formas de organizar el espacio, la técnica y lo interpretativo en la danza.

Hay que entender que los tiempos han cambiado y la cultura ha evolucionado, trayendo consigo nuevas formas de asumir y poner la danza en el escenario; La danza hoy en día debe ser abordada desde miradas amplias e incluyentes, con el ánimo de dinamizar a los espectadores con propuestas que pongan o hablen de temas de interés o general. Los públicos y nosotros como estudiantes merecemos generar conciencia de la danza desde una mirada que contemple los cuerpos y sus prácticas no desde la nostalgia del pasado como un deber, ser sino como cuerpos significantes y potentes en el hacer escénico actual.

Memorias sobre la experiencia para la creación

Maritza Andrea Gómez Ayala

El presente escrito hace parte de la fase de teorización del Proyecto de Investigación en el Aula del curso Fundamentos de Coreografía 2017-2, proyecto del cual fui estudiante y cocreadora y para los efectos del presente haré unas breves consideraciones sobre el cómo en la reflexión de la experiencia se enruta el proceso creativo del ejercicio académico en danza “*Ojos de Perro Azul*”, versión libre del cuanto homónimo del escritor Gabriel García Márquez.

Empezaremos usando la palabra experiencia como “conjunto de conocimientos que se adquieren en la vida o en un periodo determinado por esta”¹, ahora bien, dichos conocimientos son los adquiridos a través de las vivencias de cada sujeto que permean en sus convicciones y su actuar; para efectos de la creación, las experiencias eran traídas a escena plasmándose en imágenes, movimientos, narrativas, con ello desde la metodología “**crear haciendo**” o la práctica como medio de conocimiento, fue la ruta de creación de partituras de movimientos, fijación de imágenes e intenciones empleadas más tarde en la dramaturgia del montaje.

Desde el inicio del trabajo creativo se tuvieron en cuenta las percepciones de la totalidad de los compañeros para generar un trabajo de escucha grupal que apenas estábamos abordando, y en la confrontación de esos imaginarios plasmados en verbos e imágenes se decide escoger las intenciones de *ausencia* y *presencia* como detonadores de acción para el trabajo. Para nutrir el trabajo fue necesario conjugar la pasión, el conocimiento, el caos, la reflexiones y estrategias que cada uno de los más de 20 bailarines-creadores pudiésemos aportar a lo que más tarde se vería

reflejada en escena, la tarea no fue fácil, los bloqueos, las frustraciones también hicieron parte de las vivencias en la creación.

La creación es un proceso de trabajo sensible y metodológico, para lo cual el compartir los progresos con el colectivo y debatir acerca del trabajo de cada subgrupo, opinando al respecto, fue vital para enriquecer la experiencia de cada uno, comprender que aquí **se aprende con el otro**, ver la creación como un proceso que puede ser mejorado y desarrollado, la reflexión “parar, pensar, planear; reconstruir” da a entender que el trabajo no culminaba con la creación de una serie de formas, por el contrario éstas permitían encontrar sensaciones que se lograron transmitir, de las intenciones ocultas en el movimiento, toda tarea que se propuso podía ser puesta en cuestión, todo puede ser mejorable en el proceso de revisión constante.

Otro aspecto que enriquece la creación es la **curiosidad**, el reinventar esas experiencias pasadas, partiendo desde la técnica o de la deconstrucción de la misma hasta el uso del movimiento puro desde las improvisaciones o bien partiendo del movimiento cotidiano (caminar, estar presente en escena, estar sentado), pensar desde el cuerpo, con sus limitaciones y destrezas, para proponer soluciones de algún aspecto de la puesta en escena nos permitió innovar en cada paso. Todo el proceso práctico fue documentado (registro de vídeo, fotografía y bitácoras) permitiendo revisiones constantes, cada improvisación, cada nueva partitura de movimiento fue registrado para ser cada uno auditores de la indagación y se pudo hacer una reflexión más detallada del movimiento, buscar soluciones técnicas, corregir y fijar ciertas imágenes, y el ver la progresión en los videos y fotos donde el trabajo fue enriqueciéndose.

Así, las experiencias de cada quien fueron enriquecidas y transformadas en el trabajo en equipo donde la **pluralidad** de pensamientos fueron plasmados en escena, las destrezas de cada quien, no solo en lo coreográfico, sino en la plástica, y en la escenotécnica fue evidente en los diferentes subgrupos de creación y en la consolidación de la dramaturgia en compañía del docente director que fue además un facilitador del aprendizaje al promover la indagación de soluciones y ver en cada integrante del grupo un potencial creativo.

Concluyo diciendo que el resultado del ejercicio de investigación en el aula fue, a manera personal muy enriquecedor, sin duda las experiencias de cada quien fueron tenidas en cuentas y lograron verse plasmadas en el montaje, pude comprender conceptos básicos de coreografía y de cocreación con todo un colectivo a partir de un texto narrativo.

3. REFLEXIONES SOBRE LA PALABRA/MOVIMIENTO

La palabra como detonante del movimiento

Mauricio Vera García

Cuando se habla de un proceso investigativo, surgen dudas y los interrogantes aparecen a montón, al mismo tiempo que van apareciendo situaciones, motivos, detonantes de la creación que poco a poco nos llevan por el camino de aprender haciendo y la práctica como medio de conocimiento fue la ruta que el proyecto del texto literario a la narrativa danzada emprendió.

Durante el proceso pude reflexionar en torno a la palabra y cómo esta ha tenido un poder específico incapaz de lograr explicarse a toda cabalidad. En la elaboración de nuestra obra una versión libre del cuento "*Ojos de perro azul*" tuvimos como punto de partida el texto de García Márquez que nos permitió elaborar una serie de imágenes mentales, que detonaba el texto, al igual que unas palabras específicas que evocaran y referenciaran de alguna manera el texto, luego de hacer una confrontación entre todos los integrantes del grupo, logramos identificar como leitmotiv la palabra "ausencia", ésta nos permitió tener un punto de partida más específico que dio como resultado la elaboración de movimientos en duetos, por medio de ejercicios de clase, el maestro trato siempre de explotar todas las posibilidades corporales de cada integrante y generó un espacio de aprendizaje y retroalimentación de ideas grupales, lo que permitió un mejor desempeño y manejo del cuerpo con respecto a la palabra.

Durante el proceso varios compañeros tuvieron la posibilidad de dirigir, teniendo autonomía en la elección de la música, y otros aspectos de la composición coreográfica, trabajando a partir de sus propia necesidad creativa, teniendo como base, premisas personales y otras grupales sin alejarse del leitmotiv ya elaborado con anterioridad; creo que la experiencia personal de cada uno en relación a los detonantes y leitmotiv fueron diferentes. Desde mi experiencia, la ausencia la evoque en relación a los sentimientos hacia mi ex pareja y como estos recuerdos retumbaban en mi ser cada vez que intentaba escenificarla, creo también, que siempre que se trabaja desde la experiencia, es decir aspectos de la vida personal que se relacionan con lo interpretativo y creativo se logra un sentido de verdad escénica para el intérprete y el espectador.

En todo el proceso logramos instalar una serie de imágenes en cada grupo coreográfico, imágenes con una narrativa poética visual lo suficientemente potentes como para desencadenar una relación directa entre las formas narrativas desde el cuerpo y el cuento del que partimos, algo interesante que surgió a lo largo de toda la creación fue que las palabras detonantes generaron el surgimiento de emociones y otras palabras claves a la hora de intentar narrar, así aparece el término "amor", activando sentimientos que logran transformar y trascender fronteras incluso en el

ámbito de los sueños, siendo un sentimiento común a todos, que en lo personal lo abordamos desde una mirada auto narrativa, logrando así un resultado amalgamado y compacto que permite una amplia lectura. La palabra ausencia, se transformó también a su vez en textos cortos del mismo cuento, que se retomaron por algunos grupos, nosotros elaboramos una frase muy específica que da cuenta del trabajo corporal y dramático: *Te busco, en sueños en mis sueños, en la noche fría, con ojos de perro azul.*

Otro momento importante a lo largo de toda la creación fue específicamente cuando las problemáticas propias del trabajo grupal surgieron, el hecho de tener tantas ideas juntas y puntos de vista a veces a favor, a veces en contra, generó en algún momento dentro del grupo un conflicto que se resolvió de un modo acertado, las ideas se ponían a prueba y ninguna se desechaba, éstas se probaban y se elegían por voto por quienes coincidían y así elaborar un trabajo íntegro con la visión de todos los integrantes.

El momento más álgido creo que fue en el que decidimos empezar a trabajar con el cigarrillo, lo abordamos desde la naturalidad de la acción de fumar, creo que allí fue cuando tomamos conciencia de la palabra como detonante de la motivación/intención que genera en acción/movimiento; tratamos siempre de generar una partitura encaminada al sentimiento y la racionalidad, lo que permitió crear una obra con sentido de verdad escénica, un trabajo que se puede llamar propio, vívido, fuerte, estable y sobre todo dotado de sensibilidad, teniendo siempre los detonantes y las premisas como referentes a reflexionar.

Como conclusión me gustaría agregar que luego de la creación de esta obra pude notar con precisión que la palabra acciona hechos tangible, no simplemente un utensilio de comunicación, creo firmemente que esta experiencia más que un trabajo fue un crecimiento a nivel metodológico y personal que me permitió darle el valor específico a todo lo que se crea y se lleva a las tablas, quedo gratamente sorprendido con todo lo aprendido y espero que estas oportunidades se puedan replicar con más regularidad, la experticia se adquiere desde la prueba y el error.

Intención Vs palabra Vs acción Vs movimiento

Sofía Durango

En lo personal, recurrí al cuento muchas veces, ya que siempre descubría cosas nuevas que me ayudarían a enriquecer la puesta en escena; en uno de los ejercicios durante la indagación se me ocurrió hacer un movimiento en el piso que serviría como desplazamiento para llegar donde uno de mis compañeros, éste movimiento se surgió después de leer el fragmento “*Y abrió la cartera y se arrodilló y escribió sobre el embaldosado, a grandes letras rojas, con la barrita de carmín para labios: «Ojos de perro azul»*”. El movimiento empezaba boca abajo, apoyarme con las

manos mientras mis piernas eran arrastradas, con una mano diseñaba en el piso y con la otra lo borraba y avanzada, todo esto lo hacía con la cabeza y la mirada al suelo.

Todas estas imágenes que iba suscitando el cuento activaban la imaginación para ser interpretadas desde el movimiento poético (a menos que el coreógrafo o director quisiera hacerlo desde una narrativa literal). La danza potencializa un cuerpo extra cotidiano y en esta corporalidad emergen otras poéticas que inicialmente no se contemplan. Buscar las metáforas, estar pendiente de los sentimientos y sensaciones que el texto me produce, buscar reflexiones, leer atentamente, y sobre todo indagar formas particulares de expresar el cuento, abre posibilidades creativas que atraviesan la literalidad del texto; y así, en este proceso, descubrir otras narrativas a través de las cuales se hace una traducción del texto que amplía miradas, presentando versiones propias sobre el cuento, no pretendiendo ser fiel a las intenciones del autor, por el contrario reelaborando significados desde miradas subjetivas que devienen en el hecho creativo.

Del texto “ojos de perro azul” a la danza.

Anna María Cuervo Estrada

Según Eugenio Barba la dramaturgia existe gracias al tejido de acciones que se conectan para hilar la historia, puesto que son estas las que desarrollarán el drama; en la danza el dramaturgista hila una puesta en escena, utilizando estrategias de improvisación y juego para la composición coreográfica, acompañada de la dramaturgia inventada o elegida de algún autor, en este caso; ésta se va creando a partir de acciones motivadas por los detonantes que se eligieron de la trama (Imágenes y verbos); así estas acciones ya convertidas en movimiento se desarrollaron a medida que avanzó el proceso de montaje coreográfico.

Después de un proceso de exploración se empieza a concretar la propuesta, realizamos el ejercicio de dirigirnos por grupos teniendo en cuenta las premisas: “Ausencia y presencia” haciendo énfasis en algunas percepciones que se nos presentaron interesantes del texto y que cada grupo decidió trabajar, siguiendo estas formas de interpretar el cuento cada grupo fue desarrollando su creación con el acompañamiento del docente. Aparecen unos objetos de los cuales cada grupo se apropió y adicionó a la coreografía intentando dar nuevas lecturas sin perder la premisa.

A continuación un fragmento que escribo partiendo del trabajo que se realizó con mi subgrupo, con el que trabajé la ausencia y la presencia desde la niñez perdida y el deseo de volver a ella ya en una edad mayor.

“Es así como de las aguas emerge un barquito azul, azul como el recuerdo que lleva en sus velas abiertas a la proa; Un navío capaz de trasportar a quienes lo miran, a la mar más espesa, profunda y llena de inocentes risas que elevan el pensamiento y llenan el corazón de la más hermosa presencia que una vez navegó en él. Pero de repente por la cola del vigía que se distrae mirando preocupado por el futuro incierto, aparece la nube negra que avisa la tormenta que llenara aquel mar en calma con rutinas y desvelos, que con furia buscarán que el navío azul pierda su rumbo que antes sin buscarlo estaba lleno de risa, simpleza, correteos y luz; pero que ya solo busca su propio marinero que decide abandonar el barco sin intentar esperar que pase la tormenta; y aquella embarcación ahora sola se encuentra a la capa en olas de olvido, con su cubierta llena de charcos donde se refleja solo la ausencia de un ayer.

Con sollozos regresa el marinero que intenta tomar de nuevo el timón del pasado pero estancado permanece en una sola dirección; entonces la aflicción lo lleva a mirar por la ventana de la cámara donde yace el capitán ya muerto e impávido en su propio barco, antes azul, ahora gris y cubierto de polvo”.

Danza: El barco azul

Duración: 6 min 40 Sg.

Elemento: Barcos de papel Azules.

Texto y movimiento

Daniel Carvajal

Tomando el cuerpo como medio expresivo desde su corporeidad y su gestualidad, le atendemos en el quehacer escénico como normalmente le atendemos con sus necesidades básicas: si tiene frío, si siente hambre, si se cansa de estar sentado y pide ponerse de pie. Así mismo, sentimos la necesidad de comunicar, como evidencia clara de nuestra evolución. En el arte buscamos maneras diferentes de comunicar una idea con argumento y contenido, y la danza se compone de muchos aspectos que permiten un nivel de comunicabilidad y que tienen que ver con la emotividad, la percepción y el desarrollo del movimiento como una alternativa. Siguiendo a Paul Ricoeur en tiempo y narración (1995); la narrativa es una forma de construir sentido por medio de una descripción y análisis... es una reconstrucción de la expansión, por la que mediante un proceso reflexivo le da significado a lo sucedido.

El ejercicio creativo partiendo del texto “ojos de perro azul” de Gabriel García Márquez y basándonos en *“el dramaturgista y la deconstrucción de la danza”* de Álvaro Fuentes Medrano, en donde nos invita a reconocer una dramaturgia corporal en la danza que se puede pensar como guion dramático. Se inicia con la triada INCERTIDUMBRE-CAOS-EQUILIBRIO. Pues el grupo,

luego de leer, comprender e interpretar el cuento, entramos en la incertidumbre creativa y narrativa de cómo plasmarlo escénicamente; si bien todo el grupo entiende y comprende los códigos escénicos de la danza, no todos tenemos facilidad para danzar.

Luego pasamos al caos, donde el texto detonó miradas diferentes para la puesta en escena, haciendo énfasis en la relación de texto y movimiento, y el cuerpo como actante y código. En la última etapa de la triada: El equilibrio, se dio al poner en relación las partituras coreográficas, con las figuras literarias, imágenes poéticas, acciones extra cotidianas, movimientos que se interpretan abstractos, para componer así, una narrativa corporal.

El director y coreógrafo, confía en mí un texto del cuento y empezamos a descubrir cómo la intención y la tonalidad vocal con la que recito el texto me va marcando un ritmo que condiciona mis acciones y mis movimientos escénicos, generando pausas dramáticas, silencios largos y cortos, respiración, desplazamientos; proponiendo éste ordenamiento de la palabra como un ejercicio coreográfico. Comprendí que la danza no sólo vive en el movimiento silente de alguna parte externa del cuerpo. Si la gente me ve en una terrible quietud en escena recitando un texto a gran velocidad, la escena o el “cuadro pictórico en movimiento” como lo llaman algunos, y sigue con vida, es la danza en su esencia misma, está ocurriendo en mi aparato fonador, con mis cuerdas vocales; en el aire que da registro a mi voz, mientras en contraste con la velocidad de la recitación llevo a escena una acción cotidiana como lo es caminar, volviéndola extra cotidiana en escena.

Teniendo en cuenta lo anterior. Surgen las siguientes preguntas como conclusión abierta.

¿Es el texto narrado oralmente un detonante emocional y corporal que deviene en coreografía?

¿Si digo un texto narrado oralmente, deja de ser mi ejercicio de danza?

4. SOBRE ASPECTOS DISCIPLINARES

Sobre el entrenamiento

Paula Daniela Rojas Claros

Para poder alcanzar un manejo de la energía con relación al movimiento, las técnicas de indagación del cuerpo, el tiempo y el espacio, el entrenamiento, en la asignatura fundamentos de coreografía, el docente implementó una serie de ejercicios que nos permitieron calentar, entrenar, improvisar y crear. Estas actividades generaron insumos que se desarrollaron desde varios puntos

de vista, de acuerdo a las necesidades y capacidades expresivas de los estudiantes que asumieron los roles de bailarines y coreógrafos.

El entrenamiento permitió generar conciencia del movimiento como fuente de placer, comunicación, escucha de grupo, manejo espacial y proyección de la mirada; sin duda estas experiencias corporales detonaron formas particulares para buscar nuevos equilibrios, posturas, desplazamientos, acciones, pausas y silencios; las cuales nos ayudaron para la creación de estructuras coreográficas que se sustentaban en la relación de la técnica como un tipo de conocimiento que se instala en el sí mismo, citando a Lucas Condró cuando dice *“Entonces la creación de una técnica sería algo así como la sistematización de una singularidad. Y una singularidad sería la posibilidad de nombrar un híbrido. La posibilidad de nombrar lo que no existe.”*

Al principio fue un poco difícil asumir la técnica, puesto que no todos tienen la experiencia corporal, ni es de su interés la danza, aun así el grupo asumió los compromisos, un problema que tuvimos fue la conciencia del movimiento frente al ritmo y al hacer las formas corporales fluidas. Pero poco a poco con cada uno de los ejercicios que el profesor nos dio a realizar en clase, fuimos conociendo nuestro cuerpo y así se despertó una conciencia frente a todo lo que estábamos aprendiendo y realizando. Con el tiempo, la relación frente al movimiento y la técnica generó otras dimensiones y la acción escénica coreografía ganó interés, y el proceso se asumió desde varias perspectivas, el hecho de crear a partir de un texto literario y asumirlo desde una narrativa danzada sin dudas generó debates y roces propios de una actividad artística, dentro de un proceso de formación universitaria.

Finalmente el proceso fue muy interesante y enriquecedor, nos permitió entender la danza desde varios lugares de enunciación y ampliar la mirada del movimiento para la escena en relación a la técnica, el entrenamiento y los cuerpos como actantes.

La Música: una propuesta experimental.

Jhon Anderson Martínez

Siempre se ha considerado que lo más difícil de las creaciones es dar el primer paso, y más cuando se parte de una premisa experimental, donde la libertad abunda a un grado tal que no se sabe por cuál de los caminos recorrer para crear.

Este trabajo se hace aún más complejo cuando hablamos de composición coreográfica, donde cada uno tiene cualidades distintas, lo que hace muy difícil empalmar todas las propuestas. Es ahí donde los ejercicios escénicos como la improvisación comienzan a jugar papeles cruciales para la creación, ya que mediante ésta, podemos descubrir nuevas ideas o potenciar las ya planteadas.

Cuando tenemos un esquema con el que comenzar a explorar y seguir construyendo, podemos pensar en motivadores musicales. El profesor sirvió de gran ayuda en este paso ya que, al ser él quien ensambló las propuestas de los estudiantes, intuía cómo debía ser el estilo de música que ayudaría al bailarín a contar la historia que se trabajó, que fue basada en el texto *“Ojos de Perro Azul”*, de Gabriel García Márquez.

Se sabe a ciencia cierta que los procesos dancísticos, a nivel técnico, pueden resultar más complejos que los de actuación para la mayoría de los estudiantes, considerando que algunos no están siquiera motivados por el campo y otros, pese a intentarlo, siguen teniendo dificultades en ritmo, movimientos, etc. Durante el proceso aparecieron estímulos musicales, como: paisajes sonoros, ambientes musicales, música minimalista, experimental, etc., que a pesar de no contar con un ritmo claro, establecido permitieron la libertad de movimiento del bailarín, ofreciendo desde la afectación musical caminos y posibilidades de exploración y relación con la música. Esto a su vez, logró una comunicación más fuerte entre los bailarines de cada ejercicio, ya que, al no contar con un ritmo constante, se veían obligados a mantener un estado de concentración y percepción, haciendo que se desarrollara un ritmo interno que conectaba cada integrante al momento de salir al escenario. Gracias al apoyo teórico del libro de Álvaro Fuentes, *“El Dramaturgista en la Deconstrucción de la Danza”*, se logra comprender cómo también el ritmo puede deconstruirse para formar nuevos lenguajes grupales con el cuerpo y la puesta en escena.

5. CONCLUSIÓN DESDE UNA MEMORIA

Del texto literario a la narrativa de la Danza.

Una mirada sobre la composición a partir de la técnica.

Paula Andrea Londoño

Creación Coreográfica basada en el cuento *“Ojos de Perro Azul”* de Gabriel García Márquez. El texto literario, *Ojos de Perro Azul*, fue el punto de partida para la construcción de una narrativa a través del movimiento, tejiendo una dramaturgia de la danza en la cual se ponen en diálogo elementos propios del texto desde su expresión puesta en la palabra, y elementos de la composición coreográfica. El movimiento puro y la técnica, la improvisación y el contact, se unieron en pro de una puesta en escena. Una pregunta inicial motivó el pensamiento creativo a partir de la primera lectura: ¿Qué me genera el texto? Lo cual se tradujo en dos imágenes y dos verbos que generaran acción. Algunas de las imágenes planteadas, daban la idea de una posible configuración del espacio escénico y lo que podía ocurrir en este.

El movimiento y la técnica

“En la danza, emoción y técnica son importantes; el punto es encontrar el equilibrio perfecto. Un bailarín con mucha emoción y poca técnica es como un poeta con mucha emoción y un léxico pobre. La técnica es la herramienta que te va a ayudar a expresar lo que tu espíritu siente. Practica para dominar la técnica, pero no te quedes en eso, a riesgo de volverte cuadrado y frío. Una vez que tu cuerpo asimile los movimientos, ya no pienses en la técnica, sólo siente. La danza es una experiencia liberadora cuando dejas fluir lo que sientes; usa la técnica como una herramienta y nunca te olvides de sentir”

Sara Helga

Dentro del proceso de creación se tuvo en cuenta inicialmente que los cuerpos estuviesen entrenados, además de la importancia en crear una dinámica de grupo en la que se buscaban momentos para practicar el ritmo, la escucha, las calidades y cualidades del movimiento y la coordinación. Es así como se comenzó con el aprendizaje de dos fraseos de movimiento, los cuales fueron denominados (A1 y A2), cada uno enfocado en la realización de una secuencia en la que hubiese un trabajo técnico y riguroso del movimiento.

En estos fraseos se abordaban principios de la danza contemporánea como tendencia que no se limita a una sola técnica ni forma de baile, pero que trabaja basada en formas de la danza clásica. Por esto era importante conocer o por lo menos tener nociones de aspectos técnicos para la realización de los movimientos, como el trabajo de peso, el manejo de los apoyos corporales, los estados de tensión y relajación, la velocidad de realización, etc.

En el libro "El Dramaturgista y la deconstrucción en la danza" abordado a lo largo de todo el proceso, su autor, Álvaro Fuentes Medrano (2012) menciona:

“La característica fundamental de la danza es comunicar una idea en forma de expresión a través del lenguaje del cuerpo[...] [...]Mientras las técnicas establecidas se fundamentan en mostrar el cuerpo dentro de un movimiento estético, algunos lenguajes de la danza tienden a construir significados.” (p.17)

Los calentamientos iniciales se realizaban, por ejemplo, teniendo en cuenta posturas del ballet clásico con un primer objetivo, preparar el cuerpo, y así tener claro aspectos técnicos del movimiento.

Hasta este punto no era aún necesario hablar de una intención que surgiera de una emoción o condujera a esta por parte del intérprete, pues si bien se contaba con el texto como base para la

creación, no se había entrado aún a determinar de qué forma, dichos fraseos empleados en el calentamiento iban a ser parte de la futura composición, sin embargo, a estos fraseos concretos se fueron sumando ejercicios creativos que permitían potenciarlos.

Medrano en su texto propone que la danza comunica una idea a través del cuerpo, y en el proceso, el contar con una figura que recogía aquello que sucedía en clase, posibilitaba la construcción de un camino que poco a poco se dotaba de sentido, de esta forma el trabajo que se realizaba en colectivo pasaba, como menciona Álvaro Fuentes, de lo objetivo a lo subjetivo.

Así, las secuencias que en un principio pareciese que poco tuviesen que ver con el texto se transformaban a medida que el proceso avanzaba. Para este momento, el docente, desde su visión fuera de lo que sucedía en los ejercicios, basado en el texto tomaba los aspectos de relevancia, partiendo siempre de lo que el mismo grupo ofreciera, y de esta forma surgieron dos términos, los cuales abrieron un camino que permitía entrever algo que podía ser una guía para la creación. Los términos traídos por alguno de los intérpretes y seleccionados por el docente fueron, *ausencia y presencia*.

Basados en esta propuesta, comenzamos a realizar ejercicios donde cada uno tenía la posibilidad de explorar su creatividad siendo orientado por ciertas premisas, contando siempre con aspectos técnicos del movimiento abordados en los primeros ejercicios, los cuales nunca dejaron de verse en el escenario de clase. Es importante en este punto volver atrás para revisar el proceso, y observar qué ha posibilitado el trabajar aspectos puros del movimiento y de la técnica, para una creación en la cual había un fin específico: el llevar un texto literario al lenguaje de la danza.

Tanto en teatro como en danza y cualquier disciplina, se habla de técnicas que permiten un *hacer*, como un aspecto en el cual, quién se dedique a ello, debe dominar. Podría pensarse entonces en la técnica, estableciendo una relación entre el medio y el fin. "Así, la técnica se constituye como un medio cuyo principal instrumento en la danza es el cuerpo, y que tiene un fin ulterior, por lo general identificado con "comunicar un mensaje", "representar una idea, un sentimiento"... (Marín, 2009, p.75)

Partiendo de esta idea, en la cual la técnica no es el fin en sí mismo, sino una base, un insumo, comenzó a pensarse el proceso desde el pensamiento subjetivo, en el cual las premisas orientaban la creación, y los intérpretes organizados en subgrupos podían poner sus pensamientos con respecto al texto y dialogar con el movimiento en el escenario, sin dejar de lado lo trabajado hasta el momento, como un aspecto del cual todos teníamos conocimiento en pro de la composición.

Resulta importante dar cuenta de algunas premisas que orientaron el proceso y fueron de gran relevancia para seguir el camino en esta creación.

- Teniendo en cuenta los términos, presencia y ausencia, en parejas se realizaron ejercicios explorando posibilidades del movimiento a través de un punto de contacto con el compañero.
- Conservando los dos términos, en parejas y con el mismo punto de contacto, explorar el movimiento sin ver a mi compañero, cada uno busca algo en el espacio, sin abandonarse entre ellos.
- Exploración del movimiento, conservando un punto de contacto, en el cual se tuviera en cuenta la pausa, y variaciones en las cualidades del movimiento.
- Continuando con los dos términos, buscar a través de la exploración, llegar a imágenes corporales concretas, que pudieran fijarse y sostenerse en un tiempo determinado.

A través de este ejercicio de improvisación, se podía observar como basados en técnicas de la danza, se podía llegar a la creación, sin situarse necesariamente en el movimiento por el movimiento, ya que en estos ejercicios se proponía darle intenciones al cuerpo que se movilizaba, a la luz de los términos que hilaban el proceso.

Más adelante las secuencias A1 y a A2, fueron una base para que en subgrupos se compusieran unas nuevas partituras a partir de las que ya se habían aprendido, de esta manera surgieron secuencias, denominadas (B1, B2 y B3). Todas estas partían de la creatividad del grupo para transformar algo ya conocido por todos.

Este trabajo de composición en la danza, empleado para todo el grupo de intérpretes, se denomina *sistema de composición por segmentación coreográfica*, el cual permitía ver los aspectos puros del movimiento en cada uno, así como la creatividad grupal y personal puesta al servicio en la elaboración de dicha estructura.

Cada intérprete tuvo la oportunidad de dirigir lo que se llamaron *duetos*, y experimentar lo que es el ser coreógrafo, más allá de alguien que solo organiza formas de movimiento en un espacio determinado, sino también quien organiza unas intenciones y emociones. Aquí, cada grupo trabajaba de forma libre y creativa pero siempre conservando todo lo que se llevaba hasta el momento, desde las cualidades del movimiento, los momentos de pausa, el trabajo de imágenes, de peso, la intención de las miradas, y por supuesto, los términos conductores, ausencia y presencia. De esta forma se iba sumando a el proceso mucho más material para tener en cuenta, sin embargo, sin considerar aun una estructura narrativa en la que se tuviese claro, por ejemplo, cual podría ser el inicio y como se iba a desencadenar una dramaturgia en este proceso de danza.

Dice Álvaro Fuentes (2012) en su texto:

“Los elementos fundamentales y las fuerzas básicas de la composición se fusionan en un tejido que soporta la construcción de la estructura de la obra y la deconstrucción de las acciones escénicas que conforman el texto dramático. En este último, se descubre el contenido colmado de intenciones elaboradas en la interpretación del bailarín-actor y percibidas por el público espectador durante la puesta en escena.” (p.22)

Considerando esto, la forma en la que los intérpretes planteaban a través del lenguaje corporal sus ideas con respecto a lo que el texto evocaba, permitía pensar en lo que esto podía transmitir y como se podría conectar todo aquel material que aparecía a medida que la creación avanzaba.

Según la concepción de Fuentes, el *dramaturgista* se desempeña como "investigador dentro de un proceso creativo con infinitas variables que, elaboradas escenicamente, se convierten en un texto dramático." (Fuentes, 2012, p. 72). Aquí, la figura del docente, a quién consideraremos como el dramaturgista, fue de gran relevancia, y en general para quien se comprometía con el proceso creativo, pues este lograba obtener una visión general de lo que sucedía para buscar junto con el grupo, de qué forma se podía construir una narrativa de la danza, según los niveles expresivos que se mostraban en los diferentes ejercicios, basados en el texto.

Es así como a lo largo del proceso, según lo que el colectivo de intérpretes generaban, en los trabajos de duetos y sub grupos, en los espacios de clase y fuera de este e iban mostrando a los demás, se iba logrando dilucidar el camino por el cual se estaba orientando la composición, en la que aparecían gradualmente relaciones entre el intérprete y algunos objetos, relación entre personajes, el texto puesto en la voz de alguna persona, aparecía la configuración de un espacio escénico, un posible juego de luces, en fin, todo lo que una puesta en escena conlleva. "Las características de un dramaturgista de la danza, están impregnadas de una formación sólida, sustentada en conocimientos prácticos, teóricos y complementarios de la danza, además de la pedagogía y la filosofía, visiones fundamentales que corresponden a conceptos dramáticos" (Fuentes, 2012, p.72)

Es así como se lleva a escena un proceso de investigación en el aula que permite comprender la necesidad de adoptar herramientas para la construcción de una obra dancística cargada de contenido, en la que a través del movimiento se manifiesta una o varias ideas, se ponen en diálogo conceptos para analizar el lenguaje del cuerpo dentro de la dramaturgia de la danza, lo cual, para Álvaro Fuentes incluye investigación, pedagogía, didáctica, creatividad, filosofía, arte, estética y ética.

Además de ser un método que favorece los procesos creativos, cargando de sentido aquello que se lleva a escena dotándola de una singularidad que va más allá del uso y el perfecto desarrollo de una o varias técnicas.

REFERENTES

Marín. A. (2009). *La danza como "medio puro" más allá de la técnica*. Bogotá: Imprenta Distrital.

Fuentes. A. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. México: Editorial Escenología.

LA ESFINGE
PROYECTO EDITORIAL

Impresos Éxito
Milton Cesar Lenis Aroca
Edición terminada en marzo de 2018
Bogotá, D.C. - Colombia